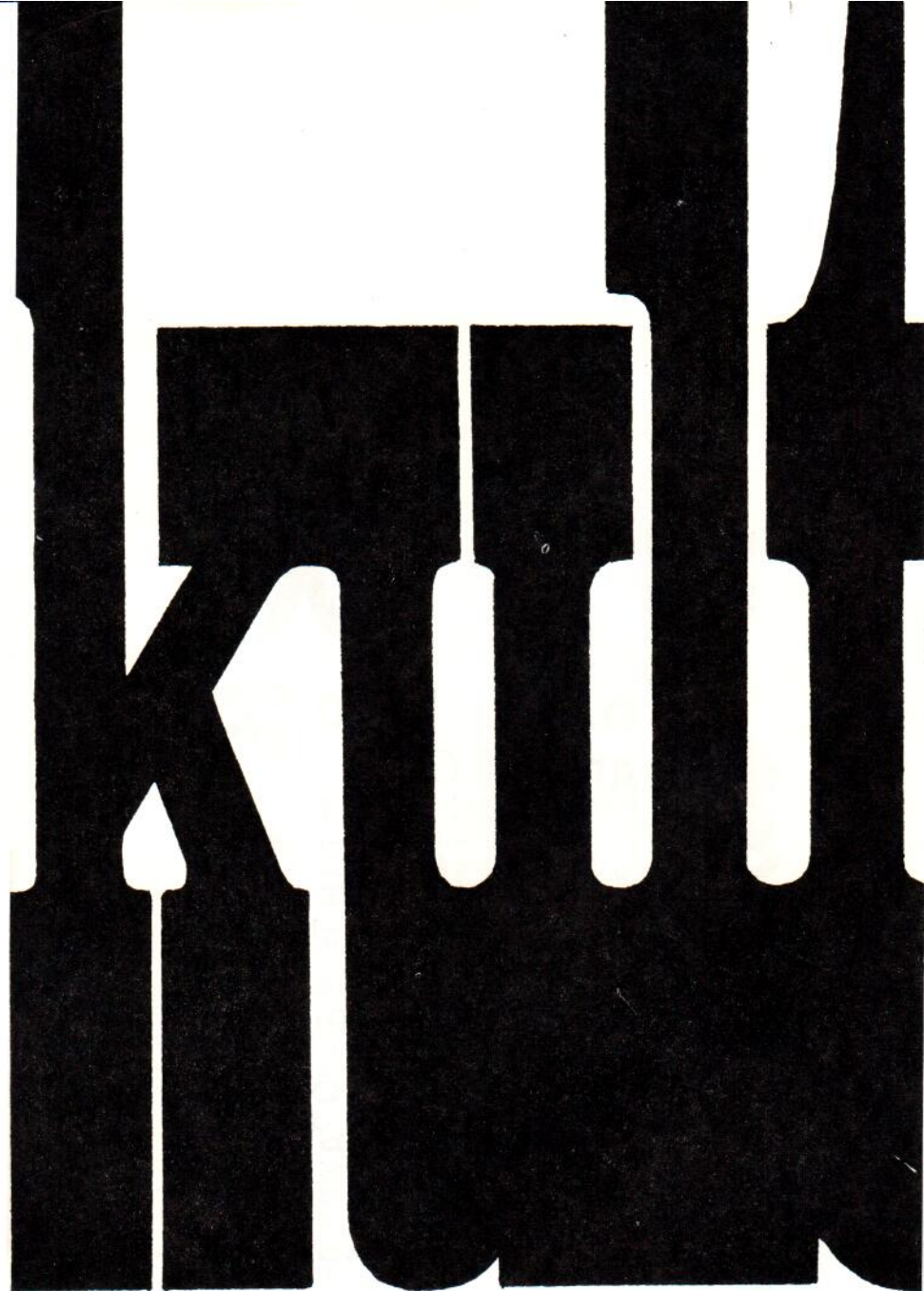


KULTURA







Teorija

**ČASOPIS ZA TEORIJU I
SOCIOLOGIJU KULTURE
I KULTURNU POLITIKU**

KULTURA

Izdavački savet: Dunja Blažević (predsednik), Ratko Božović, Ljuba Gligorijević, Slobodan Glumac, Radoslav Đokić, Jovan Janičijević, Borislav Jović, Stevan Majstorović, Veroljub Pavlović, Aleksandar Spasić, Vera Naumov-Tomić.

Redakcija: Ranko Bugarski, Ivan Čolović, Radoslav Đokić (odgovorni urednik), Milivoje Ivanišević, Ranko Munitić, Miloš Nemanjić, Mirjana Nikolić, Grozdana Olujić, Žarana Papić, Raša Popov, Ružica Rosandić, Nikola Višnjić.

Oprema: Bole Miloradović.

Lektor: Ilija Moljković.

Meter: Dragoslav Verzin

Crteži iz knjige

STEINBERG

„L'INSPECTEUR”

Edition „CHENE”, PARIS

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24. Redakcija časopisa „Kultura”, Beograd, Nemanjina 24, telefon 659-855.

Časopis izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog primerka u prodaji 25 din, dvobroja 50 din. Godišnja pretplata 60 din; za radne organizacije 100 din; za inostranstvo 200 din. Pretplata se šalje na adresu: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Žiro-račun 60806-603-8836 s naznakom „Za časopis „Kultura””.

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA — Review for the Theory and Sociology of Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief Radoslav Đokić), Beograd, Nemanjina 24, tel. 656-869. Published quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Single copy U.S. \$ 4. — Annual subscription U.S. \$ 12 should be sent to Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24. Account c/o Beogradska banka 60811-620-16-1-320001-02090. Please send all contribution in 2 copies with a summary.

YU ISSN 0023-5164

Štampa: Grafičko preduzeće „Kultura”, OOUR štamparija „Slobodan Jović”, Beograd.

SADRŽAJ

TEME

Peter Joža

ESTETSKA KOMUNIKACIJA

8

Dimitrij Rupel

UMETNIČKA PROIZVODNJA I KULTURNE
POLITIKE

31

Rolan Bart

DRVO ZLOČINA

47

Klaudio Giljen

KNJIŽEVNI UTICAJI I KONVENCIJE

68

ISTRAŽIVANJA

Rejmond Mullen

DRUŠTVENA POMOĆ UMETNIČKOM
STVARALAŠTVU

83

TRIBINA

Rolan Bart

IDEOSFERE

119

Marin St. Rajković

PROBLEMSKI OKVIR ARHITEKTONIKUM

135

5

OSVRTI

Jasmina Gojković

ESTETIČKI METOD DZONA BERGERA

163

PRIKAZI

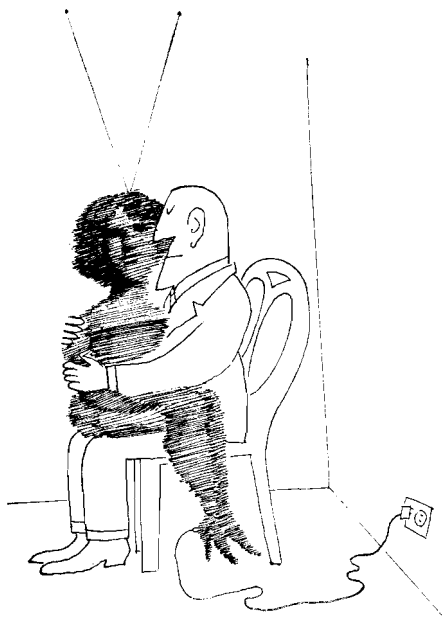
Ratko Nešković

FILOZOFIJA IZMEĐU PROŠLOSTI
I BUDUĆNOSTI

179

IZ IZDAVAČKIH RECENZIJA

191



PETER JOŽA

ESTETSKA KOMUNIKACIJA

Proizvodnja i potrošnja estetskih proizvoda mogu se razumeti — u okviru razmišljanja koja su nam poslužila kao teorijska osnova — samo kao vid funkcionisanja društvene svesti, kao podsistem komunikacije sa njenim porukama, kanalima, pravilima prenošenja i njenim vlastitim kodovima. Drugim rečima, estetska praksa koja se posmatra u određenom društvu deo je sveukupnog sistema društvene komunikacije kojom se društvena svest (u marksističkom smislu reči) ostvaruje i deluje. Dakle, približili bismo se razumevanju čitavog mentalnog mehanizma društva, ukoliko bismo uspeli da shvatimo funkcionisanje te komunikacije. Istovremeno, jasno je da je prvo bilo potrebno razumeti sam proces da bi se shvatilo njegovo funkcionisanje. Drukčije rečeno, da bi se razumela društvena funkcija estetske prakse, treba najpre poznavati mehanizam njenog delovanja, pretpostavljajući da je on društvene prirode i da se, kao što to tvrde mnogi teoretičari i sociolozi umetnosti, estetski proizvod ostvaruje kao takav samo prijemom i kroz prijem, to jest on postoji samo „kod” primaoca, čije je ponašanje rezultat veoma složene igre društvenih mehanizama, a, naravno, i psiholoških činilaca. Istraživanja koja smo preduzeli imala su za cilj analizu procesa estetskog prijema, njegovih društvenih određenja i društvenih modaliteta ispoljavanja. Da bi se osvetlila specifična dejstva raznih tipova estetske proizvodnje i prijema, trebalo je uzeti u obzir, putem empirijskog istraživanja, bar glavne, ako ne i sve vrste estetske proizvodnje, kao što su književnost, muzika, slikarstvo i film. Originalnost naše ankete sastojala se u tome što nas je zanimao sam proces (u njegovom odvijanju) estetske recepcije.

Empirijska istraživanja, čije ćemo neke rezultate interpretirati da bismo došli do izvesnih teorijskih zaključaka, vršena su u okviru projekta „Kulturni blokovi u Budimpešti” (prema operacionoj definiciji, „kulturni blok” je skupina lica koja *grosso modo* ispoljavaju iste tipove stavova, ponašanja prema estetskim proizvodima). Projekat je raden u Istraživačkom odeljenju Instituta za kulturu u Budimpešti.

Polazeći od ovih razmatranja, uspeli smo da organizujemo naše istraživanje držeći se nekih bitnih načela: a) Da bismo obezbedili relativnu reprezentativnost našeg uzorka, s obzirom na eksperimentalnu prirodu istraživanja, ograničili smo izbor na ispitanike koji žive u glavnom gradu. I takav, naš uzorak je pokrивao širok opseg skupina ispitanika uključenih u estetsku komunikaciju, od najobrazovanijih grupa do kvalifikovanih radnika. b) Da bismo obezbedili uporedivost podataka, anketa je uglavito vršena „laboratorijski“: nismo se zadovoljili samo ispitivanjem građana šta čitaju i kojim se kulturnim aktivnostima bave, već smo im dali da čitaju, gledaju i slušaju izvestan broj knjiga, filmova, slika i muzičkih komada koje smo ranije izabrali. c) Zbog nepostojanja provedenih metoda, služili smo se raznovrsnim tehnikama za prikupljanje informacija (dubinski intervjui, upitnici sa otvorenim i zatvorenim pitanjima, različiti testovi itd.) koje su jedinstveno primenjivane za sva parcijalna ispitivanja. d) Problem takozvanih „osrednjih“ estetskih proizvoda, onoga što se obično označava kao kič na primer, pokazao se složenijim od problema dela „visoke kulture“, stoga nije bilo razumno da se jednovremeno radi sa dve vrste kulturnih proizvoda. Sledstveno tome, odlučeno je da se u ovoj prvoj fazi pokloni pažnja samo onim delima koja se uobičajeno određuju kao vrednosti.¹⁾

Mogu se razlikovati dve faze društvene funkcije umetničkih dela:

¹⁾ Rad je počeo 1970. Na osnovi informacija prikupljenih u 85 dubinskih intervjua izrađen je detaljan plan serije od devet delimičnih anketa o mehanizmima delovanja filma, romana, slika i muzike. U glavnim serijama radilo se sa šest filmova, šest slika i šest romana; u dve ankete, primenjujući jednostavniji metod, napravljene su dve serije od po 30 slika, i dve serije od po 28 muzičkih komada.

Prikazani su sledeći filmovi: *Pepeo i dijamant* (Vajda); *Do poslednjeg daha* (Godar); *Pustinjsko ostrvo* (Sindo); *Kradljivci bicikla* (de Sika); *Očajnici* (Jančo); *Nema puta kroz vatru* (Panfilov). Lista romana: *Čiča Gorio* (Balzak); *Prvi i drugi izbori u Mađarskoj* (Mikszath); *Veliko putovanje* (Semprun); *Čovekova sudbina* (Šolohov); *Ana Edes* (Košťoljani); *Na ivici zemljišta* (Mandi). Najzad, lista slika (reprodukcije u boji): *Zvezdana noć* (Van Gog); *Hristova smrt* (Djoto); *Crni luk* (Kandinski); *Noćna straža* (Rembrant); *Rat* (Sagal); *Zena sa bikom* (Lihtenštajn). Jedna od anketa sprovedena je uporedno u Francuskoj i u Mađarskoj u saradnji sa Zakom Lenartom (Paris, EHESS, Centar za sociologiju književnosti). Dali smo da se u Parizu i u Budimpešti čitaju isti francuski (Perek: *Stvari*) i mađarski roman (Andre Feješ: *Groblje rde*) po uzorcima koji su obuhvatili iste socioprofesionalne kategorije, to jest, inženjere, službenike, tehničare, osoblje industrije komunikacija, radnike, a u Parizu i sitne trgovce.

Za čitavu seriju ukupan broj ispitanika bio je 2.300, ali praktično ih je bilo 3.400, s obzirom da je veliki deo ispitanika učestvovao u više faza rada. Ispitanici su bili isti za slike i za romane.

1. selekcija (vrednovanje) proizvoda, ili, u širem smislu, uslovi susreta ljudi i proizvoda;
2. percepcija (tumačenje), ili uslovi njihovog odgonetanja.

Po osnovu ovih dveju faza, prikazaćemo rezultate koji se mogu formulisati u sadašnjem stanju analize naših podataka.²⁾

SELEKCIJA

Navike

Razmišljajući u svetlu naših intervjua, kao i skorašnjih rezultata čitave sociologije umetnosti u Mađarskoj, i poznatih podataka koji se odnose na estetsku „potrošnju” (počev od Berelsonovih sondaža 50-tih godina, ili Lazarfeldovih iz 40-tih godina, pa sve do nedavnih velikih anketa o posećivanju bioskopa u SSSR-u), postaje jasno da se fenomeni „susreta” sa estetskim proizvodima ne mogu više posmatrati kao izdvojeni i specifični. Nijedna estetska praksa, čini se, ne može više da bude razumljiva ako se posmatra kao autonomna, već samo u onom složenom i strukturiranom totalitetu koji se sve češće označava kao način života, pojam koji potiče iz socijalne antropologije.

Pojava ovog pojma u sociološkom pojmovnom okviru vezana je za otkrivanje jedne nove jedinice društvenosti koja nije, uostalom, strogo konceptualizovana. Kao što je poznato, Lazarfeld i njegovi saradnici su utvrdili da postoje izvesne grupe primarnog tipa koje uz neke druge grupe uslovljavaju ponašanje pojedinaca i služe kao prenosioci koji imaju posredničku ulogu u velikim društvenim stremljenjima na nivou nacije, klase, sloja, itd., pri čemu ih menjaju ili bliže određuju. Dakle, sva istraživanja koja se odnose na način života upućuju na postojanje i treće jedinice društvenosti koja se nalazi između dva ekstrema i koja se može označiti kao „prosečni milje” ili „kulturalna sredina”. Tu jedinicu prepoznajemo po radikalnim razlikama koje su uočljive u tradicijama, običajima, vrednosnim sistemima, potrebama, itd., — pod pretpostavkom da su svi

²⁾ Zbog nužno sintetičke i sažete prirode ovog teksta, izostavićemo detaljniji prikaz rezultata, kao i sistematsko upućivanje na specijalizovanu literaturu — već dosta obimnu — koja zadire u naše probleme. Iz istog razloga, iznećemo samo pregled našeg postupka, ne po fazama, već samo prema najvažnijim rezultatima. Istovremeno, uzimamo slobodu da se u izvesnim određenim i zanimljivim slučajevima pozovemo i na pojedine rezultate naših kolega koji su obavljali radove iste prirode u Mađarskoj.

ostali elementi isti — među stanovnicima industrijskih i neindustrijskih gradova, u katoličkim i protestantskim područjima neke zemlje, među kadrovima u industriji, slobodnim profesijama, itd.

Smatramo, pre svega, da je „kulturalna sredina” ta koja određuje svojom kulturom (u antropološkom smislu) proces socijalizacije, sav taj sistem orijentacija i normi koje nazivamo načinom života, tj. poljem mogućnosti (i nemogućnosti) u ponašanju pojedinca, uopšte, i prema estetskim proizvodima, posebno.

Bilo bi korisno da se ovde iscrpno nabroje „estetske navike” o kojima je reč i koje upućuju na praksu (čitavanje, sakupljanje knjiga, slušanje muzike, posećivanje bioskopa, opere, umetničkih galerija, itd.). Ono što je značajno, to je hipoteza prema kojoj su sve te navike vezane za sisteme ponašanja društvenih sredina „srednje veličine” i lako se mogu definisati. Poznato je, takođe, da su te navike podložne promenama, modama, pojavama ushićenja i odbijanja, i da tu deluje složena igra traženja prestiža, solidarnosti i samodefinisanja grupe. Svi ovi fenomeni su bili predmet mnogih analiza, ali se nije dospelo do stroge konceptualizacije.³⁾

Polazeći od ove pretpostavke, došlo se do zaključka da socijalizacija — kultura stečena tom socijalizacijom — utiče na polje i oblike susreta pojedinca sa estetskim proizvodima, određujući:

- a) one oblike ponašanja koji omogućavaju susret („potrebno je imati pretplatu za koncerte”) i
- b) ispoljene potrebe (ili tačnije potrebe koje se mogu ispoljiti ili ne ispoljiti) („ne može se živeti bez redovnog gledanja slika”).

Dakle, oblik u kojem su estetski proizvodi prisutni u nekom društvu određen je velikim delom sistemom „kulturalnih sredina”. (Sve što se zna o promenama orijentacija vezanih za promene „društvene sredine”, za sekundarnu socijalizaciju itd., ovde automatski deluje.) U drugom društvenom sloju, postoji drugačija potrošnja, uključujući i estetske proizvode.

Selekcija u pravom smislu reči

Pojave vezane za selekciju estetskih proizvoda pripadaju omiljenim istraživačkim temama. Štaviše, one u izvesnom smislu predstavljaju

³⁾ Iz razloga koje ovde nećemo analizirati, ustručavali smo se da upotrebljavamo pojam subkulture da bismo označili ove „kulturalne sredine”.

ishodište sociologije umetnosti i masovnih komunikacija. Na osnovu anketa izgleda da se izbor oblikuje prema različito formulisanoj dihotomiji: „mass culture/culture of the elite” u Americi, „culture savante/culture moyenne” u Francuskoj, dela od vrednosti/zabavljivačka kultura u nekim socijalističkim zemljama, itd. Međutim, ova jednodimenzionalna dihotomija izgleda potpuno prevaziđena i ankete vođene tokom ovih poslednjih deset godina pokazuju da je estetska selekcija daleko složenija.

a) U tom pogledu situacija nije ista u svim zemljama, i to iz više razloga. Ako se, na primer, uporede Sjedinjene Američke Države i Francuska, vidi se da jedan od glavnih slojeva potrošača iz Amerike, „low middle class”, primenjuje na čitanje selektivne kriterijume koji se ne ograničavaju samo na književne vrednosti. Tako su čitaoci Hemingveja često i čitaoci kriminalnih serija ili pornografskih romana. U Francuskoj čitaoci „šund” literature i klasične književnosti nisu skoro nikada isti.

Ako se uporede Francuska i Mađarska (ovde se pozivamo na naše ispitivanje), uočljivo je da u Mađarskoj beletristika i naučno-popularna književnost imaju različito čitalaštvo (sa brojnim čitalaštvom beletristike). U Francuskoj je ta linija razgraničavanja čitalaštva manje jasna, i čitalaštvo naučno-popularne književnosti je brojnije u odnosu na čitalaštvo beletristike. Istovremeno, utvrđeno je da se ta opšta usmerenost menja u zavisnosti od socio-demografskih određenja, i to pre svega od pola i školskog obrazovanja.

Navešćemo neke brojke da bismo ilustrovali ove razlike.⁴⁾ (Vidi Tabelu 1 na str. 13)

Osetna razlika je uočljiva kada je reč o muškarcima; među ženama nema razlike. S druge strane, razlika postoji samo kada je reč o naučno-popularnoj književnosti i beletristici, dok se zabavna književnost jednako vrednuje u obe zemlje. (Vidi Tabelu 2 na str. 13)

b) Opšte govoreći, lako je dokazati da se, u svetlu empirijskih istraživanja, navedena konceptualna dihotomija pokazuje malo korisnom, posebno u pogledu pojma elite, koji u sebi

⁴⁾ U okviru francusko-mađarske ankete, ispitanici su ispunili pored upitnika koji se odnosio na pročitani roman, i jedan opšti upitnik koji se odnosio na njihov odnos prema čitanju. Podaci na tabelama 1 i 2 odnose se na pitanje 15 („Koju vrstu knjiga najradije čitate?”).

PETER JOŽA

Tabela 1. Relativno vrednovanje tri književna roda u Francuskoj i Mađarskoj prema polu (u procentima)

	Fran.		Mađ.	
	m.	ž.	m.	ž.
Naučno-popularna književnost	38,76	22,23	31,72	20,60
Beletristika	31,11	48,49	40,81	52,10
Zabavna književnost	26,73	28,90	26,87	27,30

Tabela 2. Relativno vrednovanje tri književna roda u Francuskoj i Mađarskoj prema školskom obrazovanju (u procentima)

		Naučno-popularna	Beletristika	Zabavna književnost
Osnovna škola	Francuska	13	32	31
	Mađarska	19	42	37
Srednja škola	Francuska	37	38	25
	Mađarska	24	50	26
Fakultet	Francuska	43	41	15
	Mađarska	37	41	22

sadrži dva pojma: pojam estetske vrednosti koja se pridaje delu i pojam estetske kompetencije potrošača koji je određen školskim obrazovanjem, mestom u podeli rada ili psihološkim sposobnostima. Nije, naravno, reč o tome da se ospori važnost činjenicama koje su u razdoblju 1940—1950. poslužile kao osnova za konceptualizaciju, kao ni činjenicama koje su 60-tih godina uticale na sociologiju umet-

nosti u Mađarskoj (posebno, izvesna stagnacija kulture radnika⁵⁾). Naprotiv, pokušaćemo ovde da protumačimo odgovarajuće pojave, zamenjujući ovu suviše uopštenu dihotomiju, sa tri druge dihotomije.

1) Prva dihotomija mogla bi se odrediti prirodnom slike koja se stvara o estetskom proizvodu, bilo kao sredstvu čiste razonode (odmor ili bekstvo) ili kao sredstvu obogaćenja (ono primaoca suočava sa društvenim, etičkim, filozofskim, pa čak i „estetskim“ problemima). Ova dihotomija u najvećoj meri podseća na „klasičnu“ dihotomiju. Razlika između „lakih“ estetskih proizvoda, koji nude pasivno uživanje, i estetskih proizvoda koji zahtevaju izvestan napor od strane primaoca, svodi se praktično na tradicionalnu distinkciju između proizvoda osrednje vrednosti i vrednih dela.

2) Drugi princip izbora se vezuje za „jezik“. Estetski proizvodi mogu biti „razumljivi“ i „nerazumljivi“ tekstovi (teksture). Naravno, ono što je bilo juče „nerazumljivo“ može postati danas „razumljivo“. Postoje uvek pisci, pesnici, reditelji, kompozitori koji vremenom stižu sve širu publiku. S druge strane, ovaj proces ima uvek ograničeni domet: a) on se odnosi samo na jedan deo proizvoda, to jest na njihove stvaraoce, i b) on uvlači u svoj tok samo izvesne društvene slojeve, ostali ostaju statični i u situaciji sukoba između realizma vizije i svakodnevnih prakse i umetnosti koja premašuje ovo jedinstvo i tu praksu. Tako brojna publika i dalje nastavlja s odbacivanjem svega što premašuje granice estetskog „recimo XIX stoleća“.

3) Treći princip izbora uslovljen je dihotomijom „umirujuće/uznemiravajuće“. Naravno, ne postoji estetsko iskustvo bez primarne emo-

⁵⁾ U zemljama narodne demokratije, pošto je početkom 50-tih godina izvršena nacionalizacija masovnih medija (u širem smislu reči: radija, štampe, štamparija, izdavačkih kuća, biblioteka, galerija, organizacija odgovornih za programe koncertnih dvorana, itd.), tj. da upotrebimo izraz koji je u to vreme bio u upotrebi, pošto je „slomljen kulturni monopol bivših vladajućih klasa“ — i pošto se počelo sa organizovanjem masovnog pokreta radnika za posećivanje pozorišta, muzeja, itd., očekivao se radikalna preokret kulturnih stavova radničke klase i seljaštva. Ovo očekivanje se pokazalo posle nekoliko godina kao iluzija, i tada je postavljeno pitanje: koji se procesi kriju iza funkcionisanja kulturnih dobara, i koje su to tako krute determinante kulturnih stavova različitih socijalnih sredina?

cionalne identifikacije (identifikacije s junakom ili junacima kad je reč o narativnom proizvodu; osećanjem „bliskosti i srodnosti“ kada je reč o slikarstvu, muzici, itd.). Ali, priča, na primer, može biti „umirujuća“ samo u slučaju kada junak izlazi kao pobednik (happy end), ili kada je pobeđen a da to nije mogao da spreči; to jest, kada je reč o osećanju vapijuće nepravde koja postoji u svetu (jednom od osnovnih kriterijuma koji omogućuju da se razlikuje struktura efekta koji izaziva suze od efekta katarze izazvane tragičnom pričom u kojoj je junak odgovoran za svoju propast). Postoji i nešto više: „umirujući“ estetski proizvod pruža često primaocu mogućnost samoopravljanja, projekcije sopstvenog sistema vrednosti (moralnih, političkih, itd.) u svet mašte. Uzajamni odnosi ove dve dimenzije mogu biti višestruki. „Najlagodnija“ situacija za primaoca jeste kada se uspostavi potpuno usaglašavanje oba ova kriterijuma. Drugim rečima kada estetski proizvod podstiče primaoca da se poistoveti sa jednim od junaka koji predstavlja sve što je „dobro“ prema kriterijumima sistema vrednosti sa kojim, pripadnik određene društvene sredine veruje da se poistovetio. Svakako da bi dublja analiza samih dela pokazala da je u ovom slučaju pre reč o kontinuumu nego o dihotomiji. Međutim, sociološka analiza ponašanja primalaca može se zadovoljiti pretpostavkom o dihotomiji kao glavnom regulatoru koji omogućuje ili sprečava „neprijatna“ estetska iskustva.

Verujemo da upravo kombinacije ove tri dihotomije (ili još pre kontinuumi koji se mogu tumačiti kao dihotomije) određuju ispoljavanje selektivnog ponašanja prema estetskim proizvodima. Izraz „kombinacija“ nije nikako proizvoljan. Naši podaci pokazuju da postoje tipovi ponašanja koji nisu određeni „umirujućom“ ili „zabavnom“ prirodom estetskih proizvoda, kao i da se svaki „moderni“ jezik odbacuje kruto i radikalno; a da se, s druge strane, dešava da zajedno idu potreba za nezabavnim i prihvatanje manje ili više „modernog“ jezika, sa potrebom za sadržinom umirujućeg karaktera, itd.

c) Izvan činilaca koji proizlaze iz specifičnosti nacionalnih kultura i delovanja trodimenzionalnog sistema koji smo analizovali, postoji i čitav niz posebnijih, ali ne manje važnih činilaca. Dok činioci svrstani pod (a) deluju na nivou nacionalne kulture, a delovanje činilaca pod (b) omogućavaju tumačenje sistema ponašanja glavnih slojeva društva, ovde se suočavamo sa činiocima koji deluju na nivou „srednje veličine“. Ne želeći da ovde defi-

nišemo teoriju determinacije, zadovoljićemo se samo time da ukažemo na neke njene osobenosti. Ona, na primer, ima veze sa izborom tematike dela koji se ispoljava u sklonosti prema „istorijskom”, „savremenom”, „ljubavnom”, prema „seoskom životu”, itd. Ona može da se odnosi na izbor jednog autora ili grupe autora: „narodnjačkih” pisaca, velikih ruskih romanopisaca; francuskih pripovedača; različitih razdoblja i stilova u muzici i u slikarstvu; filmova režisera ovoga ili onoga stila ili sledbenika ovih ili onih tendencija. Na osnovu istraživanja Gondoša (Gondos, Budimpešta) može se dokazati postojanje jednog veoma strukturiranog sistema izbora autora i tema u zavisnosti od verovatnoće njihovog pojavljivanja na listama preferencija ispitivanih osoba.

Prihvatanje i neprihvatanje

Na prvi pogled to je problem o kojem se može posebno raspravljati. S jedne strane, sistem ispoljenih preferencija treba da bude određen sistemom preferencija koje deluju na nivou selekcije; s druge strane, ako determinacija nije apsolutna, tada iskrsava i drugi problem, to jest treba videti šta se dešava u procesu „prijema”, za vreme nastajanja iskustva i estetskog suda. Tu leži bitni problem, suština čitavog našeg istraživanja koji se sigurno ne može rešiti analizom statističke distribucije ispoljenih preferencija. I upravo tu naš „laboratorijski” metod pokazuje sve svoje prednosti. Naime, pozivajući ljude da slušaju, gledaju, čitaju, itd. proizvode koji su delimično bili izvan njihovog estetskog polja, ostvarili smo „susrete” koji se u stvarnosti ne dešavaju i, zahvaljujući njima, mogli smo da razlučimo neke „stvarne” preferencije, delimično nezavisne od uobičajenog sistema selekcije. Moglo je da se zaključi da uslovi prihvatanja ili ne-prihvatanja nisu bili potpuno isti kao oni koji određuju sistem selekcije. Na prvom nivou moguće je razlučiti iste osnovne dihotomije: alternativa razonoda/rad, tradicionalno/moderno, umirujuće/uznemiravajuće. Ali dublja analiza je pokazala neke posebne osobenosti estetske prakse, koje, ako se uzme u obzir samo obična selekcija, ostaju nevidljive.

a) Na prvom mestu: pravilnost ponašanja raznih socio-demografskih grupa. Naravno, za tri već prethodno razlučena tipa, glavni čini-lac razgraničenja među grupama je školsko obrazovanje. Kada su u pitanju oni koji su završili srednju školu i oni koji to nisu, moglo bi se čak reći da je reč o dva različita sveta. Istovremeno, prema izvesnim podacima bi se

moglo reći da za one koji imaju najviši stepen obrazovanja tip stečene kulture igra posebnu ulogu. Iznećemo dva primera. To što visoko obrazovani, u poređenju sa licima koja imaju niži stepen obrazovanja, agresivnije odbacuju moderni estetski jezik ne znači nužno da su ovi drugi naklonjeniji modernom, već znači da su visokoobrazovani odgajani u zatvorenom i koherentnom kulturnom sistemu koji im onemogućava da prihvataju novinu. Odbacivanje modernog od strane najobrazovanijih je agresivnije jer je svesnije, dublje. Oni se nalaze u manje-više zatvorenom sistemu u koji kulturna inovacija ne može da proдре. Štaviše, iz naših podataka proističe da muzika privlači više njih nego one sa nižim stepenom obrazovanja, a da je upravo suprotno kada je reč o slikarstvu (uopšteno rečeno). (U to smo se uverili kada smo ispitanicima s nižim obrazovanjem pokazali slike.) Ovu tendenciju možemo danas objasniti jedino i pre svega izrazito verbalnom (konceptualnom) prirodom naše školske kulture, koja deluje protiv sveta slika i osujećuje komunikaciju putem slike. Drugim rečima, ovi sistemi preferencija ne više latentnih već realnih preterencija (stvorenih putem iskustva) omogućuju da se izmere neki vidovi konzervativne uloge školske kulture.

Druga suštinska socio-demografska varijabla, varijabla „pol” dobija u našem istraživanju dvostruki vid. Pre svega, u našem ispitivanju ponašanje žena se ni u jednom pogledu nije razlikovalo od ponašanja muškaraca. Kod žena se mogu utvrditi veoma značajna odstupanja u intenzitetu prihvatanja i odbacivanja, jer su ova kod žena mnogo jasnije ispoljena i jednoznačnija. Žene su, na primer, neuporedivo agresivnije od muškaraca u odbacivanju ne-tradicionalnih jezika, zahtevajući potpunu razumljivost. Dakle, s jedne strane, žene izrazitije ispoljavaju prihvatanje umetničkih dela, a s druge strane, izrazitije su privržene očuvanju izvesnih kulturnih vrednosti. (Malo dalje će se videti da se protivrečnosti između „estetskih ideologija”, odnosno „sistema vrednosti” i autentičnih iskustava ispoljavaju na više nivoa. Dakle, ova dihotomija razlika u ponašanju žena i ponašanju muškaraca verovatno je samo jedna od manifestacija ovih protivrečnosti).

b) Drugi niz informacija odnosi se na razliku koja postoji između pozitivnih i negativnih stavova. Ako se u analizi preferencija ne zauzavimo na prosečnim vrednostima, već uzmemo u obzir i manja odstupanja, videćemo da su razlike utoliko manje ukoliko su globalni sudovi pozitivniji, i obratno. Dakle, ljudi se bolje

slazu u prihvatanju umetničkih dela nego u njihovom odbacivanju. Kulturne norme koje određuju njihove sudove upućuju pre svega na prihvatanje vrednosti, ograničavajući — ako se tako može reći — polje mogućnih orijentacija iznutra, a ostavljaju manje ili više nedefinisanim ono „spolja”, i ne daju sasvim sigurne norme o tome šta treba odbaciti.

Društveni uslovi za uspostavljanje kontakta sa estetskim proizvodima, ili načini organizovanja estetske komunikacije, mogu se tumačiti i tako dati relevantne informacije ukoliko se analiziraju sledeća tri nivoa: način života koji određuje prostor za kontakt, selekcija i preferencije ispoljene u susretu s delima. Ove informacije pomažu da se sazna koji estetski proizvodi dopiru do kojih društvenih sredina. U drugom delu ovog izlaganja ispitivaćemo šta se sa njima dešava.

TUMAČENJE

Nesporazum

Postavljaju se tri pitanja: u kom smislu se može govoriti o nesporazumu kada je reč o estetskim proizvodima; koji su glavni vidovi nesporazuma; da li su slučajevi ovog nesporazuma anomalije ili pojave organski vezane za estetsku komunikaciju?

Sva ova pitanja ćemo razmatrati istovremeno.

Poznato je da savremena estetika smatra — i to shvatanje su usvojili skoro svi sociolozi umetnosti — da je delo u suštini ono što primalac opaža i kako ga tumači, ili drugim rečima, da su sva tumačenja prihvatljiva. Istovremeno, zna se da bi bilo nerazumno da se ova formula doslovno shvati: sva tumačenja nisu prikladna jer postoje i pogrešna tumačenja. Moglo bi se reći:

a) da jedna od glavnih razlika između „diskurzivnog” i estetskog govora leži u polivalenciji značenja ovog poslednjeg. Ako izraz „ $a^2 + b^2 = c^2$ ” ima samo jedno značenje koje će se razumeti ili tačno, ili pogrešno — *tertium non datur*, druga rečenica: „U mom mozgu se šeta (kao po svom stanu) lepa mačka, snažna, umiljata i mila”, ima više značenja, podjednako dozvoljenih, koja se međusobno ne isključuju.

b) Može se govoriti o ograničenom polju mogućih značenja a ne o neograničenim mogućnostima tumačenja. Međutim, uprkos nekim blistavim analizama, ne raspolazemo ni strogo definicijom, ni tačnim kriterijumima za defi-

nisanje nesporazuma. Kada se neki estetski proizvod pogrešno razume? Sigurno da pojam „učena kultura“ nije dovoljan kao objašnjenje. Nije izvesno, na primer, kada je reč o nekoj slici iz XVII stoleća, da su pogrešna sva tumačenja koja se ne zasnivaju na tačnom poznavanju čitavog sistema primenjenog koda. Poznajemo li sva pravila na kojima se zasnivaju tekstovi Eshilovih tragedija? Možda ih neki filolozi poznaju. A zar je moguće da ove tragedije svi pogrešno razumeju, izuzev filologa? Svakako ne.

U toku našeg ispitivanja otkrili smo nekoliko tipova nesporazuma, čija analiza može da doprinese rešavanju ovog problema.

Pre svega, postoji „apsolutan“ nesporazum, ako se tako može reći, koji se sastoji u iskrivljavanju činjenica koje tvore estetski tekst, na primer kada se pretpostavlja da se Maček (u Vajdinom *Pepelu i dijamantu*) borio na strani Nemaca za vreme rata; ili kada se veruje da Mišel Poakar (u Godarovom *Do poslednjeg daha*) ubija policajca sa predumišljajem, itd.

Drugi tip nesporazuma proističe iz teškoće da se shvati zaplet. Uzmimo kao primer mađarski roman F. Santa *Peti pečat*, u kome fašisti nude da oslobode uhapšenog časovničara pod uslovom da pristane da zlostavlja jednog komunistu na umoru. Jedan deo ispitanika smatra da je ova ličnost odvratna kukavica, jer su jednostavno smetnuli s uma da časovničar u svom stanu skriva jevrejsku decu i da mora da se vrati kući⁶). Da bi se izbegla ova greška, nije potrebno poznavati egzistencijalističku tezu prema kojoj je delovanje uvek najmanje zlo koje se može izabrati.

Treći tip nesporazuma potiče od nesposobnosti da se razume logika priče. U ovu kategoriju treba uvrstiti sve slučajeve — dosta česte — kada primalac zahteva „happy end“ umesto tragičnog kraja. Tome treba takođe pridodati i slučajeve kada primalac kritikuje autora zbog toga što nije veran „realnom“; navešćemo kao primer reakciju onih čitalaca koji smatraju neprihvatljivim da autor neke priče daje bifeu izmišljeno ime, kada se na tom mestu u stvarnosti nalazi bife sa sasvim drugim nazivom.⁷)

⁶) Podaci Durkove ankete (Debrecin, Mađarska).

⁷) Podaci Kamarasa (Budimpešta). Ovde ćemo se ograničiti na davanje formalne tipologije mogućih nesporazuma. Kasnije ćemo se vratiti na problem njihovog nastajanja: na primer, na činjenicu da prva dva tipa proizlaze iz jednostavnog neznanja kako da se čita, nepoznavanja književnih kôdova, dok ideološki činioci i vrednosni sistemi igraju veliku ulogu u nastajanju trećeg, a naročito četvrtog tipa.

Četvrti tip je najzad samo proširena i „strukturirana“ verzija trećeg. To je verovatno najrašireniji slučaj i zanimljiv je za veliki deo estetske potrošnje. Ovde treba govoriti o okamenjenim „matricama“ i „shemama“ prijema koje se primenjuju na dela na način koji iskrivljuje primanje poruke. Nesumnjivo je da nema estetskog tumačenja bez „matrica“: svaki proces odgonetanja kôda pretpostavlja kod primaoca fond kodova koji služi za odgonetanje bilo koje poruke i među kojima se bira jedan prikladan kôd prema slučaju metodom „pokušaja i pogrešaka“ (try and error). Dakle, sposobnost prijema očigledno zavisi od bogatstva fonda kodova. Ove „matrice“ postaju neefikasne kada primaoci raspolažu njima u ograničenom broju, jer ih to čini nesposobnim da poruku odgonetnu na odgovarajući način. Takav je slučaj kada se traže — pa se i poveruje da se otkrivaju — figure u apstraktnom slikarstvu. Kada se film s filozofskom porukom tumači kao kriminalna ili ljubavna priča, na primer *Do poslednjeg daha*, ili kao istorijska freska, na primer Jančovi *Očajnici*; ili kada se Semprunov roman *Veliko putovanje* prima kao spomen na koncentracione logore, itd.

Priroda ovog nesporazuma je očigledna: nisu u pitanju samo pojedine informacije koje se gube ili pojedini delovi poruke koji se pogrešno tumače, već jednostavno je estetski proizvod sasvim nešto drugo od onoga što se prenosi.

Statistička obrada odgovorâ dozvoljava tvrdnju — za sada privremenu i podložnu proveru — da samo 50% informacija sadržanih u nekom filmu gledaoci prihvataju bez grešaka. Sedamnaest posto se razume neprecizno, dok se 33% vizuelne i verbalne informacije pogrešno prihvata ili se sasvim gubi.

Prema našoj pretpostavci, selektivni instrument koji to reguliše deluje na tri nivoa:

Gruba selekcija se vrši prema statističkim zakonima verovatnoće vizuelne percepcije (uočeno je, na primer, da, kada je filmska slika sačinjena od tri različita nivoa, pojedinci, gledajući tri puta film, svaki put uočavaju različiti plan slike).

Mehanizam drugog selektivnog nivoa pokazuje psihosociološke dispozicije u širem smislu, na primer ideološke referencije, uspomene, itd. (kukasti krst na rukavima fašističkih vojnika brže uočavaju oni koji su preživeli drugi svetski rat nego mladi).

Treći selektivni nivo se određuje konkretnom „matricom” primenjenom na čitavo delo. Primer: pojedini ispitanici su pogrešno razumeli poslednji kadar Godarovog filma. Umesto da shvate da Patricija oponaša Mišelov stereotipni pokret, a zatim odsutno i zamišljeno okreće glavu, rekli su da očajničkim pokretom rukama pokriva lice. Svi oni koji su ovako odgovorili protumačili su film kao ljubavnu povest; želeli su da Patricija spase Mišela i da ga spreči da nastavi „putem greha”.

Tri nivoa „pogrešne selekcije” informacija samo delimično objašnjavaju razne tipove nesporazuma, prvo zbog toga što je problem raznih slučajeva gubljenja informacije do sada analiziran samo za filmove, a drugo, što su u pitanju samo pojedinosti, dok nesporazum, kao što smo videli ranije, može da se odnosi i na delo u celini. Značajna su sledeća četiri tipa nesporazuma: 1. nesporazum koji se neposredno odnosi na eksplicitni tekst dela; 2. nesporazum koji se odnosi na veze između elemenata; 3. nesporazum koji se odnosi na logiku dela; i najzad, 4. nesporazum u dubljem i širem smislu, koji se odnosi na poruku i na globalnu estetsku prirodu dela.

Jasno je da ova četiri tipa pripadaju dvema različitim kategorijama. Prva dva tipa podrazumevaju elemente o kojima se ne može raspravljati. Činjenicu da Mišel Poakar ubija policajca iz očajanja i bez predumišljaja, ili da časovničar iz *Petog pečata* nije kukavica lako je dokazati na osnovi tekstova. Međutim, dva druga tipa već zavise od izvesnih stereotipa korišćenih u toku recepcije estetskih proizvoda, stereotipa koji proističu iz kulturnih stavova svojstvenih određenim sociokulturnim sredinama. U pitanju su dakle načini tumačenja, primenjivanje shema čija prikladnost ili neprikladnost ne može da se neposredno proveriti u tekstovima dela. Prema tome, ako se vratimo na pitanje koje smo postavili u početku, tj. u kojoj se meri s pravom upotrebljava pojam nesporazuma kada je reč o estetskim proizvodima, može se zaključiti da je za prva dva tipa moguće dati potvrdni odgovor. Na nivou elementarnog razumevanja teksta, pojam nesporazuma ima jasno određeni smisao i primenljiv je. Što se tiče dva poslednja tipa, problem je složeniji.

Ko odlučuje da je logika jednog dela tragična. Da poruku jedne apstraktne slike treba tražiti u većini slučajeva na nivou formalnih elemenata a ne u tematici. Da u nekom filmu ili u priči nije važan istorijat ličnosti, već problematika koju ona nastoji da objasni? Uvek je reč o „kompetentnoj eliti”, skoro institucionalizovanoj,

koja sebe smatra stegonošom estetske kulture određenog društva. (Drugo je pitanje kako i u kolikoj meri kompetenciju te elite priznaju i ostale sociokulturne sredine.)

Prema tome, u slučaju prva dva tipa nesporazuma, problemi se odnose na činjenice. Dok je u druga dva slučaja reč o problemima sociološke i kulturne prirode. Drugim rečima, nesporazumi prva dva tipa proističu iz izvesne nesposobnosti da se prilikom prijema primene elementarna pravila komunikacije na estetska dela. Nesporazumi druga dva tipa nastaju usled nepoznavanja izvesnih kulturnih pravila, iz isključivanja polja komunikacije kojim vladaju ta pravila, i koje se može sociološki odrediti.

U tom smislu, ovaj pojam je takođe primenljiv i na slučajeve koji spadaju u druga dva tipa nesporazuma. Dakle, što se tiče druga dva tipa, sociologija umetnosti može uvek ustanoviti prisustvo i delovanje nesporazuma koji se mogu odrediti u odnosu na tumačenje (ili tumačenja) dela od strane određene „kompetentne elite“.

Treće pitanje, pitanje alternative anomično/organsko, postavlja se zbog toga što estetski nesporazum nije izuzetna već opšta pojava. Štaviše, može se reći da se, u najrazličitijim zemljama, polazna tačka istraživanja u oblasti sociologije umetnosti ne svodi na običnu činjenicu isključenja masa iz estetske kulture ili na delovanje gore opisanih mehanizama selekcije, već i na činjenicu da većina ljudi nije sposobna za odgovarajuće dekodiranje (na dva gore objašnjena nivoa — elementarnom i kulturnom). „Uspostavljajući kontakt” sa estetskim proizvodima koji kolaju u jednom društvu, oni — budući da raspolazu samo ograničenim shemama tumačenja, osiromašenim i okamenjenim — odstranjuju iz poruke sve što protivreči ili premašuje te sheme, pa tako estetsko iskustvo iskrivljuju ili ga svode na stereotipe.

Za klasičnu teoriju komunikacija nesporazum je uvek anomalija, što ne isključuje da je u sociološkom smislu reč o društvenoj činjenici (stoga, uostalom, jedna savremenija teorija o društvenoj komunikaciji treba da zameni pojam „šuma” („bruit”) novom koncepcijom, tj. koncepcijom o pogrešnom odgonetanju, kao sastavnom delu funkcionisanja sistema komunikacija). A to znači da, pristupajući problemu estetskog nesporazuma, pitanje zašto i kako nije dovoljno. Treba razmišljati o značenju koje za estetsku komunikaciju ima organsko prisustvo nesporazuma; treba postaviti sledeće pitanje: kakva treba da bude funkcija estetske komunikacije, kada je jedna od njenih najvažnijih oso-

benosti iskrivljavanje ili gubljenje poruka koje prenosi.

Dubina i složenost tumačenja

Ovaj problem je na prvi pogled relativno jednostavan. Činjenice se lako mogu posmatrati. Ali, naravno, nije dovoljno utvrditi da ima površnijih i dubljih tumačenja: potrebno je naći varijable koje ih precizno definišu. Kao osnovu za naše podatke postavljamo dve varijable koje deluju u procesu prijema: a) stepen autonomnosti mišljenja primaoca, i b) stepen sposobnosti za sintezu. Na osnovu prve varijable može se ustanoviti stepen originalnosti tumačenja, dok druga omogućava da se izgradi sistem kategorizacije.

a) Stepem originalnosti se kreće od tumačenja koje ima karakter klišeja pa sve do nezavisnog, samosvojnog, slobodnog razmišljanja koje suvereno ponire u dubine značenja. Moglo bi se navesti dosta takvih primera na osnovu reagovanja osoba kojima smo postavljali pitanja u vezi sa romanima, filmovima i slikama. Pored toga što se odgovori koji su se neposredno odnosili na izvesne bitne simbole ili epizode (kao na primer, raspeće okrenuto glavom nadole u *Pepelu i dijamantu*, značenje smrti, to jest slobode za Manuela Zerara u *Velikom putovanju*, itd.), mogu razvrstati po čitavoj skali na osnovu kriterijuma autonomnosti, pouzdanost ovog kriterijuma statistički je dokazana, te zbog toga ima opštije metodološko značenje. Za romane je pripremljen test pomoću kojeg je tačno izmeren stepen autonomnosti mišljenja naših čitalaca u odnosu na moguća tumačenja pročitano, to jest njihova sposobnost da prevaziđu stadijum pasivne recepcije i da se potrudu da nađu originalna rešenja koja izražavaju njihovo sopstveno iskustvo. Stavove izražene na osnovu ovog testa mogli smo da svrstamo prema stepenu „aktivnosti“ i „pasivnosti“ primaoca. Kao što smo već pomenuli, uzorak čitalaca bio je isti kao i uzorak gledalaca slika. U slučaju ovih poslednjih, izvesni odgovori mogli su se tumačiti prema stepenu dubine značenja koji su ispitanici shvatili. Značajan je zaključak da je stepen „dubine“ tumačenja slika u direktnoj korelaciji sa stepenom „aktivnosti“ izražene prilikom čitanja. Prema tome, jasno proizlazi da povezanost tumačenja koja su razvrstavana prema kriterijumima „aktivno/pasivno“, (ili „površno/duboko“, ili „originalno/klišetirano“ — problem terminologije koju treba upotrebljavati ne mora se trenutno rešavati) nije nikako slučajna, već predstavlja ispoljavanje trajnijeg svojstva koje konstantno utiče na način tumačenja estetskog proizvoda.

b) Što se tiče druge varijable (stepen sposobnosti za sintezu), ona se za sada mogla primeniti samo za narativne proizvode. Tri kategorije — „bukvalno”, „identifikujuće” i „analitičko” — korišćene su prilikom obrade podataka dobijenih u francusko-mađarskom istraživanju, u kojem je saradivao Žak Lenart (Jacques Leenhardt). Međutim oni se mogu primeniti i na podatke koji se odnose na recepciju naših šest filmova.⁸⁾

„Bukvalno” tumačenje podrazumeva prosto ređanje događaja, i sve što se dešava u priči objašnjava se na osnovu očigledne narativne uzročnosti. U takvom čitanju se ne uočava „skriveni” ili „unutarnji” smisao, tj. smisao koji tvori sekvenca (verbalna ili vizuelna): sekvenca je po sebi smisao. „Identifikujuće” je takvo čitanje gde se smisao traži u ličnostima pripovetke, njihovom karakteru, sudbinama. Uzročnost događaja, sukoba, procesa je strogo vezana za ličnost: za sve što se dešava u romanu ili filmu, primalac nalazi objašnjenje u junacima sa kojima se poistovećuje ili koje odbacuje („neprijatelji”). Na trećem nivou — „analitičko-sintetičkom” — značenje se traži u elementima pripovedanja, traže se veze između pojedinih segmenata i nivoa sekvence. Iznećemo samo jedan primer za sve ove tipove čitanja, iz odgovora na upitnik o mađarskom romanu *Groblje rde*. Roman opisuje događaje koji su prethodili ubistvu koje je počinio mladi radnik usmrivši pretpostavljenog (tada manuelnog radnika) koji se oženio jednom od njegovih sestara, ali se potom razveo. Postavili smo sledeće pitanje: „Šta je razlog ubistva?” Evo odgovora „bukvalnog” tipa: „Zentaj (bivši zet) je uvredio Janoša (mladog radnika) koji se razbesneo”. Tip „identifikujućeg” čitanja: „Uzrok je Janošev karakter, on je osetljiv, prek, nepredvidljiv”, itd. Najzad, dva odgovora „analitičkog” tipa: „To je, na kraju krajeva, individualno reagovanje na klasni sukob”; „to je izraz i posledica Janoševe svesti o neuspehu, simboličan akt, naličje stvarne nemoci posebnog društvenog sloja”.

Podvucimo da ovde nije reč o prikladnosti odgovora, već o nivou na kojem se prilazi proble-

⁸⁾ Pomenuti test omogućio je da se uoči — izvan dihotomije „aktivnost/pasivnost” — i trojni sistem karakterističan za tumačenje pročitano delo prema kojem čitaoci pokazuju tendenciju da se dele na tri grupe u zavisnosti od toga da li „zaplet”, „društveno-istorijski kontekst” ili „apstraktno izražena poruka” ima za njih najveći značaj. Razlika između ove dve trihotomije sastoji se u tome što se došlo do one koja proizlazi iz francusko-mađarskog istraživanja putem veoma brižljive analize sadržine tekstualnih odgovora, dok je druga čisto kvantitativni rezultat testa u kojem je trebalo da ispitanici izaberu zajednička imena na dostavljenim listama. Neosporna sličnost ove dve trihotomije je utoliko više indikativna.

matici. Odgovori prva dva tipa su apsolutno prikladni po sebi, dok su odgovori koji pripadaju trećem tipu — nužno — fragmentarni, sporni, itd. Razlika leži u stepenu i prirodi intelektualnog napora koji je čitalac učinio.

Ako bismo, uopštavajući, pokušali da izvučemo neki zaključak, moglo bi se reći da se za dva pola (samostalnost i sinteza) realnost stavova stvara prema kontinuumu koji ide od fragmentarnog estetskog iskustva do strukturiranog i manje-više koherentnog iskustva. Prvo ima za posledicu gubljenje značenja koje proističe iz povezanosti („horizontalne” i „vertikalne” ili sintagmatične i paradigmatične) elemenata priče, dok strukturirano i koherentno iskustvo svestrano prodire u značenje putem samostalnog napora da se rekonstruiše.

Ostala takođe važna tumačenja

Ovaj problem spada u one veoma složene, koje smo najmanje proučili. Na prvom mestu, treba razlikovati osećajni i saznajni nivo u tumačenju svakog estetskog proizvoda. Na drugom mestu, treba voditi računa o istorijskom faktoru: sasvim je jasno da su grčke tragedije značile jedno starim atinjanima, drugo poznavacima u XVII stoleću, treće buržoaskoj publici s kraja prošlog stoleća, a četvrto današnjoj omladini. Na trećem mestu, očigledno je da u istom društvu značenje zavisi od klasne pripadnosti ili pripadnosti pojedinim sredinama. Na četvrtom mestu, treba pretpostaviti da pored ovih „matrica” formiranih kroz delovanje navedenih činilaca, postoji i relativno autonomno delovanje individualne svesti (s obzirom da ne postoji potpuno podudaranje između individualne i društvene svesti). Ako ostavimo po strani pojave koje ulaze u ovu drugu kategoriju, dobijeni rezultati još uvek ne omogućuju da se izgradi koherentna teorija koja bi mogla da objasni probleme tumačenja drugih estetskih proizvoda.

Međutim, za sada nas ne zanimaju činoci koji uslovljavaju različita tumačenja, već način na koji se ispoljavaju ta različita tumačenja, njihova struktura i načini na koje se kombinuju.

Neka uopštavanja do kojih smo došli zasnivaju se na više serija podataka koje smo dobili pre svega iz anketa o filmovima i slikama. S jedne strane, reč je o pitanjima kojima su ispitanici podsticani na razmišljanje o porukama dela, a s druge, o testovima izbora (na primer, liste poglavito afektivnih odrednica između kojih je trebalo da ispitanici izaberu četiri da bi

izrazili utisak koji su na njih ostavila zbivanja prikazana u filmovima, ili slike). U obzir su podjednako uzimane osećajne reakcije i saznavne manifestacije.

a) Na prvom mestu, utvrđena je fundamentalna razlika između osećajnih reakcija i saznavnih tumačenja. Osećajne reakcije iz skoro svakog uzorka u većini slučajeva pokazuju tendenciju jednoznačnosti. Sve se događa kao da postoji emocionalni društveni konsenzus, a način na koji ljudi žele da ih delo „obuzme“ ili na koji „prodire u njihovu svest“ (Lukač) je suštinski isti za većinu primalaca određene kulture. Saznavna tumačenja, naprotiv, pokazuju veliku raznolikost i odraz su stavova koji se radikalno razlikuju. Anticipirajući analizu koju treba tek izvršiti, moglo bi se reći da se razlike u estetskoj praksi počinju delimično ispoljavati tek na nivou koji se nalazi „iznad“ primarnih, osećajnih stavova.

b) Međutim, granična linija između osećajnih i saznavnih reakcija je u izvesnom smislu uočljiva samo u statističkim pojmovima, jer, iako su reakcije osećajne prirode jednoznačne, one ipak, često nisu homogene. Svrstavanje odgovora po kategorijama pokazuje da su izbori „ograničeni“, i da veliki deo mogućih odgovora nije bio korišćen i, prema tome, može često da pokriva potpuno različite stavove. Iste slike mogu jednovremeno da budu i tragične, i vedre i razdražujuće za iste grupe ispitanika. Smatramo da ne postoji protivrečnost između postojanja afektivne jednoznačnosti i saznavne različitosti, već da je u slučaju jednoznačnosti u pitanju semantički proces, dok različitosti u stavovima zavise od pragmatične sfere. Drugim rečima, primaoci koji pripadaju istoj kulturi primenjuju u izražavanju afektivnog aspekta estetskog iskustva stereotipni, veoma ograničeni kod koji odražava semantički konsenzus. Istovremeno ovaj semantički konsenzus ne znači pragmatičnu homogenost doživljenog iskustva. Da pojednostavimo problem: moguće je da neka slika izaziva kod pojedinih lica tragična osećanja, a kod drugih vesela, ali činjenica da oni raspolažu veoma ograničenim jezičkim kodom, oblikovanim određenom kulturom, za izražavanje svojih estetskih osećanja, uslovljava jednodušnost odgovora koju smo utvrdili.

Na prvi pogled se čini da su konstatacije pod a) i b) protivrečne. Ili postoji društveni konsenzus na osećajnom nivou, ili su pak naši podaci samo rezultati veoma stereotipne jezičke formulacije. Podrobna analiza distribucije odgovora (koju ovde nije moguće dati) dokazuje da je tačno i jedno i drugo. S jedne strane, tendencija ka stereotipima je nesporna (to jest, osećaji se

osiromašuju u izvesnom smislu da bi bili verbalizovani). S druge, tipovi osećanja za isto delo ili istu epizodu su zaista malobrojni: naša lista prideva (sastavljena od 34 reči) omogućavala je da se izabere sedam do osam tipova osećanja, međutim, prilikom svakog testiranja ispitanici su, u stvari, najviše koristili tri tipa osećanja, a u većini slučajeva dva.

c) Povodom ovoga treba govoriti o manje opštoj, ali ne i o manje važnoj pojavi. Za pojedine estetske proizvode mogla se uočiti izvesna polarizacija reakcija, posebno za vrednosne sudove. Takav je bio slučaj sa filmom Mikloša Janča *Crveni psalm* (koji je bio predmet posebnog istraživanja). Od ispitanika smo tražili da navedu epizode koje su im se najviše i najmanje dopale. Svrstavajući odgovore po učestalosti, dobili smo dve skoro identične globalne liste. U ovom slučaju, jasno je da su dva izraza, „dopada” i „ne dopada”, samo poslužila da se kodifikuje iskustvo koje je u stvari trebalo da bude identično. Po učestalosti na čelu obe liste se nalaze epizode nasilja. Određenje ovog efekta kao pozitivnog ili negativnog zavisi, čini se, od sistema globalnih stavova primaoca. To je bez sumnje fenomen koji ima lice i naličje. S jedne strane, moglo bi se reći da je u pitanju samo jedan i to isti utisak kod svih primalaca, a određenje pozitivno i negativno izgleda drugostepeno, to jest slučajno. Ali, problem se može sagledati i na drugi način i reći da je utisak po sebi samo prazna forma, da potiče usled posebnog spoja utisaka iz više epizoda. U tom slučaju značajan je stav primaoca, koji može biti pozitivan ili negativan; od pozitivnog ili negativnog suda zavisiće na kraju prihvatanje estetskog proizvoda i njegovo tumačenje. Možda treba prihvatiti obe hipoteze i pretpostaviti da jednoznačnost osećanja pred snažnim efektima potiče od afektivnog konsenzusa, dok kodifikacija, verbalna racionalizacija ovog efekta u obliku suda potiče sa kognitivnog nivoa, gde deluju i ideološki činioci. Jasno je da ovde dodirujemo veoma složeni sistem reagovanja na dela, čiji različiti elementi ni izbliza nisu sagledani, ali koje je analiza jedne skupine bitnih pojava bar delimično osvetlila.

Najzad, da bi se mogao postaviti izvestan broj problema koji ukazuju na smerove mogućih istraživanja, podsetimo takođe i na postojanje čitavog niza podataka koji omogućuju uočavanje dualiteta — istovremeno posrednog i neposrednog — estetskog iskustva. Ako se ideološki stavovi u širem smislu — koji se ispoljavaju u saznajnom tumačenju estetskih proizvoda — ne mogu neposredno svesti na sociološke determi-

nante⁹⁾, drukčije stoji stvar sa „estetskom ideologijom” ili, drugim rečima, sa funkcionisanjem sistema čisto estetskih vrednosti.

Naši osnovni podaci jasno pokazuju da su selekcija i sposobnost odgonetanja kôda u direktnoj korelaciji sa školskim obrazovanjem. Štaviše, svako zauzimanje estetskog stava u kojem ima i ideoloških elemenata (na primer, odgovori na pitanje: „kakav treba da bude roman koji vredi da se čita”, ili odgovori kojima se izvesne slike označavaju kao „razumljive” ili „nerazumljive”, itd.), pokazuje da odgovori na prvom mestu zavise od nivoa obrazovanosti ispitanikovog oca, odnosno u biti od stepena obrazovanosti samog ispitanika. Istovremeno, dešava se da to zauzimanje stavova ideološke prirode biva protivrečno sa neposrednom, autentičnom reakcijom prema estetskom proizvodu. Na primer, sistem izraženih očekivanja (o svojstvima dobrog romana) praktično ne zavisi od stava koji je čitalac ispoljio kroz izvesne testove. Drugim rečima, lica koja svojim verbalnim očekivanjima izražavaju samo potrebu izbegavanja, mogu imati, možda nesvesno, mnogo dublja književna iskustva, i obratno. Iste osobe koje na agresivan način ocenjuju apstraktne slike kao „nerazumljive”, mogu veoma dobro da ih procene i da ih sa razumevanjem analizuju kada odgovaraju na jasno postavljena pitanja.

Polazeći od ovih činjenica, može se izneti pretpostavka da se opšti stav prema estetskom proizvodu sastoji od dva relativno nezavisna mentalna procesa, tako da je moguće da taj stav bude doveden u pitanje, izmenjen ili napušten. Prvi proces neposredno zavisi od sistema kulturnih vrednosti usvojenog u toku socijalizacije i vodi svemu onom što je u sticanju estetskog iskustva posredovano normama (kao što to pokazuju dobro poznati testovi koji ukazuju na zavisnost estetskog suda od poznavanja imena pisca, itd.). Drugi stvara neposredan, spontani estetski (osećajni — saznajni) efekat, pri čemu su pojedini aspekti ličnosti mobilisani nezavisno od ovih osnovnih normi.

Ovde ne treba biti u zabludi. U svakodnevnoj praksi delovanja estetskih proizvoda, „neposredno” reagovanje se veoma često konačno zamenjuje „posredovanim”, normativnim rea-

⁹⁾ U Mađarskoj bar, gde se mešaju učinci dve vrste pojava — s jedne strane, izrazito velika socijalna mobilnost za poslednjih trideset godina, u toku koje su se različite socijalne grupe radikalno pomešale, a s druge, neke duboke promene (različite prirode i tempa) nastale u sistemima vrednosti — imali su za posledicu činjenicu da se trenutno ne mogu naći socio-demografski indikatori, primenljivi za globalnu društvenu lestvicu, na osnovu kojih bi se mogli ustanoviti glavni tokovi načina mišljenja i sistema vrednosti.

govanjem. Postavlja se pitanje nije li „neposredno“ reagovanje takođe uslovljeno kulturom, ali na jednom dubljem i teže dostupnom nivou.

Problem koji nam ostaje da rešimo može se formulisati u nizu pitanja:

1. Kakvi su međusobni odnosi — nesumnjivo pod uticajem kulture, epohe, društvene klase, estetske sfere, itd. — između ova dva srodna procesa koji tvore estetsko iskustvo?

2. Ako je ideološki nivo uslovljen socijalizacijom, a delimično i društvenim položajem, koje su to druge odrednice za koje do sada nije pronađena sociološka interpretacija? Ne dovodi se u pitanje determinizam sociološki i njegovo delovanje na ovaj proces, ali da bi se on utvrdio potrebno je imati u vidu čitav mehanizam funkcionisanja društvene svesti.

3. Može li se izneti pretpostavka da su upravo osnovni oblici uzajamnog delovanja ova dva procesa ti koji određuju — s obzirom na razdoblja kulture, društvene klase i estetske sfere — društvenu funkciju estetskih proizvoda?

4. Mogu li se protivrečnosti u delovanju ovog dualiteta objasniti uz pomoć psihoanalitičke teorije koja na sličan način shvata dijalektiku svesnog i nesvesnog, pretpostavljajući da je svesno kontrola nesvesnog.

5. Ako se, uzimajući u obzir sva dostignuća sociologije umetnosti, dođe do zaključka da „normalno“ — bar u našem razdoblju i u našoj kulturi — estetska komunikacija nije ništa drugo do rasprava društva sa samim sobom, stvaranje sistema samoopravdanja i samoposmatranja u kojem nijedan način mišljenja, nijedan sistem vrednosti ne nalazi ništa drugo do sebe sama (kao da je svaki sistem vrednosti sačinjen samo zbog toga da bi sprečio svako preliivanje i svaki raskid) — može li se pretpostaviti da je dijalektička tenzija ova dva procesa ipak bila uzrok kidanja, čime su stvoreni uslovi za stalna prevazilaženja (kako u stvaranju tako i u primanju), unoseći element *dogadaja*? I možda tada nije više u pitanju estetska komunikacija, već sistem društvene komunikacije u celini.

Literatura

Altick, R.: *The English common reader*. Chicago, III. University of Chicago Press, 1957.

Bourdieu, P.: *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*, *Revue internationale des sciences sociales* 20, 1968, 640—664.

- Bourdieu, P.; Darbel, A.: *L'amour de l'art*. Paris, Ed. de Minuit. 1969.
- Duncan, H. D.: *Language and Literature in society*. Chicago, Ill., University of Chicago Press, 1953.
- Duncan, H.D.: *Sociology of art, literature and music*, pp. 482-497, u: H. Becker; A. Boskoff (eds.), *Modern sociological theory in continuity and change*, New York/ Chicago, Ill, Holt, Rinehart and Winston, 1957.
- Escarpit, R.: *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF. 1968.
- Festinger, L.: *A theory of cognitive dissonance*. Stanford, Calif., University of California Press. 1957.
- Jacobs, N. (ed.) *Culture for the millions?* Boston, Mass. 1964.
- Jarvie, I. C.: *Towards a sociology of the cinema*. London, Routledge and Kegan Paul. 1970.
- Kloskowska, A.: *Kultura masowa*, Varsovie, 1964.
- Lazarsfeld, P.F.; Katz. E.: *Personal influence*, New York/London, Free Press/Collier McMillan, 1955.
- Löwenthal, L.: *Literatur und Gesellschaft*. Neuwied-am-Rhein, 1964.
- McMullen, R.: *Art, affluence, and alienation*, London, Pall Mall Pres. 1968.
- Meylakh, B. S.: *Hudožestvennoje vosprijatije* (Perception aritistique), Léningrad, 1971.
- Moles, A.A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris, Flammarion, 1958.
- Ratchouk, I.A.; Koutorgue, Z.G.: *Sotsiologičeskije issledovanija kinematografa* (Recherches sociologiques sur le cinématographe). Moscou, 1971.
- Rosenberg, B.; White, D.M. (eds.): *Massculture*. The popular arts in America. New York/London, Free Press of Glencoe/Collier McMillan, 1966.

DIMITRIJ RUPEL

UMETNIČKA PROIZVODNJA I KULTURNE POLITIKE

Ne postoje nikakvi opšti, međunarodni sporazumi o metodama podsticanja i organizovanja proizvodnje umetnosti (beletristike, pozorišta, muzike, likovnih umetnosti...). Među razloge za takav nejednak odnos i za „nejasno” shvaćanje umetnosti spadaju kulturne, ideološke i ekonomske razlike među zemljama ili narodima. Postoje zemlje ili narodi koji umetnost primaju kao privilegiju i kao najviši domet nacionalnog stvaralaštva: to su zemlje koje duguju, ili im se bar čini da duguju svoj nacionalni identitet umetničkoj proizvodnji iz prošlosti. Međutim, s druge strane, postoje zemlje koje su kroz istoriju očuvale „hladan” odnos prema umetnosti: smatraju je luksuzom ili je ocenjuju samo prema njenim „praktičnim” zaslugama. Postoje, sem toga, zemlje koje jedva da su ikad znale za osamostaljenje umetnosti kao posebnog proizvodnog sektora, i opet druge, koje su je u najnovije vreme prestale priznavati kao takav sektor. Jedan od pokazatelja nacionalnog odnosa prema umetnosti (ili odlučujući činilac za njeno postavljanje na takvu lestvicu) je, možda, postojanje ili nepostojanje državnog ministarstva ili nacionalnog budžeta za oblast umetnosti, postojanje činioca koji najčešće nazivamo resor za kulturu. Sledeći pokazatelj bi, možda, bio obim budžeta tog resora, to jest nivo kulturne potrošnje po stanovniku. Ma kako to može izgledati čudno, brojke o kulturnom standardu nekog naroda neće se obavezno poklapati s tradicionalno priznatom „kulturom” tog naroda: kulturu često vodi i troši ekskluzivna elita. Produbljenje

istraživanje pokazalo bi u kojoj meri se naše ideje o kulturi zasnivaju na predubedenjima: izgleda da više volimo „visoku“, elitnu, tradicionalnu, „čistu“ umetničku proizvodnju čije proizvode izjednačujemo s kulturom.

Zato je vrlo teško raspravljati o *samo jednoj* kulturnoj politici, tako kao da postoji neki nesumnjiv instrument ili metod za podsticanje i organizovanje umetničke proizvodnje. Politika umetničke proizvodnje nije „tehnički pojam“ kao što su to knjiga, koncert ili pozorišna predstava. Sem toga, to nije ni tačno definisana institucija kao što je, na primer, institucija odbrane, vaspitanja ili ekonomske politike; mnoga društva odlično prolaze i bez te politike ili je smatraju manje važnom, dekorativnom, feminiziranom, zamenljivom. Cilj ovog teksta je da opiše i, po mogućnosti, definiše razne politike umetničke proizvodnje.

Kad govorim ovde o kulturnim (ili umetničkim) politikama, imam na umu sledeće:

1. pravila umetničke produkcije u društvima u kojima postoji određena tradicija umetničkog poziva;
2. pravila, koja su manje-više rezultat eksplicitne potrebe sistema za umetničkom proizvodnjom;
3. situacije, u kojima je umetnike i stvaraoce politike moguće smatrati podvojenim društvenim jedinicama i gde je proizvode jedinica obeju vrsta moguće posmatrati kao posebna smislaona područja;
4. kompleksne odnose između umetničkog proizvođenja i umetničke potrošnje u kojima možemo da otkrijemo „tragove“ saradnje i suprotstavljanja; to jest sferu u kojoj se obe ove stvarnosti sreću i međusobno sadejstvuju;
5. karakteristiku umetničkog proizvoda: on je u društvenom i ideološkom pogledu „prelazan“ i „odražajan“, što ne znači da je umetnost moguće svesti na te „sastavne delove“.

Na primer: u Sloveniji je u 19. stoleću postojala određena tradicija pisanja romana koja je bila u skladu sa stalnom potrebom za nacionalnim identitetom, za potvrđivanjem patrijarhalnih vrednosti; ti romani su bili proizvedeni u izričitoj suprotnosti sa željama nemačke birokratije i u opreznom sporu sa crkvenom politikom, dok su istovremeno predstavljali brižljivo sprovođenje programa narodnooslobodilačkog pokreta *Mladostenaca*. Bili su kritički okrenuti prema stranoj sili (austrijskoj vlada-

jućoj ideologiji), a usklađeni sa domaćom kulturnom politikom; međutim, ovim apstraktnim opisom ne možemo „iscrpno” predstaviti te romane. Mada su bili „inspirisani” savremenim (iako u izvesnoj meri već zastarelim) estetskim i društvenim idejama, u njima je stalno negovana estetska percepcija i jezička snaga slovenačke nacije. Ovaj primer je zanimljiv zbog kombinovanog delovanja dveju različitih, čak i suprotstavljenih politika. I danas možemo da nađemo „slične” primere u javljanju takozvane „kontrakulture”: dok je u opoziciji prema vladajućoj ideologiji šireg društva, ona je obično u skladu sa neposrednom zajednicom. Za velika umetnička dela tipično je ponajviše to što izmiču „kontroli” bilo kakve skupine, škole ili zajednice: ovim delima uspeva — kako je to pisao Goldman — da mentalne strukture i/ili politike, koje ih okružuju, „potisnu” „na vrlo visoki stupanj koherentnosti”, što već predstavlja akciju „unutar kolektivne svesti” (potiskivanje ovakvih struktura na ravan koherentnosti znači određenu meru odvajanja od prvobitnog stanja.¹⁾

Glavni problem politike umetničke proizvodnje sastoji se u tome da se shvate i — ako je to moguće — razreše suprotnosti između same politike i njenog predmeta. Izgleda da su uslovi za neposredne kontakte ili čak udruživanje umetnika i njihove publike izuzetno nepovoljni; zato je, na kraju krajeva, potreban neki posrednik. Institucije i politike moraju se razvijati a razvijane su zato da bi posredovale u već pomenutim okolnostima. Te institucije i te politike su nasledile (ili će naslediti) praktično sve probleme koje su (pre njihove intervencije) imali umetnici s publikom i koje je publika imala sa umetnicima. Zato oni koji odmeravaju politiku predstavljaju osetljivu i po suštini kompleksnu „treću” stranu koja ima mogućnosti da tumači pa čak i konstituiše interese, potrebe, vrednosti, uverenja... drugih dveju strana. Orijentacija i uspeh ovih tela svakako zavise od načina kako su uređena, od načina kako je izvršeno „regrutovanje” i od toga kome „taboru” pripadaju.

Van svake je sumnje da je ustanova posrednika — uprkos svojim potencijalno otuđujućim karakteristikama — još uvek jedino „praktično”²⁾

¹⁾ Goldmann: *Pour une Sociologie du Roman* (Paris, Gallimard 1964), str. 41—47.

²⁾ U stvari, ne samo „praktična”: ako kao posredovanje shvatimo i *kritiku* umetnosti (publicistika, časopisi, žiriji itd.), postoji i „teorijska” potreba. Poznati su i štetni (bili) pokušaji umetnika da se probiju neposredno do publike. Ovde mislim na različite romantične teorije, kao i na moderne populiste (upor. N. Frye, *Anatomija kritike*).

rešenje za savremenu umetnost. U „idealnoj“ situaciji posredništvo ne bi bilo potrebno: „potrošači“, i to svi, razumevali bi i podsticali umetničko stvaralaštvo, a možda bi i sami postali umetnici; umetnici bi bili u harmoniji s tom visoko razvijenom svešću, ukoliko se ne bi „ostvarili“ i prestali da budu umetnici, a postali „potrošači“ samog života lišenog problema. To, što govorimo o umetničkoj politici, već po definiciji, znači neku otuđenu situaciju s „pukotinama“ u kolektivnoj svesti.

Međutim, složenost ovakve politike ne možemo razumeti ako se ne suočimo sa složenošću društvenog položaja savremene umetnosti. Jasno je da različiti društveni sistemi na različite načine posmatraju umetničku proizvodnju; zato ćemo pokušati da razmotrimo probleme odnosa u uslovima oba sistema: kapitalističkog i socijalističkog.

KAPITALIZAM

Neko umetničko delo, proizvedeno u kapitalističkom društvu:

1. može da izražava, reprodukuje, usaglašava se... s vladajućim idejama tog društva; u tom slučaju, ono ima usklađen položaj s datim okolnostima, ili — kako kaže Goldman: manifestacija je same buržoaske svesti³⁾; ove vrste umetnosti je na nivou lažne svesti, na nivou ideologije.

2. Umetnost može da odbija, kritikuje i bude u opoziciji prema vladajućim idejama (uključujući i umetničku tradiciju), može da sagleda mistifikacije kapitalističkog sistema; takva umetnost bi bila na nivou prave, kritičke svesti.

Marks je pisao da je kapitalistički način proizvodnje neprijatelj određenih umetničkih oblika.⁴⁾ Naravno, pri tom je mislio na stvarno svesnu, kritičku vrstu umetnosti koja bi znala da prikaže i informiše društvo i čoveka na celovit, stvaralački, produktivan, pošten način. Kapitalizam se suprotstavlja potpunoj istini izrečenoj o njemu samom. Međutim, taj odnos nije uvek tako jednostavan: zbog postojanja podele rada i svih mogućih otuđujućih procesa, kapitalizmu nije nužno da objašnjava zabrane. Zabrane su deo životne stvarnosti u kapitalizmu: one su implicitne. Postavlja se

³⁾ Upor. Lucien Goldmann, *Pour une Sociologie du Roman* (Paris, Galimard, 1964), str. 56.

⁴⁾ Tvrdnja je iz Marksovih *Teorija o višku vrednosti*: upor. Marks-Engels, *O umetnosti i književnosti* (Ljubljana, CZ: 1950), str. 38.

pitanje: šta može da učini umetnik, koji je u kapitalizmu rođen, da bi prevladao to „prirodno“⁵⁾ stanje stvari. Tvrdnja da je kapitalizam neprijatelj određenih oblika umetnosti odnosi se na činjenicu da kapitalizam definiše umetnost kao neku, u principu parcijalnu, otuđenu vrstu pojave i informacije. „Priroda“ umetnosti je „prijatno usaglašena“, harmonična, zabavna... dakle, predstavlja deo sistema. Marks je (raspravljajući o neprijateljskom odnosu kapitalizma prema umetnosti) mislio na izuzetnu umetnost. To bi bio stav koji važi za svakog klasnog neprijatelja (proletarijat, revolucionare...) i taj stav pretpostavlja snagu umetnosti da prevaziđe svoj (kapitalistički) karakter, svoju „prirodu“.

Nije potrebno detaljnije razlagati primere umetničke proizvodnje koja je služila kapitalističkim interesima, koja je kapitalistički sistem smatrala primerenim. Pomenimo samo neke primere takve umetnosti:

1.1. Umetnička dela koja učestvuju u kapitalističkom načinu upravljanja i koja svesno pomažu kapitalističkom sistemu; koja iskorišćuju njegove privilegije, najrazličitije instrumente i karakteristike (dirljive televizijske serije — „soap opere“, nasilje, pornografija...).

1.2. Umetnička dela koja su saučesnik kapitalizma tako što mu pomažu „nesvesno“. Ova dela možemo da podelimo u dve skupine:

1.2.1. umetnička dela male vrednosti; njihova slabašna vizija i odsustvo senzibiliteta preče ih da predstave koherentnu „sliku“ sveta, odnosno onog sveta u kome žive;

1.2.2. umetnička dela uspešna po svojoj neznatnoj „unutrašnjoj“ potrebi za definisanjem sveta (npr. muzika, balet, psihološko pozorište, poezija itd.). Pogledaj tabelu *Tipovi umetnosti* na str. 36.

Već je pisano o tome da su građanski kulturni političari u većini razvijenih zemalja u najvećoj meri otežali razlikovanje pomenutih tipova umetnosti.⁶⁾ Oni, naime, ne podržavaju samo čiste „prokapitalističke“ umetnosti; subvencioniraju i one aktivnosti koje su „samo umetnost“ pa čak i one koje se suprotstavljaju vladajućim idejama. Opšta je pretpostavka da je sistem uglavnom dovoljno moćan te uspeva da integriše problematičnu, antikapitalističku, opozicio-

⁵⁾ „Ovde dolazimo do samog principa mita: istoriju menja u prirodu.“ Upor: Roland Barthes, *Mythologies* (New York, Hill and Wang, 1976), str. 129; „...buržoaskie norme su doživljavane kao očigledni zakoni prirodnog poretka...“ — *ibid.*, str. 140.

⁶⁾ Upor. Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt* (Boston, Beacon Press: 1972).

*Tipovi umetnosti**Umetnikova ideologija**Pravnopolitički kontekst umetničke proizvodnje*

KAPITALIZAM

SOCIJALIZAM

GRADANSKA

konformistička
umetnost

kritička umetnost

SOCIJALISTIČKA

kritička umetnost

konformistička umetnost

NEOPREDELJENA

(pragmatična, eklektična, nespecifična...)

1. konformistička umetnost
2. nekonformistička umetnost s
neznatnom potrebom za definisanjem
stvarnostiOPREDELJENA U OKVIRU
ETABLIRANIH IDEOLOŠKIH MODELA

kritička umetnost

nu umetnost. Na sličan način buržoaska parlamentarna demokratija postupa s komunističkim partijama na Zapadu. Za nekonformističke umetnike je sve teže da opstanu i delaju kao nekonformistički umetnici. Subverzija bi morala da postane „prefinjenija”, jer je direktna kritika u mnogo čemu postala deo svakidašnjeg poslovanja buržoaske demokratije. Kapitalistička proizvodnja se više ne ispostavlja na jednostavan i neposredan način kao „neprijatelj određenih grana duhovne proizvodnje”. Za političare je „istinska svest” u mnogo čemu postala „praktičan” problem. Postala je savladljiva. Ako bismo sada želeli da razmatramo razne načine koje političari mogu da odaberu za prevladavanje kulturnih problema savremenog kapitalističkog društva, to bi značilo razmatranje načina saniranja nekog preduzeća koje je samo po sebi problematično. S druge strane srećemo se sa zanimljivom (dijalektičkom?) situacijom. Svesni strategije buržoaske kulturne politike sa njenim očiglednim i suštinskim interesima, možemo zamisliti kontrapolitiku čiji je cilj duboko revolucionisanje i demokratizacija kulture. Ukratko rečeno, nije nam moguće da raspravljamo o *nekoj* (samo jednoj) kulturnoj politici; moramo govoriti o raznim politikama u kontekstu umetničke proizvodnje u kapitalizmu. Možda bismo ih mogli ovako predstaviti:

1. politika usmerena ka integraciji — koju sprovode vladine agencije, i
2. politika u sukobu sa vladajućom ideologijom, koju sprovode radikalne skupine, organizacije pa čak i pojedinci.

Problem s ovom drugom vrstom politike je u tome što je moguće vrlo lako je izmeniti u novu integraciono usmerenu politiku, u ogledalo činovničkog stava. Budući da je borbena usmerena politika često izjednačavana sa socijalističkom (protivkapitalističkom) politikom, o nekim njenim problemima govorićemo kasnije, kad bude reči o politikama u socijalističkim sistemima. Zato ćemo ovde dodati samo još neke napomene. Morali bismo, pre svega, biti svesni da je u buržoaskoj tradiciji bilo vrlo malo umetničkih dela koja su predstavljala pravu manifestaciju buržoaske svesti.⁷⁾ Mogli bismo reći da jezgro buržoaske kulture čine opoziciona umetnička dela. Kao što su već Lukač i Goldman dokazati na primeru buržoaskog romana, ta umetnička dela su se najčešće borila protiv vladajuće ideologije, buržoaske kulture, kolektivne svesti itd. Na drugačijem nivou analize moguće je, prirodno, reći da struktura tih dela odaje svoju buržoasku prirodu: individualističko

⁷⁾ Goldmann, *op. cit.*

traženje autentičnih vrednosti, partikularnost vi-
zije itd. Nesumnjivo je da otpor, devijantno,
inovativno delanje lomi rituale, tradicionalnu
ideologiju, mitologiju itd., međutim, istina je i
to da je reč o tipično buržoaskom rešenju. To
je jedan od razloga što savremena umetnička
analiza posvećuje manje pažnje sadržini, a sve
više i više se posvećuje strukturi. Sva umetnič-
ka dela su „kritička”. Kritičnost je postala nor-
mom buržoaske kulture. Međutim, ova tvrdnja
ne diskvalifikuje naše pretpostavke da može
postojati umetnička aktivnost koja je duboko
subverzivna u odnosu na kapitalistički sistem;
i da, takođe (u kontekstu kapitalističkog dru-
štva), možemo naći radikalnu politiku koja će
podsticati takvu umetničku proizvodnju.

U uobičajenim diskusijama o kulturnoj politici
osnovna je pretpostavka da „umetnost treba
pomagati”, da umetnost ne bismo smeli prepus-
titi vulgarnosti tržišta, jer ona ima svoje speci-
fičnosti koje su u protivrečnosti s principom
kvantiteta u kapitalističkom ekonomskom živo-
tu. Iz svih tih diskusija na kraju se dolazi do
jednoglasnog zahteva za vladinom intervenci-
jom u obliku pomoći, subvencija, nagrada itd.,
s tim da se ova sredstva formiraju iz poreza.
U poslednje vreme — u zapadnim kapitalistič-
kim državama — većina velikih i odličnih ume-
tničkih dela bila je proizvedena uz državnu po-
moć ili uz saglasnost sa činionicima koji su nastali
iz osnovnih uporišta (velike korporacije itd.)
kapitalističkog sistema. Ovaj položaj pojedno-
stavljuje stvari u tom smislu što se umetnost
nalazi pod kontrolom sistema. Zato se ne mogu
složiti s tim da može da postoji, ili da postoji
samo jedna (pa makar bila i diferencirana)
kulturalna politika.

Takva centralizovana, planirana i budžetski vo-
đena politika izaziva opštu frustraciju. Poreski
obveznici dižu glas s raznim interpelacijama u
parlamentima; vladine agencije osećaju odgo-
vornost prema državi, kulturnoj tradiciji i po-
reskim obveznicima — vrše nekakvu cenzuru
umetničke proizvodnje; stanovništvo se u celini
oseća otuđenim od politike; čini se da je ma-
nje-više čitava ta stvar elitistička; umetnici se
osećaju odgovorni sistemu i sve više i više do-
bijaju ulogu državnih činovnika. Ta zatrovana
situacija obično se razrešava privremenom „ne-
poslušnošću”, „gužvama” svih vrsta i opštom
frustracijom; naravno, ima mnogo umetnika koji
se u takvom aranžmanu odlično osećaju, ali to
osećanje često daje loše umetničke rezultate,
ako nije reč o umetnosti „neutralne” vrste koja
je opisana pod tačkom „1.2.2.”.

Mada tržište, uopšte uzev, slovi kao činilac
koji najviše doprinosi otuđenju u modelu kapi-

talističkog kulturnog ustrojstva, i mada obično kažemo za dela koja se potvrđuju na tržištu da su patvorine (neautentična dela), ipak mislim da fenomen tržišta još nije sasvim proučen i iskorišćen. Izgleda da su u njemu, odnosno u njegovim modifikovanim oblicima još uvek skrivene velike rezerve: na primer, javne fondacije (kao što je PBS — javna televizijska mreža u Sjedinjenim Američkim Državama i u Kanadi), umetničke zadruge, umetnički sindikati itd.

Fenomen tržišta još ne znači mesto razmene rada gde vrednost određuju najbezobzirniji talkmičari. Ako uzmemo u obzir poslovičnu i neizbežno nisku produktivnost u sferi kulture (sem u slučaju svesno komercijalizovane umetnosti, koja je gotovo sasvim nezainteresovana za autentično tržište umetnosti), možemo reći da bi tržište moglo predstavljati više nekakvo mesto susretanja, povoljnu društvenu okolnost za suočavanje i dopunjavanje, mesto preplitanja i stvaranja međusobnih odnosa samih umetnika, između umetnika i publike, priliku za vaspitanje potrošača. Ovde mislim na „otvorene“ galerije, pozorišta i umetničke priredbe „na otvorenom prostoru“, koji mogu da se razviju u hepeninge i dinamična iskustva svih vrsta.

Jedna od alternativa afirmisane kulturne politike, — mada je podržava manjina učesnika u kulturnom životu, obično radikalni intelektualci, — jeste socijalistička politika. Razmotrićemo ukratko njene prednosti i nedostatke da bismo opisali praksu socijalističke kulturne politike.

SOCIJALIZAM

Model konformističke i opozicione umetnosti je svakako moguće proširiti i na socijalistički „tabor“: jer, događa se da neko umetničko delo, koje je proizvedeno u socijalizmu, ili:

1. odbacuje, ili
2. prihvata vladajuće ideje i institucije socijalističkog društva.

Primer harmonije između socijalističkog dela i socijalističkih ideja u mnogo čemu podseća na „alternativu“ „kapitalističkog“ umetnika. Potpuno odbacujući kapitalistički sistem, on može da se okrene socijalističkom i — ako ima sreće — neće postati jedna od dekoracija kapitalističkog sistema (koja potvrđuje njegovu „liberalnu“ i „otvorenu“ politiku). S druge strane, neće biti u harmoniji već u opoziciji; tako će čitava slika opet postati vrlo zamršena. Za „kapitalističkog“ umetnika socijalizam predstavlja

kritičko priklanjanje, „pribežište pred dilemama“⁸⁾ kapitalizma; za „socijalističkog“ umetnika on znači usklađeno, „usaglašeno“ priklanjanje. Mada „usaglašeni“ umetnik u socijalizmu postaje — gledano s više aspekata — moralno superioran u odnosu na „usaglašenog“ umetnika u kapitalizmu, njihov položaj je u mnogo čemu sličan. Položaj konformiranog umetnika u socijalizmu predstavlja sintezu dvaju tipova, koji su razmatrani u odeljku pod naslovom „Kapitalizam“: s jedne strane on je konformist, a s druge, umetnik s kritičkim stavom (na primer, u odnosu na buržoasku kulturu). *Jedini nov (idealni) tip je kritički orijentisan socijalistički umetnik.* Mogli bismo tvrditi (kao što se često i tvrdi) — recimo na primeru sovjetskih disidenata-buntovnika — da umetnik koji ima kritički (opozicioni, suprotstavljeni...) stav u socijalizmu može samo da „krene unazad“, u kapitalistički model. U tom slučaju morali bismo reći da je binomni model univerzalan. U suštini, treba praviti razliku između dva pod-tipa opozicionog umetnika u socijalizmu:

1.1. kritički umetnik, koji nema perspektive i zato se vraća u kapitalistički model; u kapitalizmu nalazi pribežište pred socijalističkim dilemama;

1.2. kritički umetnik, koji priznaje socijalistički sistem kao progres u odnosu na kapitalizam, ali i dalje teži novom napretku na dijalektički način; socijalizam uzima kao polaznu tačku, a ne kao korak u pogrešnom pravcu.

Sve govori da su skandalozne afere u vezi sa otpadnicima u istočnoevropskim zemljama izuzetno mnogo pojednostavljivane i, naravno, iskorišćavane za političku propagandu: zato su one na izvestan način nejasne i mogu da nas zavedu. Činjenica je da su neki socijalistički kritičari sami obezvređili svoj, u suštini napredan stav na taj način što su dozvolili zapadnoj propagandi da sebi pribavi još jedan poen protiv socijalizma (npr. Solženjicin), umesto da pokažu kako su svojom delatnošću napredovali još jedan korak *dalje* od kapitalizma, a ne da su se vratili u njegovo naručje.

Iako za socijalističke (marksističke?) političare ne bi smelo biti teško da u umetničkoj kritici vide pokretačku, naprednu snagu, oni vrlo često zauzimaju funkcionalistički, to jest konzervativan stav prema umetničkoj kritici. Pokušajmo da shvatimo ovu teškoću.

⁸⁾ Upor. G. Lukács, *Realism in Our Time* (Harper Torchbooks, 1971) — slovenački prevod: *O današnjem pomenu kritičnoga realizma.* Prev. T. K., uvod Boris Zihari. Ljubljana, CZ: 1961.

Uopšteno gledano, postoje dve „teorije“ o odnosu između socijalizma i umetnosti: prva shvata umetnost kao *podređenu* (odraz, ilustraciju) socijalističkoj ideji o ljudskom totalitetu; druga shvata umetnost kao *suštinski*, čak najvažniji (kritički, revolucionarni...) element ljudskog oslobađanja; dakle, umetnost treba da bude veća, viša, obuhvatnija od određene (npr. socijalističke) društvene ideje, pokreta, formacije... Sam Marks je ostavio otvoren put za različita tumačenja time što je — s jedne strane — zastupao tezu da je „koncentracija talenta u pojedinom umetniku“ posledica otuđenih okolnosti kapitalizma.⁹⁾ Dakle, kad nestane kapitalizma, svi ljudi će moći da se bave umetničkim stvaralaštvom; svi će biti umetnici i neće biti nikakve potrebe da umetnost predstavlja poseban sektor ili posebnu disciplinu.

S druge strane, Marksa je uznemiravao „nejednak odnos između razvoja materijalne proizvodnje i npr. umetničke“¹⁰⁾, a to znači da umetnost nije moguće, ili je bar ne bismo smeli podređivati određenim ekonomskim ili društvenim uslovima. Međutim, dok bi u prvom slučaju to moralo značiti da socijalizam stvara za umetničku proizvodnju nova pravila i da, dakle, opravdava politiku koja pokušava da „koordinira“ različite sektore, u drugom slučaju, takva politika ne bi imala opravdanja. Kao što je poznato, sam Marks nije predlagao nikakvu posebnu socijalističku estetiku; upravo obrnuto — Lasalu je savetovao korišćenje „univerzalnih“ (Šekspir) principa.¹¹⁾ U tom pogledu je marksistička diskusija o „tendenciji“ u umetnosti vrlo poučna.¹²⁾

Suočeni smo s nizom marksističkih tekstova o umetnosti (Brecht, Lukač, Benjamin, Encensberger...), koji na ovaj ili onaj način „podređuju“

⁹⁾ Ovde mislim na Marksovu pretpostavku: „Ekskluzivna koncentracija umetničkog talenta u pojedincu i uništavanje tog talenta u velikoj masi, što je u vezi s prethodnim, posledica je podele rada.“ U naše doba umetnik je još uvek podređen „lokalnoj i nacionalnoj borniranosti, koja proizlazi neposredno iz podele rada“; pojedinac je podređen „određenoj umetnosti, tako da je isključivo slikar, vajar itd.“ U komunističkom društvu, u kome neće biti podele rada, neće biti ni „slikara, već... uglavnom ljudi koji, između ostalog, i slikaju“ (Upor. Marx, *Izabrana dela II* — Ljubljana, CZ: 1976 — str. 259—260).

¹⁰⁾ „Teško je (shvatiti) da još uvek predstavljaju (grčka umetnost i ep, nap. D. R.) umetničko uživanje i da u izvesnom smislu važe kao pravilo i nedostižan uzor.“ Upor. Marx, *ID, IV*, str. 45.

¹¹⁾ Marks u pismu Lasalu: upor. Marks-Engels, *O umetnosti i književnosti*, str. 85—87.

¹²⁾ Engelsova pisma Kauckom i Harknesovoj: upor. Marks-Engels, *op. cit.*, 52—58.

umetnost „istorijskim” potrebama socijalizma;¹³⁾ s druge strane nailazimo na autore kao što su Goldman, Markuze i, na primer, H. Pres¹⁴⁾ koji na umetnost gledaju kao na privilegovani instrument oslobađanja čoveka, oblikovanja prave svesti; kao instrument permanentne subverzije svih etabliranih normi, vrednosti itd. Drušim rečima, umetnost je centralna tačka, metafora ili „sinonim” za marksističku filozofiju, ekvivalent socijalističkog mišljenja.

Ova dilema ima, svakako, ceo niz potpitanja. Međutim, glavni problem oko koga se svi vrte — a on je razmatran na sličan način sa obeju strana: marksističke i nemarksističke — jeste problem *distance* između umetnosti i života, odnosno između umetnika i publike¹⁵⁾; prema Lukačevim rečima, razlika između „unutrašnje” i „spoljne” deskripcije.¹⁶⁾ D. Bel je opisao poraz tradicionalne estetike u američkoj kulturi, dok je Lukač nagovestio takav poraz u socijalističkom društvu. Nagoveštaj poraza sastoji se iz pretpostavke da umetnici savremenom (u Lukačevom slučaju — socijalističkom) čoveku nemaju da kažu nikakvu posebnu istinu. Oni više nisu iznad ljudi, odnosno van života: integrisani su u društvo i opisuju život „iznutra”. S malo uobrazilje primere takve umetnosti možemo da nađemo u raznim populističkim (radikalnim američkim ili uobičajenim kineskim) teorijama: od „zemljanih radova” (Earthworks) i „deestetizacije” do naivne seoske ili radničke umetnosti. Problem s ovim teorijama je u tome što ih na Zapadu obično koriste dokone parajlije, a na Istoku izabrane i specijalno obučene skupine. U pozadini tih umetničkih teorija nalazi se logika povezana sa idejom o savršenom i srećnom društvu: i na tom mestu se dotiču (konvergiraju) komunizam i postindustrijsko društvo.

Ako se vratimo socijalističkoj kulturnoj politici: opštu zavist može da izazove činjenica što u socijalističkim zemljama umetnost uređuje država. Ali se isto tako previđa činjenica da ove politike obično podstiču, s jedne strane, „neproblematičnu”, neutralnu umetnost, a s druge, onu koja je eksplicitno u skladu sa ukusom institucija. Socijalistička kulturna politika je najčešće „padala na ispitu” u slučajevima „kritičke”, napredne umetnosti, time što ju je jedno-

¹³⁾ Upor. M. Esslin, *Brecht* (New York, Norton: 1974), str. 126—156; W. Benjamin, *Illuminations* (New York, Schocken: 1969).

¹⁴⁾ H. Press, „Marxism and Aesthetic Man”, u G. Batcock, ed., *The New Art* (New York, Dutton: 1973).

¹⁵⁾ Daniel Bell, *The Cultural Contradiction of Capitalism* (New York, Basic: 1976).

¹⁶⁾ Upor. Lukács, op. cit., str. 93—135 in passim.

stavno proglašavala „nazadnjačkom”, prokapi-
talističkom itd. Logika je jednostavna, jer po-
tiče iz birokratskog izvora. Čak nije reč ni o
tehnokratiji, već jednostavno o birokratiji. Da-
kle, teško da ćemo s te strane moći da očeku-
jemo produktivne odgovore.

SAMOUPRAVLJANJE

Na kraju bih želeo da skrenem pažnju na samo-
upravni model kulturne politike koji teži us-
postavljanju novih odnosa između umetnika i
publike. Samozadovoljno bi bilo tvrditi da sa-
moupravljanje daje prave odgovore na naša pi-
tanja: reč je o otvaranju novih mogućnosti.

Ako sudim po sopstvenim iskustvima s jugo-
slovenskim sistemom, njegova je glavna pred-
nost veza između proizvođača i potrošača umet-
nosti. Prva prednost (u poređenju sa sovjet-
skim modelom, na primer) je u tome što je na-
puštena ideja o *jednoj* politici koja važi za sve.
Jugoslovenske interesne zajednice kulture ne
funkcionišu na osnovu unapred definisane kul-
turne politike. Katkad čujemo pritužbe da uop-
šte nemamo nikakvu kulturnu politiku. Mislim
da su te pritužbe dobar znak demokratizacije i
rastuće autonomije samoupravnog sistema. Za-
jednice kulture treba da budu mesto na kome se
sreću proizvođači i korisnici i gde se dogovaraju
o planovima. Gde koordiniraju potrebe i moguć-
nosti i na kraju odlučuju šta će se proizvoditi i
koliko — u zamenu za šta i za koju sumu novca.
Rezultati ovih sporazuma su manje vidljivi kad
je reč o grandioznim projektima,¹⁷⁾ nego pri ure-
đivanju svakidašnjih sporova i napetosti između
umetnika i publike. Možda je istina—kao što sam
to napisao u drugoj prilici¹⁸⁾ — da su umetnici
danas u lošijem finansijskom položaju (nego što
je to bio slučaj za vreme etatističkog modela ko-
ji je delovao kroz budžet), ali se zato proizvod-
nja, u smislu broja predstava, knjiga, koncer-
ta itd. znatno povećala.

Otkad je prihvaćen zakon o udruženom radu
radnici su u svim sferama društvene proizvod-
nje jednaki pred zakonom. Oruđe za postizanje
takve jednakosti naziva se „slobodnom razme-

¹⁷⁾ Grandiozan projekt bi bio kad bi Slovenci doče-
kali „novog Prešerna” ili „novog Cankara”, kad bi
pomoću umetnosti Slovenci opet videli sebe u ogle-
dalju kao izabrani narod, kad bi umetnost skovala
nacionalni program... Naravno, ne možemo reći da
nismo dočekali filmske spektakle i spomenike kul-
ture grandioznih razmera; međutim, oni su većinom
proizvod dogovora koji su prevazilazili zajednice za
kulturu.

¹⁸⁾ D. Rupel, „Demokratizacija in stvarajlnost” („De-
mokratizacija i stvaralaštvo”) (izveštaj za UNESCO),
Delo, Vol. XVI, br. 227, str. 26.

nom rada", koja se ogleda u takozvanim samoupravnim sporazumima.¹⁹⁾

Cilj ovog sistema je, naravno, u tome da se što više umanji uloga profesionalnih posrednika i da se eliminiše budžet.²⁰⁾

Pomenuću dva problema ovog novog kompleksnog sistema kulturne politike. Prvo, kulturni proizvođači (to jest umetnici) često ne žele da sarađuju u kreiranju politike, jer im takva saradnja oduzima njihovo „dragoceno vreme“; ovo demokratsko ustrojstvo im se čini kao uznemirujuće i štetno za njihov izvorni poziv, mada priznaju da ih je stari, nedemokratski sistem ograničavao. Drugi problem je problem društvenog vrednovanja umetničke proizvodnje. Uprkos proklamavanoj jednakosti svih vrsta rada, umetnici sebe katkad smatraju heteronomnim, manipulisanim proizvođačima, pošto vlada mišljenje da oni ne stvaraju višak vrednosti, već ga samo troše.²¹⁾

Međutim, dok „ekonomska baza“ treba da bude autonomna u svojoj politici „trošenja“, za umetničku proizvodnju važi drugo pravilo. Dok je tržište potrošnih dobara manje-više slobodno, tržište umetnosti je obično ograničeno. Drugim rečima, umetnici bi želeli da sebe vide i u ulozi potrošača („materijalnih“ dobara) i hteli bi da i oni kažu svoju reč o društvenoj proizvodnji

¹⁹⁾ Radnici neke fabrike potpisuju sporazum s radnicima pozorišta kojim je određeno koji deo viška vrednosti radnici žele da investiraju u delatnost pozorišta (ako ga uopšte bude), dok je pozorište, prema tom sporazumu, dužno da proizvede određenu količinu predstava za fabričke radnike. Sporazume „većeg“ značaja ne potpisuju pojedine institucije, već samoupravne interesne zajednice gde se kao ugovorne strane javljaju: veće proizvođača (pozorišta, galerije, izdavači...) i veće korisnika (fabrike, gradovi, mesne zajednice, s jedne, i „posebni“ korisnici kao što su političke organizacije, televizija itd., s druge strane). Složenost sistema se ispoljava dalje kroz strukturu izdavačkih saveta, radničkih saveta ili organa rukovođenja kulturnih ustanova: a i ovi samoupravni organi se sastoje od proizvođača i korisnika. Jedan deo unutrašnjeg političkog tela neke kulturne institucije sastoji se od radnika koji rade u instituciji, a drugi deo od predstavnika kulturne potrošnje (ravnoteža snaga je obično na strani ljudi koji su „unutra“, što, opet, zavisi od „društvenog značaja“ institucije).

²⁰⁾ Pri prelasku na novi sistem organizacije kulture pojavio se i nov nuzproizvod. Decentralizacija je zahtevala ustanovljenje velikog broja (s obzirom na pravilo o opštini kao osnovnoj jedinici) zajednica za kulturu, koje su zaposlile veliki broj službenika, a to je u taj novi poziv profesionalnog samoupravljača povuklo nekadašnje neposredne umetničke proizvođače. U izvesnom smislu umetnička proizvodnja se opet „počinovničila“.

²¹⁾ To, naravno, nije tačno ni u kapitalizmu, dok socijalizam, na ovaj ili onaj način, društvene potrebe smatra relativnim, istorijskim...

uopšte: što je, u suštini, osnovna ideja „slobodne razmene rada“. Izgleda, dakle, da pitanje određenosti položaja „nadgradnje“ prema „ekonomskoj bazi“ još uvek nije sasvim rešeno i prevaziđeno onako kako bi to u samoupravnom društvu moralo biti.

Postoji i jedan dopunski problem: kako samoupravni model kulturne politike i samoupravnog umetnika ugraditi u tabelu „Tipovi umetnosti“. Izgleda kao da za njega u njoj nema mesta ili da je on tek nevažna varijacija „socijalističkog modela“. Priznajem da bi unošenje jugoslovenskog modela prilično komplikovalo tabelu, što, naravno, ne znači da dalje usavršavanje (i diferencijacija) socijalističkog modela ne bi bila potrebna. Tabelu takvu kakva je treba shvatiti kao potpunu samo do one mere u kojoj je reč o „idealnim tipovima“ („klasični“ kapitalizam i „klasični“ socijalizam sovjetskog tipa). Smatram da je samoupravni kontekst umetničke proizvodnje posebna pojava koja nije „etablirana“ do te mere da bismo mogli da govorimo o situaciji potpune identifikacije ili direktne opozicije. Drugim rečima, model koji pretpostavlja formalno odvajanje „umetnikove ideologije“ i „pravno-političkog konteksta umetničke proizvodnje“ (a upravo to je karakteristično za naš model) nije primeren samoupravljanju. To bi bila unutrašnja protivrečnost ako bismo rekli da između samoupravnih interesa umetnika i samoupravnih interesa države vlada jednostavan odnos usaglašenosti ili spora; sem, naravno, ako ideju smoupravljanja u celini ne shvatamo kao izgovor, što ne bi bilo u skladu sa uverenjem na koje se zasniva ovaj tekst.²²⁾

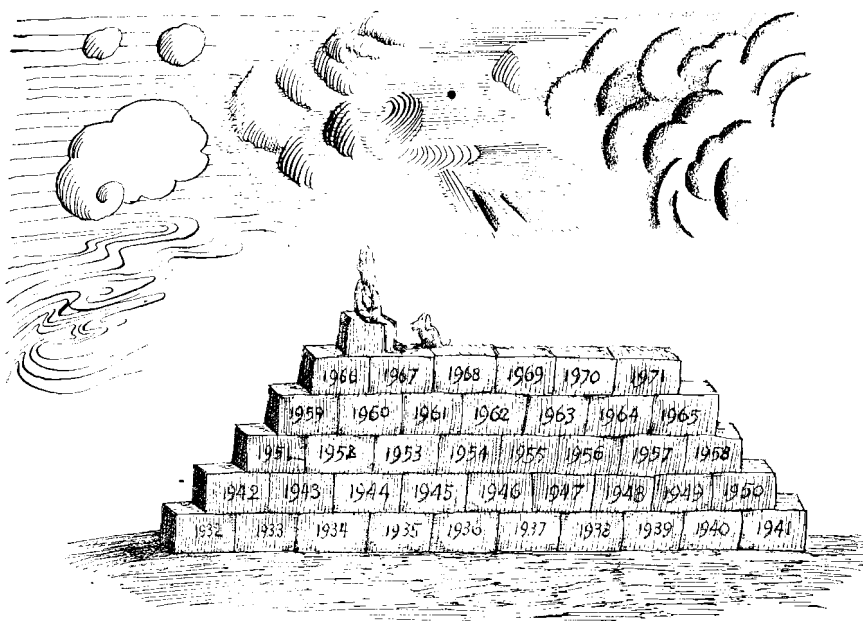
Jedan od problema povezanih sa samoupravnim modelom je, kao što sam već napred napisao, takozvano odsustvo orijentacije i preovlađujuće neraspoloženje zbog odsustva „velikih kulturnih dostignuća“, što je povezano s odsustvom velikih kulturnih skandala koji su, u svoje vreme, bili karakteristični za jugoslovensku umetničku scenu (zabrane časopisa, „šikaniranje“ autora, politički obračuni, postavljanje i uklanjanje urednika, odbacivanje ideja i umetničkih grupa...). Ma kako procenjivali te nove frustracije, njih je moguće kompenzirati svešću da je upravo to ono o čemu su se umetnici i njihova publika sporazumeli. Naravno, glavni problem umetnosti nalazi se van problematike kulturne politike. (Ako bismo ipak pokušali da sačinimo jednu ta-

²²⁾ „Pravno-politička nadgradnja“ bi trebalo da bude upravo rezultat susretanja brojnih samoupravnih težnji, brojnih umetničkih ideologija...

belu tipova umetnosti u samoupravljanju, morali bismo da počnemo „per negationem“: produkt samoupravne „ideologije“ u samoupravnom „kontekstu“ *nije* obavezno „konformistička umetnost“!)

(Prevela sa slovenačkog

DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)



ROLAN BART

DRVO ZLOČINA*

U nekim Sadovim romanima mnogo se putuje. Žilijeta obilazi (i pustoši) Francusku, Savoju i Italiju sve do Napulja; sa Briza-Testom stižemo u Sibir, u Carigrad. Putovanje je tema koja lako može da govori o uvođenju u život; međutim, iako *Žilijeta* počinje šegrtovanjem, putovanja kod Sada ne donose nikakva saznanja (raznovrsnost običaja isključivo se javlja u okviru Sadovih filozofskih rasprava, gde služi kao dokaz da su porok i vrlina potpuno lokalne ideje); bilo da je reč o Astrahanu, Anžeu, Napulju ili Parizu, gradovi su samo mesta iz kojih se dobavljaju žrtve, unutrašnjost je samo pogodno skrovište, vrtovi služe isključivo kao dekor, a različita podneblja su samo sredstvo bluda¹⁾; uvek su to ista geografija, isto stanovništvo, iste funkcije; ono što je važno zapaziti nisu manje ili više egzotične kontingentnosti, već ponavljanje iste suštine, suštine zločina (treba zadržati da se ova reč uvek odnosi na mučenje i razvrat). Dakle, ima kod Sada različitih putovanja, ali je mesto radnje uvek isto: njegovi junaci putuju samo zato da bi se zatvorili. Najbolji primer Sadovog mesta je Siling, Dirseov zamak usred Švarcvalda, u koji se četiri bludnika iz *120 dana Sodome* zatvaraju sa svojim haremom u toku četiri meseca. Taj zamak je hermetički odvojen od sveta nizom prepreka veoma sličnih onima iz vilinskih priča: selo ugljenara — krijumčara (koji ne dozvoljavaju da ma ko tuda prođe), vrletna planina, duboka provalija sa samo jednim mostom (koji su bludnici srušili za sobom), deset metara visok zid, duboki jarak oko zamka, vrata zazidana posle ulaska i, najzad, zastrašujući snežni smetovi.

Dakle, zatvaranje je kod Sada prava strast; njegova funkcija je dvostruka; ono, svakako, najpre služi tome da se razvrat zakloni, da se zaštititi od kazne kojom bi ga svet žigosao; međutim, bludnička usamljenost nije samo rezultat praktične predostrožnosti; ona je i kvalitet

¹⁾ Iz knjige Rolana Barta *Sad, Furije, Lojola*, koju objavljuje IP „Vuk Karadžić“.

²⁾ Tako sibirski sneg služi za izvršenje jednog naročitog razvratnog dela.

Života, izvor naslade bića²⁾; tako se ona javlja i u jednom funkcionalno nekorisnom, ali filozofski egzemplarnom obliku: Sadov prostor i kad je reč o najbezbednijim skrovištima, uvek sadrži jedno „tajno mesto“, gde bludnik vodi neke od svojih žrtava, sklanjajući se od tuđeg, makar i odobravajućeg pogleda, gde je on nepovratno sam sa svojim objektom — što je veoma čudno u ovom društvu zasnovanom na zajedništvu; to mesto je, nema sumnje, samo formalno „tajno“, jer ono što se tu događa — mučenje i zločin — spada u red postupaka koji su u Sadovom svetu potpuno otvoreni, pa nema potrebe da se skriva; izuzev Sen-Fonove verske tajne, kod Sada je tajna samo teatralni oblik samoće: tajna za trenutak desocijalizuje zločin; u tom svetu duboko prožetom govorom ona stvara redak paradoks: paradoks nemog čina; i budući da kod Sada nikada nema stvarnosti izvan pripovedanja, tišina „tajnog mesta“ potpuno se podudara sa prazninom u priči: smisao se zaustavlja. Analoški znak ove „rupe“ predstavlja položaj „tajnih mesta“: ona se redovno nalaze u dubokim podrumima, grobnicama, podzemnim lagumima, špiljama, ispod zamkova, vrtova, šančeva, odatle se bludnik uvek vraća sam, ništa ne govoreći³⁾. Reč je, u stvari, o putovanju u središte Zemlje, što je telurska tema, čiji smisao Žilijeta izlaže povodom vulkana Pjetra Mala.

Zatvorenost mesta kod Sada ima još jednu funkciju: ona omogućava društvenu autarhiju. Kad su jednom zatvoreni, bludnici, njihovi pomagači i njihovi podanici obrazuju zaokruženo društvo koje ima svoju ekonomiju, svoj moral, svoj govor i svoje vreme sa rasporedom časova, sa radnim i prazničnim danima. Kao i u drugim slučajevima, i ovde upravo zatvorenost dozvoljava pojavu sistema, to jest uobrazilje. Sadovom društvu najsličnija je furijeovska falansterija: isti plan da se što podrobnije naslika zamišljeni ljudski internat koji ima sve što mu je potrebno, isto nastojanje da se sreća poistoveti sa ograđenim i uređenim prostorom, isti trud da se bića odrede prema njihovim funkcijama i da se kretanje ovih funkcionalnih klasa

²⁾ Sneg pada na Siling: „Ne može se ni zamisliti koliko pohoti ide na ruku ova savršena bezbednost i šta se sve radi kad čovek može sebi da kaže: „Ovde sam potpuno sam, na kraju sveta, daleko od tuđih očiju, nijedan ljudski stvor ne može da stigne do mene; nema više kočnica, nema više prepreka.“

³⁾ Vrtovi Društva prijatelja zločina: „U podnožju nekih od ovih stabala nalaze se skrivene jame u koje žrtva može iznenada da upadne. Ponekad se večera služi ispod tih stabala, a ponekad u samim jamama. Neke od njih izuzetno su duboke i u njih se može sići samo skrivenim lestvama. U njima se čovek može predati svim mogućnim gadostima s istim spokojstvom, s istim mirom kao da se nalazi u utrobi zemlje.“

uredi prema jednom krajnje pažljivom mi-zanscenu, isto staranje da se ustanovi izvesna ekonomija strasti, jednom reči, isti „sklad” i ista utopija. Sadova utopija — kao, uostalom, i Furijeova — ne ogleda se u teorijskim iskazima ni izdaleka onoliko koliko se ogleda u organizaciji svakodnevnog života, jer je svakodnevnica obeležje utopije: raspored časova, planiranje jelovnika, pravila odevanja, nameštaj, obavezni razgovori i pravila obraćanja — svega toga ima kod Sada: njegovo društvo ne počiva samo na svojim „zadovoljstvima”, već i na svojim potrebama: dakle, moguće je ocr-tati etnografiju Sadovog sela.

Poznato nam je šta bludnici jedu. Znamo, na primer, da su se u zoru 10. novembra, u Si-lingu, gospoda okrepila improvizovanom užinom (kuvarice su bile dovedene pravo iz kreveta), koja se sastojala od umućenih jaja, činkare, čorbe od luka i omleta. Ove pojedini-nosti (i mnoge druge) nisu ovde bez razloga. Hrana kod Sada predstavlja obeležje kaste i, shodno tome, podvrgnuta je klasifikaciji. U ne-kim slučajevima, hrana bludnika je znak raskoši bez koje nema bluda, ne zato što je raskoš „po sebi” izvor naslade — Sadov sistem nije jednostavno hedonistički — već zbog toga što novac, bez kojeg nema raskoši, obez-beđuje podelu na siromašne i bogate, na robove i gospodare: „Hoću da uvek imam”, kaže Sen-Fon Žilijeti, prepuštajući joj staranje o svojoj kuhinji, „najdivnija jela, najprobranija vina, najbolju divljač i prvorazredno voće”; u drugim prilikama hrana je znak ogromnosti, to jest čudovišnosti, što nije isto: obroci Minskog i g. De Žernanda (bludnika koji svaka četiri dana pušta krv svojoj ženi) prosto su nevero-vatni (desetak posluženja, stotine tanjira, dvana-est boca vina, dve boce likera, šest šolja kafe), a njihova basnoslovnost svedoči o izvanrednoj telesnoj građi bludnika. Uz to, hrana gospodara ima dve funkcije. S jedne strane, ona obnavlja, nadoknađuje ogromno trošenje sperme u blud-ničkom životu: ima malo orgija koje ne po-činju obrokom i ne završavaju se, da bi se nadoknadila izgubljena snaga, nekim „okreplje-njem”, čokoladom ili pečenjem u španskom vinu. Klervil, čije su orgije džinovskih razmera, podvrgava se „smišljenom” režimu ishrane: ona jede samo meso živine i divljači skinuto s kostiju i priređeno tako da se ne prepoznaje, njeno uobičajeno piće, u svako doba godine, je zaslađena voda sa ledom, sa dvadeset kapi li-munovog koncentrata i dve kašičice soka od narandžinog cveta. S druge strane, i nasuprot prvoj funkciji, hrana služi kao otrov ili bar kao sredstvo da se neko neutrališe: u čokoladu Minskog krišom stavljaju stramonijum da bi

ga uspavali, a otrov u čokoladu mlade Roze i gđe Bresak da bi ih ubili. Okrepljujuća i smrtonosna supstanca, Sadova čokolada na kraju funkcionise kao čist znak ove dvostruke prehrambene ekonomije⁴). Poznato nam je, takođe, i to čime se hrani druga kasta, kasta žrtava: živinsko meso sa pirinčem, kompoti, čokolada (opet!); to dobijaju za doručak Žistina i njene druge u benediktinskom manastiru, gde su u sastavu manastirskog harema. Hrana žrtava uvek je izdašna iz dva veoma bludna razloga: prvi je taj što i ove žrtve moraju da se oporave (gđa Žernand, anđeoski stvor, posle gubitka krvi traži jarebice i patke iz Ruana) i tako podgoje da mogu razvratu da daju pune i lepo zaobljene „oltare“; drugi razlog je u tome što koprofagijsku strast treba snabdeti „obilnim, finim, glatkim“ jestivom; zbog toga je režim ishrane proučavan sa medicinskom preciznošću (živinsko belo meso, meko meso divljači, bez hleba, ništa slano, ništa masno, s tim da se jede često i brzo, ne čekajući vreme obeda, tako da hrana bude polusvarena; takav recept daje Diklo). To su funkcije hrane u Sadovom društvu: okrepiti, otrovati, podgojiti, isprazniti; sve su povezane sa razvratom.

Isto važi za odeću. Dok se može reći da se odeća nalazi u središtu čitave moderne erotike, od Mode do striptiza, ona kod Sada zadržava nemilosrdno funkcionalnu vrednost — što bi već bilo dovoljno da se njegov erotizam odvoji od onoga što mi pod tim smatramo. Sad ne koristi na perverznan (to jest, moralan) način odnose između tela i odeće. U Sadovom društvu nema nijednog od nagoveštaja izazivanja i izmicanja koji se danas javljaju u vezi sa odećom: ljubav je tu bez oklevanja naga; a što se striptiza tiče, tu postoji samo ono brutalno „Zadignite!“ kad bludnik naređuje svojoj žrtvi da stane tako da on može dobro da je osmotri⁵). Svakako, ima kod Sada raznovrsnog odevanja, ali se ta raznovrsnost očigledno svodi, kao i kad je reč o hrani, na određene znakove i funkcije. Pre svega na znakove: kad se na nekom skupu nagost nađe pored odevnosti (tako da predstavlja njenu suprotnost), a to se zbiva izvan orgija, onda ona služi za obeležavanje naročito poniženih osoba; u toku velikih seansi posvećenih pripovedanju, koje se u Silingu održavaju svake večeri, čitav seraj je (privremeno) odeven, ali žene i kćerke četiri

⁴) Okrepljujuća čokolada: „Sve je rečeno: monsinjer se, izmoren, vrati u krevet; poslužiše ga njegovom čokoladom...“, ili: „Posle orgije, kralj Sardinije ponudi mi pola svoje čokolade, što ja prihvatih; razgovarasho o politici...“ — Smrtonosna čokolada: „Kad budem dobro izjebao gospodina njegovog dragog sina, udesiću da ujutro dobije šolju čokolade...“

⁵) S jednim izuzetkom, o čemu će kasnije biti reči.

gospodara, koje ovi upravo kao članove svojih porodica posebno surovo ponižavaju, ostaju nage. Kad je reč o samoj odeći (to jest o odeći članova seraja, jedinoj koja zanima Sada), ona ili upućuje, nekim u tu svrhu propisanim obeležjima (boje, vrpce, venci), na pripadnost podanika određenoj klasi: starosnoj klasi (koliko sve to, još jedanput, podseća na Furijea), klasi funkcija (dečaci i devojčice, tucači, starice), klasi posvećenih (nevini podanici dobijaju drugačiji odevni znak posle obreda njihovog razdevičenja), klasi vlasnika (svaki bludnik obeležava posebnom bojom svoj harem⁹⁾); ili je, pak, odeća propisana u skladu sa njenom teatralnošću, pa za nju važe ona pravila spektakla koja — izuzev ranije pomenutog „tajnog mesta” — čine svu ambivalentnost Sadove „scene”, režirane orgije i kulturne epizode, koja ima nešto od mitološkog slikarstva, operskog finala i slika iz Foli Beržera: ona je tada obično od sjajnog i lakog materijala (gaza i svila), preovlađuje ružičasta boja, bar kod mladih podanika; takvi su kostimi karaktera koje u Silingu svake večeri nose četvero dečaka i devojčica (u azijskom, španskom, turskom i grčkom stilu) i starice (odevene kao franjevke, vile, vračare, udovice). Kad nije znak, odeća kod Sada je „funkcionalna”, prilagođena potrebama razvrata: ona treba da se što brže svuče. U jednom opisu objedinjena su sva ova obeležja, u opisu odeće koju gospoda iz Silinga daju četvorici svojih najdražih ljubavnika: tu je reč o pravoj kreaciji kostima, čija je svaka pojedinost smišljena s obzirom na željeni izgled (to je mali ogrtač, tesan, lak i otvoren kao pruska uniforma) i funkciju (pantalone imaju straga otvor u obliku srca i mogu odjednom pasti ako se razveže vrpca koja ih drži). Bludnik je modni kreator, kao što je dijetetičar, arhitekta, dekorater, reditelj itd.

Pošto se ovde pomalo bavimo društvenom geografijom, treba da kažemo nešto i o ljudima kod Sada. Kakvi su u fizičkom pogledu ovi Sadijani? Predstavnici rase bludnika nisu mladi od trideset pet godina¹⁰⁾; u svakom pogledu odbojni kad su stari (što je najčešći slučaj), bludnici ponekad ipak imaju lepo lice, vatrene oči, svež dah, ali je tada njihova lepota umanjena svirepim i zlobnim izrazom. Oni koji služe kao sredstvo razvrata lepi su ako su mladi, a grozni kad su stari, ali u oba slučaja

⁹⁾ Transvestizam je redak kod Sada. Zilijeta ga jednom proba, ali obično izgleda da je on odbačen kao izvor iluzija (koristi se u negativnom smislu, da bi se istakli podanici koji mu odolevaju).

¹⁰⁾ Jedino je Zilijeta vrlo mlada. Ali ne treba zaboraviti da ona tek uči školu bluda — i, uz to, da je ona subjekt pripovedanja.

koriste bludu. Dakle, kao što se vidi, u ovom „erotskom” svetu ni doba ni lepota ne dozvoljavaju da se odrede klase pojedinaca. Razvrstavanje je svakako moguće, ali samo na razini govora: u stvari, kod Sada ima dve vrste „portreta”. Prvi su realistički, oni brižljivo individualizuju svoj model, od lica do spolovila: „Predsednik de Kirval... beše visok, mršav, slab, upalih i ugašenih očiju, vlažnih i nezdravih usana, isturene brade, dugog nosa. Pokriven dlakom kao kakav satir, ravnih leđa, mlohave i otromboljene zadnjice koja je ličila na dve prljave krpe koje lepršaju na vrhu njegovih butina” itd.; ovaj portret spada u „istinite” (u onom smislu kako se ta reč tradicionalno primenjuje na književnost); on, dakle, dozvoljava raznovrsnost; s jedne strane, svaki opis postaje sve detaljniji što se više spušta niz telo, jer autoru je potrebno da pažljivije opiše spolovila i zadnjice nego lica; a, s druge strane, portret bludnika treba da predoči veliku morfološku opoziciju (ali nikako funkcionalnu, jer su svi bludnici podjednako pasivni i aktivni sodomiti) suvih i maljavih satira (Kirval, Blangi) i glatkih i debelih sinoda (biskup, Dirse). Međutim, idući od bludnika prema njihovim pomoćnicima, a zatim prema njihovim žrtvama, portreti postaju sve manje realistički; tako dolazimo do druge vrste Sadovih portreta, portreta osoba koje su sredstvo razvrata (najpre devojaka); takav portret je čisto retorički, on je topos. Evo kako je naslikana Aleksandrina, Sen-Fonova kćerka, koja se pokazala suviše tupavom da bi Žilijeta uspela da je vaspita: „Predivne grudi, veoma lepi oblici, sveža koža, lakoća pokreta, ljupkost, gipki udovi, nebeski lep stas, vrlo zavodljiv, vrlo privlačan organ i veoma romantičan duh”. Ovi portreti su izrazito oslonjeni na kulturu, upućuju na slikarstvo („stvorena za slikanje”) ili na mitologiju („Minervin stas pod Venerinim ukrasima”), što je pogodan način da se postigne njihova apstraktnost⁹⁾. U stvari, retorički portret, iako je često dosta opširan (jer autor nikako ne gubi interes da se njime bavi), ne slika ništa, ni stvar ni njeno dejstvo: on ne pomaže da se nešto bolje vidi (i, nema sumnje, to i želi); veoma retko daje karakteristične pojedinosti (ponekad boju očiju ili kose); on se zadovoljava time da imenuje

⁹⁾ Duhovne osobine, navedene zajedno sa fizičkim crtama, imaju svoju funkciju: kao što su duh, inteligencija, uobrazilja svojstva dobrih bludnika, tako osetljivost, vatrenost, zanos, religioznost predstavljaju osobine dobrih žrtava. Uostalom, Sad zna samo za jedan oblik energije, svedjedno da li je ona fizička ili duhovna: „Podsticali smo njen zanos... nadražujući je svim fizičkim i duhovnim sredstvima koja su nam stajala na raspolaganju”, kaže Žilijeta za gospodu Diran. I ovo: „Bila sam u oblacima, postojala sam samo kroz duboko osećanje mog razvrata.”

anatomske elemente, koji su svi savršeni: a budući da je, u skladu sa načelom teologije, to savršenstvo samo biće stvari, dovoljno je reći da je neko telo savršeno pa da ono takvo i bude: ružnoća se opisuje, lepota se kazuje; dakle, ovi retorički portreti su prazni upravo zato što su to portreti bića: bludnici su, iako mogu biti podvrgnuti izvesnoj tipologiji, zahvaćeni događajima, tako da traže uvek nove portrete; ali žrtve, budući da su uvek date u onome što je njihovo biće, mogu da dobiju samo prazne znakove, podstiču na pravljenje uvek istog portreta, koji ih potvrđuje ali ne prikazuje. Tako deoba Sadovog ljudskog sveta ne polazi ni od ružnoće ni od lepote, već od same instancije govora podeljenog na portrete-figure i portrete-znakove⁹⁾.

Ta deoba ne podudara se sa društvenom podelom, mada ona Sadu nije nepoznata. Žrtve pripadaju svim društvenim redovima, a to što se neka vrsta prednosti daje osobama plemenitog porekla dolazi otuda što je „lepo ponašanje“ osnovni činilac bluda¹⁰⁾, jer omogućava najveće ponižavanje žrtve: praksa Sadovih bludnika pokazuje da sodomski akt nad kćerkom skupštinskog savetnika ili nad mladim vitezom malteškog reda donosi sigurno zadovoljstvo. Gospodari uvek pripadaju višim klasama (vladari, pape, biskupi, plemići ili istaknuti građani), ali samo zato što je nemoguće biti bludnik bez novca. Ipak, novac kod Sada ima dve različite funkcije. Čini se da on, najpre, ima jednu praktičnu ulogu, kad omogućava kupovanje i izdržavanje seraja: kao čisto sredstvo, on tu nije ni poštovan ni prezren; samo se pazi da nedostatak novca ne zasmeta razvratu; tako je u Društvu prijatelja zločina predviđeno sniženje članarine za dvadeset njegovih članova, umetnika i književnika, koji, kao što se moglo pretpostaviti, nisu tako bogati, da ovo „društvo, kao zaštitnik umetnosti, odlučuje da im to uzme u obzir“ (mi bismo danas mogli da stupimo u njegove redove za četiri miliona starih franaka godišnje). Ali, nema sumnje, novac je daleko od toga da bude samo sredstvo: on je obeležje časti jer na razgovetan način govori o zloupotrebama i zločinima putem kojih je zgrnut (Sen-Fon, Minski, Noarsei, četvorica bludnika iz *120 dana*, sama Žilijeta). Novac svedoči o prisustvu poroka i on je temelj uživanja: ne zato što pribavlja zadovoljstva

⁹⁾ Ista se suprotnost javlja na razini ličnih imena. Bludnici i njihovi pomoćnici imaju „realistička“ imena, čija se „istinitost“ ne bi mogla osporiti na osnovu Balzakovog, Zolinog itd. primera. Žrtve nose imena kao u pozorištu.

¹⁰⁾ „Devojke lepog ponašanja“ obrazuju posebnu klasu u razvratu, poput klasa dečaka, poročnih devčaka i devica.

(kod Sada ono što „pruža zadovoljstvo” nikada nije tu „zadovoljstva radi”), već zato što on obezbeđuje prizor siromaštva; Sadovo društvo nije ciničko, ono je svirepo; ono ne kaže: treba da postoji sirotinja da bi bilo bogataša, već suprotno tome: bogataši su potrebni da bi bilo sirotinje; bogatstvo je neophodno zato što ono od nesreće stvara prizor. Kad se Žilijeta, sledeći Klervilin primer, ponekad zatvara da bi razgledala svoje zlato, s razdraganošću koja se pretvara u pravi zanos, ona tada ne misli na zadovoljstva koja bi pomoću tog zlata mogla sebi priuštiti, već na svoja zlodela i na opštu bedu, čiju preokrenutu sliku predstavlja njeno zlato, jer je ono tu, pa ga ne može biti na drugom mestu; dakle, novac uopšte ne označava ono što donosi (on nije vrednost), već ono što uskraćuje (on je tačka razdvajanja).

Sve u svemu, imati u suštini znači moći posmatrati one koji nemaju. Ova jasna podela odgovara, naravno, podeli na bludnike i predmete njihovog bluda. Kao što znamo, to su dve velike klase Sadovog društva. One su postojele, ne može se preći iz jedne u drugu: u društvu nema napredovanja. A, ipak, tu je u stvari reč o obrazovanom društvu ili, tačnije o društvu-školi (i čak o društvu-internatu); ali ovo obrazovanje nema istu ulogu kod žrtava i kod njihovih gospodara. Prvi se ponekad obučavaju za blud, ali to je, ako se tako može reći, tehnička obuka (časovi masturbacije svakog jutra u Silingu), a ne nastava iz filozofije; škola daje malom društvu žrtava njegov sistem kažnjavanja, nepravdi i licemernih podbadanja (njen prototip predstavlja, u *Zistini*, ustanova hirurga Rodena, koja je istovremeno škola, seraj i laboratorija za vivisekciju). Kod bludnika cilj obrazovanja je drukčiji: treba doći do apsolutnog bluda: Klervil postaje Žilijetin profesor, mada je ova već mnogo napredovala, a sama Žilijeta dobija od Sen-Fona zadatak da podučava njegovu kćer Aleksandrinu. Znanje kome se ovde teži je filozofsko: nije reč o obrazovanju ovog ili onog junaka, već o obrazovanju čitaoca. U svakom slučaju, obrazovanje nikada ne omogućava prelaz iz jedne klase u drugu: Žistina, koja sluša tolike lekcije, uvek zadržava položaj žrtve.

U ovom strogo kodiranom društvu prelazi (ni najokoštaliije društvo ne može bez njih) se ne postižu kretanjem, već pomoću jednog sistema prenosnika koji su i sami nepomični. Evo iz čega se, u svom najrazvijenijem obliku, sastoji lestvica Sadovog društva: 1) veliki bludnici (Klervil, Olimpija Borgeze, Delben, Sen-Fon, Noarsej, četvorica razvratnika iz 120 dana,

kralj Sardinije, papa Pije VI i njegovi kardinali, napuljski kralj i kraljica, Minski, Briza-Testa, kovač lažnog novca Rolan, Kordeli, Žernand, Bresak, razni kaluđeri, biskupi, skupštinski savetnici itd.); 2) glavne pomagačice, koje obrazuju neku vrstu stručne službe razvrata, dele se na pripovedačice i velike svodnice, kakva je, na primer, Diveržije; 3) zatim dolazi pomoćno osoblje, sastavljeno od žena nalik na guvernante ili dadilje, koje su istovremeno sluškinje i žrtve (kao Lakroa, koja služi starog lionskog nadbiskupa, prinoseći mu istovremeno napitak od čokolade i svoju zadnjicu), ili od poverljivih slugu, dželata ili svodnika; 4) žrtve u užem smislu su ili slučajne (porodice i deca pala u ruke bludnika) ili stalne, kad su okupljene u seraje; među njima treba razlikovati glavne žrtve, koje su predmet određenih seansi, i *plastrone*, neku vrstu dežurnih razvrata koji svuda prate bludnika da bi mu bili pri ruci i zabavili ga; 5) poslednju klasu, klasu parijskih žena, čine supruge. Pripadnici raznih klasa ne stupaju ni u kakve međusobne odnose (izuzev onih koje zahteva upražnjavanje bluda), ali sami bludnici saobraćaju na dva načina: putem ugovora (Žilijeta i Sen Fon vezani su vrlo preciznim ugovorom) ili putem saveza: savez sklopljen između Žilijete i Klervil prožet je živim, vatrenim prijateljstvom. Ugovori i savezi su istovremeno večni („evo avanture koja nas vezuje za ceo život“) i mogu se svakog časa raskinuti: Žilijeta gura Olimpiju Borgeze u grotlo Vezuva i na kraju truje Klervil.

To su osnovna pravila Sadovog društva. Kao što smo videli, sva ona potvrđuju istu osnovnu podelu, podelu na bludnike i njihove žrtve. Međutim, iako se ona podrazumeva, još se ne vidi na čemu se ta podela zasniva: sva obeležja koja dele jednu klasu od druge rezultat su podele, ali je ne određuju. Dakle, šta je to što nekoga čini gospodarom, na osnovu čega neko postaje žrtva? Da li je to upražnjavanje razvrata (jer ono zahteva razdvajanje subjekata i objekata razvrata), kao što se obično misli otkad su zakoni Sadovog društva obrazovali ono što se zove „sadizam“? Dakle, sada treba da ispitamo *praxis* tog društva, imajući u vidu da svaki *praxis* i sam predstavlja kod smisla¹¹⁾, te da se može raščlaniti na jedinice i na pravila.

Neprestano nam govore da je Sad „erotski“ pisac. Ali šta je erotizam? Uvek je to samo

¹¹⁾ Za Aristotela je *praxis* praktična nauka koja ne proizvodi nijedno delo različito od svog pokretača (nasuprot *poiesis-u*), zasnovan je na racionalnom izboru između dva moguća ponašanja, ili *proairesis-a*: nema sumnje da je već tu reč o jednoj kodiranoj predstavi *praxisa*. Ta ideja o *praxisu* kao jeziku mogla bi se ponovo naći u modernom shvatanju strategije.

govor, jer njegova praksa može biti kodirana samo ako je poznata, to jest izrečena¹²⁾; ali naše društvo nikada ne govori ni o kakvoj erotskoj praksi, već samo o željama, priprema, okolnostima, nagoveštajima, dvosmislenim sublimacijama, tako da za nas erotizam može biti samo večno aluzivni govor. Kad se tako gleda, Sad nije erotičan: rekli smo već, kod njega nikada nema nečeg nalik na „strip-tiz“, te glavne priče moderne erotike¹³⁾. Naše društvo potpuno neosnovano i s mnogo nagađanja govori o Sadovom erotizmu, to jest o jednom sistemu kome ništa u tom društvu nije srodno. Razlika se ne sastoji u tome što je Sadov erotizam zločinački a naš bezopasan, već u tome što je prvi potvrđan, kombinatorski, dok je drugi sugestivan, metaforičan. Za Sada nema erotizma ako se ne „promisli o zločinu“¹⁴⁾, a *promisliti* ovde znači filozofirati, raspravljati, besediti, jednom reči, podvesti zločin (generički izraz koji obuhvata sve strasti kod Sada) pod sistem artikulisanog jezika; ali, takode, to znači i kombinovati, prema tačno utvrđenim pravilima, radnje svojstvene razvratu, tako da se od ovih nizova i grupa radnji napravi novi „jezik“, ne više jezik reči, već jezik činova; „jezik“ zločina, ili novi ljubavni kôd, izgrađen isto tako podrobno kao kôd kurtoazne ljubavi.

Praksom Sadovog sveta vlada velika ideja reda: „neobuzdanosti“ su energično obuzdane, razvrat ne zna za kočnicu, ali zato poštuje red (u Silingu, na primer, svaka orgija neizostavno se završava u dva časa ujutro). Bezbrojni su i vrlo česti izrazi koji govore o smišljenom pravljenu erotske scene: *rasporediti grupu, udesiti sve to, napraviti novu scenu, sastaviti od tri scene jedan sladostrasan čin, oblikovati najsvježiju i najbludniju sliku, napraviti od toga malu scenu, sve se uklapa* ili, nasuprot tome, *svi stavovi se kvare, poremetiti stavove, sve se uskoro promeni, promeniti stav* itd. Obično ovom Sadovom kombinatorikom neko upravlja (neki reditelj): „Prijatelji, reče kaluđer, unesimo red u ove postupke“... ili: „Evo kako je bludnica rasporedila grupu“. Erotski red ni u kom slučaju ne sme biti prekršen: „Trenutak, reče Delben, sva u vatri, trenutak drage moje prijateljice, unesimo malo reda u naša zado-

¹²⁾ Po sebi se razume da se erotski jezik ne stvara samo u artikulisanom govoru, već i u govoru slika.

¹³⁾ Evo onog ranije pomenutog izuzetka, jedinog razvratnog uživanja u striptizu kod Sada (reč je o mladoj Rozi izvedenoj pred Sen Fona): „Hajde, Zilijeta, razgači je, digni joj košulju iznad struka i pusti da joj gaćice lagano skliznu do kolena; ludo volim kad mi dupe nude na taj način.“

¹⁴⁾ U sibirskoj pustoši Briza Testa susreće samo jednog bludnika, Mađara Terovica: „Taj bar promišlja o zločinu.“

voljstva, u njima se uživa samo kad se fiksiraju": to stvara veoma komičnu dvosmislenost između prekora zbog pogrešnog pristupa razvratu i profesorskog ukorevanja đaka, jer je seraj uvek mali školski razred („Trenutak, trenutak, gospođice, reče Delben, pokušavajući da zavede red"...). Ali ponekad je, takođe, erotski red institucionalizovan: niko nije zadužen da se o njemu posebno brine, on je stvar običaja: bludne kaluđerice manastira u Bolonji upražnjavaju jednu kolektivnu figuru, nazvanu „brojanice", kojom upravljaju starije iskuševnice, postavljene tako da dolaze posle svake osme u nizu iskušenica povezanih ovom figurom (zbog čega svaku od ovih rediteljki zovu *očenašem*). Ponekad se, na tajanstven način, erotski red stvara sam od sebe, možda u skladu sa ranije dobijenim uputstvom, možda na osnovu kolektivnog prirodnog znanja o tome šta valja činiti, ili poznavanja strukturalnih zakona koji propisuju na koji način treba završiti neku započetu figuru; taj neočekivani i, reklo bi se, spontani red Sad opisuje jednom reči: *scena napreduje, slika se sklapa*. Zbog toga Sadova scena ostavlja snažan utisak, ne automatizma, već „minutaže" ili, ako hoćete, nastojanja da se postigne što bolji rezultat.

Erotski kôd sastavljen je od jedinica koje je sam Sad brižljivo odredio i imenovao. Najmanja jedinica je *položaj*; to je najmanja zamisliva kombinacija, jer ona povezuje samo jednu radnju i telesnu tačku njenog vršenja; budući da ni ovih radnji ni ovih tačaka nema bezbroj, *položaji* se lako mogu pobrojati, što ovde inak nećemo učiniti; dovoljno će biti ako kažemo da na ovu prvu listu, pored u užem smislu seksualnih činova (dozvoljenih i prokaženih), treba staviti sve radnje i sva mesta kadra da raspale „uobrazilju" bludnika (što Kraft-Ebing nije uvek beležio), kao što su razgledanje žrtve, njeno ispitivanje, huljenje itd.; i da među proste elemente položaja treba svrstati posebne „operatore", kao što su srodstvo (rodoskvrnuće ili mučenje bračnog druga), društveni položaj (o čemu smo već nešto rekli), ružnoća, prljavština, fiziološka stanja itd. Kao elementarna formacija, položaj se neminovno ponavlja i, shodno tome, može se računovodstveno pratiti. Na kraju orgije koju su jednog Uskrsa Žilijeta i Klervil organizovale u karmelićanskom manastiru, Žilijeta svodi svoj račun: bila je posedovana 128 puta na jedan i 128 puta na drugi način, odnosno 256 puta ukupno itd.¹⁵⁾

¹⁵⁾Žilijetina uobrazilja je izrazito računska: u jednom trenutku ona pravi predračun s ciljem da na siguran način, oslanjajući se na geometrijsku progresiju, iskviri sve Francuze.

Kad su kombinovani, položaji obrazuju jedinicu višeg reda — *operaciju*. Operacija zahteva više učesnika (to je bar najčešći slučaj); kad se posmatra kao slika, istovremeni skup položaja, ona se naziva *figurom*; a kad se, suprotno od toga, na nju gleda kao na dijahronijsku jedinicu, koja se odvija u vremenu putem smenjivanja položaja, ona se zove *epizoda*. Epizodu omeđuju (i ustanovljuju) vremenske granice (ona zauzima vreme između dva uživanja), a figuru omeđuju prostorne granice (sva erotska mesta moraju biti istovremeno zaposednuta). Najzad, šireći se i množeći se, operacije obrazuju najveću mogućnu jedinicu ove erotske gramatike: to je „scena” ili „seansa”. Ako bismo išli dalje, došli bismo do priče ili rasprave.

Sve ove jedinice pokoravaju se određenim pravilima kombinovanja — ili komponovanja. Na osnovu tih pravila moglo bi se doći do formalizacije erotskog jezika, slične grafičkim „stablama” koja crtaju savremeni lingvisti. Bilo bi to, sve u svemu, stablo zločina.¹⁶⁾ Samom Sadu nije bio stran algoritam, kao što se vidi u priči br. 46 iz drugog dela *120 dana*¹⁷⁾. U Sadovoj gramatici postoje uglavnom dva pravila radnje: to su, ako se tako može reći, uobičajeni postupci kojima pripovedač slaže jedinice svoje „leksike” (položaje, figure, epizode). Prvo od tih pravila je pravilo iscrpnosti: u jednoj „operaciji” treba da što veći broj položaja bude izveden istovremeno. To znači, s jedne strane, da svi prisutni učesnici budu uključeni u isto vreme i, ako je moguće, u istu grupu (ili, u svakom slučaju, u grupe koje se ponavljaju)¹⁸⁾, i, s druge strane, da sve erotske tačke na telu svakog učesnika budu zaposednute; grupa predstavlja neku vrstu hemijskog jezgra, čija nijedna „valenca” ne sme da ostane slobodna: tako je čitava Sadova sintaksa traganje za totalnom figurom. To je povezano sa paničkom prirodom razvrata; on ne zna ni za otpust ni za odmor; kad se bludnička energija ne može potrošiti ni u scenama ni u govorima, ona upražnjava neku vrstu režima krstarenja: to je „peckanje”, neprekidno sitno zlostavljanje kojim bludnik muči svoje žrtve. Drugo pravilo radnje je pravilo uzajamnosti. Pre svega, na-

¹⁶⁾ „...Doista ima prilično lepih grana zločina u čitavoj ovoj pustolovini...” (*Zilijeta*).

¹⁷⁾ „Udešava tako da devojka A i devojka B seru; zatim prisiljava B...” itd.

¹⁸⁾ To je u najvećem stepenu ostvareno u onoj sceni gde Braciani i Cigi (kardinali pape Pija VI), Olimpija Borgeze, Zilijeta, statisti, maimun, čuran, kepec, dete i pas obrazuju grupu kojoj bi teško bilo išta dodati.

ravno, jedna figura može se preokrenuti: na primer, kombinaciju koju je pronašao Belmor, primenjujući je sa devojkama, Noarsej menja da bi je primenio sa dečacima („dajmo drugačiji obrt ovoj fantaziji”). I, što je još važnije, u Sadovoj gramatici nema nijedne funkcije (sem mučenja do smrti) na koju neko pridržava pravo. Sve funkcije u jednoj sceni mogu se zamenjivati, svi mogu i treba naizmenično da trpe i vrše radnju, da budu bičevaoci i bičevani, koprofazi i žrtve koprofagije, itd. Ovo pravilo ima temeljnu važnost, najpre stoga što ono Sadovu erotiku izjednačava sa doista formalnim jezikom, gde ima samo klasa radnji a nema grupa pojedinaca, što umnogome pojednostavljuje gramatiku: subjekt radnje (u gramatičkom smislu reči) može podjednako biti bludnik, pomoćnik, žrtva i supruga; ono je, zatim, značajno zbog toga što sprečava da se podela Sadovog društva zasnuje na posebnosti seksualnih praksi (kod nas se događa nešto sasvim suprotno tome; mi se uvek pitamo da li je neki homoseksualac „aktivan” ili „pasivan”; kod Sada seksualna praksa nikad ne služi identifikaciji subjekta). S obzirom na to da svako može biti sodomit i sodomizirani, vršilac i predmet radnje, subjekt i objekt, kao i s obzirom na to da je zadovoljstvo svuda moguće, kako među žrtvama tako i među gospodarima, načelo podela Sadovog sveta treba tražiti na drugoj strani; etnografija njegovog društva nije nam dozvolila da ga otkrijemo.

Doista, sada je trenutak da kažemo da, pored ubijanja, ima još samo jedno obeležje koje bludnici ni sa kim ne dele, ni u kom obliku: to je govor. Gospodar je onaj koji govori, onaj koji raspolaže čitavim jezikom; predmet bluda je onaj koji čuti, koji je osakaćen — mnogo više nego samim erotskim mučenjima — time što je odvojen od govora, jer on čak nema ni pravo da sluša gospodarevu reč (njihove besede upućene su samo Žilijeti i Žistini, tim dvosmislenim žrtvama koje su i same nosioci pripovedanja). Istina, ima žrtava — veoma retkih — koje mogu da se žale na svoju sudbinu, da ukazuju bludniku na njegovo beščašće (g. de Kloris, g-đica Fontanz de Deni, Žistina), ali to su samo mehanički glasovi, oni imaju samo ulogu saučesnika u odvijanju bludnikove besede. Samo je taj govor slobodan, nov, potpuno stopljen sa energijom poroka. U Sadovom društvu govor je možda jedina kastinska povlastica koja se ne može skresati. Bludnik ima u svojoj vlasti čitavu skalnu govora, od ćutanja kojim je obavijen duboki, telurski erotizam „tajnih mesta”, sve do grčevitih reči u trenucima najvećeg zanosa — i sve njegove upotrebe (naredbe, huljenja, besede, rasprave); on čak

može, što je njegova najveća moć, da pravo na govor prenese na druge (na pripovedačice). To dolazi otuda što se govor potpuno stapa sa priznatim obeležjem pravog bludnika, a to je (prema Sadovom rečniku) *uobrazilja*. Čak bi se moglo reći da kod Sada reč *uobrazilja* znači *jezik*. Bitnu odliku gospodara bluda ne čini ni njegova moć ni njegovo zadovoljstvo već samo to što je u njegovim rukama upravljanje scenom i rečenicom (a znamo da je kod Sada svaka scena rečenica jednog posebnog jezika), odnosno: upravljanje smislom. „Subjekt” Sadove erotike nije ni lik iz priče ni sâm Sad, on ne može biti niko drugi do „subjekt” Sadove rečenice: dve instancije, scena i govor, imaju zajedničko poreklo, istu reakciju, jer scena je samo govor. Sada se može lakše shvatiti na čemu počiva i čemu teži čitava Sadova erotska kombinatorika: njen izvor i njeno merilo su retoričke prirode.

Doista, dva kôda, kôd rečenice (govorni) i kôd figure (erotski), međusobno se smenjuju, tako da obrazuju jedinstvenu nit duž koje bludnik napreduje pokretan istom energijom: prvi kôd može i da pripremi i da nastavi drugi¹⁹⁾, ponekad ga čak i prati²⁰⁾. Jednom reči, govor i položaj imaju potpuno istu vrednost, vrede jedan za drugog: kad se jedan od njih dá, drugi se može dobiti kao odgovarajuća naknada: kad je Belmor, povodom svog izbora za predsednika Društva prijatelja zločina, održao veoma lep govor, prišao mu je neki šezdesetogodišnjak i — da bi mu izrazio svoje oduševljenje i svoju zahvalnost „usrdno ga je zamolio da mu dozvoli da ga naguzi” (što Belmor bez oklevanja prihvata). Dakle, nema ničeg začuđujućeg u tome što je Sad, nagoveštavajući Frojda, ali idući u suprotnom smeru, spermu učinio zameonom za govor (a ne obratno), opisujući je istim izrazima koji se koriste kad je u pitanju govornička veština: „Sen-Fonovo svršavanje bilo je sjajno, smelo, žestoko”, itd. Ali, pre svega, smisao scene mogućan je zato što erotski kôd u celini koristi samu logiku jezika, koja se ispoljava zahvaljujući sintaksičkim i retoričkim obrtima. Upravo rečenica (niena sažimanja, njene unutrašnje veze, njene figure, njeno suvereno kretanje) omogućava začuđujuće obrte

¹⁹⁾ Delben i Zilijeta: „I kako su niena mlivanja postala vatrenija, uskoro upalismo vatru strasti na baklji filozofije.” A na drugom mestu: „Zbog vas umirem od želje. Sednimo i razgovarajmo.”

²⁰⁾ „Dok govorim hoću da dodirujem vaše kurčeve... Hoću da se energija koju će oni pod mojim prstima povratiti prenese na moje izlaganje, i videćete kako moja rečitost raste, ne kao Ciceronova zbog komešanja naroda oko govornice, već kao Sappina, koja je rasla zajedno sa uživanjem Demofilije izazvanim njenom rukom.”

erotske kombinatorike i pretvara mrežu zločina u čudesno stablo: „Priča da je upoznao čoveka koji je spavao sa troje dece koje je napravio svojoj majci, među njima i sa jednom kćerkom udatom za njegovog sina, tako da je, spavajući sa tom kćerkom, istovremeno spavao sa svojom sestrom, svojom kćerkom i svojom snajom, prisiljavajući sina da spava sa svojom sestrom i pomajkom”. Kombinacija (ovde rodbinska) javlja se, sve u svemu, kao složeni zaobilazni put, na kome verujemo da smo izgubljeni, ali koji se odjednom raspliće i osvetljava: polazeći od različitih učesnika, to jest od nesuvisle stvarnosti, putem jednog rečeničnog obrta i zahvaljujući *upravo rečenici* dolazimo do kondenzovanog rodoskrvuća, to jest do smisla. Može se, u krajnjoj liniji, reći da zločin kod Sada postoji samo u srazmeri sa količinom jezika koji je tu uloženi, nikako zbog toga što je kod njega zločin predmet sna ili priče, već zato što ga samo jezik može sastaviti. Na primer, Sad u jednom trenutku kaže: „Da bi rodoskrvuće, preljubu, sodomiju i svetogrđe stopio u jedno, on u zadnjicu svoje udete kćerke gura hostiju”. Upravo nomenklatura omogućava da se dođe do sažetka rodbinskih odnosa: od običnog potvrdnog iskaza grana se stablo zločina.

Dakle, Sadovo pismo konačno nosi čitavog Sada. Njegov zadatak, koji ono savladuje sa uvek istom lakoćom, sastoji se u tome da uzajamno kontaminira erotiku i retoriku, govor i zločin, da u konvencije društvenog jezika unosi razaranja svojstvena erotskoj sceni, dok je istovremeno „vrednost” te scene unapred uzeta iz riznice jezika. To se dobro vidi na razini onoga što se tradicionalno naziva stilom. Znamo da je u *Zistini* ljubavni kod metaforičan: tu se govori o kritskim mirtama i ružama iz Sodome. Nasuprot tome, u *Žilijeti* je erotska nomenklatura ogoljena. Ova promena očigledno nije učinjena radi sirovosti, opscenosti jezika, već da bi se izgradila jedna drugačija retorika. Sad često upotrebljava nešto što bi se moglo nazvati metonimijskim nasiljem: on stavlja u istu sintagmu, jedne pored drugih, raznorodne fragmente iz onih oblasti jezika koje društveno-moralni tabu obično odvaja. Na primer, iz jezika Crkve, krasnorečivosti i pornografije: „Da, da, monsineru”, kaže gospođa Lakrea starom lionskom nadbiskupu, jednom od onih što se okrepljuju čokoladom, „vaša Visost može da se uveri da joj pokazujem samo deo tela koji ona želi i da nudim nenoj bludnoj pažnji najlepše devičansko dupe koje se uopšte može poljubiti”²¹). Time su očigledno pogođeni, i to

²¹) Ima bezbroj primera takvog postupka: *papske strasti, ministarsko dupe, valjano obraditi biskupsku guzicu, sodomizirati njegovu vaspitačicu* itd. (Taj po-

na izrazito klasičan način, društveni fetiši, kraljevi, ministri, crkveni velikodostojnici, ali, takođe, i jezik, tradicionalne klase pisma: kontaminacija zločinom obuhvata sve stilove izlaganja: pripovedni, lirski, pouku, maksimu, mitološki govor. Danas postaje sve jasnije da prekoračenja u jeziku imaju istu podrivačku snagu kao i moralni prestupi i da je „poezija“ kao jezik prekoračenja jezika, zbog toga uvek osporavateljska. Kad se s tog stanovišta posmatra, pokazuje se ne samo da je Sadovo pismo poetsko, već i to da je Sad preduzeo sve mere predostrožnosti da ta poezija bude nepristupačna: tekuća pornografija nikada neće moći da preuzme svet koji postoji samo u srazmeri sa svojim pismom, a društvo nikada neće moći da prihvati pismo koje je strukturalno vezano za zločin i seks.

Tako dolazimo do onoga što čini posebnost Sadovog dela — i u isti mah bolje shvatamo zabranu kojom je ono pogođeno: u početku smo verovali da ćemo Sadovo društvo moći da opišemo kao „imaginarno“, sa njegovim vremenom, običajima, stanovnicima, delatnostima, a sada se pokazalo da je to društvo u potpunosti vezano za govor, ne zato što je ono tvorevina romanopisca (što je, u najmanju ruku, banalna situacija), već stoga što u samom Sadovom romanu ima još jedna knjiga, tekstualna knjiga, izatkana iz čistog pisma, i koja predodređuje sve ono što se „imaginarno“ događa u prvom: nije reč o tome da se pripoveda, već o tome da se pripoveda kako se pripoveda. Ovaj temeljni položaj pisma vrlo jasno ilustruje sam sadržaj *120 dana Sodome*: znamo da je u zamku Siling čitavo Sadovo društvo — okupljeno na tom mestu — okrenuto prema priči (ili grupi priča) koju svake večeri na svečan način izgovaraju sveštenice govora, pripovedačice²²). Ovo prvenstvo priče potkrepljuju vrlo jasna pravila: čitav dnevni raspored usmeren je prema glavnom trenutku (večeri), odnosno seansi posvećenoj pričama; svi se za to spremaju i svi tome moraju prisustvovati (izuzev pomoćnika dežurnih sledeće noći): dvorana za skupove predstavlja polukružno pozorište u čijem se središtu uzdiže stolica za pripovedačice; ispod tog prestolja

postupak koristio je i Klosovski: *gaće gospođe Nadzornice*.) Tome se može dodati pravilo slaganja vremena, iako je njegova pojava ovde komična samo za nas: „Je voudrais que vous batsassiez le cul de mon Lubin“. Treba li da kažem da to što može da izgleda da ja Sadu pripisujem odgovornost za posledice koje on istorijski nije mogao da predvidi dolazi otuda što za mene Sad nije ime neke osobe, već jednog „autora“ ili, bolje reći, jednog mitskog „pripovedača“ koji zadržava sve smislove koje tokom vremena njegovo izlaganje dobija.

²²) I Žilijeta je svrstana među pripovedačice.

govora sede žrtve razvrata, tako da su pri ruci gospodi ako bi neko od njih zaželeo da isproba ono o čemu pripovedačica govori; njihov položaj je uistinu dvosmislen, na Sadu svojstven način, jer ove žrtve istovremeno predstavljaju jedinice erotske figure i jedinice govora koji teče iznad njihovih glava: dvosmislenost koja u celini po- tiče od njihove uloge *primera* (gramatičke i bluda): praksa dolazi posle govora i isključivo od njega dobija svoje određenje: čini se ono što je rečeno²³). Bez tvoračkog govora, razvrat i zločin ne bi mogli da se izumeju, da se raz- viju: knjiga mora da prethodi knjizi, pripove- dačica je jedini „junak“ knjige, jer je govor jedina njena drama. Prva pripovedačica, Diklo, jedino je biće kome se u Sadovom svetu uka- zuje poštovanje: kod nje se *istovremeno* poštuje zločin i govor.

Ali, možda upravo ovo čisto *književno* ustroj- stvo Sadovog dela dozvoljava da se bolje sa- gleda priroda zabrana čiji je ono predmet. To samo izgleda paradoksalno. Prilično često se događa da se moralnoj osudi Sada daje razo- čarani oblik estetskog gađenja: izjavljuje se da je Sad *jednoličan*. Iako svako stvaranje nužno predstavlja kombinovanje, zbog starog roman- tičnog mita o „nadahnuću“ društvo ne podnosi da mu se to kaže. A Sad je upravo to učinio: on je otvorio i otkrio svoje delo (svoj „svet“) kao unutrašnjost jednog jezika, ostvarivši tako onaj spoj knjige i njene kritike koji nam je Mallarmé tako dobro razjasnio. Ali to nije sve; Sadova kombinatorika (a ona uopšte nije, kao što nam kažu, ista u *svoj* erotskoj književnosti) može nam se činiti jednoličnom samo ako na svoju ruku skrenemo čitanje sa Sadovog izla- ganja na „stvarnost“ za koju se smatra da je ono predstavlja ili zamišlja. Sad je dosadan samo ako našu pažnju vežemo za opisane zlo- čine a ne za domete govora.

Isto tako, kad zakon zabranjuje Sada iz moral- nih razloga — kad više nije reč o jednoličnosti njegovog erotizma, već se mnogo otvorenije navode „čudovišne sablazni“ jednog „ogavnog pisca“ — razlog tome je što se ne shvata da je jedini Sadov svet njegov svet jezika. Međutim, na svakoj stranici svog dela Sad nam daje dokaze smišljenog „irealizma“: ono što se do- gađa u jednom Sadovom romanu u pravom smislu je basnoslovno, to jest nemoguće; ili, tačnije, nemogućnosti onoga o čemu se govori preokrenute su u mogućnosti govora, granice su premeštene: u odnosu na ono o čemu se go- vori Sad je neograničeno slobodan, i on može,

²³) Zločin ima upravo istu „dimenziju“ kao govor: kad pripovedačice budu stigle do ubilačkih strasti, seraj će biti opustošen.

kao svaki pripovedač, da mu da basnoslovne dimenzije, ali samim znakom, s obzirom na to da on pripada poretku govora, ne može se slobodno raspolagati, on je zakon. Na primer, u istoj sceni Sad umnožava preko granica mogućnog ekstaze nekog bludnika, a to je neophodno ako treba u toku jedne seanse opisati mnogo figura, jer je bolje umnožavati ekstaze, koje predstavljaju referencijalne jedinice i, shodno tome, ništa ne staju, nego scene, koje su jedinice izlaganja i, shodno tome, zahtevaju mnogo truda. Sad je pisac, a ne realistički autor, te uvek pretpostavlja govor njegovom predmetu; on je uvek na strani *sémiosis*-a, a ne *mimesis*-a; ono što on „predstavlja” smisao neprekidno iskrivljuje, i zato treba da ga čitamo na razini smisla, a ne na razini njegovog predmeta.

To, očigledno, ne čini društvo koje ga zabranjuje. Ono u Sadovom delu vidi samo odjek njegovog predmeta; za njega je reč samo prozor koji gleda na stvarnost; svoje zakone ono zasniva na predstavi o stvaralačkom procesu koja se sastoji iz samo dve tačke: „stvarnost” i njen izraz. Zakonska osuda izrečena Sadu zasnovana je, dakle, na određenom sistemu književnosti, a taj sistem je sistem realizma: on pretpostavlja da književnost „predstavlja”, „prikazuje”, „podražava”; da saobraznost ovog podražavanja podleže suđenju, estetskom ako je njegov predmet dirljiv, poučnom ili kaznenom, ako je čudovišan; da, najzad, podražavati znači ubeđivati, pridobijati: to je školsko gledište, ali ga usvaja čitavo jedno društvo, sa svim svojim ustanovama. Žilijeta, „u ophođenju sa svetom gorda i neposredna, a u zadovoljstvima nežna i podatna”, krajnje je zavodljiva; ali mene zavodi ona Žilijeta od papira, pripovedačica koja postaje subjekt govora, a ne subjekt „stvarnosti”. Za razuzdanosti gospođe Diran, Žilijeta i Klervil nalaze prave reči: „Da li vas je strah od mene? — Strah! Ne! Ali mi te ne shvatamo”. Neshvatljiva u stvarnosti, makar i uobraziljnoj, gospođa Diran (kao i Žilijeta) postaje shvatljiva čim napusti plan anegdote da bi se našla na planu govora. Funkcija govora doista nije u tome da „unlaši, porrami, potrese” itd., već da shvati neshvatljivo, to jest da ne ostavi ništa izvan govora i da ne dozvoli da u svetu išta bude neizrecivo; to je, čini se, stav koji se ponavlja u čitavom Sadovom svetu, od Rastilje, gde je Sad živeo samo zahvaljujući govoru, do Silinga, tog svetilišta „priče”, a ne razvrata.

(Preveo s francuskog IVAN ČOLOVIĆ)

UZ OVAJ PREVOD

Savremeni francuski književni kritičar i proučavalac književnosti i kulture, Rolan Bart, za čije ime su vezane neke od najznačajnijih pojava u francuskom književnom i intelektualnom životu u protekle dve decenije (književni strukturalizam, „nova kritika“, semiologija) i čiji se uticaj oseća i u našoj književnoj kritici i teoriji, dosada je našoj publici predstavljen dvema knjigama: *Književnost, mitologija, semiologija* („Nolit“, 1971) i *Zadovoljstvo u tekstu* („Gradi- na“, 1976).

Prva od ove dve knjige predstavlja izbor Bartovih radova nastalih između 1953. i 1966, a druga je prevod Bartovog eseja iz 1973. godine. Dakle, može se reći da je našoj publici uglavnom ostao nepoznat Bartov rad iz poslednjih desetak godina, a u tom razdoblju on je objavio nekoliko značajnih knjiga, koje su privukle pažnju skoro koliko i njegovi najkontroverzniji spisi iz prethodnog perioda: *Sistem mode* (1967), *S/Z* (1970), *Sad, Furije, Lojola* (1971), *Novi kritički eseji* (1972), *Bart o sebi* (1975) i *Odlomci jednog ljubavnog govora* (1977).

Knjiga *Sad, Furije, Lojola* sadrži dve studije o Sadu i po jednu studiju o Furijeu i Lojoli. Iako su tri od ove četiri studije objavljene posebno, Bart napominje da je „svaka od njih odmah bila zamišljena kao deo iste knjige“. I, doista, posle prvog iznenađenja (šta bi moglo biti zajedničko jednom prokaženom piscu, jednom socijalisti utopisti i jednom jezuitskom svecu?) čitalac uvida da se Bartova knjiga o trojici međusobno veoma različitih autora ipak odlikuje visokim stepenom koherentnosti. Tačku konvergencije Bart nije tražio (niti bi je, po svemu sudeći, mogao naći) u ravni književno-istorijskih ili tematskih paralela između Sada, Furijea i Lojole, već u njihovom odnosu prema jeziku. To, na prvi pogled, ne obećava mnogo, ali Bart iz svog pristupa izvlači dalekosežne zaključke. Sva trojica su, kaže on, „logoteti, jezikotvorci“ i sva trojica u svom jezikotvornom radu pribegavaju istim operacijama. Bart je zato u prvom redu usmeren na to da opiše te operacije i „jezike“ koje su Sad, Furije i Lojola stvorili.

Treba napomenuti da se ovde misli na jezik u širem smislu, odnosno na njegovo semiološko određenje kao sistema znakova. (Na primer, Sad je tvorac svojevrsnog „erotskog jezika“ ili „erotskog koda“, koji se odlikuje dvostrukom artikulacijom i sintaksom i čije su jedinice erotske „poze“, „radnje“, „figure“ i „epizode“.) Dakle, nije reč o stilističkoj ili retoričkoj analizi Sado-

vog, Furijeovog i Lojolinog jezika, već o modernom postupku u tumačenju teksta koji se oslanja na tekovine strukturalne i poststrukturalne lingvistike i semiologije, (koju Bart ovde, kao i u knjizi *S/Z* i nekim novijim radovima, povezuje sa takozvanom „teorijom teksta“). Jezici koje stvaraju Sad, Furije i Lojola — piše Bart — „postaju dostupni samo ako se primeni semiološka definicija Teksta“.

Međutim, pisac ove knjige se ni u metodološkom ni u teorijskom pogledu ne zadovoljava objektivnim odnosom prema „tekstu“, to jest, gledanjem na „tekst“ kao na „intelektualni predmet“. On nastoji da smanji razliku između čitanja i pisanja, između tumačenja i „proizvodnje teksta“. (Još bolji primer takvog nastojanja daje njegova knjiga *Odlomci jednog ljubavnog govora*). Tako se kod Barta, na iznenađenje onih koji su u njemu videli pre svega predstavnika novog kritičkog pozitivizma, javlja tema subjektivnosti.

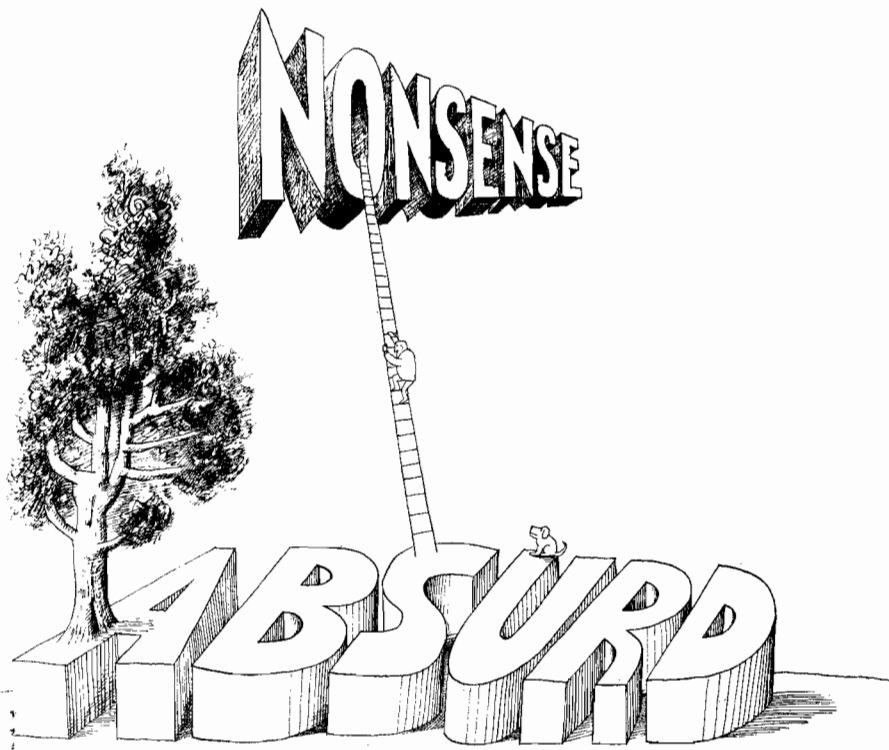
Uprkos tome što je tekst „razbijač subjekta“, u njemu diskretno ostaje piščeva „razvejana“ subjektivnost. Zbog toga tekst podrazumeva „koegzistenciju“ pisca i čitaoca, pri čemu pisac „nije ličnost u građanskom ili moralnom smislu, već telo“. Ovo gledište, u kome se prepoznaje uticaj Lakanovog nastojanja da poveže psihoanalizu i strukturalizam, Bart je posebno razvio u eseju *Zadovoljstvo u tekstu*.)

S druge strane, Bart ni ovde ne zapostavlja ono što je ranije nazvao „moralom jezika“, a ovde „društvenom odgovornošću teksta“. To što se Sadom, Furijeom i Lojolom bavi nezavisno od religije, utopije i sadizma ne znači da prenebregava pitanje socijalnog statusa njihovih spisa; on taj problem samo „premešta“. „Neki veruju, kaže Bart, da mogu sa sigurnošću da odrede mesto te odgovornosti: to bi bio autor, autor u svom vremenu, u svojoj istoriji, u svojoj klasi. Međutim, jedno drugo mesto ostaje zagonetno, još uvek izmiče svakom objašnjenju: čitanje.“

Zahvaljujući svom metodološkom i teorijskom bogatstvu (u kome je puno „tuđih bisera“, ali koje Bart niže u ogrlice koje nose pečat njegove originalne draguljarske veštine), ova knjiga svakako je zanimljiva i za one čitaoce koji se posebno ne interesuju za njen nominalni predmet. Štaviše, njena zanimljivost i vrednost ne mogu se svesti ni na konstataciju da je reč o delu koje dobro ilustruje neka od najoriginalnijih i najaktuelnijih stremljenja u savremenoj književno-kritičkoj misli. Jer Bart je, uz sve, ili,

pre svega, pisac, a *Sad, Furije i Lojola* je jedna od nekoliko njegovih knjiga čiji je književni kvalitet (što bi on radije nazvao „zadovoljstvom u tekstu”) bar ravan teorijskoj kompetenciji (koju on ne bi tako oštro razlikovao od zadovoljstva).

IVAN ČOLOVIĆ



KLAUDIO GILJEN

KNJIŽEVNI UTICAJI I KONVENCIJE*

Sećanja na prošla zbivanja povremeno zbunjuju, a i podstiču naučnike.¹⁾ Gustav Rudler je pre četrdeset godina mogao da izjavi s velikom merom tačnosti: „uporedna književnost je poseban slučaj kritike uticaja.”²⁾ Danas, pak, vladavini ispitivanja uticaja kanda je odzvonilo. Posebno polje što su ga ona obdelavala sve više osvaja, uopšteno kazano, razmatranje tradicija i konvencija.

Činjenice o stvari o kojoj je reč, međutim, neće nestati. Umetnički uticaji i dalje postoje ili, bolje rečeno, događaju se. Dodiri između *Don Kihota* i *Toma Džonsa*, *Irodijade* i *Mlade Parke*, rekao je ne tako davno Haskel Blok, jesu nekakvi uticaji i valja ih kao takve izučavati.³⁾ Jedan od naših glavnih zadataka danas, ne samo metodoloških već i teorijskih, jeste da se tačno utvrdi mesto uticaja u današnjim koordinatama uporedne književnosti. Hteo bih da istaknem da se to danas može postići ispitivanjem preplitanja između uticaja i šireg područja konvencija. Jer, to je polaritet koji kao da odražava kulturne suprotnosti nastale van granica bilo koje posebne discipline.

*) Esej iz knjige Claudio Guillen *Literature as System* koja će uskoro biti objavljena u izdanju „Nolita”.

¹⁾ Glavnina ovoga rada je pročitana na prvome sastanku Američkog udruženja za uporednu književnost, održanom u Njujorku 10. i 11. septembra 1962. godine, u okviru simpozijuma o „Pojmu uticaja u uporednoj književnosti”; rad je objavljen u *Comparative Literature Studies*, I (1963), str. 149–151. Verzija u knjizi je znatno duža.

²⁾ *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraires* (Oksford, 1923), str. 160.

³⁾ Upor.: „The Concept of Influence in Comparative Literature”, *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), str. 35–37.

Dozvolite mi da ponajpre dotaknem neke od problematičnih vidova ispitivanja uticaja uzimajući u obzir istorijske tendencije koje ti vidovi ilustruju. Ovde se ti vidovi mogu svesti na dva vida: na „genetički” i na „atomistički”. Što se tiče drugog pola — ideje konvencije, njega ću ukratko razmotriti na kraju ovoga eseja.

1.

Ispitivanje uticaja je, u području uporednih izučavanja, tokom mnogih decenija odražavalo duh onog što je Rene Velek nazvao „genetički nastrojen devetnaesti vek”.⁴⁾ Svoje najveće opravdanje ispitivanja uticaja imala su u preciznoj primeni genetičke imaginacije, u doslovnom i iskrenom zanimanju za načine na koje poezija nastaje i razvija se. Uočava se da, u tom pogledu, naglasak nije bio na *onom što se prenosilo s jednog pisca na drugog, već na činjenici da se nešto jeste prenosilo sa jednog pisca na drugog* i tako stvaralo izvesnu neposrednu, gotovo biološku vezu između dotičnih pisaca. Najzad, stekao se uvid u samu prirodu ovog prenošenja i geneze u području književnosti. Izvestan uticaj kao da je učenjaku omogućavao da konkretnije i životvornije uđe u piščevu radionicu, u njegovu celovitu biografiju nego, na primer, intelektualni poredak diskursa kome pripada poetika.

Ova saznanja su bila posledica paralelnih otkrića u drugim područjima. Ne mora se ići dalje od susednih područja — folkloru i lingvistike. Folklorist devetnaestoga veka bio je zaokupljen genealogijom. Maks Miler je u svoj karakterističan, znamenit esej „O migraciji basni” (*On the Migration of Tables*; 1870) uneo i jedno genealoško stablo, kako bi pokazao da je Lafontenova basna „Mlekarica i lonac s mlekom” izdanak jedne drevne indijske basne o životinjama (koja se nalazi u *Pančatanatri* i *Hitopadeši*); kao deo „književnog karavana” — da ponovimo Milerovu simulu — ova basna je morala putovati iz Indije i Persije, zatim u Arabiju i najzad u zemlje srednjovekovne Evrope. Alessandro d’Ankona je, da pomenemo drugi primer, u svojoj *Pučkoj italijanskoj poeziji* (*Poesia italiana popolare*; 1878) tvrdio da je kolevka svekolike monostrofične italijanske lirike Sicilija. Jedan docniji kritičar — Mikele Barbi naglašavao je, međutim, trajnu vrednost izvesne folklorističke tradicije: ne rekonstrukciju drev-

⁴⁾ „The Concept of Comparative Literature”, *Yearbook of Comparative and General Literature*, II (1953), str. 3.

nih „originala” već kontinuitet izvesnog pesničkog nastojanja.⁵⁾ Što se tiče lingvistike devetnaestoga veka, opšte je poznato delovanje njenih spektakularnih napredaka na filologiju i književnu istoriju. Mislím na razvitak uporedne lingvistike od vremena Razmusa Raska i Franca Bopa (Bopp).

Porodica indoevropskih jezika bila je ustanovljena, kao što posredno kazuje termin „uporedna lingvistika”, analiziranjem odnosa. Ovi odnosi su bili pronalazeni i tamo gde ih, u mnogo slučajeva, nije bilo; a osim toga, dokazivalo se da ti odnosi imaju izvesno poreklo. Drugim rečima, glavna meta ispitivanja bila je lingvistička srodnost koja se temelji na zajedničkom poreklu. Otkriće *Ablauta*, odnosno samoglasničkog menjanja, koje je učinio Jakob Grim, bilo je važno, jer je omogućilo niz zaključaka o genealogiji. Otkrivanje morfoloških ili fonetičkih sličnosti mimo zajedničkog porekla smatralo se ne samo beznačajnim već i pogrešnim tumačenjem koje se zadržava na površini pojava. Primer potrebe da se sličnost podredi srodnosti može se naći u raspravi Holgera Pedersena o sličnostima između menjanja imenica u mađarskom i turskom jeziku: „Slaganja u fonologiji i morfologiji koja treba priznati kao presudna za odnos moraju, međutim, da budu etimološka, jer ona retrospektivno govore o prvobitnoj *istovetnosti* reči i infleksionih oblika, ne samo o *paralelizmu*.”⁶⁾ Jednostavan ali klasičan primer za slučajnu sličnost (prema Ogaštu Potu⁷⁾ jesu persijska reč *bad* i engleska reč „*bad*”, koje očigledno znače isto.

Izazov što ga nudi ova reč zanimljiv je jer mu je moguće pristupiti na više načina. Pedersen, saglasno s tradicijom uporedne lingvistike devetnaestoga veka, samo naglašava da sličnosti valja da ispoljavaju srodnost. To jest, sinhronija mora da se potčini ili dijahroniji, ili nekoj ranijoj fazi sinhronije. (Ako se ovi termini primene na uporednu književnost, onda je to shvatanje prema kome paralelizmi u tekstovima i u formi nisu značajni ako ne postoji neka vrsta istorijskog porekla, na primer neposredni uticaj, tematska struja, neka nacionalna pretpostavka). Ali, savremeni lingvist suočen s persijskom i engleskom rečju *bad*, postupa drukčije. Što se tiče strukturalne lingvistike, izdvojenu reč ili formu o kojoj je reč treba

⁵⁾ Upor.: Russo, Luigi: *La critica letteraria contemporanea*, treće izdanje (Bari, 1953), I, str. 77.

⁶⁾ *The Discovery of Language. Linguistic Science in the Nineteenth Century*, prev. J. W. Spargo (Blumington, 1962), str. 245.

⁷⁾ Upor.: *The Discovery of Language*, str. 263.

uvrstiti u *sistem* kome pripada. Nijedan deo ne može se protumačiti a da se pri tome ne pokloni pažnja celini. (To jest, sinhronijsko gledanje je dovoljno dok je i sistemsko. Prevedeno na jezik uporedne književnosti, može se kazati da književni odnosi mogu biti značajni sinhronijski samo ako otkrivaju izvestan zajednički sistem konvencija).

Maks Miler je više puta ukazao na presudan dug uporednog izučavanja mitova i religija uporednoj lingvistici. U naše vreme je sve vidnije delovanje strukturalnog pristupa jeziku ili antropologiji i književnoj kritici, te ima valjanih razloga da se postavi pitanje nije li invarijanta koja se javlja u ovim područjima istraživanja trajni prestiž izvesnog lingvističkog modela.

Ernst Kasirer je, u jednom od svojih poslednjih eseja, objavljenom 1945. godine, istakao da su metodi i ciljevi strukturalne lingvistike reprezentativni za izvesnu opštu tendenciju mišljenja u modernim naučnim istraživanjima. Naglašavanja strukture i sistema mogu se naći, pokazao je, i u područjima kao što su biologija, psihologija, filozofija.⁹⁾ Čovek je sklon da se tu složi: u području književnosti, izgleda jasno, živimo u vreme kome obeležje ne daje sintetičko-analitička usmerenost duha (jednostavnom hronologijom, s kojom je staro shvatanje uticaja bilo nerazdvojno povezano, podjednako slobodno barataju i književni istoričar i romanopisac). Ali, Kasirer nam može pomoći da shvatimo da nije prevaziđen sam genetizam: opštoj kritici izložen je i vid „atomizma” — odnosno izdvajanje pojedinačnih delova nekog sistema. Niz istaknutih lingvista poslednje trećine devetnaestoga veka (Herman Paul, Karl Brugman, neogramatičari) kao i psiholozi (posle Herbartove *Mehanike života predstava* / *Mechanik des Vorstellungslebens*/) mnogo je dugovao postupcima fizike. Kao što ističe Kasirer, shvatiti jednu fizičku pojavu značilo je načiniti njen mehanički model. U tradiciji Njutna i Lagranža, mehanika je bila *Punkt-Mechanik*, kretanje materijalnih „tačaka”. Međutim, krajem veka se uočilo da se neka elektromagnetska događanja ne mogu opisati jezikom elektriciteta. Kako elektromagnetsko polje nije zbir materijalnih tačaka, a elektron nije jedini elemenat u njemu, fizika u takvim slučajevima nije bila u stanju da objasni kretanje na tradicionalan način. Moralo se priznati da su čestice deo strukturalnih uslova jednog polja, ili da su, po rečima Hermana Vajla (Weyl) izdanak toga polja „eine Ausgeburt des Felds”): „Elektron nije ništa

⁹⁾ Upor.: Cassirer, Ernst: „Structuralism in Modern Linguistics”, *Word*, I (1945), str. 97—120.

drugo do li deo u kome je elektromagnetna energija zgusnuta i dobija naročitu snagu.”⁹⁾ U *Gestalt-psihologiji* će se uočiti sličan prelaz od posmatranja samostalnih delova na posmatranje polja, konfiguracije i strukture.

Dabogme, ovde ne moram da opet naglasim stepen u kome su pesnički uticaji genetski ili biografski procesi. Ali, mogao bih uzgred da istaknem da u ispitivanju uticaja često postoje, kao nekakva dvostruka ekspozicija, disparatni metodi i ciljevi. Negenetički umovi, neobično je, tumače genetičke pojave. Ovoj osnovnoj neprilagođenosti može se pripisati niz odstupanja u našem području. Neki kritičari preporučuju uticaje jer nam ovi omogućavaju estetičku analizu i razumevanje. Tako Kafku možemo upoređivati s Dikensom zapravo i ne mareći za uticaj *qua* uticaj ni genetičku vezu, već sa spokojem što ga može pribaviti saznanje da se Kafka veoma mnogo divio Dikensu. Dosta često se događa da nas, zato što nam neka knjiga liči na drugu knjigu, navika navodi da razmišljamo o uticaju a ne tradicijama i konvencijama. Na taj način uticaji za kritičara postaju perspektive tumačenja i ispravnog postupanja, uprkos činjenici da analiza rezultata nekog uticaja pokazuje da između ispitivanja tog rezultata i ispitivanja paralelizama ili drugih sinhroničnih grupacija uopšte ne postoji istinska razlika. Uticaji postaju *kontingentna* kritička oruđa. Drugim rečima, izgleda da je suvišno održavati ih u životu tako što će se poistovećivati s konvencijama i tehnikama.

Termin o kome je reč, koji je istodobno jedan od najkompleksnijih termina, praćen je dvosmislenostima, a ja ću podsetiti samo na dva rasprostranjenija načina njegove upotrebe. Prvo, kad kažem „Dikens je izvršio uticaj na Kafku”, verovatno bi trebalo da kažem „*Martin Čazlvit* je izvršio uticaj na *Ameriku*” (to se, zapravo, zna). Ali, ja to ne kažem. Upotrebljen glagol o kome je reč kao da podrazumeva ili iziskuje neko lice, čoveka-prenosnika, što bi omogućilo dvosmislenost o kojoj je reč. Kudikamo je jasnija reč „izvor” — u stvari toliko je jasnija da metafora ima bezazlen i pozitivistički prizvuk. Tako se radije ostaje kod dvosmislenog iskaza „X je bio pod uticajem Y”, u kome se ono što je genetičko-psihološko stapa s književnim. (Mogućan je i iskaz „Y je uticao na X”; ali, taj iskaz je ili sveden oblik onog drugog iskaza ili je hronološko opsenarstvo. Pasivnoj prirodi uticaja najviše pristaje odgovarajući glagolski način. Ovo je jedno od odstupanja od aktivnog neoklasičnog iskaza „X je podražavao Y”). Dru-

⁹⁾ Isto, str. 101.

go, reč uticaj često kazuje posredno i neku činjenicu i neki vrednosni sud. Njome se opisuje dejstvo jednog dela na drugo delo, a istovremeno se posredno kazuje da promena o kojoj je reč, ma koliko bila mala, nije beznačajna. Inače, stvari bi mogle da izgledaju drukčije. Ovo pitanje nije jednostavno, ali s njime se najbolje može izaći na kraj ako se prizna da je „uticaj” sinonim za „značajan uticaj”. A s obzirom da ovih pojava ima zapravo nebrojeno mnogo, postaje veoma jasna potreba da se one organizuju ili strukturiraju.

2.

Ako sada usmerimo pažnju na situacije u kojima se više ne zagovara pomenuti atomistički stav, možda ćemo hteti da utvrdimo neke od termina koje upotrebljavamo. Ima ih više, a dva, „konvencija” i „tradicija”, mogu se smatrati reprezentativnim. Pretpostavimo da A liči na B i C. Pred sobom imamo paralelizme ili odnose. Oni mogu biti tematski omeđeni, kao što su motivi, ili mogu biti tekstualno maleni; ili, mogu obuhvatiti celokupnu strukturu jednoga žanra ili modaliteta. Pretpostavimo da te odnose ne ispitujemo kao samostalne podatke već kao delove književnog ekvivalenta naučnikova „polja” ili sistema. Naš okvir je šire područje posmatranja, u kome A i B postaju zajednički smislaoni, ili, da parafraziramo Kasirerove reči o elektromagnetskim poljima, u kome kao da zgušnjavaju izvesnu energiju i dobijaju osobenu snagu. Do ove posledice dolazi, primećujemo, uvek kad posmatrani odnosi otkrivaju neki zajednički sistem konvencija kao što su motiv, ili zaplet, ili formalni rasplet u romanu, ili antiteza i zvonka završna simetrija kod soneta. Izdvojeni odnos, da tako kažemo, dočarava celokupnog prenosnika u ovome kontekstu. Danas se često čuje termin „tradicija”, ali, po mome shvatanju, sadržina toga termina zapravo nije odvojena od semantičkog područja kome pripada „konvencija”. Tradicije teže da postanu konvencije pređane kao nizovi (moglo bi se kazati, konvencije s izvesnom prošlošću). Kad se A pojavi koju godinu posle B i C, skloni smo da kažemo da pred sobom imamo izvesnu tradiciju. Tu dijahronija ima, čini mi se, krajnje površnu ulogu. I u slučaju konvencije, i u slučaju tradicije nemamo posla s neuobičajenom odlukom, pojedinačnim delovanjem, inventivnim pojedincem ili konkretnim oblikom nekog istorijskog procesa, već s kolektivnom upotrebom. „Dok nove pokrete — piše Hari Levin — pokreću pojedinačni talenti, prenosnik konvencija je tradicija.”¹⁰⁾

¹⁰⁾ „Notes on Convention”, u: Levin, H. ed.: *Perspectives of Criticism* (Kembriđ — Masačusets, 1950), str.

Konvencije i tradicije su „polja” ili „sistemi” u kojima je glavni sjedinjavajući činilac — usvojena upotreba. Mogućna genetička veza između A, B i C smatra se ili beznačajnom ili drugostepenom za postojanje polja koje ta veza snažno sažima i otkriva.

Dok su konvencije (sa stanovišta sistema) ekstenzivne, uticaji (genetički pojedinačni) su intenzivni. Značajni uticaji obično su neposredovani odnosi jedan-prema-jedan — nisu daleki srodnici po asocijaciji. Malarme i Rembo su bili osnovna hrana mlađeg Andrea Bretona upravo onoliko koliko su to morali biti Bretonovi razgovori s Vašeom i događaji prvog svetskog rata. Bili su to pozitivni podstreci, ne samo negativna stanja „bez kojih izvesna dela ne bi bila napisana”. Ali, ako nas neki ratni roman novijeg datuma podseća na Homera, reč je o delovanju izvesnog zajedničkog korpusa kulturnih pretpostavki. Tradicija, a ne *tête-a-tête* nekakvog uticaja. Zacelo bi bilo neadekvatno ustvrditi da je Vergilije uticao na Dantea kad je ovome pred očima bilo još toliko drugih elemenata, te je posredi bilo delovanje celokupnog „polja” — autoritet i kontinuitet izvesne tradicije. Istina je da se krade od pojedinačnih dela, a ne od tradicija. Ali, podjednako je istinito i da su izvesne pesme otelotvorenje tradicija, da sažimaju i oživljavaju sisteme konvencija, a i simbolizuju druge pesme. Slično ovome, kad se uticaji prošire i među sobom stope, kad prerastu u opšte premise ili pređu u opštu upotrebu — opštu atmosferu koju pisci udišu u istome trenutku — onda uticaje treba smatrati nečim sličnim konvencijama. Ko vrši uticaj na savremenog romanopisca ili reditelja koji prikazuje besciljnu, otuđenu mladež? Kako to da su ove konvencije zajedničke i mladom poljskom romanopiscu kao što je Marek Hlasko i mladom španskom romanopiscu kao što je Huan Gajtisoló? Da li je renesansni pesnik morao da čita Petrarku da bi napisao petrakinski sonet? Koliko je zapravo modernih pisaca koji nisu, na ovaj ili onaj način, Malarmeovi sledbenici? Drugim rečima, književne konvencije nisu samo tehnički preduslovi već i šira polja ili sistemi koji su rezultat ranijih, osobenih, genetičkih uticaja. Osnova delovanja kao da se prenosi s pisca na prenosioca.

Medijum jednog književnog naraštaja određuje grozd konvencija — repertoar mogućnosti koje su zajednička svojina jednog pisca i njegovih živih suparnika. Tradicije vode nadmetanju pisaca s njihovim precima. Ove zajedničke koordinate ne samo da dozvoljavaju ili regulišu pisanje dela. One ulaze i u iskustvo tumačenja i ostavljaju trag na njegovom smislu. Novo delo

je i izvesno odstupanje od norme (kao što se zločin temelji na izvesnom stavu prema prihvaćenom društvenom običaju) i proces saobraćanja koji se odnosi na tu normu. Kad se čini da pojedinačni uticaji omogućavaju ovakvo odstupanje, uprkos normi, najudaljeniji su od konvencija i najmanje je verovatno da će se s njima brkati. Otuda je lako razumeti zašto će neki ambiciozan mlad pesnik, pašteći se da bude originalan, potražiti „neki uticaj”. Jer, ovaj bi za njega mogao postati nešto individualno i otuda nekonvencionalno. Premda poreklo tog uticaja drugome piscu može izgledati poznato, pa i staromodno, taj uticaj će zadovoljiti potrebu mladoga pisca o kome je reč ako na njega deluje kao sveže otkriće. Mladi pisac će se možda na izvestan način suprotstaviti logici jednog medijuma i koherentnosti nekog tkiva konvencija.

Književni uticaji, dakle, mogu lako da i dalje igraju vodeću ulogu u uporednim ispitivanjima. Ali, izgleda poželjno da, kad je to moguće, ne budu loše odabrani. Nesumnjivo je da uticaj može voditi književnoj analizi. Konvencije mogu dovesti do pronicanja u stvaralački proces. Pa ipak, mi znamo da je u svakom slučaju najdelotvornija suprotna funkcija. Konvencije i tradicije otvaraju široke perspektive — polja i sisteme — lakše nego što to mogu uticaji; uz to, one nam pokazuju obrasce književnosti kad je posmatramo s prevashodno sinhronijskog stanovišta. Uticaji ne „organizuju haos” pojedinačnih književnih činjenica na tako koristan način. Ali oni, pomoću podrobnog ispitivanja neposredovanih dodira pisac-prema-piscu ili delo-prema-delu, mnogo šire no što to mogu konvencije i tradicije, otvaraju vrata piščeve radionice i beskrajno kompleksnog procesa umetničkog stvaranja.

3.

U jednom članku, na koji bih želeo da uputim svoje čitaoce, Hari Levin je osvetlio važnost i značaj pojma konvencije.¹¹⁾ Na ovome mestu želeo bih da ukažem na neke od širih aspekata ovoga termina. Pre svega, mnogo se može naučiti iz pregleda istorije ovog termina što ga daje profesor Levin. U njoj je jedan od najvažnijih datuma datum objavljivanja dela Gđe De Stal *O Književnosti* (*De la littérature*; 1800), u kome je snažno izražena analogija između društvenih i književnih konvencija s obzirom na pozorište: „Priroda konvencije u pozorištu nerazdvojna je od aristokratije u upravljanju: u jednu ne možete verovati a da ne verujete u

¹¹⁾ Upor.: prethodnu belešku.

drugu."¹² Glavni paradoks s kojim se susrećemo posredno kazuje jedna istorijska činjenica: konvencije poetike prvi je potpuno priznao kulturni pokret koji je započet otuđivanjem od njih, a name romantičarski pokret. Otuđivanje i bunt omogućavali su, izgledalo je, da se dublje shvate otporne institucije kakva je i književnost. Politička revolucija je doprinela razgolićavanju konzervativnog aspekta umetničkih struktura, a prvenstvo spontanih, individualnih, nekonvencionalnih, „prirodnih“ svojstava, koje je neodoljivo uzimalo maha od Rusoovog doba, kao da je dovelo u pitanje pretpostavke same umetnosti. Profesor Levin podseća da je klasična poetika, onako kako su je kodifikovali Longin i drugi, pretpostavljala savršeno podudaranje prirode s umetnošću. U meri u kojoj je to bilo tačno, nije bilo potrebe da se sumnja u konvencionalnost formi. Ali, neoklasicizam je, počev od sedamnaestoga veka, grubo precenjivao normativne konvencije koje su bile nazivane pravilima, a zato je romantičarski pokret „povukao svoju oštru granicu između patvorenog i prirodnog.“¹³)

Ali, ispostavilo se da je ideja konvencije mač sa dve oštrice. Ovu suštinsku dvosmislenost — može se smatrati da je ona obeležje svekolike moderne književnosti — najpronijljivije su uočili ne sociološki kritičari kakvi su bili Gdja De Stal i drugi predromantičari već oni pisci koji su vremenom obuzdali sopstveno romantičarsko iskustvo, naročito „klasični“ nemački pesnici. Šilerova estetika je bila stalno nastojanje da se vašpostave smisaoni odnosi između formalnih uslova umetnosti i čovekovih pristupa „prirodi“. „U Šilerovu shvatanju — izvodi zaključak Rene Velek — umetnik je posrednik između čoveka i prirode, između razuma i čula, između *Stofftrieb*-a (poriva da se asimiliše svet čula) i *Formtrieb*-a (poriva da se svet potčini moralnom zakonu).“¹⁴ „Sentimentalan“ a ne „navian“, moderni pesnik se nahodi izvan patvorenog društva — „konvencionalnog“ društva — i otuđen je od svoga doba. Sentimentalni pesnik sada teži ka „beskrajnome“ i prekoračava granice „prirode“. U ovome smislu, pesnička forma za njega postaje oružje protiv društvene konvencije. A u svojoj poznijoj kritici Šiler je sve više naglašavao stilizovanu prirodu svekolike umetnosti.“¹⁵) U predgovoru za *Mesinsku nevestu* (1803), kao što ističe Hari Levin, Šiler je

¹²) Navedeno prema: Levin, „Notes on Convention“, str. 64.

¹³) Isto, str. 73.

¹⁴) *A History of Modern Criticism: 1750—1950* (Nju Helvn, 1950), I, str. 233.

¹⁵) Upor.: isto, str. 249.

pravdao upotrebu antičkoga hora a hvalio sposobnost pesnika da ostvari oslobođenje od zapreka stvarnosti" („eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen“).¹⁶⁾ Godinu dana do-
 cnije Gete je, u recenziji napisanoj za *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* (od 16. aprila 1804), hvalio pesme Johana Hajnriha Fosa izrazima poput ovih: „Ranije hvaljenom presudnom pobedom forme nad gradivom, mnogom pesmom posve samostalnom od svakog spoljašnjeg uzroka, pesnik nam pokazuje da može, kad ushte, da napusti ono što je stvarno i da zakorači u ono što je moguće, da odbaci ono što je blizu i prihvati ono što je daleko, da ostavi sopstveno i u sebe primi ono što je nepoznato.“¹⁷⁾

Najzad se moglo kazati i obelodaniti da poezija, smatrana trijumfom imaginacije, nikad nije u istinskom sporu s konvencijama, bez kojih ne bi bilo moguće povući nužnu granicu između pesničkog i prirodnog. Drugim rečima, pobuna protiv konvencija bila je u stvari pobuna protiv neoklasične poetike. Uspon jedne nove poetike, koja će naglašavati moć imaginacije, potpuno će izmeniti termine problema o kome je reč. Sve dok se prihvatalo neoklasično izjednačavanje umetnosti s „prirodom“, svaka formalna konvencija mogla bi delovati kao smetnja. Ali ako je vrednost umetnosti u oslobađanju od prirode, ili u obogaćenju i formalnom preobražavanju prirode, onda bi svaka umetnička konvencija mogla da bude saveznik.

Umetničke konvencije, u krajnjoj analizi, i nisu bile prava meta. Pitanja što su ih pokretale formalne premise književnosti zapravo su bila upravljena u drugom pravcu: ka odnosu između umetnika i njegovog iskustva, a ne ka odnosu između umetnika i njegovog medijuma. Bojište velikog dela moderne poetike bio bi piščev prilaz izvesnom „načelu stvarnosti“. Negovaoci izvesnog „realizma“ od Servantesa nadalje, nalazili su da je korisno izvrtati konvencije ranijih „romansi“. U istoriji romana bi, čini se, menjanje ciljeva iziskivalo menjanje sredstava. Na žalost, teoretičari realizma su često, menjanje sredstava brkali s nepostojanjem sredstava — s odbacivanjem forme, stila, ili simbola. U takvim slučajevima postala je jedna od veština kritičara dvadesetog veka da razlikuje suštinu od senke, a ne da takve izjave shvata doslovno. Na jednoj strani primećuju se različiti stepeni nužne konvencionalnosti, osobenosti i slobode (od konvencija društvenog života) u poeziji i u

¹⁶⁾ Navedeno prema: Levin, „Notes on Convention“, str. 76. Potpuni tekst videti u: Schiller, *Gesammelte Werke*. Uredio R. Netolitzky (Berlin, 1955), II, str. 527.

¹⁷⁾ Upor.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948), Glava X, odeljak I.

romanu, a na drugoj strani različiti prilazi isku-
stvu. Fotografski „realizam” i „naturalizam”
mogu u nekim slučajevima da pripreme tlo za
političku i socijalnu revoluciju prikazujući dru-
štvo sa svim njegovim strahotama; ali, kao
umetnost oni su ropskim lancima prikovani za
status quo poznatih perspektiva svojstvenih
srednjoj klasi. Gdja De Stal je grešila, to do-
kazuje savremeno pozorište, jer nije uočila da
društvene konvencije i pozorišne konvencije
spadaju u dva izdvojena poretka postojanja, te
mogu biti ne samo u odnosu uzajamne podu-
darnosti ili uzajamnog sukoba kad izgleda da
se preklapaju, već i u odnosu uzajamnog ne-
slaganja. Književne konvencije mogu da na iro-
nične načine odražavaju utrvjene puteve dru-
štvenog komformizma. Ali mogu ih i daleko
prevazilaziti. Počev od romantičarskog pokreta,
moderna umetnost ponovo otkriva paradoks da
bi jedna važna blagodet ljudske slobode iščezla
kad ne bi bilo borbe sa strogim formama i kon-
vencijama.

Metafora konvencije je, dakle, kao i metafora
institucije, asimilovala i podrazumevala izvesne
dimenzije društvenog života: ne samo sputavanja
ugovornih obaveza već i uživanje slobode od
strane pojedinaca i grupa. Ona je najavila bu-
duće gospodstvo kritičke analogije između knji-
ževnosti i društva (ispitivanja književnosti i
lingvistike, književnih i društvenih institucija,
struktura poezije i društvenih struktura) i slab-
ljenje analogije — koja je preovladavala u po-
znom osamnaestom veku — između poezije i
prirode, između umetničkih procesa i kosmičkih
procesa. Naravno, ne mislim na ranije, naivno
shvatanje o *l'imitation de la nature*, uz koje
pristaju, na primer, opat Bato (Batteux) i drugi
neoklasicistički kritičari, već na pojave prirod-
nih i organskih analogija od vremena Mozesa
Mendelsona (Mendelsohn) — *O glavnim temelj-
nim načelima lepih umetnosti i nauka* (Über die
Hauptgrundsätze der Schönen Künste und Wis-
senschaften; 1757) — ili od Lesingovog do Kan-
tovog i Geteovog vremena. Aforizam kao što
je „Svaka lepa umetnička celina je reproduk-
cija u malome najuzvišenijeg lepog u golemoj
celini prirode.” — „Jedes Schöne Ganze der
Kunst ist in Kleinem ein Abdruck des Höch-
sten Schönen im grossen Ganzen der Natur”, u
*Osnovnim crtama za jednu celovitu teoriju le-
pih umetnosti* (Grundlinien zu einer vollstän-
digen Theorie der schönen Künste) Karla Filipa
Morica (1789) — imao je smisao samo u meri
u kojoj je ideja o autonomiji umetnosti došla
do punog izraza od Mendelsona do Kanta. Pri-
znavanje naročitog statusa umetnosti predstavl-
jalo je prethodni uslov za pojavu značajnih
poređenja, bilo s prirodom bilo s društvom.

Ideja konvencije se očigledno može prilagođavati pojavama najrazličitijih razmera. Ona se može primenjivati na svaki deo ili na svaku dimenziju neke umetničke celine sve dok je samo na neki način ispoljavanje konvencionalnosti dela o kome je reč. U srednjovekovnoj ljubavnoj pesmi ideal ženske lepote može izgledati najkonvencionalnije. Ili, pesnik može da dočara miris krasuljka, koji u zbiljskim vrtovima nema mirisa. Ili, egzotične biljke i životinje: Kurcijus je zapazio da je na severu, u srednjem veku bilo u izobilju maslina i lavova.¹⁷⁾ Zapazio je da se oni sreću i u *Kako vam drago*. Ali, nije pomenuo da je čak i Viktor Igo mogao, u „Sanjivom Bozu”, da konvencionalno ukroti ovu veliku životinju i kao konja da je dovede do pojila:

„Bejaše čas tih kad lavovi idu na pojilo...”

Međutim, funkciju konvencije najuspešnije obelodanjuje celina a ne deo. Termin o kome je reč, po mome mišljenju, bolje osvetljava široke preuslove i strukturalne dimenzije karakteristične za *prenosioca* kao celinu — žanr, zanat, medijum. On naglašava osnovne premise bez kojih pisac, takoreći ne može da sedne za pisači sto niti čak da počne smišljati svoje delo. Prenosilac je takav — jednovremeno je i poziv stvaralačkoj mašti i predstavlja niz zadataka, tehničkih zahteva, problema koji se moraju rešavati — da iziskuje prelazak s iskustva na umetnost, ili, bolje reći, s jednog poretka delatnosti na drugi. Džon Livingston Louiz (Lowes) se, u *Konvenciji i pobuni u poeziji* (Convention and Revolt in Poetry; 1919), osvrnuo na konvencionalnost pesničkog medijuma kao celine. Nije samo jezik sistem konvencija, već je to i upotreba jezika kao osnovnog materijala za izvesnu vrstu formalne fikcije. Individualni književni napor unapred ne pretpostavlja ničije prihvatanje. Pojedinačna, pojedinačna pesma za polazište nema nikakav ugovorni odnos s datom publikom.¹⁸⁾ Ali, pesnički *medijum* ima takvo polazište. U prenosioca ili u medijum unosi se neki izdvojen pronalazak tek pošto je postao svojina neke zajednice i neke potencijalne publike. Taj prenosilac, poput folkloru, pripada svima, i može se uplesti u svako vreme. Kako kaže Louez: „Zato konvencija, kad je reč o umetnosti, predstavlja saglasnost u izvesnim usvo-

¹⁸⁾ Pojam konvencije je, poput pojma institucije, proširenje jedne pravne analogije. O tumačenjima ove analogije u 19. veku, naročito između jezika i prava, uporediti: Augusto Gaudenzi, „Lingua e diritto nel loro sviluppo parallelo”, *Archivio Giuridico*, XXXI (1883), str. 271—304; i: Giovanni Nencioni, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio* (Firenca, 1946), Glava X, „L'istituzionalità della lingua”.

jenim načinima saobraćanja."¹⁹ Na takvome nivou, kao što naglašava Hari Levin, nema potrebe da se pravi razlika između teme i forme. Pojam medijuma kao konvencije, ili prenosioca ili žanra kao konvencije zamenjuje od početka svako međusobno razlikovanje forme i sadržine.²⁰ On je sjedinjavajući, strukturalni pojam. I on književnog kritičara koji je suočen s haosom sličnosti ili odnosa među beznačajno razbacanim pojedinačnim pojavama podstiče da pokuša da uoči ne samo izdvojene ili atomističke dodire među njima već i šire zahteve prenosioca shvaćenog kao sistem konvencionalnih premisa.²¹)

(Preveo s engleskog TIHOMIR VUČKOVIĆ)

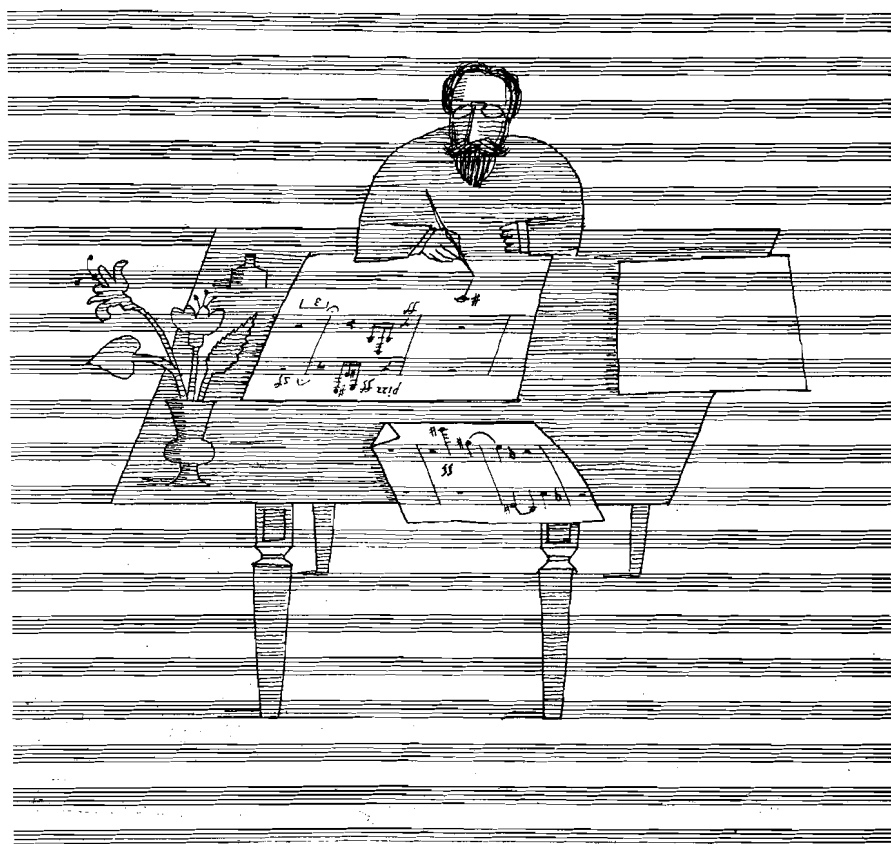
¹⁹) Lowes, John Livingston: *Convention and Revolt in Poetry* (Boston — Njujork, 1919), str. 3.

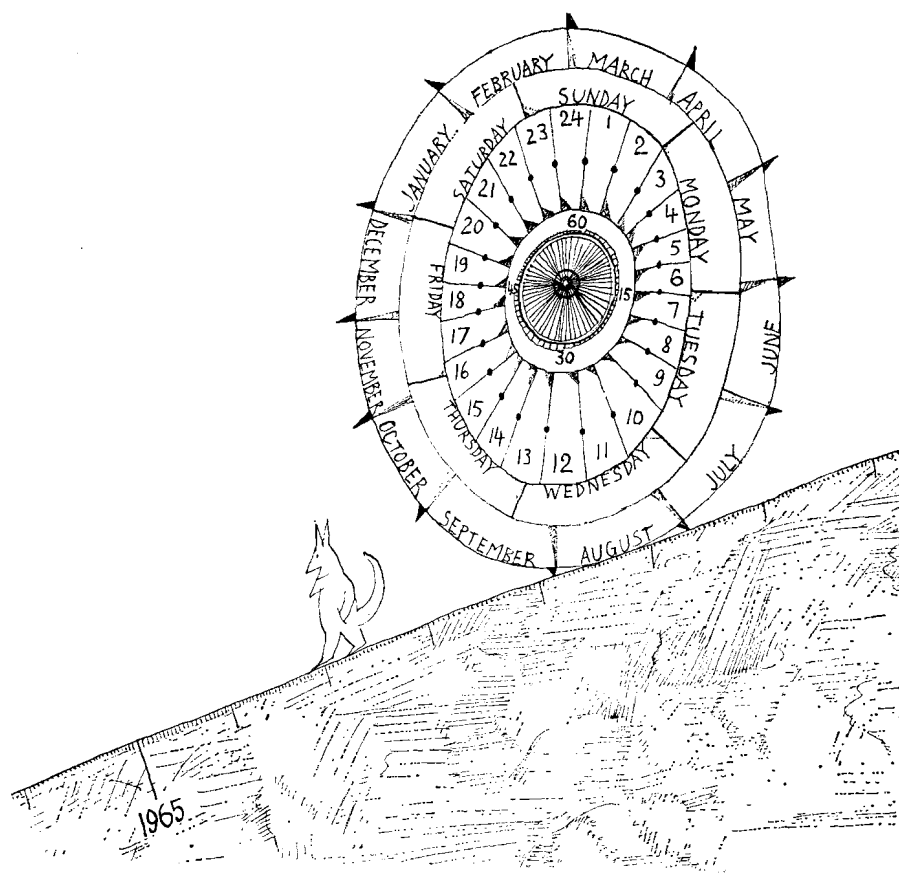
²⁰) Upor.: Levin, „Notes on Convention”, str. 57.

²¹) U ovom kratkom razmatranju radije ne pominjem očiglednu ali složenu paralelu između našeg predmeta i „konvencionalizma” u modernoj nauci, logici i filozofiji. Posle otkrića ne-euklidovske geometrije u devetnaestome veku, kao i matematičkih teorija Anrija Poenkarea, sve više se naglašava da se postupci nauke i logičkog mišljenja sastoje od izvođenja tačnih posledica iz izvesnih početnih premisa, modela ili hipoteza. Književnost, poput logike, ili matematike, ili fizike, u ovome smislu nije tek iskustvena ili induktivna reakcija na činjenicu. Ona se temelji na nizu prethodnih pravila. Ovdje ću se zadovoljiti time da navedem iz Rudolfa Karnaupa dela *Logički sklop sveta* (*Der logische Aufbau der Welt*), drugo izdanje (Hamburg, 1961), str. 150: „Logika (uključujući matematiku) sastoji se samo od konvencionalnih iskaza o upotrebi znakova, i od tautologija koje se temelje na ovim iskazima.” Korisno izlaganje o poreklu konvencionalizma u filozofiji matematike može se naći u: Mooij, J.J.A., *La philosophie des mathématiques de Henri Poincaré* (Pariz—Luven, 1966), Glava I.

II DEO

ISTRAŽIVANJA





REJMOND MULEN

DRUŠTVENA POMOĆ UMETNIČKOM STVARALAŠTVU

Ovaj tekst* je napisan na osnovu istraživanja obavljenih u SR Nemačkoj, Francuskoj, Italiji, Norveškoj, Velikoj Britaniji, Holandiji, Švedskoj i Finskoj.

Osnovni cilj ovih istraživanja rađenih za Evropski savet, bio je da se prouči društvena pomoć stvaralaštvu u oblasti umetnosti. Kako se načini širenja umetnosti (ne samo savremene) dotiču uslova i okolnosti pod kojima umetnici žive i stvaraju, ovim izveštajem pokušali smo da obuhvatimo i društvenu akciju usmerenu na unapređivanje umetnosti, u meri u kojoj su nam to dopuštali podaci kojima smo raspolagali.

Ukupna novčana sredstva namenjena stvaralaštvu (i širenju umetnosti), i načini na koje se ona raspoređuju zavise od vrste i iznosa privatne pomoći stvaralaštvu (industrija, pojedinci, regionalna ili lokalna društva ljubitelja lepe umetnosti, itd.), kao i od strukture i funkcionisanja umetničkog tržišta. Društvena pomoć je samo jedna komponenta organizacije umetničkog života u jednoj zemlji, i taj sistem se ne može razdvajati od društvenog sistema te zemlje kao celine.

Glavna metodološka opasnost ovakvog jednog međunarodnog pregleda krije se u po-

*) Raymonde Moulin, rukovodilac istraživanja u Nacionalnom centru za naučna istraživanja. Studija je objavljena pod naslovom: Public Aid for Creation in the Plastic Arts, Council of Europe, Oslo, 1976. Neophodna skraćena teksta izvršili su prevodioci.

trebi da se poredi ono što se ne da uvek porediti. Morali smo se čuvati toga da prilikom izrade zajedničkog pregleda ne sačinimo neku vrstu utopije, time što bismo birali samo ono što je najbolje iz svakog sistema, a zanemarili društveni kontekst koji je učinio da tako nešto bude moguće. Otud je ovaj izveštaj morao biti neka vrsta pregleda specifičnih mera koje su isprobavane i primenjivane u raznim zemljama.

U ovom pregledu, za koji ne tvrdimo da je iscrpan, pokušali smo da razlikujemo pomoć umetnicima od podrške stvaralaštvu, tradicionalno od novog, principe od stvarnosti.

Potrebno je ukazati i na terminološke nejasnoće, posebno u oblasti poreskih kategorija i profesionalnog statusa. Te teškoće nije bilo lako prevazići, pa se izvinjavamo čitaocima za svaku pogrešku koju smo u ovom smislu načinili.

DILEME

Nemoguće je naći, u istoriji bilo kog društva, primer potpunog prevazilaženja antinomije slobode stvaralaštva i sigurnosti stvaralaca.

Najočiglednija i veoma brutalna forma ograničavanja je podređivanje umetničkog stvaralaštva političkoj i/ili intelektualnoj pravovernosti. Ekonomski pritisak je istančaniji i podmukliji. U situaciji kada umetnikova egzistencija zavisi isključivo od tržišta takođe se može postaviti pitanje stvaralačke slobode. I tako se ponovo vraćamo staroj raspravi o nominalnoj i stvarnoj slobodi.

Sve je raširenije uverenje da anonimni mehanizmi umetničkog tržišta ne garantuju nužno i slobodu stvaralaštva. Iako se može govoriti o različitim rešenjima problema umetničkog stvaralaštva, vlade odgovarajućih zemalja su saglasne u jednome: pojam slobode nedeljiv je od pojma sposobnosti. Odgovornost koju vlasti preuzimaju kada su u pitanju umetnici i njihova društvena i ekonomska sigurnost, sve se više poistovećuje sa odgovornošću koju vlasti preuzimaju i za druge društveno-profesionalne kategorije. Svi ističu isti cilj — „podrška bez mešanja”, „podsticanje bez prinude”, „pomoć bez pritiska”.

Ni u jednoj od zemalja obuhvaćenih ovim istraživanjem društvena pomoć umetnosti ne isključuje ostale vidove potpomaganja, koji pomoć države čine još efikasnijom i u smislu

smanjenja umetnikove nesigurnosti i u smislu povećanja njegovih sloboda.

Sve zemlje obuhvaćene ovim ispitivanjem odlikuju se brojnošću društvenih grupa i konfliktima njihovih vrednosnih sistema. To upućuje na sledeću dilemu: ili je državna politika u oblasti umetnosti u skladu sa očekivanjima većine, što vodi uskraćivanju pomoći novim umetničkim formama koje se ne uklapaju u uobičajeni način poimanja stvari, ili zvanično odgovorni za umetničku politiku nameću modernu orijentaciju, pa tako većini ljudi nude nešto što ovi ne žele.

Svuda vlasti pokušavaju da ovu dilemu prevaziđu. Jedan od načina — koji možda ne treba ni pominjati — jeste da se svima pruže iste mogućnosti da dobiju umetničko obrazovanje. Pored sve većeg značaja koji se pridaje proučavanju umetnosti u tradicionalnim obrazovnim sistemima, susrećemo i sve brojnije eksperimente čiji je cilj obrazovanje publike.

Problemi sadržani u prethodnim stavovima mogu se konkretnije iskazati ukoliko se postavi pitanje koje je osnovno za politiku podrške umetničkom stvaralaštvu: *koga smatрати umetnikom?* To se pitanje nametnulo kao društveni problem, a političke vlasti su ga postale svesne tek onda kada je važeća definicija umetničkog dela (tradicionalno: proizvod umetnikove aktivnosti) dovedena u pitanje.

Budući da se savremena kulturna politika ne svodi samo na zaštitu i čuvanje kulturne baštine, već da joj je podjednako važan zadatak i podsticanje tekućeg umetničkog stvaralaštva, treba imati u vidu da se bar deo avangardnih istraživanja iskazuje kroz „hopening” ili slične prolazne forme. To znači da se više ne može govoriti samo o otkupu umetničkog dela u tradicionalnom smislu, već i o otkupu fotografisanih ili filmovanih „tragova” umetničkog dela. Hoće li umetničke zbirke biti zamenjene arhivskim zbirkama; ili će otkup biti zamenjen nekim drugim oblicima pomoći.

Napuštanje tradicije bilo je praćeno odbacivanjem umetničkog dela kao takvog, a sada i odbacivanjem same ideje umetnosti. Jednostavno proživljeno iskustvo zauzeće mesto umetničke aktivnosti: umetnik je onaj ko umetnički živi, a to može da bude svako. Daleko je za nama vreme kada je samo nekolicina imala pravo da sudi o umetnosti, bilo akademski (škole, svedočanstva, priznanja), bilo ekonomski (vrednovanje zasnovano na tržišnoj ceni). Ako je „svako umetnik”, paradoksalan je i sam

pokušaj određivanja profesionalnog položaja umetnika. Namerno smo prikazali ovu situaciju kao ekstremnu da bismo ukazali na teškoće iznalaženja kriterijuma za određivanje zvanja profesionalnog umetnika.

Pogled na istoriju zapadnoevropskih društava od renesanse do danas ukazuje na sve veće udaljavanje umetnosti od drugih oblasti života. Danas se oseća dvojaka nostalgija: da umetnost ponovo postane deo života, a za umetnika — da postane deo društva. Ideja o *demokratizaciji* umetnosti, u uobičajenom smislu reči, otvara prostor ideji o *podruštvljavanju* umetnosti u novom značenju.

KULTURNE INSTITUCIJE I IZVORI FINANSIRANJA

Podaci o administrativnoj i finansijskoj organizaciji pomoći umetničkom stvaralaštvu, kojima se raspolagalo, u većini slučajeva su nepotpuni i ne mogu se direktno porediti. Najčešće ne može da se iskaže deo koji je u ukupnom budžetu za kulturu namenjen umetničkom stvaralaštvu (likovnim umetnostima), ili koliki je udeo budžeta za kulturu u ukupnom budžetu, bilo na nacionalnom, bilo na federalnom, regionalnom ili lokalnom nivou.

Nemoguće je tačno utvrditi stepen učestvovanja umetnika u odlučivanju, a posebno je teško odrediti značaj njihovog učešća — jer nije svejedno da li su oni izabrani predstavnici staleških organizacija, ili nekih drugih institucija, ili su imenovani od strane vlasti kao eksperti, i to obično na osnovu svog međunarodnog ugleda.

Posebne institucije

Pošto pravo na kulturu biva u sve većoj meri priznato kao i pravo na obrazovanje, došlo je do osnivanja posebnih kulturnih institucija, ministarstava ili saveta.

U *Francuskoj* je ministarstvo za kulturu osnovano 1959. godine (sa Andre Malroom kao ministrom). Godine 1974. to ministarstvo postaje državni sekretarijat.

U *Italiji*, pored Generalne uprave za starine i lepe umetnosti, koja je pripojena Ministarstvu obrazovanja, postoji savetodavno telo, Visoki savet za starine i lepe umetnosti, osnovano 1956. kao i novoosnovano (početkom 1975) Ministarstvo kulturnih dobara.

U *SR Nemačkoj* ne postoji posebno ministarstvo na federalnom nivou (kulturom se bavi Odeljenje za kulturu pri Ministarstvu unutrašnjih poslova u Bonu) ali zato svaka pokrajina ima svoje ministarstvo za kulturu. Koordinaciono telo se zove Stalna konferencija pokrajinskih ministarstava kulture, i sastaje se u Bonu. Konferencija nema pravo da odlučuje već samo da daje preporuke; ona manje može da utiče na kulturnu politiku od parlamenta nemačkih gradova koji je koordinaciono telo opština.

U *Velikoj Britaniji* nadležnost za oblast umetnosti preneti je 1965. godine sa Ministarstva finansija na Odeljenje za obrazovanje. Oko 40 posto državnog budžeta izdvaja se kao dotacija *Umetničkom savetu*, osnovanom 1946. godine. Članove saveta imenuje, na period od pet godina, ministar — koji je odgovoran parlamentu za novac koji se izdvaja za savet. Članovi saveta imaju punu slobodu u raspodeli sredstava.

U *Norveškoj* i *Švedskoj* umetnički saveti saraduju s odgovarajućim upravama u ministarstvima obrazovanja. Norveški savet za kulturu osnovan je 1964; njegovih 11 članova imenuju se na četiri godine (sedam postavlja vlada, a četiri parlament). Savet ima svoje komitete i tela sastavljena od specijalista, predstavnika umetničkih profesionalnih organizacija, javnih umetničkih galerija, itd. Savet ima sopstvenu administraciju i sopstvene fondove (fond za kulturu) u koje se sliva 10 do 12% budžeta Uprave za kulturu pri Ministarstvu obrazovanja i religije.

U *Finskoj* se administrativnim poslovima u oblasti umetnosti bave odeljenja za umetnost Ministarstva za obrazovanje. Ministarstvu su podređeni: Centralni komitet za umetnost, sedam državnih umetničkih komiteta — po jedan za svaku oblast umetnosti i 11 pokrajinskih umetničkih komiteta.

Decentralizacija

U svakoj od ovih zemalja decentralizacija i demokratizacija predstavljaju osnovne principe kulturne politike.

U *SR Nemačkoj* je tradicija da vodeću ulogu u oblasti kulture imaju pokrajinske i lokalne vlasti, mada se u oblasti likovnih umetnosti situacija razlikuje od pokrajine do pokrajine. Pokrajine obezbeđuju sredstva za obrazovanje u oblasti umetnosti, dok opštine imaju veliki udeo u podsticanju umetnosti. Iz opštinskih budžeta finansira se oko 700 muzeja, kao i

1—4 godišnje izložbe savremene umetnosti, koje organizuje svaka opština. U proseku, svaki grad troši 2—3% od budžeta za kulturne aktivnosti, ali samo 5—10% od ukupnog budžeta za kulturu namenjeno je likovnim umetnostima.

U Italiji gradovi imaju veoma jaku umetničku tradiciju, ali su razlike u ekonomskim, društvenim i političkim uslovima dovele do velikih razlika u njihovom umetničkom razvitku. U Rimu, a još više u Milanu i Torinu, gradske vlasti malo čine za likovne umetnosti, ali je, s druge strane, tržište veoma razvijeno. U Bolonji i Ređo Emiliji situacija je uravnoteženija.

U Velikoj Britaniji nadležnost lokalnih vlasti postepeno se razvijala u skladu sa stvaranjem zakonodavnog sistema na nivou lokalnih vlasti. Danas u zemlji postoji mreža regionalnih umetničkih udruženja, formiranih prema uzoru na Umetnički savet, sa „slobodom“ da prevazilaze pojedinačne interese pojedinih umetničkih grana (na primer, zanatstvo u Linkolnšajru). Ta udruženja obično raspolažu sopstvenim zbirkama; ona potpomažu organizovanje izložbi, a povremeno i galerije na svojoj teritoriji. Delatnost ovih udruženja je dosta raširena, i tako doprinosi decentralizaciji kulturnog života. Za poslednjih pet godina godišnja pomoć Umetničkog saveta regionalnim udruženjima se udvostručila (sa 250.000 na 500.000 funti).

U Švedskoj su opštine ekonomski i fiskalno veoma nezavisne. Iznosi koje te opštine izdvajaju iz svojih budžeta za kulturne aktivnosti veoma su različiti, ali je u celini njihov finansijski doprinos mnogo veći nego što je to slučaj sa državnom pomoći.

U Norveškoj su pokrajine u osnovi neaktivne u kulturi, ali zato opštine izdvajaju dvostruko više za umetničke aktivnosti nego što to čini centralna administracija. Iznos koji opštine namenjaju likovnim umetnostima, međutim, manji je nego što je to slučaj sa izdvajanjima za likovne umetnosti iz državnog budžeta. Mali broj opština ima posebna tela odgovorna za usklađivanje pomoći različitim umetnostima.

Čak i u Francuskoj, zemlji jakobinske tradicije i centralizovane administracije, politika decentralizacije počinje da se stabilizuje. Ministarstva pokrivaju 58% rashoda za kulturu u opštini, lokalne vlasti 28%, departmani 2,9%, a industrijski komiteti 3,1%. Od 1974. godine počeli su da funkcionišu „čarteri kulture“, između Državnog sekretarijata za kulturu i brojnih lokalnih vlasti. Opštinska davanja za kulturu udvostručila su se u periodu 1963—66,

a još su se više uvećala tokom poslednjih godina. Budžet za kulturu u opštini iznosi oko 14% ukupnog opštinskog budžeta, a iz tog budžeta za kulturu izdvaja se samo 1% za likovne umetnosti.

U *Finskoj* se za likovne umetnosti izdvaja oko 15% iz budžeta za kulturu (koji čini oko 0,35% nacionalnog budžeta). Pošto finske pokrajine nisu autonomne, 11 pokrajinskih umetničkih komiteta dobija 10% od ukupnog državnog budžeta za kulturu. Udeo namenjen likovnim umetnostima u pokrajinskom budžetu za kulturu je mnogo veći (30%) nego što je to slučaj sa udelom u ukupnom nacionalnom budžetu. Do ove razlike dolazi zbog toga što je pokrajinska pomoć namenjena neinstitucionalizovanim kulturnim aktivnostima i umetnicima-pojedincima. S druge strane, udeo koji se iz opštinskog budžeta izdvaja za likovne umetnosti (tu preovlađuju posredni oblici pomoći: otkup radova, ateljea i sl.) manji je od tog udela na nacionalnom nivou.

Decentralizacijom je postignuto da se prednost daje više konzervativnom nego modernom umetničkom izrazu. U svim zemljama prednost se uglavnom daje lokalnim umetnicima, kako za izložbe tako i za otkupe ili učešće u likovnom oplemenjivanju javnih zgrada.

Intervencija države na lokalnom i regionalnom nivou (državna participacija za putujuće izložbe, za nove eksperimente u umetničkom stvaralaštvu, za izložbe koje se organizuju kao festivali ili predstavljaju značajan međunarodni događaj) pomaže da se ublaži ovaj „provincijalizam“.

Autor jednog od izveštaja ističe značaj pokreta za jačanje centralnih institucija koje se bave podsticanjem umetnosti, slično nedavnom razvoju situacije u SAD. Od 1966, pomoć koju američka Federalna vlada daje umetničkom stvaralaštvu ide preko Nacionalne fondacije za umetnosti kojoj je 1974. godine dato za tu namenu 60 miliona dolara. Osnovni zadaci tog tela na federalnom nivou su da potpomaže mlade umetnike koji još nisu poznati, i da podstiče privatne organizacije da ih i one pomažu. Intervencija države kao podstrekača niuikom slučaju ne znači odbacivanje politike decentralizacije; u pitanju je obezbeđivanje „kvaliteta“ decentralizovanog umetničkog života.

Visina i raspodela sredstava

Nemoguće je, na osnovu dokumenata kojima raspolažemo, i na osnovu zvaničnih statističkih

podataka iz pojedinih zemalja, porediti sredstva koja se izdvajaju za pomaganje umetničkog stvaralaštva (likovne umetnosti). Bilo kakvo suvislo, sistematično poređenje načina finansiranja te pomoći izgleda nam za sada nemoguće. Jedini podatak koji se jasnije izdvaja iz izveštaja koje smo dobili, jeste da *davanja za kulturu iznose sve veći procenat iz ukupnog nacionalnog budžeta*. Procentualni iznosi namenjeni pojedinim stavkama u budžetu za kulturu ne obezbeđuju se sistematski u svakoj zemlji. Udeo pomoći koja se daje nepovratno („nagrada”, za razliku od „otkupa”) izgleda da je najviši u skandinavskim zemljama. Pomoć je klasifikovana na različite načine, pa se i ishodi razlikuju, tako da nije moguće reći koji je sistem najbolji.

UMETNIČKA POPULACIJA

Broj umetnika

Procene broja umetnika su vrlo različite, jer su zasnovane na različitim izvorima, a u isto vreme ne postoje ni ujednačeni kriterijumi.

Prvi utisak: u mnogim zemljama je pojam plastičnih umetnosti zamenjen širim pojmom vizuelnih umetnosti.¹⁾ Uopšteno govoreći, autori izveštaja, i po naslovima koje su dali, nisu uključili u svoje analize umetnike fotografije, unutrašnje arhitekture, niti industrijske dizajnere.

Drugi utisak: Popis umetničke populacije (procenat likovnih umetnika u odnosu na sve umetnike, i odnos ukupne populacije umetnika u odnosu na druge populacije) nameće pitanje na koje nije lako odgovoriti: *ko je umetnik?*

U *Švedskoj* i *Norveškoj* procene su prilično tačne, jer postoje nacionalna udruženja u čijem članstvu je većina umetnika. U *Švedskoj* je 1970. godine Nacionalno udruženje umetnika brojalo 2.200 članova. U *Norveškoj*, Sindikat likovnih umetnika ima 13 podgrupa i broji oko 1.300 članova.

U *Finskoj* je 1973. godine objavljena detaljna studija o strukturi umetničke populacije i o ekonomskim uslovima života likovnih umetnika (po proceni ih ima 650).

Poslednji opšti popis stanovnika u *SR Nemačkoj* (1970), po kome se umetnikom smatra svako ko tako izjavi, daje cifru od 11.500 sli-

¹⁾ Skupni naziv za ostvarenja u arhitekturi, vajarstvu, slikarstvu, grafici i primenjenim umetnostima.

kara i vajara. Ukupan broj članova dvaju profesionalnih umetničkih udruženja iznosi 8.300 umetnika.

U *Holandiji* Ministarstvo za obrazovanje i nauku finansira fondove kojima je obuhvaćeno 2.500—3.500 likovnih umetnika. Većina opština i pokrajina ima spiskove umetnika koji žive na njihovoj teritoriji. Postoji oko 1.100 institucija u oblasti likovnih umetnosti.

U *Francuskoj* i *Italiji* ove cifre se razlikuju zavisno od toga koje odeljenje je sačinilo procenu, i te su procene često neverovatno niske. Cifre koje daju službe za osiguranje umetnika predstavljaju apsurdno nisku procenu od 2.500 umetnika u *Francuskoj*, odnosno 3.000 u *Italiji*.

U nedostatku bilo kakvog prihvatljivog kriterijuma za određivanje profesionalnog statusa, možemo se opredeliti za najšire određenje te reči: bilo ko angažovan nekim umetničkim zanimanjem, čak i samo delimično ili amaterski. Ili, možemo umetnikom smatrati samo one koji imaju međunarodni značaj (ali, onda nastaju nove komplikacije: prvo, u periodu krize umetnosti, kada se suparničke umetničke ideologije bore za prevlast, ne postoji nikakav konsenzus stručnjaka; a drugo, ni međunarodni stručnjaci nisu u potpunosti nezavisni od uticaja tržišta).

Grupe i udruženja

Švedski sindikat umetnika je jaka esnafska organizacija koja nema sopstvenu ideologiju, ali — kao i svi sindikati u *Švedskoj*, bliska — socijaldemokratskoj platformi. Sindikat je osnovan 1933. i više se bavi zaštitom profesionalnih interesa nego raspravama o kulturnoj politici. Ovaj sindikat je priznat kao zvanični zastupnik umetnika u odeljenju za kulturu pri Ministarstvu obrazovanja. Uslovi za članstvo su sledeći: oni koji diplomiraju umetnički fakultet automatski postaju članovi, kao i umetnici koji imaju nacionalna (ili međunarodna) priznanja, a nemaju odgovarajuće akademsko obrazovanje. Samouki i nedovoljno poznati umetnici moraju da zadovolje dve formalnosti: moraju imati jemce i moraju da prilože primerke svojih radova na uvid internom žiriju. Sindikat tvrdi da predstavlja 90% svih *švedskih* umetnika koji rade u oblasti likovnih umetnosti. Pored slikara i vajara, koji čine većinu članstva, ima i nekoliko umetnika koji se bave dekoracijom, umetničkim zanatima i fotografijom, čiji se rad smatra umetničkim.

U *Norveškoj* postoji 14 organizacija likovnih umetnika, koje su se sada ujedinile (sa izu-

zctkom jedne: žena-umetnika) u Sindikat norveških likovnih umetnika, sa 1.300 članova. To je najreprezentativnija umetnička organizacija i zvanični sagovornik administracije. Uslovi za učlanjenje razlikuju se od organizacije do organizacije. Grupa „Artist elector” osnovana je 1887. „Pravo na umetnički glas” dobija se automatski pošto umetnik izloži svoje delo na godišnjoj državnoj izložbi (tzv. Jesenja priredba), ili ako ima delo u nacionalnoj galeriji ili putujućoj državnoj galeriji. Ostale grupe likovnih umetnika obično primenjuju dva kriterijuma: ili izložba radova, ili mišljenje komisije te organizacije o radovima koji su joj podneti na uvid. Akademske kvalifikacije se ne uzimaju u obzir. Posle osnivanja Sindikata pojedinačne organizacije pokušale su da standardizuju uslove za prijem u članstvo uvođenjem sistema „poena”. Struktura sindikata je piramidalna. Organizacije na lokalnom i regionalnom nivou uglavnom se bave publicitetom i uspostavljanjem kontakta sa korisnicima. Izvršni i upravni komiteti su u neposrednoj vezi sa vladom. Umetnički savet (vrhovni savet norveških umetnika svih profila), ima savetodavnu ulogu po svim pitanjima koja se tiču umetnika. Umetnici učestvuju u odlučivanju preko sindikata.

U *Italiji* postoji pet sindikalnih organizacija umetnika, od kojih su tri velike i pripadaju trima najvećim sindikalnim federacijama u zemlji. To su više političke nego profesionalne organizacije. Nacionalna federacija italijanskih umetnika je najveća (1.500 članova) i najuticajnija. Uključena je u sva važnija pitanja kulturne politike (pitanje izmene pravilnika Bijenala u Veneciji, na primer). Članstvo je uslovljeno jednim od dva sledeća kriterijuma: dokaz o umetničkoj aktivnosti, ili jemstvo dva umetnika koji su već članovi.

U *SR Nemačkoj* postoje dva umetnička udruženja koja se veoma razlikuju po broju članova, kriterijumima za učlanjenje, kao i po ciljevima. Jedno, brojnije, konzervativnije je po stilu umetničkog izraza, manje politički obojeno i više orijentisano na odbranu profesionalnih zahteva i interesa. To je Federalno udruženje likovnih umetnika i ima 8.000 članova. Kriterijumi za prijem u članstvo razlikuju se od pokrajine do pokrajine. O prijemu odlučuje komisija sastavljena od umetnika-članova, a na sledećim osnovama: akademske kvalifikacije, izložbe ili publikacije, dokaz o stalnoj umetničkoj aktivnosti tokom nekoliko godina. Druga organizacija, Savez umetnika, ima 300 članova, od kojih više od polovine čine nastavnici na akademijama i školama lepih umetnosti. Čla-

novi su i mnogi umetnici međunarodnog značaja. O prijemu odlučuje komisija, na predlog nekog od članova, a kandidat mora da izlaže radove na tri uzastopne izložbe ovog udruženja. To je, u stvari, načelo kooptiranja. Udruženje daje prednost pitanjima kulturne politike i predstavlja avangardu u umetničkom i političkom smislu.

Ista dihotomija postoji i u *Holandiji*: jedno udruženje je pretežno esnafsko, a drugo ima izraženiju političku orijentaciju.

U *Velikoj Britaniji* postoje brojna umetnička udruženja koja se mogu svrstati u dve osnovne grupe: starija udruženja, osnovana u XIX i početkom XX veka, su tradicionalistička. Najpoznatije je Kraljevska akademija u kojoj se novi članovi biraju među izlagačima na godišnjoj izložbi koja je otvorena za sve umetnike. Suparničke grupe udruženja mladih umetnika — počele su da se formiraju krajem 60-tih godina. Umetnici se okupljaju u manje-više usputne zajednice i pokušavaju da uspostave bliske kontakte sa lokalnim stanovništvom u selima ili u gradskim četvrtima. To su društva u kojima je solidarnost (ovo podseća na englesku tradiciju gildi) mnogo važnija od zaštite profesionalnih interesa.

Profesionalne organizacije u *Francuskoj* su brojne, ali slabe, sa malim brojem članova. To su, u stvari, veoma male grupe cehovskih ili političkih istomišljenika. Godine 1968. bilo je 35 profesionalnih organizacija u *Francuskoj*.

POMOC POJEDINCIMA

Poreske olakšice

Likovni umetnici u *Francuskoj* i *Italiji* se zbog poreza svrstavaju u slobodne profesije. *Francuski* zakon iz 1928. godine određuje njihova primanja kao „ista sa primanjima nekomercijalnih profesija“. Oni plaćaju individualni porez na prihod kao i lekari, advokati i arhitekta, na razliku između svojih nekomercijalnih prihoda i profesionalnih rashoda (troškova) — koji se u *Francuskoj* procenjuju na 25% umetnikovog prihoda koji podleže oporezivanju. U *Italiji* je ove godine uveden mnogo oštriji postupak: ubuduće, umetnici i drugi profesionalci moraću da beleže prihode i rashode, i da daju mesečne izveštaje poreskim vlastima.

Originalni radovi koji postoje samo u jednom primerku, ili u malom broju kopija (broj kopija zakonski je određen), spadaju u kategoriju neindustrijskih i nekomercijalnih proiz-

voda, i ne podležu oporezivanju. To podrazumeva poseban koncept umetnosti (kompletna jedinica rada — celina — izrađena rukom od strane jedne osobe, bez upotrebe tehničkih pomagala), prema kome se umetničko delo, za potrebe zakona, svrstava u kategoriju predmeta koji se ne umnožavaju i koji stiču vrednost time što su rariteti.

Umetnici u ne-latinskim zemljama, što se prihoda tiče, ne uživaju relativno privilegovan položaj definisan zastarelim pojmom slobodne profesije, sa svim onim što taj pojam prati (cehovstvo, ugled, poreske olakšice). U Švedskoj se prihodi umetnika mimo plate (ukoliko postoje) tretiraju kao industrijski i komercijalni profit. Umetnici ne moraju da vode evidenciju o приходima i rashodima, već plaćaju porez na godišnje prihode koji premašuju iznos od 10.000 Kr. U Norveškoj se plate oporezuju pri isplati, a blanko oporezivanje se primenjuje na profesionalne prihode mimo plate. Umetnici ne vode evidenciju o приходima i rashodima, već se porez procenjuje, no oni smatraju da im je na ovaj način procenjen prihod veći nego što stvarno jeste.

Poreski zakon u SR Nemačkoj razlikuje samo dve kategorije poreskih obveznika: zaposlene i poslodavce. Treba, međutim, napomenuti da samostalni umetnici plaćaju umanjenu stopu poreza (5,5%). Svaki rad označen kao biznis ili industrija, u koje su uključeni i umetnički zanati, oporezuje se sa 11%. Razlikovanje umetničkog od zanatskog, kao i umetničkog dela u tradicionalnom smislu i umetničkog dela u modernom smislu, podložno je diskusiji, pa poreske vlasti razmatraju svaki slučaj posebno. Profesionalna umetnička udruženja pokušavaju da ubede vlasti da je, uprkos velikim razlikama među samim umetnicima, većina njih — čak i oni koji ne primaju platu — u položaju ekonomske zavisnosti i da je njihovo svrstavanje u „poslodavce” neadekvatno.

Profesionalni rashodi predstavljaju jedno od bitnih pitanja svih poreskih sistema. Problem predstavlja *priroda* rashoda (koje ne treba mešati sa nabavkom opreme), raspoređivanje rashoda na nekoliko godina, a iznad svega, razlikovanje profesionalnog i amaterskog.

Pored predloga da se umetnici izuzmu iz opšteg poreskog sistema, ili onih koji se zalažu da se u celoj Evropi usklade mere koje idu u prilog umetnicima, a koje su već prihvaćene u nekim zemljama, zabeležili smo i dve nove sugestije.

U *Norveškoj* umetnici predlažu da se sistem koji treba da ujednači dobre i loše godine (u pogledu prihoda) dopuni sledećim aranžmanima: profiti ostvareni u jednoj godini da stoje „zamrznuti“ u banci, i da se oporezuju samo u onoj godini u kojoj se novac uzima iz banke. Sličan sistem je već prihvaćen za ribare koji love brodovima.

U *Italiji* je parlamentarni komitet za ispitivanje poreskog sistema predložio da umetnici plaćaju porez umetničkim delima. Predlog je sročćen mnogo više sa ciljem da se na taj način stvaraju nacionalne umetničke zbirke, a manje sa namerom da se na taj način pomogne umetnicima.

Socijalna zaštita

Tradicionalno, državna pomoć umetnicima kretala se u okviru pružanja pomoći raznim kategorijama društveno nepriviligovanih. Novija zakonodavstva, koja u zapadnoevropskim zemljama teže sve više ka tome da tretiraju umetnike kao profesiju, iz osnova menjaju odnos između države i umetnika, izjednačujući ga pravno sa odnosom između države i drugih profesionalnih kategorija.

U *Italiji* umetnici mogu da dobiju zdravstveno osiguranje, kao i starosnu penziju, preko autonomne agencije — Instituta za pomoć i osiguranje slikara i vajara. Ovaj institut je pod upravom Ministarstva rada i socijalne zaštite. Uključivanje u sistem je dobrovoljno, ukoliko su zadovoljena dva uslova: 1. oni koji se prijavljuju moraju biti italijanske nacionalnosti, i 2. umetnost im mora biti „osnovna profesionalna delatnost“. Prijave razmatra izvršni komitet instituta. Institut finansiraju umetnici i država. Godišnja članarina je niska, a umetnik koji ne može da je plaća može umesto uplate da priloži neki svoj rad. Državna pomoć se izdvaja iz iznosa od 5% koji se ubira od ulaznica za državne muzeje i iskopine, i od 2% od ukupne vrednosti umetničkih radova za dekorisanje javnih zgrada. Sredstva su namenjena umetnicima i onima koje oni izdržavaju. Iznosi su niži od onih koji se isplaćuju drugim profesionalnim kategorijama. Budući da nije reč o obaveznom osiguranju, broj uključenih umetnika (oko 3.000 1974. g.) nije ni približan ukupnom broju italijanskih umetnika. Mnogi od njih se bave nastavom, što im omogućuje da koriste socijalnu zaštitu po tom drugom osnovu, što je povoljnije.

Nećemo ulaziti u pitanje društvenih prava umetnika u *Francuskoj*, jer oni imaju autonoman

sistem organizacije. Novi zakon o socijalnoj zaštiti umetnika propisuje obavezno uključivanje u opšti društveni sistem socijalne zaštite. Da bi moglo da se dobije ovo osiguranje u sadašnjem sistemu, potrebno je: 1. da je umetnik profesionalac i da mu je umetnički rad osnovna delatnost, i 2. da tokom godine koja prethodi uključivanju (ili tokom prethodne tri godine) ostvaruje više od 50 % prihoda profesionalnim radom (ostvarenim prodajom radova, pravom na reprodukciju i naslednim pravom). Fondovi se formiraju iz dva izvora: 1. doprinosi umetnika koji potiču iz profesionalnih prihoda, i 2. doprinosi trgovaca originalnim umetničkim delima. Ti doprinosi idu do 1% od ukupnog realnog obrta u delatnosti koja je u pitanju.

Sistem starosnog osiguranja umetnika uspostavljen je 1948. zakonom koji obavezuje samostalne radnike da uplaćuju penziono osiguranje. Taj zakon se odnosio na određene slobodne profesije (lekari, advokati, arhitekti i sl.) Obavezno uplaćivanje u fond važno je za sve osobe koje su radile ili samostalno rade, čak i uzgredno, ali profesionalno i samostalno — sem slikara, vajara, grafičara, modnih kreatora, novinara, dizajnera tekstila, eterijerista, modelara, industrijskih dizajnera i keramičara. Starosna penzija se daje umetnicima koji imaju 65 (ili 60, u slučajevima fizičke nesposobnosti) godina, koji su se bavili profesijom kao svojim poslednjim zaposlenjem tokom 10 uzastopnih godina, i koji su uplaćivali osiguranje. Umetnik može da dobije i dodatnu penziju izračunatu u poenima.

Samostalni umetnici moraju lično da uplaćuju za porodično osiguranje. Na osnovu te uplate dobijaju ista prava u porodičnom osiguranju kakva imaju i zaposleni, ali je uplata proporcionalno viša od one koju uplaćuju zaposleni, pošto umetnici moraju da plaćaju i deo koji inače uplaćuje poslodavac.

Svi umetnici koji žive u *Švedskoj* i *Norveškoj* automatski su uključeni u opšti sistem socijalne zaštite. Oni se ipak smatraju samostalnim (bez poslodavaca) i imaju manje povoljan tretman nego ostali zaposleni. U *Švedskoj*, samostalni umetnici uplaćuju za zdravstveno osiguranje i svoj udeo, i udeo koji inače uplaćuju poslodavci. Njihova uplata je, prema tome, tri puta veća od one koju daju ostali zaposleni sa istim prihodima. U *Norveškoj* je slična situacija u pogledu zdravstvenog osiguranja.

U skandinavskim zemljama umetnicima se priznaju društvena prava bez pozivanja na posebne kriterijume profesionalnog statusa. Rezultat toga je da su umetnici razvrstani, prema priro-

di svojih prihoda koje ostvaruju, kao zaposleni ili samostalni radnici u svojstvu „sopstvenika” i „poslodavca”. Sa razlogom, izgleda, oni ovu klasifikaciju smatraju nepravednom.

Državno zdravstveno osiguranje u *SR Nemačkoj* je obavezno za umetnike koji su svrstani u zaposlene, a čije zarade su manje od određenog iznosa. Ali, vlasti nisu odredile nikakvu beneficiju za one svrstane u „poslodavce” (samostalne), sem ako se po sopstvenoj želji ne uključe u sistem opšteg obaveznog osiguranja. Slično tome, državno starosno osiguranje je obavezno samo za zaposlene umetnike. Mora se dodati da pored navedenog postoji i sistem „umetničke pomoći” za starije umetnike koji su bez sredstava za život. Pokrajine i savezna vlada izdvajaju 90% sredstava u tu svrhu. Primaocice ove pomoći određuje pokrajinska administracija za kulturu.

Olakšice za nezaposlene ovde nisu pomenute, jer je pojam nezaposlenosti usko povezan sa pojmom profesionalnog nasuprot amaterskom.

Obeštećenja za iznajmljivanje radova

Dugo se smatralo da je izlaganje umetničkog dela usluga koja se čini umetniku, a ne suprotno, da na taj način umetnik čini uslugu društvu. To mišljenje se danas dovodi u pitanje, mada mnogo više principijelno, nego u praksi.

Inicijativa je nedvosmisleno potekla iz Švedske, gde se taj problem nametnuo šezdesetih godina. Godine 1964. neki gradovi su dali primer plaćajući umetnicima čija su dela bila na izložbama. Ideja na kojoj se zasniva ovakva politika jeste da, izlažući svoj rad, čak i sa namerom da ga proda, umetnik čini uslugu društvu. Tu uslugu treba platiti na odgovarajući način, kako zato da bi se podstakao umetnički rad, tako i da bi svo stanovništvo moglo da ima koristi; i dalje, te isplate treba vršiti iz javnih fondova. Zamisljena su dva sistema. Po prvom, umetnik bi za svako izloženo delo automatski dobijao nadoknadu, a visinu sume bi utvrđivala vlada. Po drugom, formirao bi se fond iz kojeg bi se umetniku isplaćivala izvesna suma za svaku izložbu. Novac bi se davao jedino ukoliko prodaja ne bi bila dovoljna da pokrije troškove organizovanja izložbe, a da pritom ostane i izvesna zarada. Visina sredstava potrebnih za fond izračunavala bi se prema procenjenom broju izložbi koje treba održati. Ukoliko sav novac ne bi bio utrošen, ostatak bi se koristio za različite oblike pomoći umetničkim organizacijama ili galerijama, koje ne mogu da

pokriju sopstvene troškove. Prihvaćen je drugi sistem — fond. Fondom će upravljati administrativni savet i sekretarijat, sa predstavnicima umetnika i vlasti. Za procenjenih 1.300 umetničkih manifestacija planirana je godišnja suma od 5—6 miliona kruna.

U *Norveškoj* je tradicija da se umetnička dela iznajmljuju bez nadoknade. Međutim, kada javna putujuća galerija traži neki rad na pozajmicu, ona plaća 5—6 posto od tržišne vrednosti dela za korišćenje u toku šest meseci. Grad Bergen plaća utvrđen iznos za pozajmicu dela koja se prikazuju po školama. Od umetnika se može tražiti da pruži i druge usluge sem pozajmice svojih radova: izbor, prezentacija, predavanje i sl. — za šta biva plaćen, ali ne mnogo. Umetnici traže da se utvrde pravila davanja nadoknada za pozajmice dela. Vlasti su se u principu složile sa obeštećenjem pozajmice. Umetnici takođe traže da im se povećaju iznosi koji se isplaćuju za usluge koje obavljaju u vezi sa izlaganjem.

Francuska je u početnim fazama eksperimentisanja sa sistemom koji je predložio ATAC (Tehničko udruženje za kulturnu akciju) 1966. godine. Ova organizacija zasnovana je na zakonu iz 1901. god. i sada je pod nadležnošću Državnog sekretarijata za kulturu koji finansira njene aktivnosti. Njena uloga je da koordinira i unapređuje razmenu između kulturnih centara i regionalnih pozorišnih trupa, da obučava kulturne radnike i da ih snabdeva informacijama. Godine 1973. ova organizacija je priredila nekoliko izložbi radova savremenih umetnika, koje su obišle kulturne centre, i plaćala je direktno umetnicima na ime iznajmljivanja mesečno hiljadu franaka. Ona je takođe podsticala agencije za iznajmljivanje da plaćaju ne samo putne troškove i dnevnice umetnicima koji učestvuju u nekom događaju, već i nadoknadu za korišćenje dela.

U *Engleskoj* se pokrivaju troškovi za izložbe Umetničkog saveta (ali ne postoji nadoknada za iznajmljivanje radova), kao i putni troškovi za izložbe u inostranstvu, koje organizuje Britanski savet.

U *Holandiji* se nadoknađuje iznajmljivanje radova. Za iznajmljeni rad umetnik dobija 10% od tržišne vrednosti izloženog dela.

U *Italiji* se ne isplaćuju nikakve nadoknade ove vrste, a u *SR Nemačkoj* vlasnik dela (umetnik ili ne) može da dobije malu nadoknadu (na za-

htev) ukoliko je delo izloženo na nekoj reprezentativnoj izložbi u inostranstvu. O mogućnostima redovnog obeštećenja vode se rasprave. Umetnici traže obeštećenje, i zbog toga su podvrgnuti žestokoj kritici organizatora izložbi, a predlog nije po volji ni kulturnoj administraciji.

Ovde postoje dva jasno suprotstavljena koncepta: jedan ističe aspekt publiciteta izložbe (i najčešće je i uveden u pretežno tržišnim sistemima), a drugi tretira izlaganje kao vrstu „usluge” koju umetnik treba da čini društvu. Sa stanovišta administracije, prebacivanje sredstava iz fondova za umetnost sa otkupa radova na nadoknadu troškova izlaganja, bez otkupa, — predstavlja lošu uslugu po stvaranje umetničke baštine.

POMOĆ STVARALAŠTVU I ISTRAŽIVANJU

Stipendije

Stipendije za osnovne studije postoje u mnogim zemljama. Njihovo trajanje i visina zavise od strukture opšteg obrazovnog sistema i od načina na koji ovaj funkcioniše. U nekim slučajevima stipendije se mogu produžiti i posle perioda trajanja osnovnih studija.

Studijske stipendije i stipendije za putovanja ustanovljene su da bi se produžilo usavršavanje umetnika, da bi mu se pružila mogućnost da istražuje polje koje je odabrao i omogućili kontakti u inostranstvu. Stipendije za Villa Medicis ili za Villa Massimo spadaju u ovu kategoriju, kao i one za „Cité internationale des Arts” u Parizu.

U *Holandiji* 5.248 studenata likovnih umetnosti ima ovu vrstu stipendije (jedna šestina svih stipendista višeg obrazovanja). Prilikom podele stipendija za putovanja prednost imaju mlađi umetnici, pod uslovom da su završili studije i da su se izvesno vreme bavili likovnom umetnošću.

Pored ovih, dodeljuju se i stipendije za stvaralački rad, istraživanja i eksperimente.

U *Italiji* i *SR Nemačkoj* fondovi za podsticanje stvaralačkog i istraživačkog rada češće su privatni. Tako na primer, Kulturni centar Savezne unije nemačke industrije ostvaruje značajan uticaj na položaj mladih umetnika (ispod 30 godina) i na istraživanja sa materijalima — i zbog ukupnog iznosa pomoći i zbog načina na koji se sredstva raspoređuju. Međutim, ova vrsta pomoći je stalni predmet kritike od strane umetničkih udruženja kao jedna od manifestacija kapitalističkog sistema.

U *Velikoj Britaniji* postoje dve vrste „radnih” stipendija. „Gostujućem umetniku” (artica in residence) daje se atelje i iznos od 1800 — 2.000 funti godišnje za životne troškove na univerzitetu ili u mestu gde gostuje. On je potpuno slobodan da se bavi svojim stvaralačkim radom, a treba da provede i izvesno vreme u razgovoru o svom radu po školama, gde nema redovnih nastavnih obaveza. Ovu vrstu stipendija daju lokalne vlasti, univerziteti i razne fondacije.

U *Francuskoj* država svake godine dodeljuje male stipendije umetnicima. To su *ad hoc* mere pomoći umetnicima koji imaju materijalnih teškoća. Tradicionalno se dodeljuje i nekoliko stipendija za putovanja umetnicima mladim od 35 godina, koji učestvuju sa svojim radovima u konkursu za dobijanje takvih stipendija. Vrlo malo umetnika zna za postojanje stipendija za istraživanje, koje se dodeljuju mladim umetnicima da bi im se omogućilo da studiraju ili da stvaraju „koncept umetničkog dela” (stipendija se dodeljuje da bi umetnik mogao da istražuje estetske probleme ili da stvara delo koje traži veća ulaganja u tehniku ili materijal). Stipendista mora da izveštava o napredovanju svog rada krajem svake godine.

U *Norveškoj* veće „radne” stipendije odlaze poznatim umetnicima kojima je potreban dodatni prihod da bi mogli potpuno da se predaju svom umetničkom radu. Godine 1972. bilo je 553 prijave za ovakve stipendije, a dodeljeno je svega 44, od čega 12 u oblasti likovnih umetnosti. Manje stipendije u visini od 7.000 kruna godišnje — na tri godine, daju se mladim umetnicima koji treba da se osamostale. Od 21 ovakve stipendije, trenutno 7 koriste likovni umetnici.

Ukupni iznos „radnih” stipendija koje se daju iz državnih fondova u *Švedskoj*, dostiže 8.500.500 kruna, od čega 56% odlazi na likovne umetnosti. I ovde se, takođe, razlikuju „veće” i „manje” stipendije.

Najznačajniji vid direktne pomoći umetnicima u *Finskoj* je državni sistem stipendija, regulisan posebnim zakonom. Po tom zakonu daje se 11 profesura eminentnim predstavnicima različitih grana umetnosti (dve za likovne umetnike). Ove profesure se daju za određeni period, najčešće na pet godina. Plata se može porediti sa platom nastavnika u višim umetničkim školama. Specifičnost ovih profesura je u tome što primaoci nisu dužni da drže nastavu, već im se tako omogućuje da sve svoje vreme posvete stvaralačkom radu. Pored toga svake godine se daju i 104 stipendije (jednogodišnje, trogodišnje i petogodišnje). Umetničke stipendije su oslobođene

poreza i po visini odgovaraju platama u državnoj službi. Petogodišnje i trogodišnje stipendije dodeljuju se umetnicima koji su se već dokazali, a jednogodišnje mladim umetnicima. Dodeljuju ih državni komiteti za umetnosti, komiteti umetnika i komiteti umetničkih kritičara.

Postoje i stipendije za projekte, koje se daju umetniku ili grupi umetnika da ostvare neki specifični program (film, koncert, izložbu).

Garantovani minimum

Problem minimalne plate povezan je sa pravom na rad i nezaposlenošću. Sve su zemlje svesne ovog problema, svaka na svoj način, i svaka pokušava da nađe rešenja (koja su skoro uvek parcijalna). Ovi problemi su u uskoj vezi sa definisanjem profesionalnog statusa umetnika.

U *Švedskoj* postoji sistem „naknade”, koji praktično obezbeđuje garantovani prihod.

U *Norveškoj* je sistem garantovanog prihoda detaljno razrađen. Posebni odbori odabiraju umetnike koji će biti uključeni u ovaj sistem sve do penzije, pod uslovom da nastave sa radom. Garantovani prihod biće obezbeđen kao godišnja plata po kliznoj skali, a u skladu sa umetnikovim ličnim prihodom.

U *Holandiji* je formirana vrsta agencije za zapošljavanje u oblasti likovnih umetnosti, koja treba da štiti pravo na posao. Postoji, međutim, i fond za pomoć umetnicima, kao vrsta dobrovoljnog osiguranja od nezaposlenosti, sa odgovarajućom finansijskom potporom društva. U fond su učlanjena brojna umetnička udruženja. Članovi plaćaju godišnje uplate. Država obezbeđuje ekvivalent od 310% od učešća umetnika, a opštine u kojima umetnici žive 200%. Umetnik koji je u teškoj situaciji može da se obrati fondu za privremenu pomoć, a o zahtevu odlučuje poseban odbor koji je sastavljen od predstavnika Ministarstva socijalnog osiguranja, Ministarstva kulture i Saveza holandskih opština. U okviru ovog fonda nalazi se i poseban fond koji se formira iz privatnih izvora, iz kojeg se može dobiti nepovratna pomoć.

Jedan originalan eksperiment: od 1972. u *Finskoj* postoje tzv. „lokalni umetnici” koji dobijaju platu čiju polovinu obezbeđuje pokrajinski komitet, a polovinu opština u kojoj umetnik živi. Ti su umetnici obavezni da drže nastavu i organizuju umetničke aktivnosti, ali imaju i pravo na „periode stvaralačkog rada” koje koriste onako kako im odgovara.

Nagrade

Akademске nagrade („akademске“ u pežorativnom smislu) nemaju više prestiž kakav su nekad imale. U Francuskoj je ukinuta „Prix de Rome“. Neke nagrade su ostale, ali je bez sumnje njihov finansijski efekat zanemarljiv (mada imaju izvestan prestiž ili značaj na međunarodnom tržištu); te nagrade dodeljuju izvesni saloni koji su u umetničkom smislu konzervativno orijentisani.

SR Nemačka je jedna od malobrojnih zemalja u kojoj nagrade, iako oštro napadane od strane avangardnih i nekonformističkih umetnika, još uvek u nekim slučajevima zadržavaju svoj raniji prestiž i uticaj. Nagrade dodeljuju pokrajine i gradovi; pored velikih nagrada, sve je veći broj podsticajnih nagrada za umetnike mlađe od 35 godina. Od 1968. godine, uprkos protestima, nagrade su uopšteno govoreći opstale, iako su transformisane (u smislu izmene članova komisija i pojednostavljenja ceremonija prilikom dodele nagrada).

Ateljei

U svakoj zemlji mogu se porediti tradicionalna rešenja (obično vrlo nezadovoljavajuća), sa jedne strane, i inicijative koje preduzimaju sami umetnici, sa druge. Neke od najinteresantnijih inicijativa ove vrste su osposobljavanje i naseljavanje napuštenih zgrada.

Bilo bi poželjno kada bi planeri bili obavezni da uključe i izvestan broj ateljea u svaki veći program gradnje. Ateljei bi mogli da budu raspoređeni po čitavoj gradskoj teritoriji, kako bi umetnici mogli da se integrišu sa ostalim stanovnicima, a ne da i dalje formiraju izdvojene grupacije. Mogućan je i suprotan pristup — ustanovljavanje centara umetničke aktivnosti. Ova dva pristupa nisu nužno inkompatibilna, mada trenutno izgleda da je izgradnja umetničkih ateljea glavna briga vlasti u potpomaganju umetničkog stvaralaštva.

U Francuskoj je vlada postigla sporazum sa pariskim vlastima da potpomaže izgradnju novih ateljea. Za poslednjih dvanaest godina renovirano je dosta starih zgrada u delovima grada u kojima su tradicionalno živeli umetnici, što je uticalo i na izmenu javne politike prema smeštaju umetnika i izgradnji ateljea za njih. Umetnici su nezadovoljni još uvek nedovoljnim brojem ateljea, njihovom lokacijom, koncepcijom kombinovanja ateljea sa stanovima, i zastarelošću zapreminom ateljea (visoki plafoni). Uz pomoć umetnika 1972. godine napravljeni su novi tehnički standardi.

Najozbiljnija kritika upućena je raspodeli ateljea. U Parizu ove odluke donose saveti sastavljeni uglavnom od državnih službenika, a pri tom je najvažnije da umetnik koji želi da dobi je atelje „mora da podnese dokaz o svojoj stvarnoj profesionalnoj aktivnosti”. Da bi to postigao, on mora biti uključen u sistem zdravstvenog osiguranja za slikare, vajare i grafičare, i treba da je redovno uplaćivao za porodično i penziono osiguranje, kao i da mu više od 50% prihoda dolazi od umetničke aktivnosti. Ovi kriterijumi isključuju veliki broj umetnika, naročito mladih.

U *Velikoj Britaniji*, lokalne vlasti nadležne za stanove, nisu baš raspoložene za velike žrtve u korist umetnika. Situacija, koja je i inače nezadovoljavajuća, pogoršana je zbog ekonomske krize. Za poslednjih nekoliko godina jedva da je nešto urađeno u ovoj oblasti. Zanatlije su danas u mnogo boljem položaju, posebno u industrijskim zonama, gde su lokalne vlasti mnogo naklonjenije njima nego umetnicima. Poslednjih godina otvoreno je dosta ateljea za filigran, glinu, duvanje stakla itd.

SR *Nemačka* nema određenu politiku o pitanju umetničkih ateljea. I ako postoje, akcije su vrlo nasumične. Vlasti pokušavaju da uključe ateljee u programe dotiranih smeštaja, ali su kirije visoke. Šta više, umetnici ne žele da stanuju u udaljenim naseljima gde se ateljei-stanovi obično grade.

U *Norveškoj*, broj ateljea se nije izmenio od 1956. do 1970, a poslednjih godina 100 umetnika je dobilo ateljee pod povlašćenim uslovima (kiriju plaćaju ili u novcu, ili svojim radovima, jer je novčani iznos često iznad umetnikovih mogućnosti).

U *Svedskoj*, takođe, nema nekog opšteg rešenja i umetnici su najčešće prinuđeni da traže ateljee na slobodnom tržištu. Novi ateljei se povremeno grade, ali se ne vidi kako će se to dalje razvijati. Kirije za nove ateljee su visoke, tako da u njima i nisu samo umetnici.

Nova rešenja

U *Velikoj Britaniji*, i u gradovima i van njih, umetnici su se pokazali veoma inventivnim u osposobljavanju starih zgrada (skladišta, fabričke zgrade, crkve, štale, zamkovi, vodenice) za ateljee. Te radove obavljaju sami pojedinci. Povremeno umetnici dobijaju novčanu pomoć koja je dostupna svakome za radove konzervacije starih zgrada. Na kolektivnom nivou postoji udruženje SPACE; ono dobija dotacije, i deluje

kao posrednik između umetnika i vlasnika zgrada koje su planirane za rušenje tokom narednih 6 godina. Udruženje dobija dotacije od vlasti, a sa vlasnicima sklapa aranžmane za niske kirije. U poređenju sa cenama na tržištu, ove kirije su apsurdno male. Oko 300 umetnika je trenutno uključeno u ovaj aranžman. Isti postupak primenjuje i druga grupa: ACME Housing.

U Stokholmu (i u drugim švedskim gradovima), izvesne zgrade u obnovljenim delovima grada se pretvaraju u ateljee (već je osposobljeno 80 takvih ateljea, a planira se još 70). Ti ateljei, u kojima se ne nalaze i prostorije za stanovanje (iako imaju toalet i malu kuhinju) u nadležnosti su komunalnih fondacija u kojima umetnici imaju svoje predstavnike.

U Norveškoj su tri napuštene fabrike pretvorene u ateljee (30 individualnih i 5 grupnih ateljea).

U Holandiji se često, makar i samo privremeno, koriste stare školske zgrade kao ateljei.

U SR Nemačkoj je vrlo često da se nenamenske zgrade koriste kao ateljei. Grupa ZERO je počela u napuštenom skladištu u Diseldorfu. *Künstlerhaus Bethanien* iz Berlina predstavlja vrlo ambiciozni i kontroverzni sistem. Dok je grupa SPACE iz Velike Britanije organizovana kao udruženje za uzajamno pomaganje, koja je tokom pet godina omogućila da 600 umetnika dobije radni prostor, *Künstlerhaus Bethanien* je kompanija ograničenog jemstva, koja ima svog menadžera i savet direktora (koji odlučuje o programu, o projektima koje bi trebalo prihvatiti i o raspodeli prostorija). Berlinski senat je izglasao i formirao vrlo veliki fond za preuređenje stare bolnice u Bethanienu u komforne ateljee (oko 15). Zbog velikih izvođačkih troškova i kirije su izuzetno visoke. Bethanien, preterano organizovan i preterano ambiciozan od samog početka, na dobrom je putu da postane geto naseljen umetnicima. S druge strane, ne treba zanemariti ideju da se podstaknu umetnici različitih profila da rade zajedno, i da se njihov stvaralački rad više približi publici.

Grupni ateljei često nastaju prilikom korišćenja starih zgrada. Švedski, finski i holandski umetnici formirali su neku vrstu komuna u starim školama, napuštenim staračkim domovima, kojih ima dosta; oni su često prilično očuvani i nalaze se van gradova. Isto važi i za umetničke komune u Velikoj Britaniji, — one se formiraju ne samo u starim skladištima i fabričkim zgradama već i u crkvama, štalama, mlinovima i sl. zgradama.

Stokholmske vlasti potpomogle su da se tehničke umetničke radionice koriste kao komunalne (posebno za vajarske i zanatske radove). Umetnici iznajmljuju ateljee i alat na vreme koje im je potrebno, i to rešenje se pokazalo toliko uspešnim da ove radionice mogu već i same da se finansiraju.

U Francuskoj se proučava mogućnost formiranja grupnih radionica, na zahtev umetnika, posebno vajara. Postoje planovi da se adaptiraju postojeće zgrade, i grade nove, kao i planovi kojima bi se proverila ta rešenja posebno za umetnike čiji rad zahteva složenu tehniku. Formiranje privremenih pokretnih radionica se takođe razmatra. U okviru ove ideje CRACAP (Centre de Recherche d'Animation et de Creation pour les Arts Plastiques) je formirao u Krezou pokretne radionice opremljene za vajarstvo kako bi im se omogućila izrada celokupnog projekta na jednom mestu. Tako je pomognuto i mladim umetnicima da se late projektata koje pod drugim uslovima i na drugom mestu ne bi mogli da realizuju.

Treba naglasiti da se u raznim zemljama grupne radionice obično koriste za grafiku, keramiku i vajarstvo.

Otkupi i narudžbine

Teško je doći do kompletne slike o otkupima na osnovu postojeće dokumentacije, i to iz sledećih razloga: 1) neadekvatne su informacije o otkupima opštinskih vlasti (nijedna zemlja nema tzv. „banku podataka”); 2) nije uvek jednostavno razlikovati pomoć umetnicima u nevolji od pomoći koja se daje za umetničko stvaranje; 3) iz izveštaja ne može da se razluči način na koji su umetnici uključeni u rad komisija za otkup, jer to u velikoj meri zavisi i od njihovih umetničkih opredeljenja; 4) konačno, što je neko dalje od tradicionalne definicije umetničkog dela (kao trajnog i retkog), a bliže „nematerijalnoj kreaciji”, to više smisao otkupa biva zamenjen plaćanjem za obavljanje usluga, a sama ideja o umetničkoj baštini postaje rasplinutija.

U Švedskoj postoji nacionalna organizacija za sabiranje umetničkih dela koja i raspodeljuje otkupljena dela sve do kasarni i zatvora. Više od polovine dela koja otkupljuje Muzej moderne umetnosti moraju biti švedska (da su ih stvorili švedski umetnici, bilo živi bilo oni koji su umrli tokom poslednjih 10 godina). Najveći otkup na regionalnom nivou vrše bolnice i domovi za stare. Na opštinskom nivou, svaki grad ima svoj savet za otkup, koji vrši otkup

radova iz galerija ili sa regionalnih izložbi, a često se dešava da taj otkup vrše i u samom Stokholmu.

O otkupu u samoj prestonici odlučuje 7 raznih zajedničkih odbora (sastavljenih od političara i predstavnika umetnika), zavisno od toga za koga se otkup vrši (škole, starački domovi i sl.). Svaki od tih odbora obilazi sve privatne ili javne izložbe, što dovodi do izvesne konfuzije u politici otkupa. Lokalne umetničke galerije takođe imaju prilična sredstva namenjena za otkup (dve trećine tih sredstava troši se za otkup dela savremene umetnosti).

U *Norveškoj* postoje tri glavna tela za otkup: Nacionalna galerija, Putujuća državna galerija i Savet za kulturu. Nacionalna galerija ima 6 komiteta za otkup (vajarstvo, slikarstvo, grafika i crtež, stare slike, stare skulpture, arheologija). U principu, od tih se komiteta očekuje da vide svaku izložbu, a 25% živih umetnika reprezentovano je u javnim kolekcijama. Estetski kriterijumi su dosta labavi: uopšteno govoreći, nikada se ne otkupljuje nešto što je loše, ali se ponekad propusti nešto samo zato što je smelo. Putujuća državna galerija (tri komiteta za otkup) često pravi originalniji izbor. Savet za kulturu posećuje ateljee, čime omogućuje umetnicima da prodaju svoje radove i bez izlaganja. Godine 1974. otkupljena su 154 rada.

Ako se izuzmu radovi koji su uklopljeni u novoizgrađene javne zgrade, u *SR Nemačkoj* je otkup na federalnom nivou vrlo mali. Do 1971. država je otkupljivala umetnička dela samo povremeno, za ukrašavanje ministarstava. Od 1971. na insistiranje Vilija Branta, formiran je stalni fond za otkup savremenih dela nemačkih umetnika.

U *Velikoj Britaniji* glavni otkupljivači savremenih umetničkih dela su Tejt galerija, Umetnički savet i Britanski savet. U Tejt galeriji odeljenje za savremenu umetnost predlaže odboru galerije dela koja treba otkupiti i odbor donosi konačnu odluku. Druge dve institucije imenuju svake godine osobe koje imaju punu slobodu da donose odluke o otkupu. Pokrajinske umetničke galerije imaju veoma ograničene budžete za otkup, i samo mali deo tog novca (oko 15%) daju za otkup savremenih umetničkih dela. Regionalna umetnička udruženja takođe vrše otkupe, pri čemu je procedura ista kao u Umetničkom savetu. Otkupe vrše i lokalne vlasti.

U *Italiji* su državni otkupi ograničeni. Predloge za otkup daje kustos Nacionalnog muzeja moderne umetnosti u Rimu ministru obrazovanja,

a odluku donosi Odeljenje za „moderne i savremene umetnosti“ Visokog saveta za lepe umetnosti. Ovu sekciju čini 7 osoba, i istoričari umetnosti su brojniji od umetnika. Njih biraju univerzitetski nastavnici i nastavnici umetničkih škola. Uopšte uzev, fondovi za otkup su nedovoljni i izbor obično pada na određene radove da bi se popunile praznine u kolekcijama.

U *Francuskoj* je politika otkupa orijentisana na to da se obogati umetnička baština, s jedne strane, i da se podstakne stvaralaštvo, s druge. Sredstva za otkup u 1974. god. iskorišćena su za otkup 200 slika, 58 skulptura i 60 grafika. O otkupima odlučuje savetodavni komitet, osnovan 1969. kao deo Odeljenja umetničkog stvaralaštva. On se sastoji od 13 članova — 5 iz administracije, 5 predstavnika šire javnosti (umetnički kritičari, umetnici i kolekcionari), i 3 inspektora za umetničko stvaralaštvo. Otkupi se vrše sa velikih zvaničnih izložbi (saloni), u umetničkim galerijama i u ateljeima.

Umetnici kritikuju ovakvu situaciju, jer smatraju da je budžet neadekvatan, da su u manjini u komitetu za otkup, da se komitet sastaje isuviše retko (2—3 puta godišnje), da nije dovoljno otvoren za novo, da umetnici nisu dovoljno informisani i da je procedura isplate suviše spora. I izbori koje vrše sami umetnici podvrgnuti su kritici, čija priroda zavisi od toga odakle potiče. Mladi slikari smatraju da se biraju samo proverene vrednosti. Široka publika, ukoliko je svesna toga, ima suprotno stanovište.

U *Švedskoj* se ideja o izdvajanju iznosa od 1% od ukupne vrednosti radova za gradnju javnih zgrada pojavila još 30-tih godina, ali nikada nije ozakonjena. Savet za kulturu smatra ovaj procenat adekvatnim, bar za narednih nekoliko godina. Međutim, smatra se da je ovo pravilo ponekad i kruto, jer onemogućuje prilagođavanje posebnim slučajevima.

U *Norveškoj* se ova vrsta korišćenja umetničkih dela (za ukrašavanje javnih zgrada) počela primenjivati između dva svetska rata. Napori umetnika (od 1937) da utvrde pravilo „dva posto“ od ukupne vrednosti izgradnje samo su delimično urodili plodom. Fond za ukrašavanje, koji se finansira godišnje, namenskim sredstvima, stvoren je 1963. godine. Od 1966. on se nalazi pod Savetom za kulturu, koji se i dalje pridržava principa fonda, iako mu proširuje okvire. Sredstva koja se slivaju u fond predstavljaju samo 0,2—0,3% vrednosti izvođačkih radova za javne zgrade (fond je učestvovao u 125 državnih projekata i 139 lokalnih). Umetnike, kojima se poveravaju radovi, bira nacionalni žiri sastavljen

od 5—6 članova (2 delegira Umetnički savet, 2—3 sindikat umetnika, i 2—3 sindikat arhitekata).

U *Finskoj* ne postoji pravilo „jedan posto”, na državnom nivou, ali ga se u nekim većim gradovima pridržavaju.

U *SR Nemačkoj* „Kunst am Bau” sistem uveden je 1949. Reč je o preporuci koja se u najvećem broju slučajeva i ostvaruje (što je posebno bilo tačno u periodu obnove), mada pravilo nije zakonom propisano. Postoje velike razlike u njegovoj primeni: različiti su budžeti, visina procenta (0,5—2%), vrsta građevina, način izbora umetnika, faza gradnje u koju se umetnik uključuje, kao i samo estetsko opredeljenje.

U *Italiji* je zakonom od 1949. propisano da se u javnoj gradnji, makar i lokalnoj, mora izdvajati najmanje 2% od ukupne vrednosti radova za likovno oplemenjivanje. Konkursi moraju biti na državnom nivou. Projekte procenjuje žiri od 9 članova, od kojih su 3 predstavnici umetnika i postavlja ih ministarstvo obrazovanja. Sudeći po vrednosti umetničkih radova ovako isplaćenih, pravilo „dva posto” predstavlja najvažniji oblik pomoći lokalnih vlasti umetnicima.

Prvi projekti ove vrste u Francuskoj datiraju iz 1936. godine. Zakon od 1951. dopunjava se nekoliko puta, ali je princip ostao isti: „jedan posto” od državnog učešća u izgradnji škola mora se izdvojiti za likovno-umetničku obradu. Arhitekt ima pravo da izabere umetnika (ili tim) kome će poveriti umetničke radove. Projekti se podnose na uvid raznim telima, zavisno od vrste zgrade i troškova.

Politika umetničkog oblikovanja javnih zgrada, koja je začeta 30-tih godina, sada se dovodi u pitanje i menja, bilo delimično ili potpuno, iz razloga koji su različiti u raznim zemljama. Postoji opšte slaganje da pravila treba uskladiti; svi se slažu da ukupan iznos namenjen umetničkim radovima treba povećati, i da sistem treba primenjivati i na kategorije zgrada koje do sada njime nisu bile obuhvaćene. Isto važi i za pitanje procedure: traži se da informisanje bude bolje organizovano, da umetnici u većem broju budu predstavljani u telima koja o ovome odlučuju, da se nadoknađuju troškovi izrade nacrtā (gde to već nije slučaj), i da se poboljša procedura isplate. Osnovna kritika usmerena je na to da prilikom izbora radova socijalni razlozi često nadjačavaju umetničke kriterijume, da se umetnici uključuju isuviše kasno u proces planiranja, i da čitav poduhvat ima malo zajedničkog sa stvarnom sintezom umetnosti i arhitekture.

Naplaćivanje umetničkih usluga

Sociološka definicija umetnika promenila se tokom 60-tih godina i umetnici sada naginju stavu da ih treba smatrati proizvođačima ne samo „delâ — dobara”, već i vršiocima „usluga”. Ovakav razvoj je svakako u vezi sa naglim promenama do kojih je došlo u istoriji umetnosti u tom desetogodišnjem periodu kada su avangardni umetnici doveli u pitanje do tada prihvaćen koncept umetničkog dela (unikatno, nezamenljivo, koje po sebi predstavlja nešto konačno).

Švedska je bila jedna od prvih zemalja u kojoj su vlada, široka javnost i većina umetnika prihvatili ideju da umetnici nisu devijanti koji se bave izuzetnim stvarima rezervisanim samo za malobrojne privilegovane, već da su društveno produktivni radnici koji treba da budu deo društva umesto da žive na njegovim marginama. Nedavno, u završnom izveštaju Saveta za kulturu, pod naslovom „Umetnici u društvu”, koji je podnet ministarstvu za obrazovanje i kulturu, — podvučen je taj novi pristup. Prema tom izveštaju, najbolji način da se poboljša položaj umetnika jeste da im se da posao i da za taj posao budu plaćeni u skladu s uslugom koju pružaju. U odnosu na posao koji nije neposredno kreativan sa umetničkog stanovišta (na primer, uključivanje umetnika u društvene, obrazovne i kulturne aktivnosti u širem smislu), Savet je istakao da uloga umetnika u društvu ne može, niti se sme odvajati od uloga drugih grupa kulturnih radnika i uopšte od drugih društveno-profesionalnih kategorija. Izveštaj, koji je sada i objavljen, predlaže otvaranje novih poslova, i na prvom mestu formiranje fondova za izvesne praktične projekte.

Širom evropskih zemalja promene sistema i ideologija označavaju kraj doba patronstva, čak i državnog. Cilj više nije da se gradi umetnička baština tako što se otkupljuju ili naručuju umetnička dela, već da se umetnicima daju nove funkcije i da im se na druge načine obezbedi egzistencija.

Nastava i šire angažovanje umetnika

Vrlo dugo je nastava u umetničkim školama bila umetnikovo drugo zanimanje. Ono što predstavlja novinu u Velikoj Britaniji, SR Nemačkoj i od nedavna u Francuskoj, jeste da su sada vrata umetničkih škola otvorena i umetnicima bez akademskog obrazovanja.

Umetnici učestvuju u nastavi koja se odvija u tzv. umetničkim radionicama uključenim u si-

stem permanentnog obrazovanja, po školskim ili opštinskim kulturnim centrima. U Francuskoj i SR Nemačkoj, umetnici zaposleni u umetničkim centrima vrlo su malo plaćeni, a i sam posao im je veoma nesiguran.

U *SR Nemačkoj*, posebno u Berlinu, izražen je interes za obrazovni aspekt približavanja umetnosti ljudima. Ova zainteresovanost za umetničko obrazovanje široke publike nije bez političkih konotacija, koje su različite zavisno od institucija koje su u procesu angažovane. Škole za obrazovanje odraslih obično imaju atelje u kome rade umetnici, tako da posetioci mogu da se upoznaju sa raznim tehnikama.

U *Norveškoj* su umetnici već dosta dugo uključeni u kulturno obrazovanje. Gotovo 10% umetnika uključeno je u nastavnu aktivnost. Svi umetnici-nastavnici podjednako su plaćeni kao i ostalo nastavno osoblje.

Umetnike pozivaju i da daju objašnjenja i da budu pratioci posetilaca javnih galerija i izložbi. Briga za obrazovanje posetilaca veoma je vidna u umetničkim galerijama, mada je u Francuskoj, Italiji i SR Nemačkoj prepuštena kustosima i istoričarima umetnosti. Isti je slučaj i sa izložbama, sa malim izuzecima. Nasuprot tome, švedski Nacionalni institut za putujuće izložbe obično zapošljava umetnike za postavku, organizaciju i prezentaciju izložbi, a i kao inžinjere i vodiče.

Treba pomenuti i brojne grupe koje formiraju sami umetnici. Mnogo primera se može naći u *Engleskoj*, gde grupe mladih umetnika rade na unapređivanju umetnosti u opštinama. Jedna grupa radi u skladištu u Konvent Gardenu. Ona dobija sredstva od Umetničkog saveta i radi na samoupravnom principu. Grupa nudi stalni, neformalni prostor za okupljanje, gde je svako dobrodošao — da izrazi svoje stavove, da izloži svoje radove i sl. Slične inicijative susreću se u čitavoj Engleskoj, a i u drugim zemljama.

Eksperimenti u ovoj oblasti (umetničke manifestacije na ulici, uključivanje likovnih umetnika u kulturna zbivanja kakva su festivali, „izložbe-demonstracije“ sa kombinovanim političkim i estetičkim ciljevima) javljaju se u mnogim zemljama, i za njih se upućuju zahtevi za sredstva.

Izgleda da je obrazovna uloga umetnika najviše razvijena u Holandiji. Umetnik učestvuje u svim kulturnim, društvenim i terapeutskim (na primer, u slučaju sa mentalno zaostalom decom) aktivnostima, kao i u svim oblicima obrazovanja.

Sve više dolazi do izražaja ideja da funkciju umetnosti treba proširiti. Uprkos tradicionalnoj društvenoj slici o umetniku danas su sve češća gledanja po kojima umetnik više nije „alter deus” već osoba koja je u stanju da kao specijalista (i tu se problem obuke umetnika posebno izoštrava), doprinese estetskoj dimenziji organizacije prostora i tehničkih i svakodnevnih predmeta. Od umetnika se očekuje da premoste jaz koji postoji između arhitekture i planiranja grada. U tom smislu od umetnika se danas očekuje da bude, ako ne Mikelandelo, ono „likovni radnik” potencijalno odgovoran, u saradnji sa drugim stručnjacima, za svakodnevnu estetiku.

UNAPREĐIVANJE ŠIRENJA I PRODAJE UMETNIČKIH DELA

Ovaj aspekt pomoći—suštinski zbog posrednog uticaja koji ima na društveno-materijalni položaj umetnika i uslove umetničkog stvaralaštva—ovde će biti samo ulkratko prikazan, jer se studija uglavnom bavi oblicima pomoći umetničkom stvaralaštvu.

Ono što je važno jeste da se institucije nasleđene iz prošlosti koriste na razne načine, a da se u isto vreme formiraju i nove. Tendencija je da se na jednom mestu steknu stvaralaštvo i distribucija savremene umetnosti.

U *Italiji*, gde su vlasti posebno zainteresovane za kulturnu baštinu (zbog njene ekonomske vrednosti kao turističke atrakcije), klasične umetničke galerije organizuju i izložbe savremene umetnosti. Nova Opštinska galerija moderne umetnosti u Bolonji ima savremeniji pristup. Pojam izložbe proširen je dinamičnijim pojmom aktivnosti, a ideja demokratizacije umetnosti (koja podrazumeva didaktički koncept podsticanja i informisanja javnosti) podružtvljavanjem umetnosti (što podrazumeva učešće svakoga u kulturi koja nastaje). Nova Galerija sačuvala je tradicionalne funkcije mesta na kome se dela čuvaju i posetioci obrazuju (sa akcentom na sadržaju), ali je njima pridodala i nove: postala je galerija — laboratorija, dostupna umetnicima kao mesto za rad i istraživanja; kao mesto okupljanja, mesto za komunikaciju između umetnika — stvaralaca — i posetilaca od kojih se više očekuje da učestvuju nego da razmišljaju nad umetničkim delom. Interdisciplinarnost je pravilo (ne samo da galerija organizuje razne vrste izložbi — „klasične”, moderne umetnosti, eksperimentalne umetnosti, fotografije — već otvara svoja vrata i drugim umetničkim formama — pozorištu, muzici, igri). Ne tvrdimo da je Bolonja prva u tom pogledu (ona to i nije), niti

da ona treba da posluži kao jedini primer. Hteli smo samo da istaknemo da novi oblici kulturne aktivnosti nisu u suprotnosti ni sa nasleđem prošlosti, ni sa ideologijom koja na prvo mesto stavlja obrazovanje, a tek na drugo stavove.

U *Francuskoj* se institucije koje se bave širenjem savremene umetnosti pre mogu naći u Parizu nego u unutrašnjosti. Mali je broj umetničkih galerija u unutrašnjosti koje preuzimaju rizik organizovanja izložbi moderne umetnosti, a posebno rizik isprobavanja novih programa „animacije“. Najpreduzimljivije umetničke galerije zainteresovane za savremenu umetnost su u Grenoblu, Sent Etjenu, Marselju, Bordou, Strazburu i Pou.

Domovi kulture su, po ideji Andre Malroa, stvoreni da bi potpomogli procese decentralizacije i demokratizacije. Likovne umetnosti, uopšteno govoreći, dobijaju samo mali deo sredstava (manje od 10%). Direktori su često pozorišni ljudi. Neki domovi kulture se uopšte ne bave likovnim umetnostima; a oni koji se bave, zadovoljavaju se primanjem putujućih izložbi organizovanih u Parizu. Neki od domova kulture ipak su domišljati u podsticanju interesovanja publike za savremenu umetnost. Galerija u Grenoblu, na primer, osnovala je „pozajmnu galeriju“, koja prodaje i iznajmljuje umetnička dela lokalnim vlastima i pojedincima po niskim mesečnim cenama odnosno ratama. Između 1969. i 1972. od galerije je kupljeno 216 dela. Godine 1972. galerija je imala zbirku od oko 100 poklonjenih ili kupljenih radova.

U Berlinu postoji plan za osnivanje centra za permanentno obrazovanje umetnika. Ta ustanova treba da obezbedi dodatno obrazovanje umetnicima zainteresovanim za pitanja komunikacije, umetničkog obrazovanja i obrazovanja odraslih. Ideja je da se u praksi susteknu dva očigledno kontradiktorna faktora: sa jedne strane, nezadovoljene kulturne potrebe i zahtevi, a sa druge, veliki broj umetničkih dela koja niko neće. U Berlinu bi, takođe, želeli da formiraju i Institut za sociologiju umetnosti koji se ne bi ograničio na likovne umetnosti već bi se bavio i teorijskim proučavanjem problema umetničke komunikacije. U okviru tog instituta bilo bi moguće realizovati i jedan drugi projekt: Institut za muzeološku metodiku i didaktiku, koji bi bio posebno usmeren na probleme odnosa koje umetničke galerije uspostavljaju sa posetiocima.

Umetničko tržište

Umetničko tržište ima dominantnu ulogu u svim kapitalističkim zemljama zapadne Evrope. Dešava se da je čak i javna intervencija uslovljena

zahtevima tržišta. Što je veća nezavisnost umetničkog života od tržišta, to je i izraženija tendencija među umetnicima da dovode u pitanje tržišni sistem.

U Holandiji se ispituju načini državne pomoći prilikom kupovine umetničkih dela, pod određenim uslovima. Subvencije se daju za kupovine na javnim prodajama. Organizatori izložbi (umetnička udruženja, galerije, opštinski saveti itd.) mogu da podnesu zahtev za subvencionisanje izloženih dela. Pravilo je da na izložbi učestvuje najmanje 10 umetnika, i da je ukupno izloženo najmanje 40 radova (sa mogućim izuzetkom za organizatore niza manjih izložbi). Na ovaj način se postiže dvostruki cilj: uključuje se veći broj umetnika, i većem broju ljudi se omogućava da poseduje umetnička dela (demokratizacija vlasništva nad umetničkim delima).

Umetnici, posebno mlađi, pokušavaju da organizuju posebne zadruge čiji je cilj neposrednija prodaja „proizvođača” „potrošačima”. Međutim, ove su zadruge najčešće bile veoma kratkog veka.

Među originalnim eksperimentima na ovom području, autor nemačkog izveštaja ističe primer udruženja grafičara (Griffelkunst), koje je osnovano pre 50 godina u blizini Hamburga, a sada broji skoro 3.500 članova. Godišnja članarina je 80 DM. Članovi mogu da odabiraju otiske koje žele, i broj otisaka zavisi od broja članova koji su napravili taj izbor. Umetnici dobijaju malu nadoknadu (600 DM za svaki bakrorez, litografiju ili serigrafiju, ali im original ostaje u vlasništvu, i mogu da prave nove kopije). No, i oni imaju koristi od ovog sistema, jer materijalna nadoknada ipak postoji, a postižu i publicitet.

U svim zemljama obuhvaćenim ovim ispitivanjem, osnovni principi kulturne politike jesu garantovanje slobode izraza i potreba da se umetnost demokratizuje i decentralizuje.

Da bi se dostigli ovi osnovni ciljevi neophodno je potpomagati umetničko stvaralaštvo, a u isto vreme i razvijati stvaralaštvo tako da svaki građanin, bez obzira na starost, može da se izrazi, da komunicira i da stvara. Takođe je neophodno podsticati inovacije i nastojati da se traganja umetnika više približe široj javnosti. Stvaranje brojnije publike savremene avangardne umetnosti ide ruku pod ruku sa širenjem pojma umetničkog stvaralaštva izvan uskih granica „umetničkog dela”. Pomažući ljudima da cene umet-

nost (obrazovanjem i podsticanjem), doprinoseći unapređivanju životne sredine (od planiranja gradova, oblikovanja čovekove sredine do oblikovanja predmeta za svakodnevnu upotrebu), umetnik može da se iskaže kroz veliki broj različitih aktivnosti.

Među raznolikim rešenjima problema pomoći umetničkom stvaralaštvu, koja su pojedine vlade iznašle, postoji i jedan zajednički cilj — *integracija umetnika u društvo*. U savremenim umetnicima sve se ređe gledaju „mandarini”, proizvodi akademskog sistema, „otpadnici” koji moraju sami da preuzmu sve rizike da bi ponudili kulturno ili finansijski privilegovanima jedinstveno i neponovljivo zadovoljstvo, prestiž, investiciju. Umetnikov *profesionalni identitet* polako počinje da izranja iz ovih nejasnoća.

Neophodno je uskladiti mnoge terminološke nejasnoće. Termini: zanat, poziv, zanimanje, profesija su srodne reči, ali nisu istoznačne. Izraz „profesija” može se smatrati najprihvatljivijim i u sociološkom smislu, ali on ne mora nužno da podrazumeva da time umetnik postaje činovnik ili funkcioner.

Kriterijumi za definisanje profesionalnog statusa umetnika razlikuju se od zemlje do zemlje, u skladu sa načinom na koji je umetnički život u njoj organizovan. Stavije, kriterijumi se razlikuju i u istoj zemlji zavisno od toga koji odnos se uspostavlja između umetnika i administracije (pomoć, podsticanje, zaposlenje, socijalno osiguranje, narudžbina, otkup).

Razlike između zemalja u kojima je organizacija umetničkog života u osnovi tržišna i u kojima (sa stanovišta priznavanja profesije) prevladavaju ekonomski kriterijumi (više od 50% prihoda ostvarenog umetničkom aktivnošću), i onih u kojima je akademski sistem dominantan (diplome i staleške organizacije), postepeno iščezavaju.

Akademski sistem svuda slabi. Kriterijum prihoda je, takođe, doveden u pitanje, bar kao isključivi kriterijum pripadnosti profesiji (shvatilo se da kriterijum 50% prihoda ostvarenog umetničkim radom nije korektan prema mladim umetnicima koji još ne mogu da obezbede sredstva za život umetničkim radom, kao i prema drugim umetnicima koji su prinuđeni da imaju drugo zanimanje kako bi mogli da žive).

U svim zemljama kriterijumi se sve više definišu empirijski, na osnovu više pokazatelja. Obrazovanje i izložbe se uzimaju u obzir, ali i prodaja, nastava, rad u sredini u kojoj umetnik živi, učešće u opremi i oblikovanju, vreme prove-

deno u profesionalnoj aktivnosti i konačno, „ozbiljne namere” i „kvalitet finalnog proizvoda”. Tamo gde se manji značaj daje objektivnim kriterijumima (diploma ili prihod), tendencija je da se u obzir uzima kvalitet (dela ili aktivnosti), koji može biti samo relativno procenivan. Prema tome, uloga žirija i stručnih komisija je povećana i problem učešća umetnika (izabranih ili postavljenih) postaje posebno akutan. Odgovor na pitanje: „Ko je umetnik?” zavisi u krajnjoj liniji od odgovora na pitanje: „Ko procenjuje umetnički kvalitet?”

Isticanje profesionalnog statusa umetnika znači da pomoć umetničkom stvaralaštvu ne mogu jednostrano određivati vlasti, merama koje predstavljaju mešavinu paternalizma i brige za umetničku baštinu (iako se ta dva aspekta u nekim zemljama tretiraju posebno, npr. tako što jedan spada u nadležnost odeljenja za socijalnu zaštitu, a drugi odeljenja za kulturu).

Svi dokumenti koje smo analizirali idu u prilog ideji po kojoj je umetnik socio-profesionalna kategorija kao i sve druge, s *pravom na rad* i *nadoknadom za nezaposlenost*.

U tom smislu je najviše postignuto u severnoj Evropi. U Švedskoj, Norveškoj i Finskoj, sa svih stanovišta (poreskog, društvenog, ekonomskog, kulturnog) umetnici se tretiraju isto kao i drugi građani. Kontradiktorno na prvi pogled, u zemljama u kojima se stipendije oporezuju (Holandija) garantovana je minimalna plata.

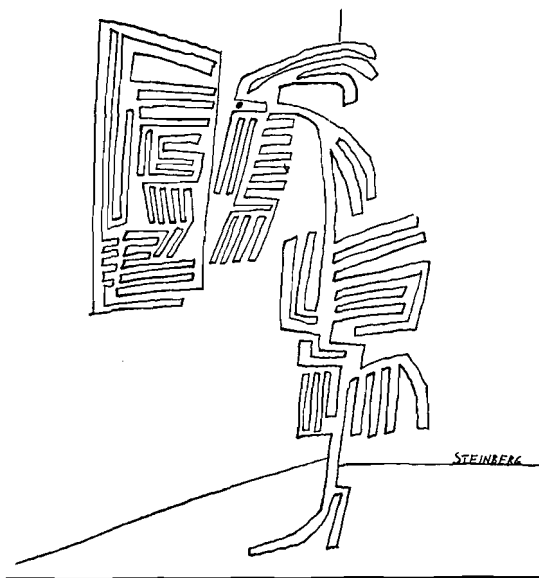
Sve vlade nastoje da obezbede ekonomsku sigurnost umetnicima, kao i ostalim građanima, u obrazovanju, na radu i u starosti. Izgleda da su najbolja rešenja ona koja su usmerena na proširenje mogućnosti zaposlenja. Prema poslednjem izveštaju Švedskog saveta, osnovni načini na koje vlada može da obezbedi sigurnost umetnicima tokom njihovih aktivnih godina jeste da im se osigura posao koji ima formu usluge, s tim da im se obezbedi odgovarajući dohodak. Savet ističe činjenicu da uloga umetnika ne sme biti izdvojena od uloge drugih socio-profesionalnih kategorija. Ipak, prva iskustva u primenjivanju ovih načela pokazuju da ostaju otvorena pitanja vrednovanja zadataka, određivanja radnih sati i radnih uslova, razlučivanje pojedinih vrsta usluga i određivanje odgovarajućih nadoknada za njih, pitanje umetničke slobode... Sindikat umetnika je veoma angažovan u ovoj akciji, svestan problema koji će još nastati.

Jedno pitanje, postavljeno u jednom od izveštaja, čini nam se i te kako umesnim: „Može li, i treba li neko da garantuje uslove za život svi-

ma koji žele da žive od umetničkog stvaralaštva?"

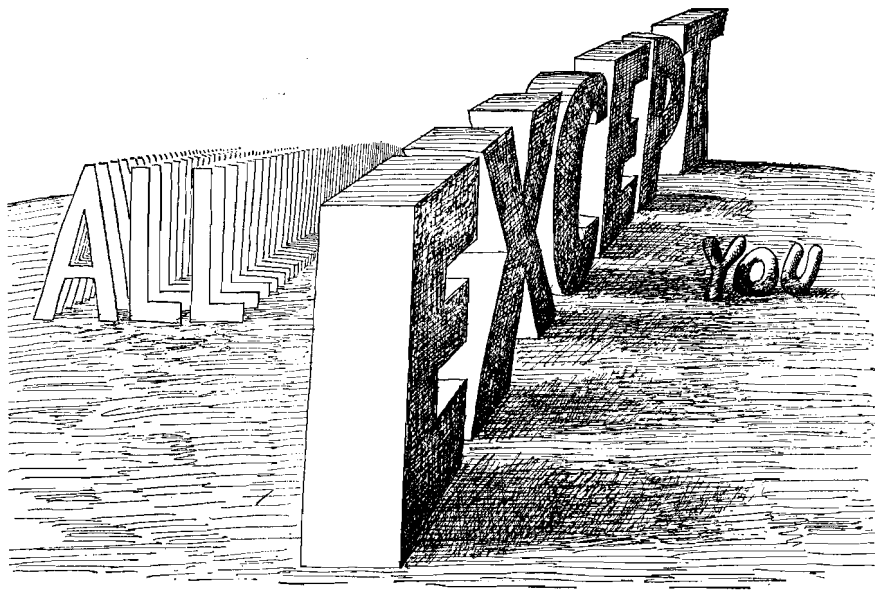
I vlasti, i umetnici, protiv su imperijalizma umetničkog tržišta, kao i protiv toga da umetnici postanu činovnici. U skladu sa onim što je istorijski prethodilo, i sa ekonomskim, društvenim i političkim kontekstom, ispoljavaju se dva simetrična tipa problema: potreba da se umetnik oslobodi previše direktnog i previše rigoroznog nadzora vlasti, i potreba da se oslobodi pritiska ekonomskih struktura i ekonomskih sila. Način na koji su ovi problemi rešavani ukazuje na postepeno napuštanje unitarističkih formula u korist sistematičnijih pluralističkih tendencija. Kombinacija mnoštva različitih metoda (studijske stipendije, ugovori za istraživanja, obeštećenje za iznajmljivanje radova za izložbe ili umetničke biblioteke, povećane mogućnosti zapošljavanja, poreske olakšice koje treba da podstiču privatne kupovine umetničkih dela), — štiti stvaralački čin i od arbitrarnosti administrativne akcije, i od isključivog delovanja tržišnih mehanizama. Dužnost države je da ponudi svakome ko želi šansu da živi od svoje umetnosti, ali nužno nailazi trenutak kada moraju da budu podvrgnuta oceni umetnikova postignuća (kao i ona naučnog radnika), a ne samo njegove aspiracije. Što je veći broj instanci čiji je zadatak da procenjuju i ozakonjuju to je manja opasnost da te procene budu neopozive.

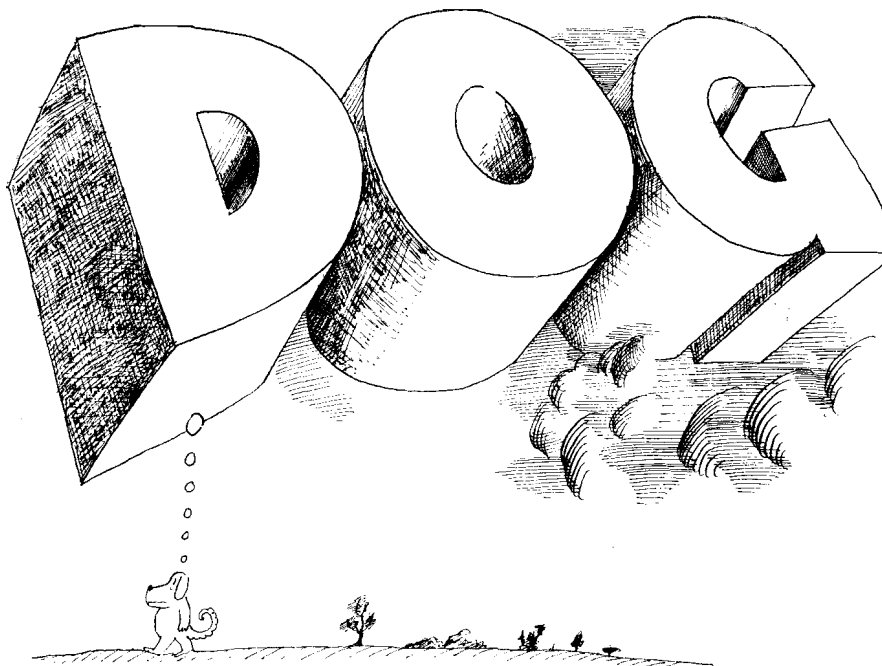
(Izbor i prevod s engleskog MIRJANA NIKOLIĆ
i RUŽICA ROSANDIĆ)



III DEO

TRIBINA





IDEOSFERE*

Dvanaesta figura o *neutralnom* nosi sirovi naziv — *ideosfere*. Dopustio sam sebi da skujem tu reč na osnovu reči ideologija. Dakle, ideosfere bi bile, grubo rečeno, govorni sistem, sfera govora jedne ideologije. Odmah preciziram, a to dovodi moju definiciju u pitanje, da je po mom shvatanju svaka ideologija jedan određen tip govora. To znači da bi se mogli

*) Tekst predavanja održanog 25. marta 1978. na Collège de France, u okviru ciklusa koji je Bart držao školske 1977—78. godine pod opštim naslovom „Neutralno” (Neutre). Predavanja iz ovog ciklusa nisu još objavljena. Prevod je urađen na osnovu magnetofonskog snimka, što ima za posledicu sledeće:

— I pored „čišćenja”, trudili smo se da u prevodu zadržimo osobenosti govornog jezika, koje su kod Barta vrlo izražene: čestim ponavljanjima, upotrebom prvog lica jednine i ostalih jezičkih sredstava davanja ličnog tona, upotrebom „pomoćnih” reči (embranchés) „uostalom”, „očigledno”, „razume se”, „čini mi se” itd., kao i sintaksičkom konstrukcijom izražavanja.

Na taj stav prilikom prevođenja naveo nas je dokumentarni karakter ovog neobjavljenog teksta, kao i uverenost u potrebu da se naša kulturna sredina bolje upozna sa ovim izuzetnim savremenim semiologom.

— Bart ima naviku da u svojim izlaganjima upotrebljava veliki broj reči koje sâm konstruiše, uglavnom na osnovu latinskih ili grčkih etimologija (izrazi koje on sâm naziva neskladnim, sirovim, rogovatnim). Ovakav stav unosi u stručnu leksikografiju semiologije nove elemente, koji su često nedovoljno određeni, ili jednostavno nedovoljno prihvaćeni. Zbog toga smo sve izraze za koje smatramo da još uvek pripadaju ličnom Bartovom izražavanju, i da nisu već ušli u naučnu terminologiju, naznačili kurzivom. Izuzetak smo učinili samo za reč koja je tema predavanja i koja time može da bude prihvaćena.

— Poseban problem je predstavljala reč koja označava sâm predmet čitavog ciklusa. Pozivati se na rečničke definicije izraza „neutre” potpuno je nedovoljno, pošto je taj pojam razrađivan kroz dvadeset i tri figure, od kojih samo jednu predstavlja ovaj članak o odnosu sa ideosferama. Zato smo se odlučili za neodređenu i rogovatnu reč „neutralno”, upotrebijenu kao imenica, ostavljajući na taj način otvoreno pitanje njenog adekvatnog prevoda na naš jezik.

Bart je počinjao svako predavanje dopunom, ili dopunama, koje su obično imale dvojaki karakter: izvanjski ili unutrašnji. Izvanjske dopune su bile: navođenje korespondencije koju je on dobijao u toku nedelje od svojih slušalaca (intervencije u toku predavanja nisu bile praktikovane), a unutrašnje: dalje razvijanje misli nakon održanog predavanja, ispravljanja, a katkada i kontradikcije vezane za istraživački rad. Dopuna o kojoj je ovde reč je unutrašnja — ona dovodi u pitanje mišljenja i teoretske stavove koje je predavač prethodno izlagao. (Prim. prev.)

izmisлити i drugi neologizmi. Razmišljao sam o neologizmima, isto tako rogozbatnim uostalom, kao na primer *doksofera*, to jest govorna sfera jedne dokse, neodređenog javnog mnjenja. Ili na primer, pošto se u suštini radi o verskom govoru, to jest o govoru u kome je sadržano verovanje — *pisteosfera*, pošto na grčkom „pistis” dolazi od „vera”, ili, vrlo jednostavno, pošto se radi o jednoj reči koja već ima pravo opstanka — *sociolekt*. Sociolekti, za razliku od idiolekata, to jest govora, govornog sistema jedne jedine osobe („idio” znači jedan, sam, izuzetan), podrazumevaju jezik jedne društvene zajednice. Međutim, sociolekt onako kako sam ga definisao u eseju „Nulti stupanj pisanja” rečju „pisanje”, danas je dobio potpuno drugo značenje. Ili jednostavno *logosfere*, to jest jezičke sfere, pošto ova reč podseća da je govor za čoveka njegova prava biološka sredina, u kojoj i zahvaljujući kojoj živi. Govor ga okružuje, hrani i najzad konstituše. Jednog dana će se možda doći, ukoliko takva istraživanja naidu na interesovanje, do strukturalne definicije ideologija na osnovu čisto topoloških elemenata izražajnosti, s obzirom da one govore svaka svoj jezik, i da je svakoj jezik određen samom njom. Tek tada će se utvrditi da li postoje izvesne veze između raznih tipova ideološkog govora i društveno-političkih određenosti. Baš to će možda dokazati mogućnost istovremenog postojanja različitih ideosfera, koje bi bile razumljive jedna drugoj, ali koje jednostavno ne komuniciraju. Dakle, ono o čemu hoću da govorim danas, nazivam *ideosferom*. To je snažan sistem izražavanja kojim može da govori mnogo ljudi, koji ljudi i nehotično podražavaju, za razliku od idiolekta, kojim govori jedna jedina individua.

Koren svakog sociolekta se nalazi u jednom određenom izvornom govoru. U tom smislu, pravi primeri ideosfera u našoj civilizaciji su marksizam i psihoanaliza, marksizam koji je začet u govoru Marksa, ali koji danas čini jednu ideosferu, i psihoanaliza, ili frojdizam, koji je jedna ideosfera, sociolekt, koji govori mnogo ljudi, ali koji je začet u jednom izvornom govoru, govoru Frojda. Dakle, ideosfere bi bili govori koji su u isto vreme i opšti, jer podležu dinamici mase, i lični, ne anonimni. Moglo bi se reći za marksizam, kao i za frojdizam, da to nisu govori anonimni, već etonimni, to jest da se pozivaju na ime svog osnivača. Ovde se pojavljuju problemi *logoteksta*, to jest govora zasnivača ideosfera.

Ovo bi bile čisto subjektivne, intuitivne primedbe. Sada ću pokušati da postavim nekoliko opštih odlika ideosfera.

OPŠTE ODLIKE IDEOSFERA

Prvu odliku bih mogao izraziti rečju „solidnost“. Ideosfera, to jest govor ideosfere je govor „koji se drži“. Da bih objasnio solidnost ideosfere, poslužiou se jednim pojmom, metaforom pozajmljenom preko Bašlara od autora koji je, zahvaljujući baš tome što je Bašlar o njemu govorio 1931. u svojoj knjizi *Teorija konsolidacije*, danas izišao iz zaborava, Dikree-la. Metafora glasi ovako: „Pri svakoj izradi (to Bašlar rezimira Dikreela) bilo kog predmeta, prolazi se kroz dva sukcesivna stupnja“. Za to daje primer sanduka. Prvo stanje je sledeće: radnik pridržava rukama daske koje će potom pričvrstiti ekserima. Zamislite radnika kako se dovija da što bolje pridrži jednom rukom dve daske koje će posle toga prikucati; druga faza je stanje u kome se sanduk drži potpuno sam pošto su ekseri zakucani. Isti je princip pri livenju predmeta u kalupu. Kohenziju predmeta u prvo vreme održava jedan spoljni elemenat, ruke radnika. Zatim nastupa solidnost, predmet se održava uzrokom koji je postao unutrašnji. Otuda se može izvesti formula ovog načina konsolidacije: unutrašnjost je proizvedena od-spolja. Ovo je samo jedan tip proizvodnje, jer postoji i jedan drugi tip, recimo ekspanzivan tip materije, pri kome je spoljašnost proizvedena iznutra. Čini mi se da ovaj primer konsolidovanja sanduka odlično prikazuje funkcionisanje ideosfere. U prvo vreme, elementi su poređani i pričvršćeni jedan za drugi govorom *logoteksta*. Ti elementi su reči, rečnik, sintaksne osobenosti, način rezonovanja, sve ono što bi se moglo nazvati diskurzivnošću, što je još slabo ispitano, ali što se može postaviti kao predmet nauke. Dakle, delovi, elementi Marksovog govora su već postavljeni i povezani Marksovim govorom. Na tom nivou, u tom trenutku, to već liči na sistem, kao što daske u rukama radnikovim liče na sanduk. Taj momenat bih nazvao iluzijom sistema. To je dobronamerna, korisna, srećna iluzija sistema. Trenutak nadahnuća. Divan i zanosan trenutak, trenutak uživanja u stvaranju sistema. Čitanje Frojda ili Marksa na primer, stvara osećanje radosti, jer je čovek svestan da prisustvuje stvaranju sistema koji još nije oformljen. To je onaj isti trenutak u kome radnik drži daske, a da ih još nije pričvrstio. Samo se po sebi razume da se subjekat u „neutralnom“ žudno hrani ovim prvim trenutkom, to jest da voli da čita, — o, koliko voli da čita Marksa ili Frojda! Ali zatim nastupa drugi trenutak, trenutak kada sanduk, to jest kada osnovani je-

zički sistem počinje da „hvata”, kao što se kaže za neki krem, za majonez: „uhvatio je, primio se”. To je trenutak alibija, izgovora, mirne savesti. Ideosfera se „primila” kao krem, kao nadev za tortu, kao majonez, i od sada funkcioniše sama po sebi, iznutra. Nadalje je to autonomni proizvod u društvenim kretanjima, nezavisan nosilac energije. Otuda povremeni naponi izvesnih stvaralaca koji pokušavaju da ponovo pronađu, da ponovo pokrenu trenutak broj jedan, da dogmatizuju, da ponovo privedu radnika koji pridržava daske. To su „vraćanja na” — vraćanja na Marksa, vraćanja na Frojda, itd. Teorija bi se mogla uopštiti, kao što je Ditto Dikreel uopštio svoju „teoriju konsolidacije”, rekavši: „Spoljni poredak interesa je zamenjen unutrašnjim poretком savesti.” Kada govorimo o ideosferama, ovaj zakon bismo mogli primeniti na sledeći način: Pri stvaranju ideosfere spoljni poredak stvaralaštva, prvi menat, zamenjen je unutrašnjim poretком čiste savesti. Vere.

2.

Drugoj osobenosti ideosfera ne bih znao da dam naziv. Radi se o nečemu što je u vezi sa pojmom poluge. Ja sam već govorio, izvinite što se ponavljam, govorio sam baš na kolokvijumu u Seriziju, da mi se čini da jaki jezični sistemi, ideosfere, sadrže nešto što sam tada nazvao *figurama sistema*, a to su načini mišljenja koji omogućavaju da se svaka kritika, svaka ograda, pobija uvlačenjem nje same u sistem, kodiranjem same nje kodovima sistema. Daću vam primere vrlo očigledne, i to bez i najmanje namere da time pokrenem raspravu o njima, čak ni unutar sistema. Ja se ovde bavim retorikom, tj. naukom o izražavanju. Na primer, činjenica kupoprodajnog odnosa u psihoanalizi, to jest obaveza da analizirani plaća analizu novcem, na prvi pogled, ili u najmanju ruku u prvom trenutku, ne izgleda da čini sastavni deo nekog drugog sistema. To je činjenica koja nije sastavni deo, recimo, ekonomije robne razmene. Ta činjenica čini deo psihoanalitičke ideosfere. Plaćanje se smatra neophodnim za tretman, iz razloga koji se nalaze unutar sistema, unutar psihoanalitičke ideosfere. Dakle, činjenica plaćanja psihoanalitičara ne proističe iz neke druge ideosfere. Ne proističe na primer, iz neke ekonomske ideosfere, nego iz ove ideosfere, iznutra. Isto tako, nekada, u hrišćanskom govoru, Paskalova reč: „Ti ne bi tražio da nisi našao”. odličan je primer *figure sistema*. U marksističkom govoru svaka primedba protiv marksizma se tumači teorijom klasne podele društva. Da-

kle, u svim ovim jakim sistemima, protivnici, kritičari, ili jednostavno posmatrači, uvek su uhvaćeni u zamku, uvek gube, jer su sama njihova kritika, njihovo neslaganje, uključeni u sistem kome se suprotstavljaju. Ovu snagu ideosfera, ovu skoro nepobedivu snagu jakih jezičkih sistema, mogao bih da uporedim, na malo trivijalan način, sa snagom žvakaće gume. Kada je čoveku dosta žvakaće gume, on može da je ostavi, da je baci, ali na kraju krajeva ona se uvek opet zalepi ili za prste ili za donove. Tako vas isto ideosfera prihvata i protiv vaše volje, jer je ona konstituisana kao celokupni prostor jezika u čiji okvir i vas uklapa. U osnovi, u tome leži tajna *figura sistema*, da vas uvek uklopi u sistem i da vam odredi u njemu mesto, izvesnu oblast. Moglo bi se takođe reći, promenivši metofaru, tj. napustivši metaforu žvakaće gume, da je svaka ideosfera sistem jezika na delu, bez spoljne poluge koja bi omogućila odvajanje od njega. Izgradnja jednog jezičnog sistema sastoji se u onemogućavanju bilo kakve poluge za isključivanje iz sistema. Nema poluge, dakle nema ni mogućnosti pomeranja jezičnog sistema.

3.

Treću odliku bih nazvao manijom, i to u pravom smislu reči. Što se subjekta tiče, ne radi se uopšte o tome da li je neko za ili protiv ideja koje donosi ili predstavlja određena ideosfera, nego o stupnju pasivnosti, ili udaljenosti, u odnosu na taj lepak, u odnosu na koheziju tog jezičnog sistema. I ako čovek nije sagovornik sistema, nego se postavi samo kao slušalac, makar kao fasciniran slušalac tih sistema koji su duboko u nama, — čak i ako ih ponekad upotrebljava, jer postoji zaraza jezikom, — kažem, ako ne učestvuje kao sagovornik jedne ili druge ideosfere, on tada svaku od njih oseća kao neku vrstu duševnog stanja, kao patos. To jest, kada slušam nekoga ko govori iz ideosfere kojoj ja ne pripadam, imam utisak da je taj neko potčinjen izvesnom patosu, duševnom stanju, maniji. Civilizacija u kojoj subjekti govore u ideosferama mogla bi se uporediti sa civilizacijom, nimalo nemogućom, u kojoj bi svi bili drogirani. Jer distancu stvara to što imam utisak da je moj sagovornik drogiran. Ovde može da se primeni Bodlerov opis čoveka koji je uzeo hašiš a koga posmatra neko ko ga nije uzeo. Bodler kaže, obraćajući se onom koji je uzeo hašiš; „Vaša ustreptalost, vaš oran smeh (— ja bih ovde upotrebio reč manija, koja bolje odgovara za ideosferu), izgledaju kao vrhunac gluposti svakome ko se ne nalazi u istom stanju kao vi.”

Javlja se dakle osećanje različitosti, nastaje vrzino kolo u kome se ideosfere međusobno preganjaju. Na primer, Leon Blua — koga citiram pre svega zato što ga veoma volim, ali ne treba zaboraviti da je on bio potpuno ogrezao u jednu ideosferu (kasnije se iz nje izvukao; bio je književnik), i to čak jednu pod-ideosferu, deo hrišćanske ideosfere, katoličke, i to super-integrističke, — kad je video da se razvija jedna nova ideosfera, koja je, u to doba, bila, ukratko, jezički sistem antikapitalizma, radikalizma, laicizma, dakle ideosfera laička, laičko-republikanska, on je osetio tu ideosferu iz koje je bio isključen kao jednu vrstu manije, kao fenomen opsednutosti koji je osuđivao (to se dešavalo pre odvajanja crkve od države), i neumorno je ponavljao: „Sutra se možemo probuditi obojeli od univerzalne opsednutosti.” On je zaista osećao jezik koji mu se suprotstavljao kao maniju, u pravom smislu reči. Ideosfere, u stvari, za one koji nisu unutar, imaju karakter, rekao bih, fantazmagoričan. Viđene iz tog ugla, ideosfere se podudaraju sa onim što Bekon naziva idolima, fantomima. Idoli i fantomi su za Bekona izvori zabluda, uzroci koji istini sprečavaju pristup duhu. Bekon razlikuje četiri tipa idola ili fantoma, to razlikovanje je, nalazim, vrlo lepo. Pre svega postoje „fantomi plemena” ili „fantomi rase”. To su zablude koje odlikuju sve ljude. Rasa ovde znači ljudska rasa. Drugo, „fantomi pećine”, „idoli pećine” — zablude koje karakterišu svaki razum posebno, to bi bili razni ukusi. Mi bismo to danas nazvali *idiolektima*. Treće, „idoli, fantomi foruma”, — što bi bile zablude koje proizlaze iz upotrebe jezika. Četvrto, i to mene u ovom času zanima, „fantomi, idoli pozorišta”. To su zablude koje dolaze od pogrešnih filozofskih sistema. Pojam „pogrešni” je nepotreban. Bilo „pogrešni”, bilo „istiniti”, sa stanovišta *neutralnog* radi se uvek o fantomima. Dati status istinitog ovim Bekonovim idejama značilo bi stvoriti još jednu ideosferu.

ODNOS IDEOSFERA I VLASTI

Sada ću malo da se poredem za modom i da govorim o odnosu ideosfera i vlasti. Upotrebićemo reč „vlast” u jednini, imajući u vidu da je u poslednje vreme ovaj pojam razvijen i da se u našim naukama znatno napredovalo upravo od trenutka kada se počelo govoriti o vlasti u množini. Ja ovde zadržavam staro značenje reči „vlast”, u jednini, što znači vlast politička, praktična, nacionalna. Hteo bih ovde da napravim dve ili tri kratke napomene, jer mi problem izgleda tako širok, da bi, govoriti o ideosferama i politici, značilo obuhvatiti celu oblast političkog.

1.

Prva opaska je sledeća: Ideosfera, svaka ideosfera, teži da postane doksa, to jest govor, jedan poseban sistem govora koji oni što ga upotrebljavaju smatraju univerzalnim, prirodnim, koji se sam po sebi podrazumeva, koji nije određen vremenom i kulturnim podnebljem i koji, prema tome, sve što je izvan shvata kao „van toka” ili kao devijaciju. To je govor-zakon, koji nije shvaćen kao prinuda. Ovo što ja, očigledno, prikazujem u negativnom svetlu, može se, obrnuto, prikazati kao pozitivno. To je, razume se, uradio Žozef Demestr. Ovoga treba uvek konsultovati, on je pun blještavih formulacija. Demestr piše: „Svi poznati narodi su bili utoliko srećniji i moćniji ukoliko su se vernije potčinjavali nacionalnom idealu, koji nije ništa drugo do ukidanje individualnih dogmi i potpuno i opšte vladanje nacionalnih dogmi, to jest korisnih predrasuda.” Bolje se ne može izraziti, po mom mišljenju. Rekao bih, bez provokacije, da je ovo formulacija koja se da izvanredno primeniti na sovjetsku ideosferu, koja je življena iznutra, hoću da kažem unutar Sovjetskog Saveza, kao nacionalni ideal, kao ukidanje individualnih dogmi, kao korpus nacionalnih dogmi, kao suma korisnih predrasuda. A van ideosfere, čim se iziđe iz sovjetske ideosfere, nastaju devijacije koje sama ideosfera označava kao kriminalne ili lažne, i dosledno tome — kao govore kojima treba suditi ili ih tretirati u psihijatrijskim azilima. Otuda potiče i to da ne govoriti ideosferu znači biti van i protiv. To je latentan dokaz da se u ovom slučaju radi o ideosferi. Demestrov citat se primenjuje, očigledno, na režime, recimo, jake. Ali i u tzv. liberalnim državama postoji ideosfera vlasti, ideosfera koja je manje naglašena, kojom se vlast štiti, u okviru koje i evoluirala, ali iz koje se ne usuđuje da izađe, da luta. To je baš i zanimljivo. Žozef Demestr je još rekao: „Vladari vladaju efikasno i trajno samo u okviru stvari prihvaćenih od javnog mnjenja.” On navodi primer jednog naroda koji se služi pogrešnim kalendarom, ali se nijedna vlast ne usuđuje da ga menja. U ovom slučaju javno mnjenje nameće svoj zakon vlasti. I, razume se, pošto on to kaže u vezi sa ratom, i pošto Demestr hoće da dokaže da je rat prirodan, on dalje kaže (radi se o jednom dijalogu): „Vidite li da postoje stvari koje su manje bitne od rata i u kojima vlast oseća da ne sme da se kompromituje.” I ovo mi izgleda dobro rečeno, jer mi se čini da sadašnje političke nauke nedovoljno uzimaju u obzir probleme jezika i govora. Odnos govora i vlasti mi izgleda dobar predmet istraživanja, i to ne „loš dobar”, nego baš „dobar dobar” predmet

istraživanja. To je dobar predmet zato što od svih načina izražavanja koje možemo zamisliti, politika je način koji može najviše da se zamisli bez jezika. Među svim disciplinama, politika je ta, koja najviše negira i potiskuje predmet — jezik.

Dakle, ideosfera, govor dokse, javnog mnjenja, u liberalnim državama, bio bi jedna vrsta homeostatskog aparata koji sam određuje optimalne granice vlasti. Vlast ne može bez opasnosti po sebe izići iz ograda javne ideofere. Može se predvideti, može se predskazati, da će nezavisno od oblika vlasti, čak i režima, čak i društvenog uređenja, uvek biti zakona koje nameće javno mnjenje i koji neće nikada biti pogaženi, ma koliko vlast bila revolucionarna ili emocionalna.

2.

Druga primedba. Ideosfera vlasti, to jest ideosfera koju prihvata, integriše i nameće ova ista, ima dejstvo množitelja i ulogu relejnih stanica te vlasti. To je kao jedna vrsta zupčanika koji prenosi i održava vlast. Evo još jedne Demestrove misli: „Opšte je pravilo da nijedna politička vlast nije dovoljno jaka da bi vladala milionima ljudi, ako se ne oslanja na religiju ili na robovlasništvo, ili na jedno i drugo.” Dakle, po Demestru, koji je pristalica apsolutne vlasti, to znači da politička vlast mora da se podupre religijom ili ropstvom. Pošto u savremenom društvu nema više tih kategorija, ili se bar ne upotrebljava ta terminologija, mi stavljamo na mesto religije neku drugu ideosferu, jedan drugi jezik, pri čemu primećujemo da je Demestrova primedba sasvim tačna: nijedna vlast nije dovoljno moćna ako se ne potpomaže jednim jakim jezikom, to jest jednim jezičkim sistemom koji ga u neku ruku potkrapa. Mislim da je Gluksman, ne sećam se da li je on lično ili pozivajući se na Solženjicina, zapazio tu funkciju umnožavanja ideologije, što će za mene reći, ideosfere. On je rekao da Staljin, u stvari sam po sebi, nije bio bog zna šta u odnosu na surovost policijskog komesara, ali da je on znao da mobilise, da stavi na te odnose određenu ideologiju, ideosferu marksizma, i da je na taj način vlast bila izvanredno, eksplozivno umnožena. To će reći da ideja, kao ukročena jezička forma, kao formula u krajnjoj liniji, umnožava zločine vlasti. Ideja i jezik umnožavaju zločine vlasti, zločini su demokratizovani, prihvaćeni, umnoženi. Mislim u ovom trenutku kako se Mišle izrazio govoreći o Satani (Satana predstavlja vlast): „Demokratizova-

ni Satana je umnožen." Uloga ideosfera i jeste da obezbedi ovo umnožavanje.

Prema tome, trebalo bi razmotriti odnos ideosfere i nasilja. Ovde moram malo da se zaustavim, jer mi nije lako da govorim o nasilju. Ne znam o tome da govorim pre svega zato što je to pojam koji se teško potčinjava klasifikaciji. Očigledno je da ima više tipova nasilja. Postoji npr. nasilje zakona, nasilje prava, nasilje države, koje nije nasilje udaraca u fizičkom smislu. Postoji zatim nasilje organizacija koje odgovara ovom prvom, nasilje organizovanog štrajka, koji se suprotstavlja nasilju države. Treće, postoji organizovano nasilje, ali čija je organizacija tajna. Postoje najzad divlja, spontana nasilja. Setite se Valtera Benzamena iz „Generalnog štrajka” i zamislite šikljanje mozga. Dakle, postoji više tipova nasilja, i evo šta možemo da primetimo, a da se ne zakopamo u taj predmet: rekao bih da izričito postojanje jedne ideosfere menja sliku nasilja. Ne kažem da umanjuje nasilje, o tome ništa ne znam, ali je sigurno da menja njegovu sliku. Na primer, mnogi ljudi ne primećuju nasilje države jednostavno zato što je ono jako neutralizovano. Nasilje države pliva u jednoj permanentnoj ideosferi, zbog toga mnogi ljudi državu ne osećaju nasilnom. Zakon se, takođe, ne oseća kao nasilje. Nasuprot tome, nasilje terorizma je jako upečatljivo, delimično možda zbog toga što je to nasilje vrlo malo verbalizovano. Teroristička ideosfera izgleda da je vrlo malo rečita. Kad god se u savremenoj Evropi izvrši neki akt takozvanog terorizma, rekao bih da je čovek zaprepašćen činjenicom da ideološki razlozi tog akta nikada nisu neutralizovani, vrlo su malo verbalizovani. Terorizam ne voli govor, ne služi se njime, ne diskutuje. To je možda razlog što terorizam ostavlja na masu utisak ludila i grozote.

3.

Sada ću govoriti o iskrenosti. Kao što smo rekli, ideosfera je jedan krug koji otuđuje, koji je otuđen formulom, dakle on sam je formula; to je jednostavno jedan jezički predmet koji u sebi nosi sposobnost da bude kopiran i ponavljan. Pojava podražavanja ideosfere veoma je značajna. Pre svega, postoji svesno, namerno podražavanje jedne određene ideosfere, bilo zbog akademizma, na nivou države, bilo na nivou pojedinaca, zbog konformizma — uvek onda kada je ideosfera vezana za vlast. Ali postoji i jedno, recimo, nesvesno podražavanje, jer je ideosfera neobjašnjivo povezana i pomešana sa verom. To je sama definicija netolerantnosti.

Netolerantnost je veza između jedne vere i jednog jezika. Primeri kroz istoriju ne nedostaju.

Ideosfera je, dakle, povezana sa verom. Radi se, razume se, o izražavanju verskog osećanja čopora, ukoliko se to može suprotstaviti veri idiolkta izraženoj govorom. Hoću da kažem da je ideosfera povezana ne samo sa verom, nego, što još više zbunjuje, sa iskrenom dobronamernošću. U stvari, sasvim je moguće da Sovjeti, u okviru svoje ideosfere, veruju dobronamerno, iskreno u ono što nama izgleda monstruozno: da je suprotstavljajnje režimu mentalna bolest. Nama to izgleda monstruozno, ali oni možda u to veruju čista srca. Niko ne govori o toj mogućnosti, jer je to mogućnost od koje se gubi svest, da oni veruju možda čista srca da je to duševna bolest, da je to simptom jedne duševne anomalije, i da spada, ali sada sasvim iskreno i logično, u nadležnost psihijatrijskih bolnica. I rekao bih da je jedna od drama sadašnjeg sveta to što u prisustvu različitih jakih ideosfera, svet konačno funkcioniše u ime mirne savesti. Današnji svet funkcioniše u ime iskrene brige za čoveka, a ne u ime makijavelizma. Današnji svet bi bio suprotnost makijavelizmu. Otuda savremene forme nasilja. Kada se tako gleda na stvari, moglo bi se reći da bi svet malo odahnuo kada bi bio neiskreniji. Svet koji bi bio neiskreniji, bio bi bez sumnje manje netrpeljiv i verovatno manje nasilan. U svakom slučaju, u ovom kaleidoskopu ideosfera, nigde nema mesta za jedan *neutralan* govor, to se razume samo po sebi. Neutralan govor bi društveno mogao da bude samo „ljubičasto polje prašine“ jednog uprošćenog jezika. I vi sami to možete da proverite, svako od vas, u spektru pitanja koje postavljate svojim sagovornicima. Postavite pitanje: „Živate li vi u jednoj ideosferi, ili živite sa prijateljima, u jednoj vrsti kompleksne simfonije jednog neutralnog jezika?“ Postavite to pitanje.

4.

Četvrti paragraf bi govorio o postojanosti. Ideosfera je jezik koji funkcioniše, što znači da poseduje izvesnu moć trajanja. Trajanje jednog sistema ne dokazuje njegovu istinitost, nego izdržljivost, to jest funkcionisanje, sposobnost jezika da bude korišćen kao sprava. Pogledajmo поближе tu moć trajanja, ili pre, neumornost.

Prvo, unutar jedne ideosfere neumorni jezik, ili bolje neumornost jezika, njegovo beskrajno ponavljanje, postaje kao sama čvrstina vlasti. Tu kategoriju bih ja nazvao neumitnom. Jezik koji melje bez prestanka, očigledno je da taj je-

zik ne može da se umoli, to je smisao neumitnosti. Ne može se umoliti da se zaustavi. Ne treba zaboraviti da na latinskom (radi se o jednoj dosta komplikovanoj etimologiji, ja ću je uprositi), reč „dicto”, što je repetitiv od „dico”, znači ponavljati reči uz insistiranje, govoriti bez prestanka, mleti jezikom, a takođe i propisati naredbe, i da je to izrodilo reč diktator. Sećam se jednog lepog citata u kome Blanšo izražava zastrašujuću neuništivost jezika kao čisto fašističku osobinu. On kaže: „Kada neko govori bez prestanka, čovek mora na kraju da ga zatvori.” Setimo se strašnih Hitlerovih monologa. Svaki šef države koji se izživljava govorom, uživajući u svojoj uzvišenoj usamljenoj reči, nameće istu drugima kao superiornu i vrhunsku, dakle učestvuje u istom nasilju „dictare”, ponavljanju unutrašnjeg monologa.

Druga primedba. Možemo proširiti pojam ideosfere i reći da u stvari svaki čovek na neki način ima svoju ideosferu. To je protivrečno sa ideosferom, ali dovoljno je malo se poigrati rečima i preći sa ideosfere na idiosferu. Jer „idio” znači poseban, a „ideo” znači ideja; to su dve različite reči. Dakle, svi mi imamo u sebi jedan jezički sistem, manje ili više originalan, koji bez prestanka govori svoju tezu. Taj vid neuništivosti jezika mene lično mnogo impresionira. To je kao da se čovek bez prestanka klanja jeziku. Većito obožavanje jezika. Kao što u monaškom životu postoji neprekidno obožavanje Svetog Duha, Danju i noću. Stalno ima nekog ko je tu, na kolenima, koji se moli i obožava. Što se ljudske vrste tiče, može se reći da se čitavo vreme, svake sekunde govori, od kada jezik postoji, otkako se govori. Nikada, nikada, nikada, nikada se to ne zaustavlja. Čak se ni u vašoj glavi ne zaustavlja, jer izgleda da se sanja bez prestanka, čak i kada se snovi zaborave. Dakle, govori se sve vreme.

Dopustite mi dve opaske u vezi sa tim. Jedna je ozbiljna, druga je zabavnija. Ozbiljna potiče od Taoa: „Zašto razlikovati stvari rečima, koje izražavaju samo subjektivna i imaginarna shvatanja? Ako samo počnete da nazivate i da brojite, više se ne možete zaustaviti, niz reči je beskrajn.” Ovim Tao definiše neprekidnost jezika. Ja u sebi osećam ovo kao duboku istinu. Često žalim što glava, u svojstvu nosioca govora, ne može da se stavi u gips, kao što se stavlja polomljena noga, da bi se odmorila od govora. I kao što smo definisali svaki umor, umor od govora je beskrajn. Beskraj kraja. Kraj koji bi hteo da bude nespokojna crta koja se ne završava. U ovom smislu, jezik se može shvatiti kao robija.

Evo i malo zabavnije stvari koju sam vam hteo reći. Grci su imali izraz „enkeirogastor”, od osnove „keiro”, što znači ruka, i „gastor”, stomak. Enkeirogastor je onaj koji se hrani rukama, manuelni radnik. Aristofan je u *Pticama* zamislio jedan vrlo radan narod jezičkih neimara — „englofogastora” — onih koji se hrane jezikom. Među tim englofogastorima je postojalo zanimanje „ciklofanata”, to jest njihov se posao sastojao u tome da potkazuju kradljivce smokava (ciklo=smokva). Drugim rečima, oni su pripadali opštoj kategoriji potkazivača. Imam danteovski utisak da smo mi svi neimari jezika, i da se čak i naš unutrašnji govor bez prestanka hrani jednim permanentnim stanjem potkazivanja drugih. Drugoga, nas samih, ukratko svega. Čovek bi, ovako posmatran, bio, ako hoćete, neumoran govornik koji troši svoje snage u nelagodnosti i u bolu. Ovaj izraz sam pozajmio od Žaka Perijea — koga su kasnije prihvatili romantičari, koji je sa bolom opisivao skriven život, mračan život, neprekidno kretanje bez kraja i bez cilja, život koji sam sebe progoni, koji glode svoje sopstvene neuspehe i plodove, nespokojan život, beznađe bez svetlosti. Svi ovi izrazi mogu se primeniti na jezički život čoveka — koji je Bel nazivao „kvele” (Quäle), koji je svirepo proticanje u koje pretvaramo biće života.

Poslednja opaska. Ne može li se zamisliti trajno oslobođenje od te „kvele”, od te muke? Rekao bih da je osećanje pulsije govora, a nesumnjivo je da nas kao ljude određuje ta pulsija (ovo je još jedan izraz koji uzajmljujem od Blanšoa), obavezno u protivteži sa željom da se govor obustavi. I razume se da je to obustavljanje govora, ukoliko se ozbiljno zamisli, samoubilačko. Nirvana ili samoubistvo. Citiram Blanšoa (on govori o „njemu”, ali jasno je da se o nama radi): „Kako je on došao do toga, da zaželi obustavljanje govora? I to ne zasluženi predah, dobronameran, inteligentan, koji omogućava naizmeničnost u razgovoru, ili lepo očekivanje pri kome dva sagovornika, svaki sa svoje obale, mere svoje pravo na komunikaciju, ne, ne to; čak ni ćutanje neprijateljsko, neizgovorenu reč, uzdržanost. On je hteo nešto sasvim drugo: hladno obustavljanje, nagao prekid. I naiednom se to desilo: srce se zaustavilo, večita pulsija govora se zaustavila”.

Obustavljanje govora je veliki mistični zahtev. Ta mistika se koleba između unotrebe jezika, prizivanja Boga, i ukidanja, prestanka jezika, prestanka nazivanja Boga. Što se mene lično tiče, hoću da kažem da ja stalno živim između ta dva pola protivrečnosti. Stalno sam uhvaćen između ushićenja govorom, uživanja u pulsiji

govora, otuda pišem, govorim svojim socijalnim bićem ovo što sada čujete, držim predavanja, i, sa druge strane, želje, ogromne želje da se odmorim od jezika, da ga prekinem, da ga se oslobodim.

DODATAK

Reč „ideosfera” skovao sam prema reči „ideologija”. Po meni, ideosfera je jedan određen jezički sistem, jezička sfera, figura, isto što i ideologija, u svom klasičnom značenju — sistem reprezentacija, sfera reprezentacija. Marks je uveo reč „ideologija” u njenom savremenom značenju, mada je ta reč postojala već u doba Stendala, ali u jednom potpuno drugom značenju, u psihološkom, a ne u sociološkom. Podsećam vas da se Marks poslužio upravo metaforom fotografske slike, koja je izvrnuća. Prema tome, ideologija je u stvari sistem reprezentacije jedne klase (u principu), koja iskrivljuje realnost. Eto šta je ideosfera.

Problem koji sebi postavljam, a koga sam se jedva dotakao poslednji put, je sledeći: može li se u jednom društvu zamisliti nepostojanje ideologije, i na koji način? Drugim rečima, postoji li multi stupanj ideologije? Postoji li „neutralnost” ideologije: Da bismo raščistili ova pitanja, možemo odmah reći da su mogući razni stavovi o neophodnosti, fatalnosti postojanja ideologija

Po jednom opštem shvatanju, shvatanju našeg svakodnevnog jezika, ima onoliko ideologija koliko ima društvenih klasa. Otuda otrcan, i zloupotrebljavan izraz „vladajuća ideologija”. Ne treba nikada zaboraviti da, ako upotrebimo izraz „vladajuća ideologija”, hteli-ne hteli, svesno ili nesvesno, mislimo da postoji i ideologija potčinjenog. Od tog trenutka smatramo da je svet, da je društvo borba ideologija za vlast, borba za preokretanje vlasti, borba koju vodi potčinjena ideologija da bi stala na mesto vladajuće. To je prva koncepcija.

Po drugoj koncepciji, reći ću odmah da je to do sada bila moja, potčinjena ideologija ne postoji. Potčinjeni, radnici, kako se to obično kaže, određeni su upravo time što nemaju pravo ni na svoju ideologiju, nego su prinuđeni da se služe dronjcima reprezentacija vladajuće ideologije. Rekao bih da po toj koncepciji ideologija nije ništa drugo do ideja koja dominira. Svaka ideja koja dominira je ideologija, i jedino u tom smislu bi se mogla nazvati vladajućom ideologijom. „Vladajuća ideologija” je za mene u neku ruku pleonazam, jer obe

reči kazuju istu stvar. Ideologija uvek dominira, uvek je vladajuća. Ideologija je po toj koncepciji jezički pluralis koji predstavlja vlast, bilo kakva da je. Prema tome, ako je to polazište tačno, cilj revolucije ili utopije bio bi da se stvori svet bez ideologija, bez jakih sistema reprezentacija, bez *sociolekata*, koji bi bio određen (izraz nije moj) prozirnošću društvenih odnosa. Prema tome, prozirnošću izražavanja, gde se nijedan govor ne postavlja između društvenih odnosa i jezika.

U svakom slučaju, tako sam mislio do sada. To jest, do sada sam nepostojanje ideologije, multi stupanj, *neutralnost* ideologije, video kao idilu ili utopiju. Međutim — otuda današnji dodatak — primedba jednog prijatelja sociologa je naglo, priznajem, potresla tu nežnu idilu i pokrenula, kažem to bez preterivanja, žmarce užasa. Shvatio sam da bi odsustvo ideologije mogao da predstavlja divljaštvo. U stvari, prema navodima tog prijatelja sociologa, jedna anketa koja je sada u toku i koju on još nije detaljno proučio, a koja se sprovodi među mladim kadrovima (u tom društvenom sloju koji se može nazvati mladim kadrovima), izgleda da pokazuje da su ti mladi kadrovi potpuno lišeni ideologije. To jest, prema tim navodima, ta klasa, taj deo klase u našem francuskom društvu, govori u stvari samo o svojim potrebama. Govori, to jest oblikuje govorom samo svoje potrebe. Potrebe za vikendicama, za letovanjima, za kolima, za frižiderima, za motorima — izgleda da samo to ulazi u govor. Ako je to tačno, to bi značilo odsustvo ideologije. Nikakav govor ne bi transformisao, preobražavao, sublimisao, opravdavao izražavanje potreba. Od trenutka kada je potreba izražena nepristrasno i doslovno, ne bi bilo više govora koji bi je razvio i koji bi time konstituisao ideologiju. Može se zamisliti, na primer, da politički govor, ma koliko nas danas nervirao (treba reći ono što jeste), koji preuzima izražavanje potreba radnih ljudi, bude zamenjen, bude prihvaćen jednim drugim govorom. U stvari, politički govor levice je jedna ideologija, i njegova prednost, njegova neophodnost je u tome. Što uzima na sebe ove potrebe i što im postavlja izvestan broj diskurzivnih rečinih stanica. Dok odsustvo ideologije, to jest trenutak kada potrebe ulaze u govor a da ne konstituišu govor ideosfere, meni lično izgleda apsolutno zastrašujuće. Jer to bi značilo, ako bi se to razvilo, ako bi to trijumfovalo, ako se tome ne bi stalo na put, da smo stigli do čistog govora frižidera, čistog govora automobila, čistog govora vikendice, čistog govora letovanja. Bojim se, da to sve više i više slušam. Naravno, trebalo bi videti поближе, tre-

balo bi pogledati kod Amerikanaca, šta se u tom pogledu dešava u američkoj civilizaciji. Trebalo bi videti da li oni stvaraju ideološki govor potreba, s obzirom da njihova civilizacija izgleda da vrlo neposredno izražava potrebu, potrebe. Postoji li kod njih govor koji sublimiše, postoji li kod njih govor koji preobražava?

Tako bi se, rekao bih, mogla iskazati druga pretpostavka nasuprot onoj o odsustvu ideologije i odsustvu ideosfere. Ako hoćete, dva ideološka plana — jedan grozan, drugi idiličan. Kao brutalnu formulu za početak, koju ćemo kasnije gledati da ispravimo (u tome se i sastoji istraživanje: prvo se postavi jedna brutalna formula a kasnije se ona ispravlja), mogli bismo reći da prozirnost govora u odnosu na potrebe predstavlja prvi vid divljaštva. To bi bilo vruće divljaštvo, divljaštvo prirodnih stanja iz preistorijske prošlosti. Danas u stvari prirodna stanja ne postoje, jer u društvima koja se nazivaju primitivnim postoji ideološki govor, ako ne drugi, ono govor magije i svetog. Ali mogla bi se zamisliti ta prirodna stanja bar u romanima, gde se potrebe ispoljavaju bez posredništva govora. To bi bilo vruće divljaštvo. A zatim, što je mnogo strašnije, od čega se noću ježim, postojalo bi hladno divljaštvo, ledeno, „civilizovano“ divljaštvo čiste tehnokratije.

To bi se desilo kada bi u odnosu na potrebe govor bio proziran.

A na drugoj strani, na drugom kraju, postojala bi prozirnost govora u odnosu na želje (u množini). To bi, onda, bila utopija, čudesno ukiđanje svake neprozirnosti u ljudskim odnosima. Recimo, obećana zemlja. Razume se da je prozirnost govora u odnosu na želje utopija. Ali uzmimo kao primer začarano stanje dva bića koja se vole; tu je ljudsko izražavanje potpuno prozirno i primitivno, u smislu primitivnog jezika; dva bića se uzajamno žele i nemaju nikakve potrebe da između svojih želja postavljaju bilo kakav govor. To bi bila ta utopija: prozirnost govora u odnosu na želju. To bi bio, ako hoćete, sledeći govor: „volim te — i ja tebe“.

Ovaj dodatak nam je još jednom ukazao da *neutralno* u svakom svom trenutku sreće svoju farsu, svoju nakazu. Možda bi trebalo od sada razlikovati dva izraza, jedna grozan, drugi divan. Grozan izraz, divljački, bio bi, recimo, *nikakav*, nepostojeći, dok bi utopijski izraz bio *neutralno*. Na svakom koraku treba tražiti razliku između *nikakvog* i *neutralnog*. Ovde se mo-

žemo podsetiti na razliku koju je u vezi sa *neutralnim* postavio Blanso. On razlikuje „postupak koji se potire“, koji se uništava, nikakav, multi, divljaštvo, od „postupka koji nije za upotrebu“, nemogućeg, neprimenljivog.

(Preveli s francuskog SVETLANA i FRANJO TERMAČIĆ)



MARIN ST. RAJKOVIĆ

PROBLEMSKI OKVIR ARHITEKTONIKUM

BRZINA — RUTINERSTVO —
KOMBINATORIKA

(ili o stanju arhitektonske struke danas)

U dijalogu Dušana Đokića i Bogdana Bogdanovića, — Povodi za jedan razgovor o značenju arhitekture — dominiraju razmišljanja o poziciji savremene arhitekture omeđene današnjim ustrojstvom sveta kako sam upravo pokušao da ga označim. „...Njena „funkcionalnost” (savremene arhitekture — M. R.) jeste apsolutna funkcionalnost jednog *birokratskog mita*, ona je u suštini duboko nefunkcionalna, budući da je iz nje iscedena poslednja kap ljudske strasti i duha, emocija i svih uzvišenih vrлина... Samom procesu graditeljstva je bespogovorno nametnut pozitivistički ideal, negativna utopija, koja na žalost i uspeva u konkretnom vidu da ostvari, svet po svom liku. Taj „savršeni” model nije ništa drugo do „model” uredno sredenih arhiva, šematskih obrazaca, model apsolutne provere i kontrole, model jasnog i nepremostivog razgraničenja javnog i privatnog...” (11/33). Ovo je još jedna neposredna potvrda spekulativnog aparata intelektualnog inženjeringa. Pomenuo sam, naime, dualizam između dubine čovekove duhovnosti i širine njegovih efemernih potreba, koji je kroz vekove porađao plemenite modele duha i poleografske vizije, imao divne trenutke eksplozija fantazije koje su davale beskrajno inspirativne mitske slike sveta, nebrojene živopisne varijante „vaseljene”. Međutim, taj dualizam ima i jednu derivaciju, koja se vrlo precizno može označiti kao *homeostatski* nagon, čovekovu sklonost ka uređenosti i harmoniji. Kada je ovu komponentu intelektualni inženjering „uzeo u mašinu”, nije, naravno, mogao da joj pruži inventivniju alternativu od trivijalnog ob-

rasca „uredno sređenih arhiva”. Želim da skrenem pažnju na simptomatičnu činjenicu da intelektualni inženjering u okviru svog „svesistema” nije ni ovu komponentu ostavio bez razrešenja tj. bez obzira na spekulativni nivo ponuđene kompenzacije. Ako sada, tu uređujuću sklonost tog *svesistema* uočimo i u inicijativama savremenog urbanizma, koji, kako kaže S. Šušar: „...više brine o tome kako da omogućiti što brže kretanje i što lakšu upotrebu automobila, nego li o tome kako će se osećati i šta će doživljavati sami ljudi...” („*Između zaseoka i megalopolisa*” — str. 166), lako ćemo sagledati osnovanost Lefevrove teze o prostoru kao društvenom proizvodu koji u ovom vremenu, sa osobinama sredstva *političke* dominacije (što nam ilustruju brojne teorije koncentrične hijerarhizacije urbanih prostora) dobija konačnu ekonomsku i političku regulaciju i artikulaciju u formi prostora — *superstrukture*, kako ga je i Lefevr označio. Forme kojima savremena arhitektura ispunjava taj prostor, primarno identifikuje i Milan Lojanica u pomenutom tekstu kao: „...armiju moderno našminkanih, ali sumornih dubleta... sive anonimne stereotipe...” (1/18) i druge uzorke, koji bezumno klonovani „pune” prostor bezličnim senkama odsustva invencije svojih autora. Pomenuto „klonovanje” je jedna od bitnih karakteristika savremene arhitekture o kojoj B. Bogdanović kaže i ovo: „Prosto rečeno, moderna arhitektura ima brojčanu, numeričku prednost nad nama, pa čak i kad nam ništa ne saopštava i tada, nehotično, u sebi odbrojavamo, skandiramo njene prazne slogane... U izboru njenih „ideja”, ima danas nečega što se približava granicama mas-medija koji sve ono što nas okružuje, od ideja do ženske lepote, svodi na dobro probrana opšta mesta... Sve što je moderna arhitektura egzemplarno stvorila, recimo od Pereta (Perret) i Lusa (Loos) do danas, svodi se na najviše hiljadu objekata. To je ono što ulazi u enciklopedije, istorije moderne arhitekture, u estetičarske teorije... Oko ovog „antologijskog” izbora, postoji jedna enormna pustolina neke, isto tako „moderne” arhitekture, koja jedino *realno* prekriva našu planetu. Učešće one prve u ukupnom fondu ove druge, meri se, ne promilima, ne ni milionitim delovima — već nepostojanjem...” (11/33—35.

Razmišljajući dalje, mogli bismo se priseliti jedne cinične Čaplinove šale, poslednje replike iz filma „Gospodin Verdu”, koja glasi: „Jedno ubistvo čini ubicu, masovna ubistva — heroje. Broj sve posvećuje!” Ortodokсна analogija, koja bi se mogla prevesti u naše graditeljsko iskustvo, glasila bi: — Jedna loša kuća (recimo kuća sa plisiranim vutama (!?) je bruka za au-

tora, a „Ozareni grad za tri miliona stanovnika” daje — arhitektu veka !?! Zatim bismo se mogli priseliti kako je sve naivno počelo: imali smo — eklekticizam (klasicizam, akademizam, lar-purlartizam, romantizam, manirizam, formalizam) — secesije (bečku, modern stajl, art nouveau) — futurizam — neoplasticizam — ekspresionizam — purizam — kubizam — konstruktivizam — cela ta intelektualna golgota duga pola veka, da bi došla Atinska povelja sa svojih famoznih pet „odredaba”: stanovanje — rekreacija — rad — saobraćaj — spomenici !!! Tih, dakle, tridesetih godina, koje Lefevr označava kao vreme lešinarjenja „Bauhausa” po *smrti pojma* perspektivnog prostora, poslednjeg čovekomernog odnosa prema prostoru, imali smo, sa jedne strane, ne naročito nadahnut, ali širok pokret otpora *tehnizaciji kulture*, oličen u plasticističkoj euforiji špekulisanja sa svim mogućim varijantama notacije i kompozicije *ornamenta*, koji još od renesanse nije shvatan kao poruka, nego kao ukras. Kada je u ovom vremenu postao sam sebi cilj, već je bio obesmišljen. Sa druge strane, imali smo mladu generaciju graditelja, protagonista Atinske povelje, koji su, „nadahnuti tehnologijom mašine”, na nivou svoga „crtanja cveća na fasadi”, kao akta humanizacije arhitekture, jedino i mogli da ponude budućnost građenja kuća zvanu: sistem „DOM — INO”.

U svojoj operativnoj metodologiji industrija verovatno može neometano da odvoji proces izrade elemenata od procesa finalizacije proizvoda, kao što može prostorno da odvoji mesto rada od mesta za kolektivni obrok, recimo, a da to ne bude paradijastoličko nasilje u odvajanju nečega što nužno *uzajamno* egzistira. Međutim, kada u polju poimanja čovekovih potreba pokušamo da odvojimo rad od stanovanja ili rekreacije, onda nas to neminovno podseća na postupak lekara koji čoveku obe zdrave noge stavlja u gips (preventivno), da bi mu zatim predložio rehabilitaciju! Kada, dalje, ovakvo fragmentarno poimanje integriteta života korisnika dobije formu direktije u oblikovanju prostora postaje nam sasvim jasno da nas je jedan „recept”, za čiji sinonim uzimam ovde Atinsku povelju definitivno skrenuo s puta civilizacijskog kontinuiteta arhitektonskog bavljenja na kome smo jednog dana *moгли* shvatiti da je prostor *živ*, da prostor ne treba *praviti*, nego ga treba „*rađati*”. Naime, pokušaj hvatanja grada u rigidne i hermetične odrednice, kakve su „odredbe” Atinske povelje, isto je toliko bilo bezumno kao što su i odgovarajuće kuće samo ishitrena rešenja za: nužni smeštaj — besmisleni rekreaciju — prinudni (obesmišljeni) rad — haotični saobraćaj i žalosne spomenike apo-

kaliptičnih epicentara „panurbiuma”. Naravno, u trenutku krize koncepta u arhitekturi, intelektualni inženjering nam nudi nova rešenja — „Sistem je sve predvideo!”. Svođenje svega na „dobro probrana opšta mesta” koja pominje Bogdan Bogdanović, zove se stručno — optimalizacija.

U prvom priloženom fragmentu intervju, koji se bavi kreativnošću arhitektonske „odluke” (izbora varijante), sagovornici su pokušali da objasne da optimalizacija predstavlja „...ono što je bolje, za šta se **POUZDANO ZNA** da je bolje...” (???). Ako nam je jasna vrednosna struktura koju pokušava da nametne imperijalizam grada koja bez mnogo obzira ruši i premešta ako ne sve, a ono bar većinu poznatih etičkih, moralnih, estetskih, filozofskih, pa u izvesnom smislu i najširih — antropoloških normi i granica, onda se postavlja suštinsko pitanje: Šta je **BOLJE**, ko može da verifikuje takav vrednosni sistem i za koga? Za šta se može **POUZDANO ZNATI** da je **BOLJE** u toj vrednosnoj strukturi, osim za prostorne formule namenjene jednoznačnom statističkom uzorku prosečnog potrošača. Na jedan paradoksalan način ulogu arhitekta ovo vreme stavlja izvan svakog sistema, a potiskuje je i preko granica svakog smisla. Arhitekta danas ne zna šta ni za koga gradi. Šta se gradi zna investitor, a građevina za korisnika *treba* da bude prijatno iznenađenje (u najvećem broju slučajeva još jedan novi obrazac ponašanja — efikasniji, ekonomičniji i slično). Arhitektu danas ne treba da interesuje *kako* gradi, to je posao „izvođačkih giganata”. Arhitekti je ostavljeno „pošteđeno” specijalističko mesto — majstora klonovanja „idealnih uzoraka” koje nudi sistemsko inženjerstvo. Takvo mesto arhitekta je lišeno intelektualnog učešća, kao i odgovornosti, a ti „idealni modeli” imaju za pretpostavku i ishodište *finansijski efekat* u bilo kom obliku.

U ovom okviru nalazi se i (po masi) najveća produkcija savremene arhitekture — stambeno zgradarstvo, za koje je već pretpostavljeno da je masa betona koja se u naše vreme *dnevno* ugradi samo u stambene objekte verovatno veća od ukupne graditeljske mase svih renesansnih gradova Italije — zajedno!! Arhitekt Toni Garnije, kada je početkom veka projektovao Industrijski grad (Cité Industrielle) rešavajući funkcionalni problem narasle koncentracije fabričkih radnika u industrijskim zonama ostavljao je na svojim stambenim terasama mase zelenila, čitave vrtove i sigurno nije mogao ni da usni *masovne spavaonice*, kakav je danas i naš Novi Beograd. Kako kaže Luis Mamford — živimo u „...mnoštvu jednakih kuća, koje

se ne razlikuju jedna od druge, poređanih u krutom redu, na jednakoj udaljenosti, na jednakim cestama, u pustoši bez stabala, pustoši naseljenoj ljudima istog staleža, istih prihoda, koji istovremeno gledaju iste televizijske programe, jedu istu unapred spremljenu hranu bez ukusa, iz istih frižidera, a izvana i iznutra potpuno se prilagođavaju općem kalupu." (12/547) Pre famoznog „hepeninga” na palubi broda „Patris”, između Atine i Marselja, istorija ljudske kulture, pa i „kulture stanovanja”, ne pamtí pojam „lokacija stanovanja”, a danas je Lefevr u stanju da nam opširno i *dokumentovano* priča o „stambenim getima”! Šta se desilo sa idealnim modelom stana, gde je nastupilo „iskliznuće” modela (uzorka pojma „stanovanje”), kome je on bio namenjen?

„Nije naravno reč, ni o kakvim višim uzorima” — kaže Bogdan Bogdanović. „Dobro ste rekli: to su uzorci (više no uzori) izračunati na osnovu zakona velikih brojeva. Uostalom, taj prokleti „savršeni model”! Ko ga je izmislio? Ko ga je predložio, ustoličio? Ko je koga pri tom nešto pitao? Ko je kome dao pravo da drugima nameće bilo kakve „savršene modele”? Graditeljstvo u prošlosti, čak kad je bilo i profano orijentisano držalo se izvesnih uputstava velikog graditeljstva: ono je *mitsku paradigmu* (dakle, istinski model) uvek iznova pretvaralo u malu, ljudski sagledivu repliku.” (11/33) Ovakvo bi poimanje građenja, međutim, svaki savesni sistemokrat okvalifikovao kao anahronizam, jer ovo vreme arhitekt može da zadovolji samo: brzinom, rutinerstvom, ili kombinatorikom!

O TROJICI IZUZETIH

(ili — *misaoni svet graditeljski*)

Pre nego što od kritičko-analitičke intonacije ovog razmatranja krenem ka naslućenim obrisima jednog novog odnosa prema arhitekturi pogledajmo još jednom šta o današnjim optimalnim uzorima u graditeljstvu misli Bogdan Bogdanović: „Ta negdašnja 'mala' ali humanistička arhitektura velikog javnog radovanja ne bi mogla poći ni od kakvih današnjih trivijalnih 'savršenih modela' jednog poluukusa i, što je još teže, jedne polupameti koju produkuju i reprodukuju sredstva masovne komunikacije u koja svojevrsno ulazi i 'moderna' arhitektura. Tamo smo imali radost i nepomučen ljudski, antropološki iskaz građenja doma. Ovde imamo tiranske kvazi-modele, savršeno ničije, savršeno besmislene.” (11/34)

Dakle u ovom trenutku našeg zanata, kada se smer njegovog obesmišljavanja (banaustička katarsa) približava svom zenitu, potražio sam u našoj stručnoj sredini trojicu sagovornika da sa njima porazgovaram o problemima bavljenja arhitekturom danas. Pri tom, kriterijum njihovog izbora nije bio model „slučajnog uzorka”, već sam se rukovodio uverenjem (poznajući njihove radove) da sam odabrao trojicu arhitekata koji se, svaki na svoj način, mogu izuzeti od uobičajenog „majstora klonovanja idealnih uzoraka”. Pošto su im postavljene dve grupe pitanja (u prilogu ovog rada), počeo je delikatni zahvat svojevrstne „autovivisekcije” to kova misli, koji čine proces arhitektonskog projektovanja. Uprkos nastojanju da se taj tok maksimalno racionalizuje i pokuša racionalno predstaviti, nijedan od sagovornika, nije mogao da se ogлуši o primarno prisustvo jakog iracionalnog faktora (recimo uslovno „sklonosti” pre pristupa zadatku), koji je kod Ristića identifikovan kao „klica”, kod Vulovića je to bio „kamen iz kuće nepostojeće” („buduće” — M. R.), a kod Lojanice izvesno „vjeruju”. (fragment intervjua II). Ovaj „lični afinitet” se kod svakog sagovornika može metaforično označiti kao „intimna građevina”, a strukturalna i kvalitativna personalizacija tih „k u ć a d u š e” za svakog pojedinog sagovornika, obaviće se, kako ćemo kasnije videti, na relaciji racionalno — iracionalno. Osim toga, ova trojica arhitekata su se svojim autorskim osobenostima uklopila i u jednu opsesivnu metaforu arhitekture, koju vidim kao magični trougao sa temenima: *kult* — *filozofija* — *sveti zanat* (čitaj — zanat kome se ne pristupa bez posvećenja).

Da bih ovu trojicu odabranih sagovornika zaista predstavio kao nosioce tri modelske tehnike opštenja sa svetom prostornih formi, kakvo predstavlja arhitektonsko projektovanje, neophodno je uspostaviti još jednu precizniju distinkciju. Prisetimo se „mitske paradigme”, koju je B. Bogdanović označio kao *stvarni model vremena*. U širem tumačenju ona označava personifikaciju „uzor — kuće” jednog vremena, toliko daleko od današnjeg „univerzalnog” ili „optimalnog” modela, koliko se to samo zamisliti može. Mitska paradigma označava, čini mi se pre svega, naivni i mudri pokušaj jednog vremena, ili jednog civilizacijskog kruga, da za one vrednosti do kojih najviše drži nađe *prostorni izraz*, nađe „kuću”, pri čemu bi moram naglasiti, bio pogrešan svaki pokušaj jednoznačne konkretizacije u tumačenju. Reč je o „kući” najvišeg ranga, o kvalitetu, čiji bi se smisao možda mogao tražiti u polju označenja klasičnog analoškog niza: kosmos — polis — čovek, gde ove tri odrednice predstavljaju samo tri

nivoa opštosti iste apstrakcije. Reč je dakle o idealnom supstratu svih „uzor — kuća”, koji ću u daljem razmatranju nazivati „kućom sveta” za određeno graditeljsko doba, da bismo je razlikovali od pomenute „kuće duše”, kakvu svaki graditelj nosi u sebi kao lični afinitet. Što se ove druge tiče, sklon sam stavu koji počiva na uverenju da svaki čovek, duboko u sebi nosi model svemira (sve — mira), pa tako i „uzor — kuću”. Sa određenjem za graditeljski zanat čovek verovatno od svojih uzora ističe u prvi plan „uzor — kuću”, ali izgleda ujedno prihvata prokletstvo ove struke da ceo svoj radni vek provede u jednom dubokom ličnom ratu između „kuće duše” i „kuće sveta” u sebi. Pri svemu tome, ove dve „kuće” kao personifikacije nikada nemaju odvojene egzistencije, već u polju značenja svakog izvedenog arhitektonskog dela — koegzistiraju. U ovom razmatranju, identifikovanje ove dve „kuće” će mi neposredno pomoći da plastično predstavim pojedinačno svakog od trojice arhitekata sa njihovim graditeljskim osobenostima.

Predrag Ristić je jedan od retkih autora u našoj stručnoj sredini koji ima veoma malo „izvedenih” objekata u užem smislu, a sa tako osobenim delom, da njegov dosadašnji rad već predstavlja izvanredno inspirativan atlas jednog sasvim specifičnog poimanja prostora koji je do te mere neobičan da arhitektima pojedini radovi Peđe Ristića izgledaju kao puke igrarije. STUDENTSKI MEGAPOLIS, recimo, jedan je od radova Peđe Ristića koji je dobio međunarodno priznanje dodeljivanjem Internacionalne nagrade u Beču. 1968. godine. U svom projektu TAFEPOLIS Ristić je zahtevom da se gradi isključivo tamo gde ima „pravih duhova” (mada posredstvom ove danas nepopularne metafore) apostrofirao fenomen istoriciteta obzirom na jednu antropološku činjenicu — da svako građenje kako na nivou aglomeracije (naselja) tako i na nivou pojedinog objekta (kulturološkog fragmenta) ima najjaču predispoziciju da opstane upravo na lokacijama koje imaju kulturološko nasleđe, mitološku potku, na mestima koja imaju istoriju. Interesantan „projekt” Predraga Ristića su i SAVSKE TABLICE — „univerzalna aksiomatika ljudske kulture” koju je Lojanica u razgovoru pokušao da protumači kao: „...dekompoziciju kulturne podloge i stvaranje novih aksiomatskih sklopova”. Zanimljiv je i Ristićev rad — TEORIJA DODIRIVANJA koji pretenduje da bude nova geometrijska aksiomatika. Ova teorija, čini mi se, formalno-logičkim spekulacijama dovodi do apsurdna teoriju relativiteta. Fenomenološki izjednačujući pojavu trenutnog prenošenja mo-

ždanog impulsa od ubijenog pačeta do majke-patke na suprotnoj strani zemljine kugle — sa pojavom „nestanka” materije u kosmičkim „crnim rupama” (dakle fenomene mikro i makro sveta) Ristić iznosi pretpostavku o afinitetu svih materijalnih tačaka da se međusobno *dotiruju*. U domenu geometrije, za razliku od Euklida, po kome je najkraći put između dve tačke — prava, ili Lobačevskog, po kome je to — kriva linija, po Ristiću *nema puta između dve tačke* obzirom da se sve materijalne tačke međusobno *dotiruju*. (2/51—60) U paradijastoličkom analitičkom modelu sa „kućom sveta” i „kućom duše” koji sam uspostavio da bih polje rada intervjuisanih sagovornika označio na skali racionalno — iracionalno, arhitekt Predrag Ristić potpuno pripada iracionalnoj sferi, sklon intelektualnoj spekulaciji najvišeg stepena uz, nažalost, neretko svesnu nedoslednost u metodologiji i primeni naučnog aparata. Iako izvanredno interesantna i inspirativna, Ristićeva razmatranja pokazuju određeno odsustvo interesovanja za kanone svoga vremena tako da se može izvesti metaforični zaključak da je njegova „kuća duše” *pojela* „kuću sveta”, koju ne može uvek neomefano da „svari”. (aluzija na VI fragment intervjua — M. R.)

Drugi sudeonik u razgovoru, Milan Lojanica, govorio je o svom „vjeruju” i potrebi njegove višestruke racionalne provere, cenzure, te traženju pouzdanih objektivnih oslonaca, i time je samo potvrdio da od nekog trenutka njegova „kuća sveta” mora ako ne ugušiti a ono u najvećoj meri sterilisati „kuću duše” koju nosi u svom graditeljskom opredeljenju. Međutim, za okupljenost problemima vremena i sredine u kojoj radi Milan Lojanica ima i zasluženu, višestruku, neposrednu društvenu potvrdu. Reč je, naime, o brojnim nagrađenim konkursnim projektima kojih je, kako sam kaže mnogo, pr svega zbog toga što pripada generaciji koja je sticajem okolnosti bila cela prevashodno upućena na afirmaciju putem javnih konkursa. Milan Lojanica je sa svojim timom nosilac brojnih konkursnih nagrada, a mnogi od tih nagrađenih projekata, izvedeni su: kao stambena naselja — Julino brdo, Novi Sad — Liman III, stambene zgrade u Valjevu i Osijeku, blok železničke stanice u Novom Sadu i tako dalje. Od nagrađenih radova koji još nisu izvođeni najznačajnija je prva nagrada na međunarodnom konkursu za Goclav (Poljska) za koju Lojanica kaže da predstavlja veliku međunarodnu afirmaciju, ne toliko njegovog tima, koliko cele jedne (beogradske) „graditeljske škole” — njegove generacije arhitekata. Iz delimičnog uvida u ostvarenja arhitekta Lojanice mogu potvrditi da je on kroz „balast uslovnosti” (vidi VIII

fragment intervjua) uspeo da „probije” valjda najviše ličnog, autentičnog, svog — koliko se to može u našem delu posla.

Arhitekta Ristića i Lojanicu pokušao sam dakle da označim kao polove u pristupu arhitektonskom projektovanju. U toj „shemi” trećeg sagovornika, Petra Vulovića, treba shvatiti kao idealnu interpolaciju u smislu „srednje mere”. Pokazujući odsustvo posebnih polemičkih aspiracija on, u stvari, situira svoj graditeljski kodeks i intelektualni habitus u struci najbliže onom temenu pomenutog metaforičnog trougla arhitekture koji sam označio kao „posvećeni zanat”. Iznoseći u intervjuu (vidi fragment V) vrlo interesantan stav da svaki graditelj od Inhotepa, preko Nima Sinana i Alvara Alta do bilo kog arhitekta danas, sa svakim novim projektnim zadatkom staje pred u osnovi isti problem da fantastičnu priču „građenja kuće” ispriča od početka nezavisno, od „alfa do omega”, neimar Petar Vulović, već sa svoje četiri zgrade S.D.K., u Makarskoj, Cetinju, Kraljevu i Beogradu (ako i izostavimo ostale projekte) potvrđuje uverenje da je u najvećoj mogućoj meri uspeo da ostvari saglasje (u jednom višem homeostatskom smislu), svoje „kuće sveta” i „kuće duše” koje nosi duboko u svom graditeljskom biću. Autor neobične erudicije koji nikad nije dozvolio razbijanje svoje neosfere ima, međutim, i svoje neuobičajene trenutke traganja po graditeljskom nasleđu koje naziva „svojim privatnim druženjem sa starim majstorima”. U periodima između dva konkretna projektna zadatka Vulović, naime, neumorno tragalački analizira dela „stare arhitekture” specifično ih razgrađujući tako da iz svakog takvog „susreta” ostaju izvanredno interesantne strukturalne i kompozicione sheme, koje pokazuju jednog od najboljih poznavalaca graditeljskih metodoloških matrica prošlosti.

Izdvajanjem ova tri modelska pristupa procesu projektovanja koje fragmenti intervjua još plastičnije predstavljaju verujem da sam uspeo da označim jedan prilaz u kome se može naći veći deo današnjih misaonih postupaka u projektovanju.

KA PROFESIONALNIM OPREDELJENJIMA

(ili o naslućenim zahtevima i mogućoj metodologiji)

Pledirajući za jedan drugačiji odnos prema projektovanju moram naglasiti da je njegova osnova svojevrsna selektivna sinteza tri predstavljena modelska pristupa. Podsećajući, pre svega, na 11. pitanje postavljeno intervjuisanim arhitek-

tima koje se odnosilo na metodološke matrice nadam se da neće začuditi što ću ovde neke od matrica pomenuti i sam. Renesansno graditeljstvo, recimo se ne može ni zamisliti bez metodoloških koordinata: utilitas — ordinatio; firmitas — symetria; venistas — eurythmia; isto onako, kako je graditeljsko određenje racionalista XVIII veka (post-baroka), precizno definisano Sistemom prioriteta elemenata koji daje: nadovezivanje — gradaciju — integraciju, o čemu nas izveštava Emil Kaufmann u svojoj knjizi „Od Ledouxa do Le Corbusiera”. Ako su ova dva nasumce odabrana uzorka uspeli da nas podstaknu da se zamislimo nad, pre svega, strukturalnošću projektantske metodologije, onda na nas moraju porazno delovati „idejni okviri savremene arhitekture”, slični ovoj *sumi* dvopolnih određenja, čak i semantički heterorodnih: spolja — iznutra; funkcija — forma; priroda — arhitektura; kompleksno — jednostavno; tradicionalno — aktuelno; nacionalno — internacionalno; celina — delovi (nastavite sami bilo kojim „parom pojmova” koji na bilo koji način „dotiču” arhitekturu kao pojam). Vraćajući se Kaufmannu, skrenuću pažnju na interesantnu opasku: da su se u kontinuitetu istorije arhitekture *forme* često i ponavljale menjajući oblik, ali arhitekturne strukture određenog graditeljskog razdoblja, nikada *nisu ponavljane!* Ova Kaufmannova tvrdnja nas navodi na pitanje — Zbog čega antičko graditeljstvo označavamo kao — klasično, odnosno, šta je to što renesansu čini — preporodom (uprkos ponavljanju klasičnih formi)? Nije li to jedan misaoni tok, jedna vrednosna struktura kakva nedostaje našem vremenu građenja (i ne samo građenja), u kome imamo poplavu „savršenih modela” i elementarno odsustvo bilo kakve iole čitljive graditeljske *filozofije*? Nije li dakle, svako prošlo graditeljsko razdoblje imalo, nezavisno od *evolucije forme* (manje-više čitljive iz svake arhitektonske enciklopedijske „slikovnice”) i *evoluciju „kuće sveta”* svoga vremena kao graditeljskog ideala? I konačno — ne duguje li ovaj vek svojoj graditeljskoj spoznaji pre svega upravo takvu „*Istoriju arhitekturnih struktura*”?

Drugi mogući zahtev koji ću izneti u okviru predhodnog bliži je pomenutoj „evoluciji formi” u istoriji arhitekture, a odnosi se na „privatno druženje sa starim majstorima” arhitekta Petra Vulovića. Naime, nije ni malo neprihvatljivo (naročito današnjem „sistemskom pristupu”) da se svaki pojedini arhitektonski objekt može primarno, kao i na bazi raznih transpozicija, *razložiti* na čitave serije kompozicionih i strukturalnih shema i matrica. Nije dalje neverovatno da bi sastavljanje tih matrica u svakom analitičkom sloju moglo biti vrlo interesantno.

U jednom širem zahvatu, njihovo sastavljanje u svojevrsne „*Atlase evolucije arhitektonskih formi*“, u najmanju ruku, vidim kao izvanredno inspirativan doprinos arhitektonskoj edukaciji.

Treće, na šta bih želeo da skrenem pažnju, je u pitanjima takođe pomenuta metodološka matrica Bogdana Bogdanovića: tema — sintema — mitologema — filosofema. Pokušavajući da je uvedem u razgovor kao polemički podsticaj nisam sumnjao da obraćanje jednom helenskom uzoru, antičkom tetragramatonu: voda — vazduh — vatra — zemlja, može biti misaono uporište nekim antropomernijim graditeljskim metodologijama. Kada sam međutim, naišao na uostalom očekivani otpor mogućnosti primene ovakvog pristupa izvanmemorijalnim arhitektonskim sadržajima, zbog navodne isključivosti memorijalne problematike koja po rečima sagovornika „...osim simboleškog dejstva i nema drugo...“, konačno ipak nisam odustao da u ovom razmatranju i ovaj pristup pomenem kao antropološku kompenzaciju, humanističku meru ravnoteže svim onim navedenim sistemološkim spekulacijama, „savršenim modelima“. Zalažući se za preispitivanje mogućih metodoloških pristupa savremenoj arhitekturi u cilju sagledavanja moguće graditeljske *filozofeme* našeg vremena na ovom mestu ću samo naznačiti neospornu *mogućnost primene* metodologije tipa: tema — sintema — mitologema — filozofema i na ostala polja arhitektonske delatnosti, mada bi podsticaj možda bio precizniji kada bih ga formulisao kao zahtev za „humanizacijom“ arhitektonskog pristupa, pre svega na osnovu poznavanja compendiuma, predloženih u prethodna dva zahteva.

Poslednji „zahtev“, ako se tako može reći, možda se najneposrednije odnosi na arhitektonsko obrazovanje. Da bih ga ilustrovao, poslužiću se jednom sasvim naivnom slikom baš iz te oblasti: Ako jedan arhitektonski objekt, jednu „kuću“ možemo zamisliti kao spoj (na bilo kom spekulativnom nivou) — 1 000 delova, podelimo to na 10×100 delova. Većinu poznatih arhitektonskih edukacija danas, ne možete bolje zamisliti, do kao 10 „nastavnih oblasti“, koje se predaju u četvorogodišnjem rasponu vremena (uglavnom bez ikakvog sistema koji ih objedinjuje), a pre ili kasnije se svedu na memoriranje svih 100 elemenata na koje se svaka oblast odnosi. Takvo obrazovanje čija se verifikacija znanja ne može svesti na drugo do „merenje neznanja“ ustanovljavanjem broja nememoriranih uzoraka (broja koji, dakle, adekvatno smanjuje „ocenu znanja“??), nikada nije imalo efekat, danas kritično najaktuelniji — da budućeg arhitektu osposobi da se upućeno i na-

dahnuto kreće kroz svet arhitektonskih formi i izraza. Zato ću se kada je reč o arhitektonskom obrazovanju pre svega založiti za čin igre utoliko pre što nam je i Milan Lojanica (vidi V fragment intervjua) potvrdio nedeljivost igre od postupka projektovanja. O mogućoj primeni *igre* kao modelske tehnike u projektovanju i saznanjog metoda u obrazovanju govorio je i profesor B. Bogdanović u svom predavanju „Umetnost — heuristička igra”, održanom januara 1978. godine na Kolarčevom univerzitetu. U širokom dijapazonu mogućih graditeljskih igara, od sasvim *slobodnih* sa zadatkom deblokade fantazije, preko računskih, modelskih, simulacionih, zatim maieutičkih i kognitivnih do *heurističkih* igara sa njihovim imanentno mudrim spojem artistske i scijentističke komponente nesumnjivo bi sebe mogle da potraže i pomenutih 10 „nastavnih oblasti” te da se okanu zaumnog „učenja uzoraka” obzirom da se ni današnji „savršeni modeli” nisu pokazali naročito mudrim, niti su uprkos visokom civilizacijskom stepenu na kome su nastali uspeli da odgovore svojim panaceumskim aspiracijama. Mislim, naime, da bi ustanovljenje jedne „*Enciklopedije graditeljskih igara*”, zahvaljujući izvanrednoj složenosti igre kao medijuma omogućilo bar da u našem delu posla, objedinjujući: intelektualno-spekulativnu i empiriski-delatnu komponentu, kao dva elementarna ospoljenja arhitektonskog delanja (čineći dakle napor ka sintezi) skrenemo pažnju na neke vidove odsustva vrednosnog sistema u vremenu u kome živimo, pa možda i da ukažemo na neke smerove prevazilaženja.

Polazeći dakle od nauma da makar i grubo označim referentni problemski okvir današnjeg bavljenja arhitekturom nadam se da sam predlažući „Istoriju arhitekturnih struktura”; „Atlas evolucije arhitektonskih formi” i „Enciklopediju graditeljskih igara” ako ništa drugo bar označio tri moguća udžbenika jedne nadahnutije arhitektonske škole budućnosti.

FRAGMENTI INTERVJUA*)

1.

Pitanje: Šta ćemo dakle sa pitanjem ESTETSKOG (7), odnosno sa čitavim nizom veličina, izvan ekonomskog i funkcionalnog, za koji je u sistemskoj matrici ostavljena jedino oznaka — „estetsko”, koja takva ništa ne znači?

*) Brojevi koji označavaju celine u ovim Fragmentima.... ne odgovaraju redosledu pitanja:

*) Šta vam je od fizičkih radnih uslova potrebno za rad?

Lojanica: To je pitanje *evaluacije*, izbora rešenja. Da li u tome ima kreativnog? Obzirom da izbor može da vrši samo inteligentno biće, kreativnog sigurno ima i u tome...

Pitanje: U sistemu operacionalizacije, arhitekt bira među varijantama koje mu dá kompjuter i iscrta ploter...

Lojanica: Onda je to pitanje *optimalizacije*. To je racionalna sfera, tu ide ono što je bolje, za šta se *pouzdana zna* da je bolje...

Pitanje: U toj vrsti odluke onda, nema kreacije?

Lojanica: Na tom nivou — nema, ukoliko bi se uopšte moglo išta zamisliti savršeno merljivo, bez ostatka, no mislim da to ne postoji. Sve te operacionalizacije koje računaju sa apsolutno

3) Od čega počinjete — kako delite rok?

3) Kako koristite literaturu, žive informacije, kolege, saradnike drugih struka, modelske tehnike...?

4) Koristite li i kako muziku?

5) Čime se rukovodite kod konkursa — osim programa?

6) Šta je za vas odnos utilitarno — kreativno?

7) Kako tumačite kriterijum ESTETSKO (u sistemskoj matrici valorizacije arh. rešenja), koji figurira sa 3 poena, pored 30 za FUNKCIJU, ili 50 poena za EKONOMIČNOST?

8) Da li u odluci (pri izboru varijanti) ima kreativnog? Da li je to kreativni čin?

9) Kako shvatate našu mitsku baštinu?

10) Šta je vaša mitska podloga u radu?

11) Da li su vam poznate neke: srednjevekovne, alhemijske, pitagorejske, renesansne, ili neke druge graditeljske matrice?

12) Da li vam je poznata metodološka matrica B. Bogdanovića: tema — sintema — mitologema — filozofema?

13) Mislite li da je Bogdanovićev, ili neki srodan pristup UTILITARNOJ ARHITEKTURI — moguć?

14) Šta je za vas PROGRAMSKO u arhitekturi?

15) Čemu mislite da služi PREFABRIKACIJA sa svojom „povećanom efikasnošću i ekonomičnošću“?

16) Šta mislite o stavu da je arhitektura FILOZOFIJA ČOVEKA I PROSTORA?

17) Šta mislite o marginalnoj, naivnoj, arhitekturi „treće generacije“ i fantastičnoj arhitekturi?

18) Šta mislite o arhitektonskoj EDUKACIJI?

19) Namenjeno samo dvojici nastavnika Univerziteta): CEMU MISLITE DA MOŽETE DA NAUČITE STUDENTA?

egzaktnim proverama, imale bi smisla onda kada bismo mogli zamisliti da čitavu stvar možemo uhvatiti samo u merne pokazatelje. To ne postoji, a u postupku ostaje velika opasnost da se lako ispusti neka od komponenti...

Pitanje: Ja tvrdim da se redovno ispušta — ne samo neka od komponenti...

Lojanica: Pa da, jer ispustiti neku od komponenti, to je užas, to može biti ravno kataklizmi... Zato je ipak primarna ova iracionalna sfera, koja može prevideti neku od komponenti, ali nikad bitnu...

Pitanje: Šta u svetlu ovog pojašnjenja, kažete o pomenutoj sistemskoj matrici?

Lojanica: To su grube šeme, katastrofalne simplifikacije...

Ristić: Ja to sve po osećaju... jer ovo je kao kad bi mi neko složio sve žene u matricu, da biram crнке, ili plavuše!

2.

Ristić: Od fizičkih uslova za rad mi je potrebno vrlo malo, u jednom trenutku je to „T” lenjir, u drugom Sava, plivanje...

Lojanica: Meni gotovo ništa nije potrebno... mogu bitne projektantske odluke da donesem u toku vožnje kolima...

Pitanje: Dobro, a od čega počinjete?

Ristić: Ja sam recimo danas čuo da je raspisan konkurs za Muzej na Kalemegdanu — evo od čega počinjem — ako u tom trenutku, kad sam čuo tu stvar, kao bombu, nemam celokupno rešenje, pre nego što sam pročitao program i uslove — ne počinjem uopšte da radim...

Lojanica: To je dosta interesantno da početak nije osobito vezan za programske elemente, već za nešto što čovek *nosi u sebi*, pojmovno, ili tematski za tu stvar vezano, dakle za neku inicijalnu ideju... Čovek mora da nosi u sebi neki *elemenat*, kao neku klicu, nad kojom tek može da razmišlja o programu...

Pitanje: Ali, koji je povod? Ristić je vrlo precizno rekao tu i tu može da se radi to i to. Mislim da se radi o čisto mitološkoj pobudi, o nečemu po „čuvenju”, njemu je „vest” bila inicijacija...

Ristić: Ja mislim da se to uklapa sa ovom „klicom” o kojoj on govori. Ako nemam tu rezervu — ja ne počinjem...

Lojanica: Postoji izgleda neki iracionalan podsticaj koji čovek pronalazi u sebi kao nasleđe, iskustvo, ili znanje. Međutim, to neko „VJERUJU” se kasnije kontroliše, cenzuriše!

Vulović: Kad dobijem zadatak, mene jedno vreme uhvati panika, pa mi tako ne pada na pamet da sednem za sto. To potraje dugo. Sve nešto razmišljam, ali se zapravo nikakva ideja ne da sagledati, niti rešenje... Kad nešto nazreš, ili što je najinteresantnije (jedan banalan motiv) kad „pritisne” rok, ja navalim da radim, ali tek tada vidim da je ono što je predhodilo bilo neko vreme ZRENJA, veoma dragoceno, jer se sada stvari „olovkom” čudno brzo „raspetljivaju”. I moram još nešto da dodam: Uvek sam se užasavao kad bi se pojavljivala samo jedna ideja, koja se stalno razvija i počinje polako da me „guši”... Sa druge strane, kada se pojavljivalo nekoliko paralelnih ideja, činilo mi se da je to lakši put, ali se konačno ispostavilo da je to greška... Čini mi se da postoji čitav niz ovih „klica” o kojima Peđa govori, ali ako čovek ne nosi u sebi racionalnu komponentu, da odabere pravu, obično se raspline, pravi čitav niz varijanti, uz narastanje iluzija da na volšeban način — „sipa ideje”. Zato mi se čini da sam sada zadovoljniji, jer kad jedna ideja krene svojim tokom, ide pravo ka određenom cilju...

Pitanje: Znači to je i vaša podela roka, od recimo, 6 meseci, vi se prvih pet „poradate”?

Vulović: Da, posle forsiram intenzivan rad, a ovo prvo mi je vrlo dragoceno, valjda najdragocenije, ne samo za taj proces u kome se dolazi do rešenja, nego i inače...

Lojanica: Apsolutno verujem da je to prisutno, ne samo kod arhitekata, nego kod svih stvaralaca...

3.

Vulović: Čini mi se da smo sad otišli u neke sfere mistike, a izgleda da je projektovanje ipak jedan strogo racionalan put — čitav jedan postupak. Kod mene recimo nema onoga: pušim cigaretu, pa se sad neki dim izvija — inspiracija!... Mislim dakle, da je to strogo racionalan postupak koji čovek mora da prođe, jedna užasna disciplina i tortura... Grubo rečeno, delo je uvek plod sukoba racionalnog i iracionalnog fenomena, pri čemu ratio i proističe iz

te neke, prve faze. Naime, ja se duboko slažem sa Kanovim gledištem o arhitekturi — da se ona začinje u sferi iracionalnog, zatim se nekim racionalnim komponentama iskazuje jer ništa nije toliko materijalno kao arhitektura, trodimenzionalna, opipljiva) a konačno, efekat koji ona zatim proizvodi kod čoveka koji je posmatra i doživljava, ponovo deluje, posredstvom materijalizacije u sferu iracionalnog, rekao bih čak — emocionalnog...

Ristić: Kod mene postoji jedan drugi momenat, kao neko iskušenje, muka, bolest... Na primer, ja prezirem taj rad, ja se užasno mučim, meni suze idu na oči dok crtam. Nikakvo zadovoljstvo ne osećam; i samo u toj bolesnoj ambiciji da vidim to što sam nacrtao, da vidim da li sam lud, ili nisam, razumete, ja to radim. Ja drhtim dok to radim, ja se potpuno uprepodobim, ja mogu u jednom takvom trenutku i da „iskočim iz sebe"... Pre toga se fizički pripremam za taj rad, kao za neku jogu. Nema nikakvih 8 časova radnog vremena, ili ne znam, „junkner 101", „junkner 102" — „junkner 133" će biti najbolji — ništa od toga. Važno je da se ja dobro pripremim (plivanjem, trčanjem)... da ustanem na desnu nogu — *e to je vrlo važno* — i da „tresnem" celokupno rešenje, koje kasnije tim ratiom mogu da odbranim. Nikakve varijante nemam, jer čim dam dve varijante, to za mene znači da nema ništa od rešenja. Tu se potpuno slažem sa Perom...

Lojanica: Najveći je vic pronaći neki oslonac, posle čega se sve „vuče", gotovo nekim magnetnim silama — ka rezultatu. E taj prvi potez, taj osnovni koncept, ta generalna zamisao, nije opterećena balastom, pa ipak, ako nije pravilno uhvaćena — propašće na hiljadu mesta...

4.

Ristić: Meni dakle za to rešenje, samo da mi ruka stiže, treba nekoliko minuta, ili nekoliko sati. Za celokupno rešenje, bez obzira na složenost zadatka... Sada na primer, radim spomenik za Plavu grobnicu. Potrebni su mi podaci o dubini mora, treba da nabavim geografske karte, sve ja to tražim, ali rešenje sam već nacrtao — kompletno...

Lojanica: Očigledno je da kod svih nas bitno mesto ima ta inicijalna zamisao, odnosno koncept *opšte*. Kad to počne da se pretače u „posebno", mislim da je tu bitna razlika između Peđe, Pere i mene. Ja recimo ništa ne crtam do onog trenutka, dok se sve te provere nekako ne obave u procesu mišljenja. To je dakle

proces, u kome tek posle uključivanja i racionalne i iracionalne komponente, ideja može stajati cela „u glavi”, čak najčešće sa najkonkretnijim elementima materijalizacije, izvođačkim detaljima. Tu su i prostorni odnosi sa okolinom, sve je to tu kao neka maglina, kao opšta predstava. Proces racionalizacije na osnovu konkretnih zahteva proverava opštu zamisao i tek kada ona nađe svoje potpuno racionalne provere, sa mogućnostima realizacije, iskustvene, modelske provere, pa čak i neke provere koje se odnose na pitanje personaliteta, autentičnosti, originalnosti... Dakle tu se stiču hiljadu niti i tek kada se sfere iracionalnog i racionalnog *potpuno prožmu*, nastupa finalizacija... Što se tiče ovog — „saznajnog fonda”, ja sam tu potpuno pristalica Getea, dakle da se ne treba uzdati samo u sopstvene grudi, odnosno u ono iracionalno...

Vulović: Sećam se na primer (u vreme pomenutog „bežanja” od stola) kako odjednom shvatim da odavno nisam bio na nekom koncertu — zgrabim novine i gledam ima li šta u atrijumu Narodnog muzeja... Ili se setim da odavno nisam posetio Mišu Živadinovića, pa spazim interesantan film (u novinama — najavu)... Čini mi se da je to baš bukvalno bežanje od problema, ali mi se istovremeno čini da je to i vreme nekog čudnog traganja i efikasne akumulacije. Zatim počnem da se isključujem malo po malo... Evo, Lojanica ima sreću da stalno ima tim oko sebe, pa su u nekom permanentnom kontaktu. Ja u vreme idejnog projektovanja imam vrlo malo kontakta sa svetom... Literatura da, tu se slažem sa Milanom oko provere prve koncepcije, mađa kada se ona provodi pomoću literature, uvek postoji dvostruka opasnost zablude. Jedna je zabluda da ako nađete nešto slično, pa vam to stvori uverenje da ste pouzdano na pravom putu. Druga je međutim teža. Desi se recimo da imate malo drukčiji model od postojećih, malo „noviji”. Redovno ćete posumnjati da li je sa njim baš sve u redu. Za to mora da prođe određeni period da biste bili sposobni da ocenite da li je to nešto vaše — osobeno, ili je to neka, da kažem „leva” egzaltacija... Peđa me sada potsetio još nečega, kad ovako „tresne” rešenje... Meni se recimo desi da mi se pojavi detalj zgrade, na primer, potpuno besmislena stvar, koja me redovno zbuni. Samo vidim „komad kamena u toj zgradi”, a nigde koncepta celog objekta još nema... razumete...?

Ristić: Znači i Ti imaš moj doživljaj, samo zakrčljao...

5.

Ristić: Ja sam često govorio o tome da neki ljudi prihvate krst, drugi krug — i to je gotov rat — do istrebljenja, to je logika kultova...

Lojanica: Kada smo malo pre govorili o filozofskom i ideološkom mišljenju, hteo sam da kažem da je u prirodi filozofskog mišljenja — traženje istine, za razliku od ideološkog stava i odnosa, koji predstavlja *verovanje*. Dok je filozofiji imanentna *skepse*, ideologija počiva na apriornom poverenju, dakle nema *skepse*...

Ristić: Kako možeš tako nešto da kažeš?

Lojanica: Ako sumnjaš da Bog postoji, onda nisi hrišćanin, nije li tako?

Ristić: Znaš li Ti koji je osnovni naslov, element, konačna istina hrišćanstva, koji Ćirilo nije dozvolio da se prevede, da bi se izgovarao samo na jevrejskom — GOSPODE ZAŠTO SI ME OSTAVIO? Sam Isus se odrekao Boga u trenutku kad ga je jako bolelo... Osnovna, najdublja istina hrišćanstva je sumnja...

Lojanica: „Gospode, zašto si me ostavio?” — to uopšte nije sumnja, on je ubeđen da Bog postoji i da ga je ostavio... ali ostavimo to, ja sam hteo ovo da kažem: Ideologija dakle, po meni, ne trpi sumnju, a sve ovo navodim smatrajući arhitekturu i filozofskom i ideološkom disciplinom u širem smislu, a mislim da specifičnost arhitekture i jeste u tom spoju brojnih i raznorodnih komponenti. Ona je puna *skepse*, odnosno filozofiranja, a puna je i *verovanja* u nešto. Ja uvek verujem u nešto, a onda to *verovanje* traži oslonce u poznavanju stvari, odnosno u čistom racionalnom mišljenju... Ja smisao svog bavljenja arhitekturom vidim u stalnoj borbi sa restrikcijama, smetnjama, ograničenjima, to je i smisao mog postojanja uopšte, ako hoćete...

Vulović: Kada je Peđa pričao o svojoj geometriji tačaka, ja sam se malo preispitivao... ipak bih sebe najviše prepoznao u Euklidovoj geometriji... Dalje, o arhitekturi se često govori da je *vanvremenska*, a ja bih pre rekao *svevremenska*... Postoje u svima nama izgleda, neke „iskonske matrice”, što rekoste u nekoj genetskoj bazi, u „kolektivno podsvesnom”, ili arhe-tipskom, koje se izgleda nekontrolisano probijaju, rekao bih skoro — *nagonski*... Ja tako, često pokušavam da tražim korene u nekim *prauzorima*, da se pozovem na *Inhotepa* recimo, kao prvog arhitektu, mislim da je i on i po-

kojni Alvar Alto, da su imali potpuno iste probleme sa kojima se mi danas srećemo. Za razliku od nauke recimo, koju ja vidim kao „trostepenu raketu”... Mi znamo danas Aristotelovu misao, Hajdegerovu, ili ne znam sve čiju, a filozofija i nauka mogu u okviru svog spekulativnog aparata neposrednije da opšte sa njima. Arhitektura, međutim odnosno umetnost uopšte, mislim da ne opstojava na terminalima drugih dostignuća. Mislim da uvek priča priču od alfa do omega — nezavisno, za sebe. Mislim da je svaki arhitekt svih vremena stavljen pred, u osnovi isti zadatak i da smo mi poslednji kojima treba zamišljanje idealne situacije, koje ste malo pre od nas tražili — da iskonstruišemo svoje fiktivne biografije. Ja ovime naravno ne poričem socijalne, društvene, ekonomske prilike, one su neodvojive u tom procesu arhitektonskog delanja. Ipak sam uveren da postoji nešto što je svojstveno arhitekturama svih vremena. Nima Sinan, Veliki Sinan u Turskoj imperiji, samo je bio moćnik, zbog čega je imao veće materijalne mogućnosti na raspolaganju, ali mislim da je, dok je pravio bilo koji most, ili džamiju, imao iste probleme kao bilo ko od nas — danas...

Lojanica: Uprkos tome što sam se ja najviše protivio tom zamišljanju idealne situacije, ne mogu osporiti da u našem poslu postoji jedan nedeljivi element igre, poigravanja, neutralisanja nekih objektivnih uticaja, oslobađanja od realnog okvira u određenom stepenu. To je nužno, jer da toga nema, ne bi možda bilo ni koraćanja. To je trenutak u kome se *suprotstavlja*mo objektivnoj realnosti... Svaki projekat koji nije puki tehnicizam, i arhitekt koji nije rutiner, mora nositi i tu veštinu negde duboko u sebi...

6.

Ristić: Neko je pomenuo da je arhitektura filozofija čoveka i prostora, a ovo što ovde zovemo „utilitarnim”, pripada nekoj „novoj inženjeriji”... ništa od toga... arhitektura je KULT, a bitna je razlika između kulta i filozofije. Filozofija je jedna nauka koja prati i razmišlja, voli da mudruje o stvarima. Kult ništa ne mudruje, to je pitanje shvatanja, poimanja, verovanja. Po meni je arhitektura kult. Da sad ja napravim malo poređenje u odnosu na Bogdana... Protomajstor nasleđuje izvesnu veštinu, mađiju, sa kolena na koleno, ali može da se ispolji tek u jednoj svojevrsnoj simbiozi sa majstorima, radnicima, prirodno — kao u jednoj porodici, otprilike. Ja sam *prvosveštenik*, a oni rade jednu vrlo nezgodnu stvar. Da sam

ja sada, kod indijanaca Atsteke recimo, morao bih na primer, sam da zakoljem žrtvu i da se poprskam krvlju. Neposredno moram da imam taj kontakt...

Lojanica: Čekaj Peđa, onda Ti tvrdiš nešto vrlo teško: Da umetnička tvorevina ne postoji dok se ne oformi, dok nije oblik, dok se ne materijalizuje...

Ristić: Sve dotle, ona je jedna dekoracija, jedna ženska stvar, jedno NIŠTA, jedna obrada, derivacija, jedna dosadna stvar, kao neizvorna muzika, element zagađenja čovekove sredine... Ali da se vratimo prvosvešteniku... Treba da znaš da je faraon bio Bog i dok su Egipćani ratovali protiv Hitita, prešli pola pustinje, pola ih poumiralo od gladi — sve vreme su nosili Faraona na nosiljci i hranili ga medom i mlekom. Međutim, kad bi naišla hititska konjica, Faraon bi skočio iz nosiljke, zgrabio bi najveću sekiru i vodio napad, kao kada bi danas uzeo atomsku ili hidrogensku bombu pod mišku... razumete? Faraon je neposredno, „cepao” prvi u stroju... on uopšte ne bi bio Faraon, ni Bog, da nije prvi...

Lojanica: Jao, Peđa, pominješ sekiru i „prvi u stroju”, to je ipak materijalizacija... sekira u ruci je „forma”...

Ristić: Materijalizacija — da, ali višeg reda, apstraktna stvar. Nije to forma, to je neposredni kontakt... Evo, da predemo sa Egipta na hrišćanstvo: Znaš li šta je osnovna istina u hrišćanstvu? JEDITE TELO MOJE... Prva stvar, najvažnija, nezaobilazna istina u hrišćanstvu je pričest, nije nikakva molitva, razumeš, nema veće istine od tela Hristovog, bitan je onaj neposredni kontakt sa krvlju njegovom... razumete?...

Lojanica: Peđa, molim Te, „Jedite Hristovo telo!” — moje telo, to je čista forma, kako god...

Ristić: Ma nema veze... Znaš šta Ti je forma? Forma Ti je: zamisli jedan kvadrat, recimo dimenzija metar sa metar...

Lojanica: I to sad nije forma?

Ristić: POJEDI GA, 'ajde!!!

Lojanica: Taj kvadrat?... znam, ali to nije isto... to nije ništa... ..

Ristić: Jeste, to Ti je FORMA, a „telo moje” nema formu, nema dimenzije, pa je ipak najkonkretnija stvar poslednjih 2000 godina, to je ISUSOVO TELO...

Lojanica: „Telo moje” je ipak slika, odnosno forma, simbol...

Ristić: Nikakva slika, najvažnija stvar — to Ti je ČUDO! Ti onda ne znaš šta je čudo, euharistička žrtva...

Pitanje: Da li se može ovako reći: Da je forma, u stvari spoljno očitavanje neke suštine, mislim otuđeno, ospoljeno očitavanje nečega?

Lojanica: Ne, Peđa ide u sfere potpuno irealnog, a forma je fenomen realnog, tako da smo u sasvim različitim sferama, mi ne govorimo o istim stvarima, niti stvari nazivamo istim imenima...

Ristić: Ali, po čemu ovo nije realno?

Lojanica: „Zamisli loptu prečnika jednog metra, pa je pojedi!”... to je čarobnjaštvo...

Ristić: To je čarobnjaštvo... a zamisliti Hristovo telo i uzeti parče hleba pa ga pojesti, to je onda vrlo realna i konkretna stvar...

Vulović: Ja mislim, da ako bi sada svako od nas pokušao da kaže šta podrazumeva pod pojmom — forma, ostale bi tri sasvim različite stvari...

7.

Vulović: Sad se prisećam pitanja od malo pre, o ulozi muzike... Vi ste valjda mislili da čovek pušta muziku i onda nešto uz nju radi... Evo jedne male asocijacije o crtežu i muzici... Kad sam malo pre govorio da ja negujem crtež, nisam mislio u smislu nekog likovnog izraza, taktike, efekta, koji je sam sebi cilj, nego samo kao operativno, pomoćno sredstvo, kao radni model recimo... U tom smislu je meni crtež dragocen. Vidite, što se muzike tiče, tu ima jedna interesantna stvar: Nominalno arhitektura spada u likovne umetnosti, međutim, ako dozvolimo izvodenje takve klasifikacije, po meni je ona daleko srodnija muzici, daleko srodnija poeziji, a vrlo malo ima zajedničkog sa slikarstvom, recimo. Tu vezu nikako ne treba praviti: crtež-muzika... Crtež je potreban samo kao sredstvo...

Lojanica: To oko muzike je meni vrlo interesantno i blisko. Najinteresantnija mi je ona teza koja kaže da je svaka prava umetnost, utoliko to više, ukoliko teži čistoj muzici, odnosno apstrakciji, odnosno neimitaciji, jer muzika je kao i arhitektura, neimitativna umetnost. Tu je ta srod-

nost o kojoj Pera govori... dok slikarstvo, kao i skulptura, po meni spada u red imitativnih umetnosti. Ove dve su apstraktne delatnosti, barataju pojmovima nekih suština, koji ne liče ni na šta, već na same sebe...

Pitanje: I govore svojim jezikom?

Lojanica: Naravno, kao i arhitektura. Tu je fenomen tog oslobađanja od sižea, teme, to odlikuje prava umetnička dostignuća. Arhitektura je utoliko više prava, ukoliko uspe da se otme tom sižeu, kao i muzika. Ali se sad postavlja pitanje šta je siže u arhitekturi?

Ristić: I gde je u ovoj industrijskoj proizvodnji mesto te — čiste umetnosti?

Lojanica: Po meni je tema, ili siže u arhitekturi, pre svega u okvirima onoga što smo u ovom razgovoru sasvim uslovno označili kao utilitar-
n o...

8.

Ristić: Hteo sam da vam kažem da ja mislim da postoje dve vrste arhitekture: jedno vam je, da se izrazim jezikom genetike, arhitektura FENOTIPA, a druga je arhitektura GENOTIPA. Genotip je ono što preživljava i što nema smrt. Fenotip je jedna smrdljiva stvar, počev od kanalizacije, preko svih drugih zagađenja čovekove sredine... Naime, arhitektura više nije kuća u koju čovek treba da uđe, koja ima vrata, sto, stolicu i ostalo... Arhitektura je forma koja može da Ti drži Tvoj *genetski kod*. Ja to posmatram kao duplu spiralu. Jedna spirala je mrtva i večna, ostaje u zemlji (ideja iz TAFEPOLISA) ali posle mnogo godina može da se odkopa, tako da onaj živi deo oživi... E sad, da li neki spiralni spomenik treba da bude kuća za sve te, nama nepojamne stvari, kao što su na primer, komponente dezoksiribonukleinske kiseline; i šta je bitnije u čoveku, to je sad veliko pitanje. Na gene se takođe može uticati. Kako se na gene može uticati? Može se uticati lepom muzikom, molitvom, dobrim željama, može onako — znaš: Aši maši, da promaši!, kad neko gađa, pouzdano možeš uticati da promaši...

Lojanica: Šta je onda Tvoja mitska podloga?

Ristić: Pa, mitska podloga je u nekom spomeniku, kako bih mogao to da nazovem, ili molitvi, muzici, ili možda u svemu tome zajedno...

Pitanje: Može li — posvećenju?

Ristić: Posvećenju, svakako... Pazite sad da vam objasnim nešto vrlo važno: Naivno je verovati da se naš život i smisao našeg postojanja i bavljenja arhitektonskim poslom svodi na zadatak da napravimo ovaj — fenotipski spomenik — epitaf, recimo... Ili nešto još poraznije: Stigneš jednog dana na Novo groblje da bi Ti tu svirali Betovena od koga ja mislim da bi se usrao kad bi ga čuo na drugom svetu... Privid da Ti postojiš za jedno vreme i prostor koji su Ti dati ja mislim da je lažan i plitak. Samo naivni mogu da kažu: „Posle mene potop!”. U nekim godinama, kad shvatiš da nije baš tako, onda je kasno. Kada počneš da svodiš račune sa sobom, pa sagledaš da Ti je prošla mladost, a uradio nisi — ništa! Ja ću da pitam svakog kad se pojavi kod Svetog Arandela... Pazite, sve ovo što mi radimo, sve je to za Svetog Arandela... Pojaviš se jednog dana tamo, a on u jednoj ruci drži sunder, a u drugoj kedu, i pita: „Šta si Ti uradio?"; A Ti počneš sve nešto tuc-muc: te ne znam, ja sam radio ovo, i ovo, Ti si radio ono... a ON samo briše! Važno je jedino ono *bitno*... Ali pazite nije to ni ono što kažu *produžio se kroz delo*, niti ona vijetnamska poslovice: „Tigar za sobom ostavlja kožu, a čovek — ime”. Ovo je ONO ŠTO SI SE SETIO, to Ti se PIŠE i to je jedino bitno za svakog od nas...

Lojanica: Dakle, što se te mitske podloge tiče... Ja ću pokušati da se ne oglušim o to, što u pitanjima Bogdan provejava kao oslonac, ili orijentir... Mislim da nijedan pristup srodan Bogdanovoj metodologiji — tema — sintema — mitologema — filozofema — nije moguć u slučaju „utilitarne” arhitekture, ali su vrlo verovatno mogući neki refleksi, koji se post-faktum mogu spojiti sa tim. Mada te spomeničke tvorevine, koje sem simboličkog dejstva i misije i nemaju drugu, je li, mogu da se zasnivaju na jednoj filozofiji koju Bogdan zastupa, brani i razvija, s obzirom na činjenicu da je on mislilac. Rekao bih da je koren čitave te njegove filozofije, u jednom etičko-hedonističkom kodeksu, dakle više obraćanje čulnom podražaju, ili zadovoljstvu... Arhitektura međutim, bar ono što ja radim je nešto sasvim drugo. Ona se zasniva u drugoj sferi, u drugom etičkom konceptu, ako hoćete. Taj kodeks bih svakako pre mogao označiti kao *utilitarizam*, nego bilo šta drugo... Postavlja se sada pitanje u čemu je ta refleksivna veza koju sam malo pre pomenuo? Arhitektura kojom se ja bavim, ili TO čime se bavim (pa zovite to i muzikom, jer je i muzika, skulpturom, ili literaturom, ona je sve to)... biće te arhitekture je neka čudna vrsta, pre svega *duhovne spone svega toga*. Ona se sad vraća i spaja sa ovim elementom čulnog, osećajnog, što rekosmo uslovno „arhetipskog”, jer ipak je to

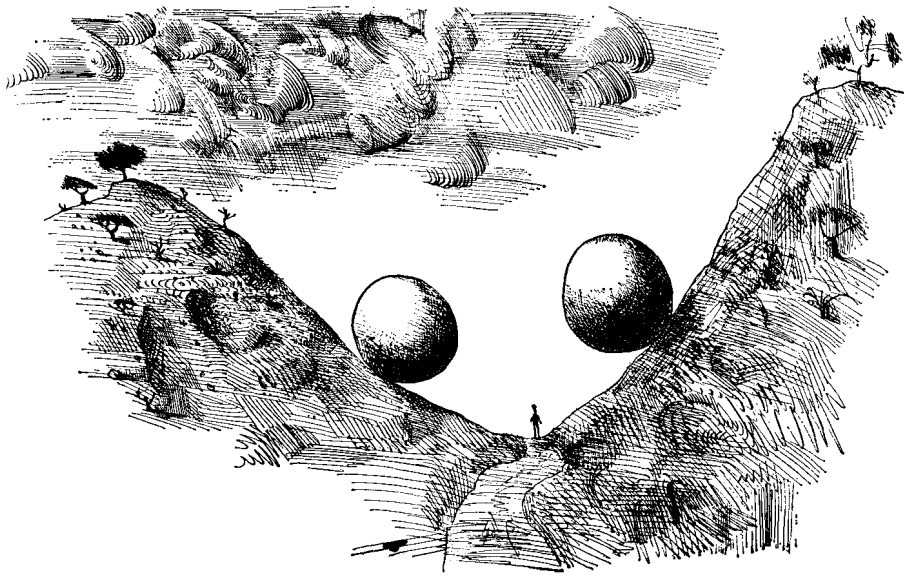
ono za šta Peđa malo pre kaže: „to Ti se piše”. Mada tu ima još nekih komponenata koje smo sad ovdje malo zanemarili... Na primer, svaki materijal ima svoju krutost, ali je sasvim izvesno da je arhitektura zarobljena tim svojim materijalom, njegovim uslovnostima. Dakle, zarobljena sa jedne strane temom, znači — utilitarnim, sa druge strane materijalom i sa treće, nečim što uopšte ne pominjemo, problemom socijalnog nivoa, naime ekonomskog statusa sredine, tehničke moći, potencijalnog nivoa zajednice da uopšte nešto realizuje... Konačno, sve to užasno restriktivno deluje na kreaciju u arhitekturi, pa ipak arhitekturu vrednujemo samo po tome što ličnost autora uspe da probije kroz sav taj balast, po personalitetu koji se u rešenju oseća, ili ne oseća, po stvaralačkom... U tome ima građenja i razgrađivanja, dekompozicije, bacanja, uništavanja, to je lična drama arhitekta — stvaralaca. Stvaralac bukvalno sebe razara, on teži stalno da nešto dohvati, to je taj motiv zbog koga je spreman da proda dušu đavolu, to je taj mit, mitska osnova, pozadi svega, to neko V J E R U J U!

Vulović: Meni se sad čini da je ovo bio najzanimljiviji deo razgovora, ali od trenutka kad ste Bogdana spojili sa arhitekturom, moramo da se zapitamo: Šta je tu u stvari arhitektura? Naime što vreme više prolazi, moram priznati da mi je sve draže da pogledam neka rešenja prošlosti. U druženju sa tim starim objektima, kada ih čovek analizira, sve manje veruje u neku našu arhitekturu, odnosno da arhitektura našeg vremena ima ikakve veze sa „čistom arhitekturom” koju smo ovdje pominjali... Nemojte sad ovo da shvatite kao neku potpunu skepsu i rezignaciju, ali u najmanju ruku se postavlja pitanje: Gde su ti limiti utilitarnog? Bogdan je tu raščistio stvar, on nema tog problema utilitarnosti. Ja se često pitam, koliko može, ne znam kako uspešno arhitektonsko delo, zapravo biti ta PRAVA ARHITEKTURA? Pazite, ako Bogdan radi neki spomenik, on može biti potpuno spokojan da je u tom domenu, spomeničke arhitekture, potpuno egal, recimo (upotrebiću „strašno” poređenje) sa jednim Fidijom, a ja nikada ne mogu uspostaviti okvir u kome bih bio egal sa recimo jednim Inhotepom, jer nemam ni takve mogućnosti, niti... (..)

LITERATURA

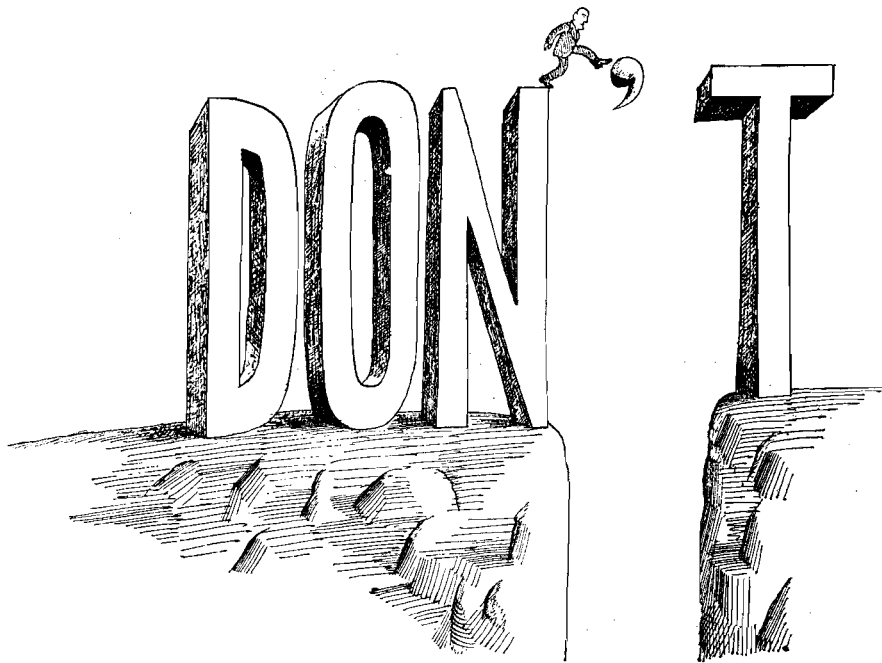
- 1) Milan Lojanica, „Zapisi sa crtaćeg stola”, časopis *A. U.*, br. 74—77/75, str. 18.
- 2) Predrag Ristić, „Pojam dodirivanja”, *Umetnost*, br. 48/76, str. 51—60.
- 3) S. Meršinjak, „Arhitekt Peđa Ristić — prkosni graditelj utopija”, *Student*.
- 4) B. Bogdanović, „Za aktivnu i kolektivnu estetiku naših naselja”, *Politika*, 8. 1. 77, str. 15.

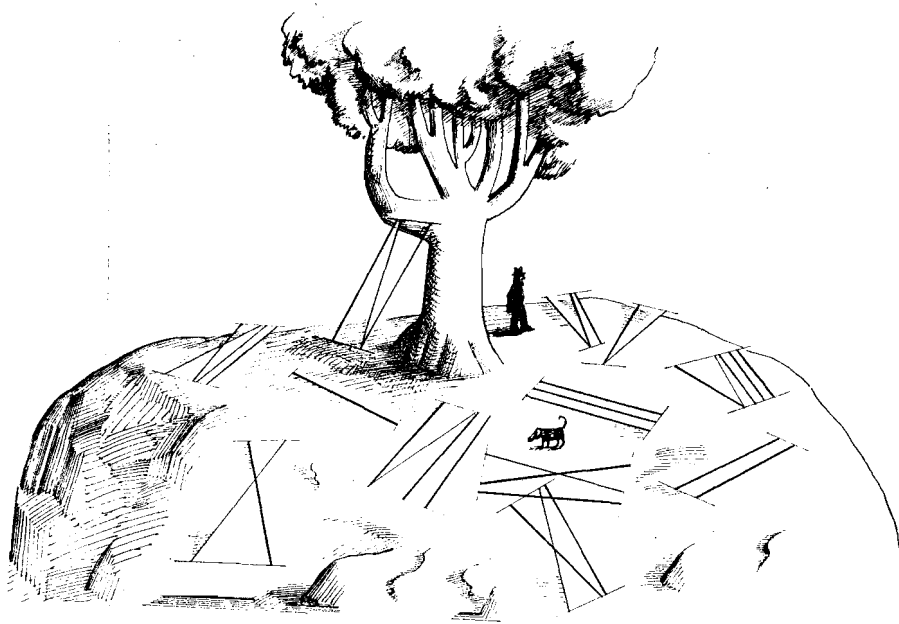
- 5) „Uticaj tehnologije”, *Politika*, 15. 1. 77, str. 16 .
- 6) Stanislav Lem, *Summa technologiae*, „Nolit”, Beograd, 1977.
- 7) B. Bogdanović, *Urbs et logos*, „Gradina”, Niš, 1976.
- 8) Klod Levi Stros, „Finale mitologika”, „Delo”, 12/1973.
- 9) C. A. Doxiadis, *Ekumenopolis-naselje budućnosti*, Savez studenata Arh. fakulteta, Beograd, 1971.
- 10) Dušan Đokić, „O prostorima posvete revoluciji”, *Umetnost*, 37/74, str. 13—31.
- 11) „Povodi za jedan razgovor o značenju arhitekture”, *Umetnost*, 37/74, str. 31—47.
- 12) L. Mumford, *Grad u historiji*, „Naprijed”, Zagreb, 1968.
- 13) Umberto Eko, *Kultura-informacije-komunikacije*, „Nolit”, Beograd, 1973.
- 14) Anri Lefevr, *Urbana revolucija*, „Nolit”, Beograd, 1974.
- 15) P. Frankastel, *Umetnost i tehnika*, „Nolit”, Beograd, 1964.
- 16) Vladimir Rožić, „Umetnost između egzistencije i samosvesti”, *Umetnost*, 25—26/71.
- 17) U. Martinović, *Svet arhitekture*, BIGZ, Beograd, 1971.
- 18) S. Giedion, *Prostor-vreme-arhitektura*, „Građ. knjiga”, Beograd, 1969.
- 19) Grupa autora, *Svetska arhitektura*, „Građ. knjiga”, Beograd, 1967.
- 20) H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, „Jugoslavija”, Beograd, 1966.
- 21) Kenneth Clark, *Civilizacija*, „Mladost”, Zagreb, 1972.
- 22) Helen Gardner, *Umetnost kroz vekove*, „Matica srpska”, Novi Sad, 1967.



IV DEO

OSVRTI





JASMINKA GOJKOVIĆ

ESTETIČKI METOD DŽONA BERGERA

Najveći broj interpretacija, koje nastoje da autonomno umetničko delo prividno postave u društvenoistorijski sklop, ostaju potpuno apstraktne pošto se u dovoljnoj meri ne oslanjaju na analizu konkretnih dela. One interpretacije koje se ipak odluče na suočavanje sa konkretnim delom, obično biraju roman. Zaista, roman u izvesnom smislu i jeste „najdokumentarniji” od svih umetničkih oblika. Društvenoistorijska ravan u romanu, pogotovo u klasičnom romanu čvrsto utvrđene strukture, uobličena je uobičajenim komunikološkim sredstvima. Zato se obično kaže da je roman „čitljiviji” od poezije ili od slikarstva. Ali upravo iz tog istog razloga može se reći da poezija i slikarstvo predstavljaju mnogo tananiju probu za kritiku. Metodološki izazov ovde je mnogo jači jer je i značenje mnogo eliptičnije i zato teže pristupačno.

Jedan od retkih pokušaja sociološke analize slikarstva predstavlja rad Džona Bergera (John Berger), koji polazi od pretpostavke da slikarstvo nudi ne samo formalnu već i socijalnu perspektivu. On želi da ukaže na to kako se socijalna perspektiva otkriva u umetničkom delu i kako utiče na njegovu estetsku strukturu.

Džon Berger je i sam slikar, i zato je svestan opasnosti determinističkog, redukcionističkog pristupa umetnosti. Ali, kao teoretičar, on hoće da dokaže svoju tezu: da društvena perspektiva predstavlja jedan često zanemarivani, ali svakako vrlo indikativan nivo komunikacije umetničkog dela. Ono što Berger želi da dokaže je po prirodi stvari ideološki obojeno, i on je toga svestan. Zato i mora da napravi kompromis između svoje želje da unese novi elemenat „socijalne perspektive” u analizu umetničkog dela — i činjenice da su umetnici često nesvesni „socijalne” ravni u strukturi svojih dela. Od svega možda najviše pada u oči Bergerova intelektualna smelost. On shvata da njegov uvid može biti smatran subjektivnim. Nudi nam jednu al-

ternativnu interpretaciju estetskog, i alternativan metod da se ta interpretacija primeni kada su u pitanju konkretna umetnička dela. Onda kad njegova ideologija dođe u sukob s njegovim pozivom umetnika, Berger postaje metaforičan. Metafore se mogu čitati na više načina; one ostavljaju autoru dovoljno mesta za povlačenje, ako je to potrebno.

Berger je napisao nekoliko većih estetičkih studija i eseja. On je kritičar nesumnjive „sociološke imaginacije“. Moja osnovna primedba na njegov postupak odnosi se na njegovu povremenu isključivost: sve postaje sociologija, i sve biva podjednako podložno ideološkoj interpretaciji.

U svojoj knjizi *Načini videnja (Ways of Seeing)* Berger suprotstavlja analizu evropskog uljanog slikarstva analizi savremene reklame. On želi da pokaže sličnost perspektive u ova dva različita slučaja. Pretpostavka o ovoj sličnosti otkriva Bergerovu polaznu predrasudu: 1. umetničko delo ne može se odvojiti od svog društvenog konteksta i 2. nije formalna već socijalna analiza ta koja objašnjava slikarstvo. Bergerova osnovna tvrdnja je da vrednost uljanog slikarstva, kao ni vrednost reklame, ne leži u samoj slici, već u njenom referentnom polju. Berger teži da dokaže da su oba vizuelna izraza, i uljana slika i reklamni pano, proizvodi određenih vrednosnih standarda. Vrednosni standardi prevazilaze ove izraze kao takve, i proizvod su društvenog položaja posmatrača.

Teza koju Berger želi da dokaže određuje njegov izbor osnovnih kategorija analize. Glavni predmet analize je gledalac. Naravno, analiza je mogla da uključi i umetnike ili objekte na slici, ali tada bi bila mnogo manje relevantna za Bergerovu tvrdnju.

Uljana slika i reklama izazivaju različit odnos posmatrača prema sebi. Posmatrači uljane slike su *vlasnici*: „Stavljanje neke stvari na platno slično je kupovanju te iste stvari i njenom postavljanju u kuću. Kupiti sliku isto je što i kupiti izgled stvari koje ona predstavlja”.¹ Društvo severne Evrope 15. i 16. veka bilo je društvo u kome je vlasništvo određivalo društveni status. Ulogu koju je uljana slika imala u instituciji vlasništva, danas je preuzela, smatra Berger — reklama. Iako se reklamni ponekad ne može odreći umetnička dimenzija, ona ipak ima za cilj da podstakne potrošnju pre nego da istakne estetsku vrednost same vizuelne predstave. Uljana slika predstavlja vlasnika kao posjednika, i na taj način mu „učvršćuje svest o sopstvenoj vrednosti“. Predmeti na uljanim sli-

¹) John Berger, *Ways of Seeing*, Pelican, 1972, str. 5.

kama zato nisu bilo koji predmeti — sasvim sigurno ne ružni predmeti. Njihova uloga je da nagoveste sjaj i veličinu. Sjaj, sasvim sigurno, nije samo svojstvo predmeta: on pripada vlasniku. „Naslikane životinje nisu prosto životinje u prirodi već lični posed čiji pedigree naglašava socijalni status vlasnika.” — kaže Berger. Slike predela pojavile su se u Holandiji u 17. veku. Ali priroda se odupire posedovanju. Slika predela u nečijem domu, prema Bergeru, nije pružala nikakav društveni prestiž. Ta činjenica, međutim, ne poriče Bergerovu tezu, već je, naprotiv, potvrđuje: upravo zato što pejzažno slikarstvo nije odgovaralo nikakvim društvenim potrebama Rajsdaal je umro od gladi, a Hobema je morao sasvim da se odrekne umetnosti.

U društvu vlasnika uljana slika ima još jednu prednost: taktilnost. Njena reljefnost, misli Berger, po sebi stvara osećanje posedovanja. Taktilnost daje iluziju neposrednosti, a neposrednost je nužan uslov posedovanja. Predmet uljanih slika, kaže Berger, je u stvari posedovanje. Nijedna umetnička forma nije pogodnija da predstavi bogatstvo i vlast nad objektima od, senzualnog, reljefnog, medijuma uljane slike.

Istovremeno uljana slika sve svodi na status objekata koji se mogu imati. Zene su, takođe imovina feudalnog čoveka — zato su i same postale predmet uljane slike. To je posebno očigledno kada su u pitanju aktovi. Nagota je prirodna, golotinja je prikazivačka. Pravi predmet akta nije naga žena, kaže Berger, nego njen posmatrač. Slika je napravljena za njega. Pa ipak, on najčešće nije sa njom — on je prosto posmatrač svoga vlasništva. Ako je i prisutan, što je izuzetak, on se pojavljuje obučan. „U autentičnom seksualnom iskustvu nagota je proces a ne stanje. Ako je jedan momenat tog procesa izolovan, predstava će biti banalna. Umesto da bude most između dva intenzivna imaginativna stanja, ona će izazivati osećanje hladnoće.”²⁾ Golotinja je neka vrsta odeće. Kad je naga žena je onakva kakva autentično jeste; kad je gola ona je onakva kakvom je vidi njen posmatrač. Ona je gola, jer je svedena na predmet, imovinu. Zato je banalna.

Osećanje da sve stvari mogu biti predmet poseda daje posedniku iluziju svemoći, što slika takođe nagoveštava. Berger analizira Holbajnovu „Ambasadore” najpre u odnosu na predmete koje slika predstavlja, a zatim s obzirom na značenje koje prenose izrazi lica njenih protagonista. Slika prikazuje svoje vlasnike. Ona je krca-ta predmetima koji im pripadaju, počev od bogatstva njihovih odela. Za one na slici, kaže

²⁾ *Ibid*, str. 9.

Berger, svet postoji samo da bi pružio okvir za njihov sopstveni život, i njihovo bogatstvo. Zato izrazi lica protagonista izazivaju našu radoznalost, ali istovremeno isključuju mogućnost recipročne zainteresovanosti s njihove strane. Oni žele da impresioniraju, ali sami ne mogu da budu impresionirani. Na kraju, Berger kaže: „Ova slika relevantna je ne u ravni onoga što nam u svom okviru predstavlja, već u ravni onoga na šta ukazuje van tog okvira.”³

Ova tvrdnja ponavlja se stalno u Bergerovoj analizi reklame, i upravo ono što ona implicira čini te dve analize tako upadljivo sličnim.

Posmatrač reklame je kupac. Slika koja nešto reklamira relevantna je u onoj meri u kojoj ukazuje na nešto iza sebe, nešto što, ako ga dobijemo, može da znači *sjaj*. Obećanje reklame smešteno je u budućnost: „Reklama čini potrošača zavidnim prema sebi samom kakav bi mogao da bude.” Uljana slika odnosi se na postojeće stanje, ona potvrđuje činjenice o bogatstvu bogatih. Reklama stvara nadu da i mi možemo postati jedni od bogatih. Prva se odnosi na sadašnjost, druga na budućnost. Ali obe su *ideologija*. Njihova svrha je slična: obe žele da nam povećaju osećanje sopstvene vrednosti. U ovom određenju ulogu igra zavist: u slučaju uljane slike to je zavist celog sveta prema osobama ili predmetima na slici; u slučaju reklame to je zavist u odnosu na nešto što bismo u budućnosti mogli da postanemo, a što se može kupiti. Obe dakle u mnogo većoj meri predstavljaju društvene odnose nego što predstavljaju predmete. Ali, kaže Berger: „Biti onaj kome se zavidi vrlo je usamljivi oblik samopotvrđivanja. To samopotvrđivanje počiva upravo na nedeljenju svog iskustva sa onima koji ti zavide. Tebe posmatraju zainteresovano, ali ti nemaš radoznalosti — ako je imaš, manje će ti zavideti.”⁴

Ista ova tvrdnja javlja se u analizi „Ambasadora”. I oni „gledaju iznad zavidljivih pogleda koji su im upućeni”. Upravo društvena sadržina uljane slike omogućava njihovo korišćenje u svrhe reklame. Deo autoriteta koji ima reklama počiva na njenom oslanjanju na tradicionalno. Dostojanstvo i mudrost umetničkog dela odnose se, bar donekle, i na onog ko to delo poseduje. Posmatrač-kupac proizvoda koji nam nudi reklama može, zajedno sa samim proizvodom, da kupi i mitsku prošlost koja je u reklamu ugrađena sa slikama madam Rekamije, imenima kraljeva, fotografijama sfingi itd. na omotima cigareta i drugih masovnih proizvoda.

³) *Ibid.*, str. 11.

⁴) *Ibid.*, str. 13.

Oba medija, i uljanu sliku i reklamu, Berger vidi u jednoj istoj perspektivi — u perspektivi verovanja društva u sebe. Bergerova analiza je vrlo zavodljiva: prvo, jer je odabrala jednu još neistraženu ‚perspektivu‘ i zatim, jer je Berger čovek iskričavog intelekta, sa istančanom sposobnošću da svoje sudove predstavi istovremeno i kao potpuno nove i kao očigledne. Ali pretpostavka da je razlika između uljane slike i reklame mala, nije očigledna. Prava razlika je upravo ono što Bergerova analiza ne pominje. Odista, ako nas ne interesuje ništa osim društvene funkcije onda se ova dva oblika vizuelnog predstavljanja, udaljena međusobno nekoliko vekova i potpuno divergentna kao medijumi — mogu posmatrati kao slični. Ali, takva analiza ostaje slepa za neke bitne aspekte svoga predmeta, Berger, naravno, nema nameru da izjednači uljanu sliku i reklamu. Ali dok prečutno prihvatamo da one nisu jedno te isto, nije nam pruženo nikakvo teorijsko objašnjenje o tome po čemu bi se uljana slika i reklama razlikovale. Veza između njih je, naprotiv, toliko naglašena, da smo skloni da pomislimo da su sličnosti između njih ono što predstavlja njihove najznačajnije karakteristike. Estetska ravan je potpuno izostavljena. Sociološka interpretacija bacila je u zasenak mogućnost svake druge interpretacije.

Na početku svoje knjige Berger definiše umetničko delo uz pomoć kategorije *retkosti*, tj. izuzetnosti mesta na kome se delo nalazi. Ali ako hoćemo da izbegnemo idealističku i nostalgичnu interpretaciju retkosti, moramo se pozvati na standarde trgovine. „Smatra se da je umetnost značajnija od trgovine — kaže Berger — i zato je njena vrednost uvek definisana u duhovnom smislu“. Duhovno se, opet, mora pozivati na magiju i religiju da bi bilo objašnjeno: „Obavljena svetom religioznošću, umetnička dela se tretiraju kao sveti predmeti. Ona se proglašavaju umetnošću onda kada se utvrdi njihovo poreklo“.⁵⁾

Ali, kao što vidimo, razmađivanje koje sprovodi Berger prilično je grubo. Da bi se zaista izvelo, slika se mora svesti na pedigre, jednu od najupadljivijih institucija društva vlasnika. Ako nema ničeg drugog što će objasniti društveno prihvatanje jedne slike, kako se može objasniti naknadni uspeh pojedinih dela, pogotovu onih koja nikada nisu imala sjajan ‚pedigre‘? Šta objašnjava divljenje gledalaca u nekom mnogo kasnijem vremenu. Razmađivanje kao da je izvedeno isuviše lako. Bergerova analiza zanemaruje budući život umetničkog dela, prosto

⁵⁾ *Ibid.*, str. 10.

zato što ta dimenzija ne podupire njegovu osnovnu tezu.

Od bitnijeg je značaja što za Bergera uljana slika i reklama nisu relevantne po sebi, već pre kao simboli nečega čija je priroda sasvim različita: to Fredrik Džejmson (Fredric Jameson) naziva „konkretnim“, Lukač „totalitetom“, a ortodoksniji marksisti prosto „ekonomskim faktorom“. Mi razliku između uljane slike i reklame možemo smatrati *datum*. Ali ipak nužno je da ona barem implicitno bude sadržana u samoj analizi. Inače, ako se smatra da sve u krajnjoj liniji odražava društvene odnose ekonomske prirode, postaje sasvim nevažan spor oko nekih mogućih razlika, jer one ionako predstavljaju karakteristike drugog reda.

Da bi primenio svoju analizu, Berger je morao da izvrši „predumišljaj“ kada se radilo o izboru dela koja će analizirati. Osnovni problem pri tom nije neistinitost njegove analize, već njena parcijalnost. Moglo bi se čak tvrditi da je ona istinita donde dokle sama dopire. Međutim, pravi odgovori dobijaju se tek onda kada se ono o čemu ona govori dopuni onim što Berger izostavlja. Njegova argumentacija ne može da obuhvati takve slikare kao što je Boš (Bosch), koji je mnogo metaforičniji nego autori koje bira Berger, te zato i neuporedivo kompleksniji. Boš je ne samo jedan od najvećih slikara svoga vremena, već i jedan od najuticajnijih, koji je mnogo podržavan u vreme renesanse i reformacije. On pripada 16. veku, onom koji Berger analizira, i doista ga je veoma teško svrstati u ekonomsko-vlasničke sheme koje Berger natura onima i kojima se analitički bavi.

Berger naravno ne tvrdi da je društvena funkcija o kojoj govori bila i nameravana od strane autora umetničkih dela. Oni čak nisu morali ni biti svesni onoga što su, u društvenom smislu, prikazivali. Skrivena značenja odista mogu biti istinitija nego vidljiva. Pitanje zato nije u tome jesu li umetnici koje Berger analizira bili svesni šta prikazuju ili ne. Rasprava s Bergerom može da počiva samo na pitanju da li, ili ne, skrivena društvena značenja o kojima on govori mogu u potpunosti da predstavljaju umetničko delo. Je li socijalna dimenzija dovoljna da se objasni umetnost?

Reklama postavlja mnogo lakši problem. Njen cilj je blizak cilju političke propagande. Propaganda mora biti eksplicitna, i zato se mora odreći dvosmislenosti. Komunikacija je u tom slučaju svedena na jedan jedini nivo. Zato su jezik i značenje reklame identični u tom smislu što jezik potpuno sadrži značenje koje treba

da se prenese. Ali razlika između ideološke i estetske predstave leži upravo u međusobnoj zavisnosti između jezika (forme) i značenja. Jezik umetnosti je transcendentan i indirektan: on ne izražava prosto sva značenja koja se u delu pojavljuju. Umetnost se ne može bez teškoća doći na formu i sadržinu, tj. na jezik i značenje, jer u njoj i nema mesta za čisto značenje. Značenja koja umetničko delo nudi nisu zaključci, sinteze predstavljenog materijala. Ne bismo čak mogli reći ni da je umetnost prečutni govor, jer bi to pretpostavilo postojanje nekih unapred datih puteva kroz kompleksno tkivo umetničkog dela. Vizuelna predstava ne sadrži značenje unapred, niti značenje mirno 'čeka' da bude otkriveno. Značenje ne stvara jednom zauvek ni umetnik ni gledalac. I jedan i drugi suočeni su sa jezikom, formom i — uspostavljajući odnos prema njima — oni se odjednom nađu suočeni sa značenjem. U tom smislu može se reći da je značenje lična ili društvena projekcija primaoca. Jezik (forma) nije skup uobičajenih, pozitivnih, empirijskih načina izražavanja. On je kapriciozan i subjektivan i zato promenljiv.

Jezik i značenje, pošto su oboje dvosmisleni, odupiru se pozitivnoj interpretaciji, i još upornije, svodenju na 'osnovne' kategorije, koje u 'krajnjoj liniji' uvek važe. Slika je doista u određenoj meri ishod društvenih odnosa kao i projekcija svojih primalaca. Ali, društvena ravan ipak ostaje isuviše udaljena od njene suštine da bi je potpuno objasnila. Ako su slike o kojima Berger govori značajne ne toliko po tome šta predstavljaju koliko po tome šta podrazumevaju, zašto su uopšte bile potrebne, kao slike? Zar za upoznavanje spoljašnje stvarnosti ne postoji pogodniji način nego što je kostimirana metafora umetnosti? Nije li u tom slučaju mnogo jednostavnije potpuno napustiti ravan umetnosti, i baviti se društvenim naukama?

Kao provera Bergerovog postupka može da posluži njegova analiza Pikasa. Berger je odabrao Pikasa zbog njegovog društvenog uspeha, i nastojao je da pokaže da tome nije doprinela Pikasova umetnost — jer ona nema društvenu podlogu — već neki drugi, van-estetski činioci.

U političkom smislu Pikasovo vreme bilo je vreme razvijanja komunističkog pokreta, i vreme dvaju svetskih ratova.⁶⁾ U takvo vreme, prema Bergeru, ono što je bilo stvarno revolucionarno nije umetnost, već politika. Umetnost je bila revolucionarna samo u onoj meri u kojoj

⁶⁾ John Berger, *Success and Failure of Picasso*, Penguin, 1966, str. 83.

je bila politična. U takvim istorijskim periodima osnovno pitanje koje se postavlja je: „na koji način ja mogu da opravdam ono što radim”. Prva teza koju Berger postavlja jeste da za Pikasa etičko opravdanje njegovog rada uopšte nije bilo predmet razmišljanja. On je prosto verovao u mogućnost autonomne umetnosti. Ono što Berger smatra posledicama ovakvog verovanja daje mu u ruke argumente protiv Pikasa. On želi da pokaže da su Pikasovi umetnički neuspesi uvek proizlazili iz njegove političke nezainteresovanosti. Ali istovremeno, Berger mora na neki način da objasni Pikasov uspeh. Indikativno je da se on oslanja na dva sasvim vanestetska argumenta. On objašnjava Pikasov uspeh u smislu njegove egzotičnosti, i uz pomoć jednog biografskog mita. Pikaso je „plemeniti divljak”. On je došao u Zapadnu kulturu, i u njoj živeo, ali je zadržao svu egzotiku španskog, primitivnijeg ali i izvornijeg senzibiliteta. Istovremeno, međutim, Pikaso je bio i „buržoaski revolucionar”. On je potpuno pripadao srednjoj klasi u zemlji koju je napustio, kao i u onoj u koju je došao. Buržoaski revolucionar idealizovao je plemenitog divljaka — drugu stranu Pikasove ličnosti. On je imao svoj način, kao i Ruso, da osudi društvo oko sebe. Upravo je to, misli Berger, izvor Pikasovog iskrenog ubedenja da je bio revolucionar celog života, iako je njegov kontakt sa politikom, po Bergerovom mišljenju, jedva postojao.

Jedino vreme kada je Pikaso bio politički angažovan bio je, po Bergerovom mišljenju, njegov kratki kubistički period. Kubizam je predstavljao autentičnu revoluciju u vizuelnoj umetnosti. Taj pokret izmenio je prirodu odnosa između slike i stvarnosti, i time postavio čoveka u položaj u kome on ranije nije nikada bio. Kubizam je umetnost dinamičnog oslobađanja od svih statičnih kategorija.⁷⁾ Ovakvim poimanjem Berger proširuje značenje kubizma znatno izvan estetskog. Kubizam nije značio samo revoluciju forme. On je nagovestio revoluciju društvene perspektive. Poričući buržoasku, statičnu interpretaciju sveta, kubizam je predstavljao izazov njenim osnovnim vrednostima. „Moguće je, i logično, objasniti kubizam kao jedini primer dijalektičkog materijalizma u slikarstvu”.⁸⁾

Berger takođe govori o „Kurbeovom materijalizmu” i „Sezanovoj dijalektici”. Ovi, po svojoj prirodni akademski pojmovi, imaju vrlo ograničenu deskriptivnu vrednost kada je u pitanju umetnost. Mogu se, doista, smatrati i metafo-

⁷⁾ *Ibid.*, str. 60.

⁸⁾ *Ibid.*, str. 56.

rama, ali u tom slučaju se pitamo zašto nisu izabrane neke druge metafore, koje više odgovaraju predmetu ispitivanja. Ovo pitanje postaje naročito zanimljivo onda kada Berger, koji sam nije dogmatičar, ističe da kubisti nisu bili politički angažovani, i da im čak ni intimno nije bilo jasno značenje budućnosti u koju su verovali. Zaista bi to bio čudan „dijalektički materijalizam” koji bi proizišao iz nekog nenamernog ‚verovanja’, iz amorfno stanja svesti. Zato je verovatnije da je Berger ove pojmove upotrebljavao ne bi li suprotstavio angažman i ideologiju slobodno-lebdećem, i vrednosno neutralnom položaju koji pripisuje Pikasu posle 1914. Akademski termini koje koristi Berger treba da stvore iluziju angažmana, pre nego da opišu samu prirodu pokreta koji se ispituje. Oni podvlače političku i estetsku (!) jalovost Pikasovog života posle 1914, kada je prestao da slika kubističke slike.

Posle 1915. Pikaso je počeo da pravi „karikature evropske umetnosti, umetnosti muzeja”.⁹⁾ Zašto se ovo desilo? Iluzija u koju je Pikaso tako iskreno verovao — da je revolucionar zato što je ‚plemeniti divljak’ — mora da izazove osećanje samodovoljnosti, ali isto tako i osećanje izolacije, smatra Berger. Kada se radi o slikaru posledica će biti nedostatak tema. Upravo ta agonija svakog umetnika suočenog sa činjenicom da ne zna šta bi slikao, predstavlja osnovu Bergerove analize Pikasa kao neuspešnog slikara. „Pikasova teškoća bila je u tome što je neprestano morao da se pita: šta da slikam? I u što je uvek bio suočen sa usamljenošću pri nalaženju odgovora”.¹⁰⁾

Za Bergera ‚biti usamljen’ znači ne biti vezan ni za jedan politički pokret, i zato biti lišen društveno relevantnih tema koje bi i samom radu dale nužnu relevantnost.

Pikaso je ostao neangažovan za vreme najvećih političkih događaja epohe. 1914-te Brak, Leže, Apoliner itd. otišli su u rat. Pikaso je otišao u Rim, da sa Žanom Koktoom spremi jedan balet. Balet se zvao „Parada” — naslov koji je trebalo da podvuče njegovu distancu u odnosu na skromni šarm uobičajenog baleta, i da nagovesti cirkus. Apoliner, ranjen, zavezane glave nazvao je, na primer, predstavu nadrealističkom. Publika je bila šokirana, buržoaski ukus bio je uvređen. Berger priznaje sve ovo. Ali pošto on želi da dokaže nešto drugo, on celu argumentaciju mora da okrene naglavce.

⁹⁾ *Ibid.*, str. 64.

¹⁰⁾ *Ibid.*, str. 131.

Čineći ovo, on se oslanja na sopstvene subjektivne sudove. Pre svega, on potpuno poriče vrednost nadrealizma. „Nadrealisti su bili jalovi komentatori stvarnosti koja ih je prevazilazila”. Sama predstava, za koju je Pikaso naslikao zavesu, i kojoj je dao niz ideja i primedbi, „zamenila je uncu za tonu”. „Parada” je bila metafora stvarnosti: ona je predstavljala mehanizovanu, pokudelu stvarnost. Ali „ono što se stvarno dešavalo bilo je beskrajno šokantnije, beskrajno ozbiljnije”. Bergerova primedba je u stvari optužba: umetnost nije dostigla bezumnost stvarnosti. Pikaso je želeo da se pretvara kao da je angažovan. Ali njegova umetnost ne može da sakrije slabost ovog napa. Stvarnost je jača od njegove umetnosti. Naravno, Berger zna da nije umetnost ta koja pravi revolucije. Ističući neadekvatnost nadrealizma, Berger navodi primer Huana Grisa, da pokaže da stvarni problem nije u angažovanju, već u nečemu sasvim drugom. Međutim, on ne uspeva da definiše tu razliku. Ni Gris nije učestvovao u ratu. Nastavljaajući da slika, i on je „izabrao violinu dok je Rim goreo”. Ali, Gris je bio *usamljen*: „Upravo je usamljenost omogućila Grisu da zanemari rat a da pritom ne izgubi sopstveni integritet”.

Gris je nastavio da slika u kubističkoj tradiciji; osim toga on je bio odbačen, njegova umetnost nije bila onoliko unosna koliko Pikasova. Primer je slab ne samo zato što počiva na subjektivnom i teorijski slabo zasnovanom objašnjenju naklonosti prema jednom stilu u umetnosti, i nedostatku iste naklonosti prema drugom. Potpuno, naime, ostaje nejasno kako može činjenica Grisove izolacije da nadoknadi nedostatak društvenog i političkog angažmana.

Ono što je indirektno pokazano upravo je suprotno onome što Berger želi da dokaže: nije političko angažovanje to koje velike umetnike čini velikim. Dve ili tri godine posle smrti kubizma kao pokreta Gris je i dalje slikao svoje ‚violine’, možda najbolje kubističke slike ikad naslikane. Gris je zaista bio ‚usamljen i veliki’, ali to nema nikakve veze sa Bergerovom tezom. Čak ni činjenica da su nadrealisti kasnije pokazali svoje političko opredeljenje mnogo nedvosmislenije nego kubisti, nije dovoljna da Bergerove tvrdnje učini nešto skromnijim.

Da se vratimo njegovoj osnovnoj tezi: zato što je Pikaso bio neangažovan u „političkoj eri” veka, duh vremena morao je da izigra Pikasovo shvatanje samoga sebe kao „plemenitog divljaka”. Rezultat je bio, kaže Berger, to što je u Pikasovom slučaju „čovjek, ličnost, bacio umetnost u senku”. Pošto je izrekao ovu tvrd-

nju na početku svoje knjige, Berger je ponavlja u njenoj drugoj polovini: „ono što Pikaso jeste značajnije je od onoga šta on radi. Pikaso je mit. On stvara predstavu genija, ali ne genija dvadesetog veka. On pripada devetnaestom, veku romantizma, kada su heroji bili divlji, ikonoklasti, ekstremni, slobodni”.¹¹⁾

Da bi dokazao svoju tvrdnju o Pikasovoj harizmi kao jedinom izvoru njegove slave, Berger analizira neke od njegovih najpoznatijih slika, između ostalih i „Gerniku” zbog njenog čuvenja i njenih eksplicitnih društvenih konotacija. Ista ova slika je već jednom, ranije, analizirana na vrlo sličan način: Maks Rafael (kome je inače posvećena Bergerova knjiga), je „zaboravljeni, ali veliki teoretičar umetnosti”. Videćemo da su ove dve analize upadljivo slične.

Oba teoretičara pokušavaju da odgonetnu Pikasa. Oni vide „Gerniku” kao niz zagonetki, i smatraju da se ona može razumeti kada se svi simboli prevedu na nedvosmislen jezik. Njihova mišljenja otkrivaju njihove polazne stavove, koji su po svojoj prirodi ideološki, a ne estetski. To postaje očigledno kada Rafael izražava svoje negodovanje prema onome što on zove „zagonetkama” koje iscrpljuju pažnju posmatrača i zato umanjuju politički efekat slike. „Ali što duže posmatrač ostaje pod mađijom umetnika, to će biti manje podstaknut da stvarno deluje”. Ova tvrdnja može da se smatra paradigmom svih sličnih napora da se umetničkim delima pripíše „šire” značenje. Rafaelov zahtev je jasan: on traži *akciju*. Odviše dvosmislenosti, ili odviše umetnosti, smetaju akciji.

Obe analize, i Bergerova i Rafaelova, orijentisane su na sadržaj: one predstavljaju traženje „krajnjih značenja”. Osnovne primedbe koje se upućuju Pikasu su otuđ, intimna priroda njegovih simbola, i biološko-naturalistička priroda njegovog odgovora na jednu socijalnu činjenicu. Prema Bergeru, Pikasova slika je sasvim subjektivna i introspektivna. U njoj nema ničega što bi ukazalo na duboko društveni karakter događaja koji predstavlja njegovu osnovnu temu. „Gernika” prikazuje niz privatnih slika. Berger govori o dva Pikasova crteža, „Bik, konj i ženski matador” i „Žena koja plače”, da pokaže kako se na njima pojavljuju iste predstave ali sa sasvim različitom namerom: na prvoj da bi se predstavila pokretljiva granica između seksualnog i nasilnog, zadovoljstva i bola, i na drugoj da prikaže kako zaljubljeni čovek vidi bolno unutrašnje stanje

¹¹⁾ Ibid., str. 110.

svoje ljubavnice. „Gernika”, po Bergerovom mišljenju, sadrži oba: ona je ograničena na privatni svet. Najzad, ona je lišena svih simbola modernog ratovanja: ona se obraća samo instinktu života. Slika nije zamišljena kao racionalan otpor: ona pre projektuje jednu naturalističku predstavu. I Berger i Rafael u ovome vide osnovnu slabost slike.

Bik, jedina figura na slici koja je pošteđena od bombardovanja, prenosi čistu prirodnu snagu, ženi u paničnom grču. „Pikaso na istorijsku i političku činjenicu odgovara naturalističkom biologističkom predstavom”. Tako je odnos između čoveka i istorije sveden na odnos između instinkta i sudbine. Odgovor na užas nije revolt subjekta koji razmišlja, već fatalističko verovanje u natprirodne moći mitološke životinje. Ovo čoveka „oslobađa odgovornosti da sam stvara sopstvenu istoriju”. Da bi se pravila sopstvena istorija neophodan je etički, vrednosni izbor. Upravo toga nas „Gernika” oslobađa. Zato, po Rafaelovom mišljenju, ova slika ne pobuđuje akciju, već je pre korak nazad.¹²⁾ Pikasova alegorija je ideološki apsurdna. I Berger i Rafael veruju u potpuno dovršeno umetničko delo.

Za Bergera i Rafaela „Gernika” je relevantna samo u ravni značenja. Ravan značenja ne dopušta interpretacije „i X i Y”. Zato Rafael vidi ono što naziva alegorijom kao duboku Pikasovu nedoslednost, čija je žrtva posmatrač. Alegorija koja nije eksplicitna ostavlja posmatrača nezadovoljnim. — Ali čemu onda uopšte alegorija? Rafael misli da umetnost treba da prenosi jasne poruke. On veruje da umetničko delo sadrži rešenja formalnih dilema, i da ova rešenja zavise od sposobnosti kritičara da ih pronađe. U slučajevima gde je nemoguće pronaći jednoznačna rešenja, kao kod „Gernike”, višesmislenost je proizvod paradoksalnog pokušaja umetnika da pomiri kontradiktorne elemente na svojoj slici.

„Da li ptica prenosi drugom svetu snagu životinje koja ne prestaje da se bori čak ni u smrtnoj agoniji? Je li sto oltar ili žrtvenik?”¹²⁾

Rafael želi jasno da ili ne. On traži „pravilna” rešenja i zato ne može da toleriše višesmislenost.

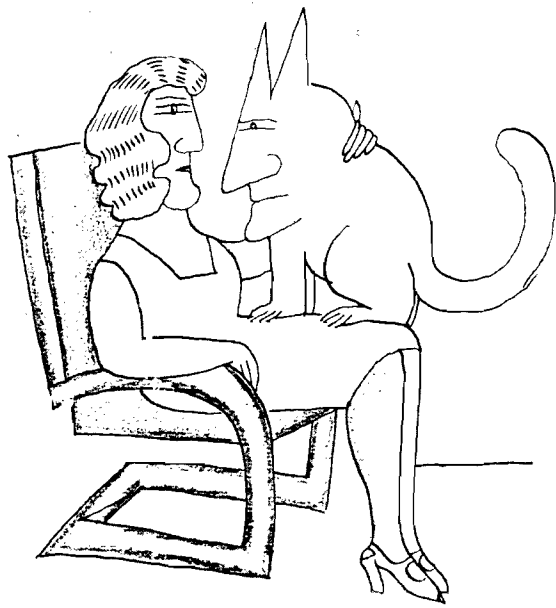
Pošto je sud ovako negativan, šta je to, ako uopšte ima nečeg, što opravdava ogroman društveni uspeh ove slike? Berger ne traži ništa na slici samoj da to objasni. Nakon što je svojom sadržinskom analizom pokazao etič-

¹²⁾ Max Raphael, *The Demands of Art*, Princeton University Press, Bolingen Series, 1968.

ku neadekvatnost slike, Berger uzima slobodu da potpuno napusti estetsku ravan i da odgovore traži drugde. „Gernika” je postala ono što jeste zahvaljujući tome što su je politički upotrebljavali. Njen značaj povećan je činjenicom da je sasvim nezavisno od Pikasa i njegovih napora ona nagovestila mnogo veće strahote koje će tek doći.

Ali kako to da je toliko subjektivna, izolovana slika značila tako mnogo u protestu protiv fašizma, rata i nasilja, nije jasno. Berger mora da se oslanja na svoje viđenje Pikasa kao mita, legende. Pošto su joj pripisane određene stvari karakteristične za savremenu civilizaciju, „Gernika” je zadržala svoje simboleško značenje *uprkos* činjenici što se na njoj ništa od te civilizacije ne može naći. Da li bi „Gernika” zaista bila *bolja slika* da je Pikaso uneo u nju savremene modele. Odgovor, naravno, zavisi od našeg stava o tome šta zapravo jedna slika jeste.

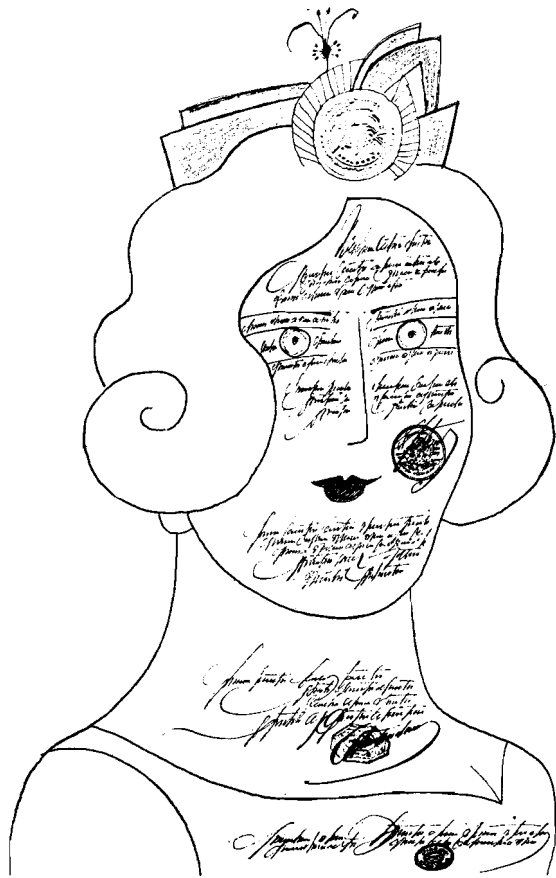
Moja kritika Bergera nastoji da dokaže da ovakav tip analize nužno vodi razaranju predmeta posmatranja. Isključiva analiza sadržaja ostavlja nas *izvan* umetničkog dela, i otežava pokušaj da ga stvarno razumemo. Analiza umetničkog dela uslovljena je mnogo širim filozofskim stavom na osnovu kojeg interpretiramo i naš sopstveni život, i društvo. Pošto su ovde moguće različite vrednosne orijentacije, moguća je i interpretacija umetnosti sa više od jednog stanovišta. Ja pokušavam da dokažem zašto neka od ovih stanovišta daju manje osnova za razumevanje umetnosti nego neka druga.



V DEO

PRIKAZI





RATKO NEŠKOVIĆ

FILOZOFIJA IZMEĐU PROŠLOSTI I BUDUĆNOSTI*

„...da li je filozofija doista životvorno povezana sa svojim istorijskim nasleđem, sa svojom istorijom, ili je to samo pusta tlapnja istorizma, kako to misle sledbenici analitičkih stremljenja u savremenoj filozofiji.”

V. Korać, *Filozofija i njena istorija*

„Marksizam i ne bi bio nikakva izmena sveta u istinskom smislu, kad pre nje i u njoj ne bi bio neki teorijsko-praktični prius istinske filozofije; one filozofije koja dugodaha i s punim kulturnim nasleđem, na kraju krajeva poznaje ono što je ultravioletno, to jest: one osobine stvarnosti koje su nosilac budućnosti.”

E. Bloh, *Marksove teze o Fojerbahu*

Kakva je priroda odnosa filozofije i njene istorije? To pitanje, naravno, nije novo. Već i po tome što se na njega ne može odgovarati bez istorijskog nasleđa filozofije, ovaj odnos mogao bi da se odredi kao nužan, i to višestruko. Ali, istorija filozofije, naročito novije, svedoči o filozofskim naporima koji odriču ovakav nužan karakter ovom odnosu, štaviše odriču bilo ka-

*) Uz knjigu Veljka Koraća, *Filozofija i njena istorija*, Naprijed, Zagreb, 1978.

kvu delatnu vezu između filozofije i njene istorije. Knjiga Veljka Koraća *Filozofija i njena istorija* na način veoma angažovan, dakle kritički i sa vlastitim jednoznačnim opredeljenjem, raspravlja kontraverze o odnosu filozofije i istorije filozofije.

Odgovor na pitanje o odnosu filozofije i njene istorije Korać traži upravo u istorijskom nasleđu filozofije, čime se nedvosmisleno opredeljuje za stanovište da se filozofija potvrđuje upravo svojom istorijom. Istorija filozofije ne pokazuje se samo kao carstvo izumrlih filozofa, opovrgnutih, prevaziđenih, često posve zaboravljenih filozofskih sistema, već i kao, ili pre svega kao carstvo dijaloga i svedočanstvo o trijumfu ljudskog duha, i to upravo po tome što potvrđuje uzaludnost stremljenja da se dosegne definitivna istina. Zato on i polazi od stava da se pitanje istorije filozofije, od početka do kraja, tiče same filozofije i to na način koji on određuje kao nužnu vezu: filozofija živi sa svojom istorijom. Ali, ovim se ne rešava ni status filozofije ni status istorije filozofije, jer filozofija, tako bar pokazuje kulturno nasleđe, živi sa svojom istorijom, ali na dva suprotna načina. U jednom slučaju se ovaj odnos afirmiše, a u drugom odbacuje. Ove dve mogućnosti su polazna osnova Koraćevih rasprava o odnosu filozofije i njene istorije:¹⁾ „Filozofija živi sa svojom istorijom. Od antičkih vremena do našega doba ona se vraća i obraća svojoj prošlosti i oživotvoruje svoje istorijsko nasleđe, povezujući svoju prošlost i svoju sadašnjost. Ovo misaono stremljenje ispoljava se raznovrsno, a svoj krajnji domet dostiže u shvatanju da u istoriji filozofije imamo posla sa samom filozofijom i da je proučavanje istorije filozofije — proučavanje same filozofije.

Ali filozofija živi sa svojom istorijom čak i u sasvim suprotnom stremljenju — kada podleže neobičnom iskušenju da u svojoj sopstvenoj prošlosti, u svom istorijskom nasleđu, traži samo dokaze o svojoj ograničenosti i svojoj nemoći da se uzdigne na visinu savremenih nauka.” — (str. 7).

Korać je jednoznačno opredeljen prema ovim mogućnostima — prema prvoj afirmativno, prema drugoj kritički i polemički. Filozofska os-

¹⁾ Knjigu čine rasprave: *Filozofija između prošlosti i budućnosti*, *Pohod analitičkog duha protiv istorijskog nasleđa filozofije*, *Istorijska pouka iz antifilozofskog vremena*, *Hegelova kritika istoriografa filozofije*, *Istorija filozofije kao sat filozofija*, *Problem istorijskog kontinuiteta: filozofija ili filozofije*, *Ima li progresa u istoriji filozofije: razlika između filozofije i nauka*, *Problem metode proučavanja filozofije*, *Filozofija kao dar svoga vremena*.

nova njegovog polazišta je antičko razlikovanje znanja (episteme) i mnjenja (doxa), odnosno razlikovanje nivoa znanja: umešnost (tehne), znanje (episteme), praktična mudrost (fronesis), istinsko znanje (sofia) i um, spekulativno mišljenje (nus). Prema ovoj, Aristotelovoj, podeli filozofija je najviši stupanj znanja, — ona postaje znanje o prvim principima, načelima i uzrocima oslanjanjem na druge stupnjeve znanja.

Da bi potvrdio stav da se filozofija razvija sa svojom istorijom oživotvorujući svoju prošlost, Korać daje pregled njenog razvoja od antičke grčke do Hegela i analizira odnos prema prošlosti u različitim filozofskim naporima. Taj odnos je već u antičkoj filozofiji dvojak ali nikada nije apriorno odbacivanje ili ignorisanje. Neki među njima. Elejci, Stoici, usvajaju misli prethodnika, a neki kritikuju, ali u svakom slučaju nova misao razvija se u vezi sa prethodnim učenjima. Platonovo afirmisanje Sokrata, Parmenida i Zenona, kritika sofista, simbolizuje osnovni karakter grčke filozofije, način na koji se ona razvijala. Ovim Platonovim afirmisanjem različitih, čak i suprotnih filozofija, Korać dokazuje da je raznovrsnost filozofije znak njene moći, način njenog postojanja i razvoja, a nikako njena slabost.

Aristotelova filozofija, iako u suštini ne čini ništa više no Platonova, na najbolji način potvrđuje da filozofija živi sa svojom istorijom, i da se bez nje ne može razvijati. Aristotel je jasno spoznao da je svaki stupanj razvoja duha bitno uslovljen ranijim stupnjem znanja. Zato je u svojoj *Metafizici* zapisao da svako među filozofima kaže po nešto o suštini stvari, a to tek u celini sa drugim znanjima čini primetnu veličinu. Smisao za kulturno nasleđe Aristotel nije ispoljio samo prikazom razvoja prethodnih filozofskih učenja nego i razvoja mita, narodne mudrosti, itd.

Po tom delatnom isticanju istorijskog nasleđa filozofije Aristotelu je ravan Hegel, jer i on oličava primer filozofskog odnosa prema istoriji filozofije. Naravno, to nije sporno. Čini se da bi ovim argumentima-primerima trebalo dodati i to da je marksizam, naročito u delima svojih osnivača i nekih istaknutih nastavljača, argument-primer filozofskog odnosa prema svom istorijskom nasleđu. Jer, marksizam nastaje i razvija se u dijalogu sa bitnim filozofskim dostignućima; i više od toga, s onim što je u marksizmu delatno živi i njegova teorijska osnova, istina na protivrečan način. Marksova misao i nastaje u kritičkom dijalogu sa Hegelom i Fojerbahom. To je ono što je navelo Ernsta Bloha da u svojim komentarima *Teza o Fojerbahu* iz-

vede zaključak o dubokom smislu Marksove filozofije za kulturno i istorijsko nasleđe. On je otišao još dalje, ističući da marksizam, imajući, između ostalog, potpun osećaj za istoriju, može da bude filozofija izmenljivosti sveta u pravcu jednog istinski ljudskog sveta. Uostalom i samo značenje izvora marksizma Bloh razume ne kao izviranje iz nečega već kao kritički dijalog sa svim onim misaonim tekovinama koje su se poklapale sa glavnim pravcima svetske istorije. Zato u intervjuu (posthumno objavljenom) povodom „nefilozofskih” pitanja o kraju filozofije ističe da filozofija traje onoliko koliko traju njeni problemi.²⁾ O Marksovom filozofskom odnosu prema istorijskom nasleđu filozofije piše i Đerđ Lukač u svom prikazu filozofskog razvitka mladog Marksa.³⁾ Ovu stranu marksizma valja isticati upravo zato što se ona pokazala kao posebno delatna. Naime, marksizam se i mogao razvijati kao istinski revolucionarna, kritička i humanistička misao samo kao stvaralački dijalog sa vlastitim pretpostavkama, kao dijaloško preispitivanje shvatanja unutar samog marksizma i, konačno, kao dijalog sa sadašnjicom.

Drugi način odnošenja filozofije prema vlastitom istorijskom nasleđu Korać jednoznačno i kritički određuje kao „Pohod analitičkog duha protiv istorijskog nasleđa filozofije”. Rezultate ovog pohoda on prikazuje u poglavlju „Istorijske pouke iz antifilozofskog vremena”.

Analitički duh, čijem stanovištu Korać suprotstavlja stanovište o značaju istorijskog nasleđa filozofije kao uslova daljeg istinskog filozofiranja, u stvari sačinjavaju razne varijante klasičnog pozitivizma koji u filozofiji traži sklad, istinu, gotovo znanje, stručnost, naučnu filozofiju bez protivurečja, sukoba. Bliže, reč je o filozofiji Šlika, Karnapa, Vitgenštajna, Rajhenbaha, Mura... Pozitivizam odbija svaku potrebu vraćanja na nasleđe filozofije, jer je ono, kako to utvrđuje Rajhenbah, „samo istorija a ne filozofija”. U ovom stanovištu pitanje istine postavlja se na isti način i u nauci i filozofiji. Krajnja je konsekvencija ovog stanovišta svojevrsni imperijalizam nauke, antifilozofski scijentizam, koji Korać određuje kao „osobitu samouverenost nauke, koja se više ne zadovoljava da bude shvaćena kao jedan od oblika mogućeg znanja, već kao jedino moguće saznanje” (str. 32).

²⁾ Videti: E. Bloh, *Marksove teze o Fojerbahu*, BIGZ, 1977. i „Filozofija traje koliko i njeni problemi”, „Marksizam u svetu”, 6/1977.

³⁾ Đ. Lukač, *Mladi Marks*, BIGZ, 1977.

Korać posebno kritički ustaje protiv onih pozitivističkih osporavanja filozofije koja mašu argumentima da filozofski stavovi nisu empirijski proverljivi. Jer sa stanovišta iskustva i proverljivosti „nikada se ne bi moglo stići dalje od parcijalnih i pogrešnih generalizacija.” (str. 17). Tu Korać podseća na opomenu Feyerbenda da nauka koja se oslobodi metafizike može u najboljem slučaju da postane dogmatski metafizički sistem, kao i na Engelsovo upozorenje prirodnjacima da će oni „okretanjem leđa filozofiji podleći najgorim, vulgarizovanim ostacima najgorih filozofija”. Engels je, istovremeno, stalno dokazivao istorijski potvrđeno prethodenje metafizike nauci, i to kao nužan moment anticipatorskog a ne gotovog i proverenog u svakom temeljnom mišljenju. Zato Korać nastoji da tzv. „naučne filozofije” što preciznije odredi: one su parcijalni momenti celine ljudskog znanja.

Korać nastoji da ukaže i na dublja društvena ishodišta pozitivističkih opredeljenja. On nalazi da je ceo pohod analitičkog uma u dubljem smislu u stvari osobit oblik tehnokratske ideologije koja se skriva pod maskom neutralnosti filozofije ili pod maskom antiideološkog stanovišta. Tu se on poziva na ocene L. Kolakovskog koji je u svom delu *Filozofija pozitivizma* tvrdio da je logički empirizam „proizvod izvesne kulture u kojoj tehnološka efikasnost istupa kao vrhunska vrednost”, kao i na mišljenje H. Marquizea, koji je, idući još dalje, našao da je to zapravo pravi trijumf „jednodimenzionalnog mišljenja”.

Korać, dakle, uopšte nije „nežan” prema predstavnicima analitičkog duha, on ih čak naziva učenim „tutorima” seminara Oxforda i Cambridgea koji oslobađaju svoje studente od svake moguće angažovane misli da bi ih formirali kao „kvaziučene snobove”, analitičare jezika. „Šta bi takvim analitičarima mogli da ponude Platon i Aristotel, Descartes, Kant ili Hegel — osim, možda, poneki tekst za analitičke igrarije! Šta bi smrt Sokratova ili smrt Brunova, mogle da izazovu u njima, osim paničnog straha?” — (str. 39). Zato mu se ovo stanovište i pokazuje kao antifilozofsko ili, Blohovim izrazom, civilizovano varvarstvo, jer ostaje u granicama postojećeg. Nasuprot tome, Korać, misleći u Marksovom horizontu, filozofiju vidi kao svest o delatnom dijalogu, odnosno kao kritički dijalog, kao svest o potrebama vremena.

Pokušaj da se istorija filozofije odbaci kao uzaludno upinjanje filozofije da dostigne nivo savremenih nauka, pre svega egzaktnih, Korać s pravom određuje kao proizvod našeg vremena, ali ga nalazi i ranije. Poreklo ovih napora i

suštinski motiv je u traganju za neposredno korisnim i primenljivim znanjima. Naravno, problem se počeo javljati već sa prvim predmetnim i metodičkim diferenciranjem nauka od filozofije.

Nakon rastakanja filozofije u teologiji (srednji vek) moderno je doba uzdiglo filozofiju ali ne više (kao u antici) kao znanje radi sebe samog, već kao znanje koje može unaprediti čovekov život, naročito čovekovo vladanje prirodom. „Jer, logos modernog društva koje se rađalo, nije više bio u onome što je sadržavao antički pojam theoria, kao uvid, posmatranje, gledanje, a pogotovo nije bio u sholastičkoj egzistenciji, već u afirmaciji delotvornosti.“ — (str. 22). Tu je osnov stavova utemeljitelja moderne filozofije F. Bekona i R. Dekarta, koje su oni, ne slučajno, izložili pre svega kao pitanje nove metode istraživanja. Oni su jasno izrazili zahteve nove epohe: primenjivati znanje. Oni su, kako to rezimira Korać, nagovestili da umesto kontemplacije nastupa tehnika kao uslov napredovanja u proizvodnji. Istina, ovde su još u nekakvom skladu metafizika i parcijalno znanje. Ali uprkos tome što je još Dekart sjedinjavao metafiziku, fiziku i matematiku i što sam nije odbacivao filozofsko nasleđe, od toga vremena koje obeležava drugačiji praxis društvenog života (nastajuće građansko društvo), paradigma matematike i fizike, određena kao primenjivanje znanja, počinje da deluje protiv filozofije. Ukratko, kako to rezimira Korać, „empiriistička stremljenja su postepeno dobijala sve izrazitija obeležja scijentističkog i pozitivističkog osporavanja filozofije uopšte“ (str. 27). Tom zahtevu na određen način podleže i sam Hegel, koji će jasno istaći da će filozofija afirmisana kao apsolutna nauka, ili biti nauka ili neće biti ništa. Hegel je, istovremeno, prekinuo pozitivističko osporavanje filozofije, i to dvostruko: filozofija je u njegovom sistemu apsolutna nauka i merilo naučnosti svih nauka, dok istorija filozofije ne dokazuje, a i ne osporava, naučne vrednosti filozofije.

Za scijentističku fazu i tendenciju razvoja filozofije bitno je, po Koraću, upravo to što postojeće usvaja kao stvarno i jedino moguće. To je valjda onaj duboki smisao Marksove primedbe i Hegelu kao pozitivisti i konačno, smisao njegovog zahteva da se izlaz iz Hegelovog sistema ne traži u građenju novog filozofskog sistema već u realizaciji filozofije.⁴⁾

Otkud uopšte osnova opredeljenja koje odriče svaki značaj istorijskog nasleđa filozofije za njen razvoj. Korać tu nudi kao odgovor dva mogućna razloga. Prvo, površno uverenje da je filozofija

⁴⁾ Videti o tome: E. Bloh, *Marksove teze o Fojerbahu*, naročito odeljci: Arhimedova tačka i Lozinka.

isto što i bilo koja posebna nauka, te se po toj analogiji samo poslednji rezultati (kao u nauci) smatraju jedino vrednim, pravim, istinitim. I odista, ako se ovako izjednačavaju ovi rezultati moguće je i poricati, zanemarivati ili dovoditi u sumnju rezultate ranijeg filozofiranja. Drugo, istorija filozofije se pojavljuje kao mnoštvo shvatanja, učenja, napora, i to često nepovezanih, pa je izgradnja jedne sistematike na izgled i poželjna i mogućna i potrebna. I dalje, Korać navodi još jedan razlog poricanja važnosti istorije filozofije za koji bi se moglo reći da je sadržan u samoj prirodi filozofskog mišljenja: osobito je svojstvo filozofije da uvek iznova sve problematizuje, pa i vlastita rešenja.

Za razliku od onih polazišta koja odbacuju svaki značaj istorijskog nasleđa filozofije Korać, naprotiv, i to ne bez žara, ističe delotvornost i lepotu istraživanja istorijskog nasleđa filozofije. „Vraćanje i obraćanje istorijskom nasleđu filozofije uvek donosi nova saznanja. I uvek iznova uzbuđuje, čak i one koji u istoriji filozofije ne mogu da nađu najveće svedočanstvo umnosti, već samo zablude i besplodne sporove.” — (str. 29). Izučavanje istorije filozofije je nužan moment produbljenog izučavanja svake filozofije. Tu potrebu da se shvati prošlost Korać uključuje u celinu čovekovog duhovnog života, ali nalazi da se ona u filozofiji ispoljava neuporedivo intenzivnije. Istina, u određenim epohama interes za prošlost gubi stvaralački karakter. To su one epohe koje on sa stanovišta filozofije određuje kao „izrazito antifilozofska doba”. Takva epoha, na primer, je ona koja počinje padom Rimskog carstva a obeležava je primat vere nad mišljenjem, dakle ona situacija koju je apologet Tertulijan izrazio poznatim stavom: *Credo quia absurdum*. To je vreme dogmi i jeresi, vreme potčinjavanja mišljenja autoritetima. Kao primer takvog položaja mišljenja Korać navodi sudbinu Aristotelove filozofije u srednjem veku. U skladu sa svojim polaznim stavovima on posebno skreće pažnju na to da je od Aristotelovih dela bila na udaru pre svega i naročito njegova *Metafizika*, a ne, na primer, logički spisi. I to mu izgleda posve prirodno: ono što nisu regule, što ne disciplinuje mišljenje, postaje nepoželjno u ovakvim vremenima. „Pokršćavanje” Aristotela u Filozofa opominje da u ovakvim vremenima ne može biti istinske filozofije. Zato Korać, polazeći od Hegela, zaključuje da nema i da ne može biti sholastičke filozofije.

Nasuprot ovakvim asimilatorskim i funkcionalnim odnošenjima prema istorijskom nasleđu filozofije u antifilozofskim vremenima, Korać uverava da se životvornost filozofije u vremenima

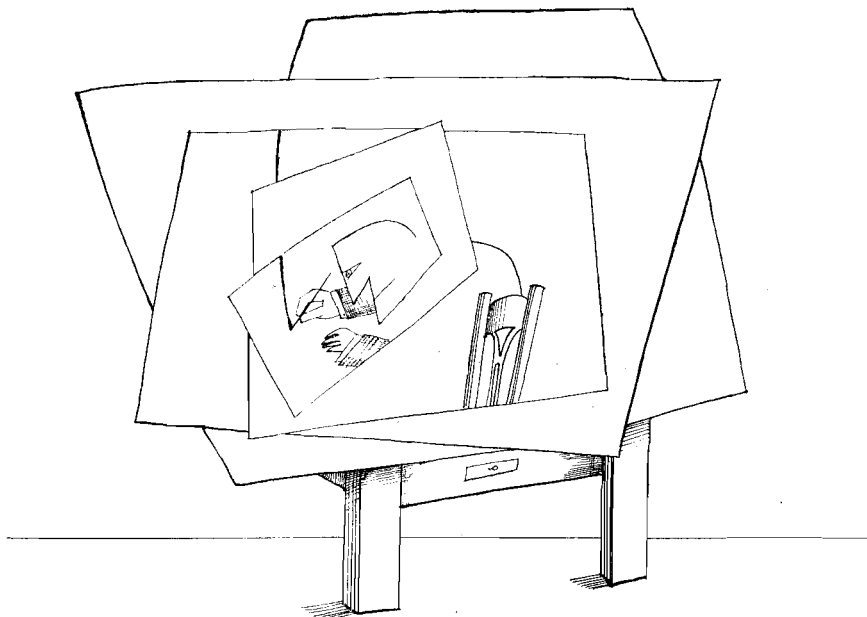
velikih istorijskih uspona potvrđuje i zrelim smislom za integraciju sopstvenog istorijskog nasleđa. To je uslov istinske životvornosti, delotvornosti i autonomije filozofskog mišljenja.

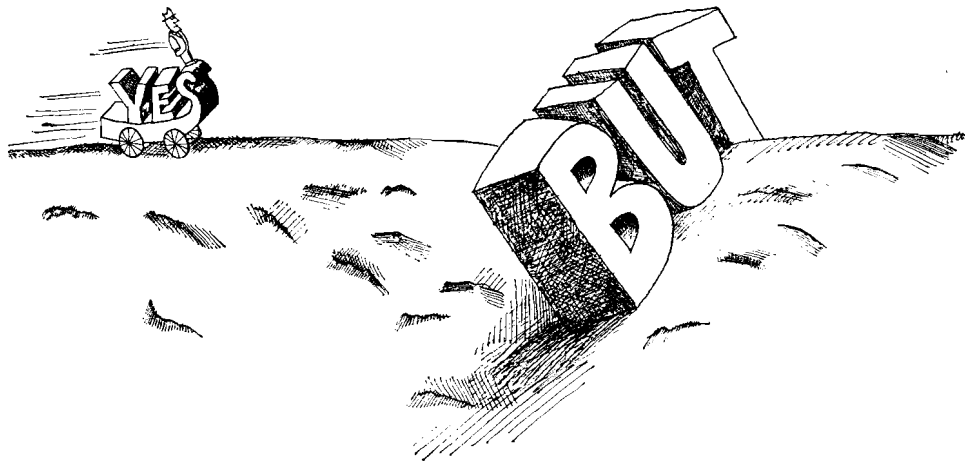
Koraćevu knjigu karakteriše napor da otvoreno brani filozofiju od antiistorijske usmerenosti analitičkog razuma kao stanovišta koje ustaje protiv filozofske kulture. On duboko veruje da filozofija može da bude duhovni horizont svoga vremena što stvaralački integriše svoje istorijsko nasleđe. On, nadalje, jednostavno ne pristaje na to da se filozofija podredi postulatu savremene naučnosti, odnosno da se shvati kao korisno znanje. Ovo odbijanje u vezi je sa razlikovanjem dva tipa napredovanja: nasuprot tehničkom napredovanju, koje Bloh određuje kao „pervertirano napredovanje”, filozofija napreduje svojom životvornošću, stvaralačkom integracijom prakse i teorije, i, naravno, njenom napretku doprinose i rezultati naučnog razvitka. Tako se Koraću razlika između određenog razumevanja odnosa nauke i filozofije u krajnjoj liniji pokazuje kao razlika u shvatanju progressa. On se zalaže da se za kriterij napredovanja mišljenja, i šire, društvene prakse, ne uzima tehničko napredovanje, već šire, mogućnosti slobodnog razvoja čovekove ukupne prakse pa, samim tim, i mišljenja. On posebno odbija mogućnost da se filozofija podredi kriterijumu tehničkog napredovanja. U horizontu Marksove misli Korać nalazi da filozofija mora da učestvuje u otvorenim sporovima o budućnosti savremenog čoveka i čovečanstva.

U najobimnijem poglavlju knjige Korać raspravlja o problemu same metode proučavanja istorije filozofije. Tu on pristaje sasvim na zahtev i rezultat Hegelovog metoda: istorija filozofije je sama filozofija u njenoj istorijskoj dimenziji, zato istorija filozofije mora da prati uslovljenost, povezanost i kontinuitet i nužnost javljanja različitih misaonih napora. Sledeći ovaj pristup, on nalazi da su Aristotel i Hegel najznačajniji za razumevanje istorije filozofije. Aristotel je stvarni utemeljivač istorije filozofije zato što je uspeo da osmisli povezanost i problemski kontinuitet ranije misli. Hegel je za istoriju filozofije dvostruko značajan. On je najcelovitije kritikovao onaj nefilozofski, historiografski, dok-sografski pristup istorijskom nasleđu filozofije, zbog toga što se u njemu raskida veza između filozofije i njenog nasleđa. Pišući sam istoriju filozofije on je pokazao da najraznovrsnije ideje, teorije, pravci, sistemi u filozofiji imaju značaj i smisao samo u celini istorijskog kretanja, dakle kao unutrašnje jedinstvo i nužnost. Polazeći od ovih stavova Korać naznačava nekoliko zahteva koji se postavljaju pred svako pro-

učavanje istorijskog nasleđa filozofije. Prvi, uvažavanje istorijskog kontinuiteta koji je omogućen dijalogom različitih misaonih napora sa svojim vremenom i sa svojim misaonim pretpostavkama. Drugo, svaku filozofiju treba proučavati kao filozofiju vremena u kome se javlja. Treći zahtev bi mogao da se odredi kao uvažavanje različitih filozofskih napora, jer je to bitna odlika filozofije, način na koji ona postoji i razvija se.

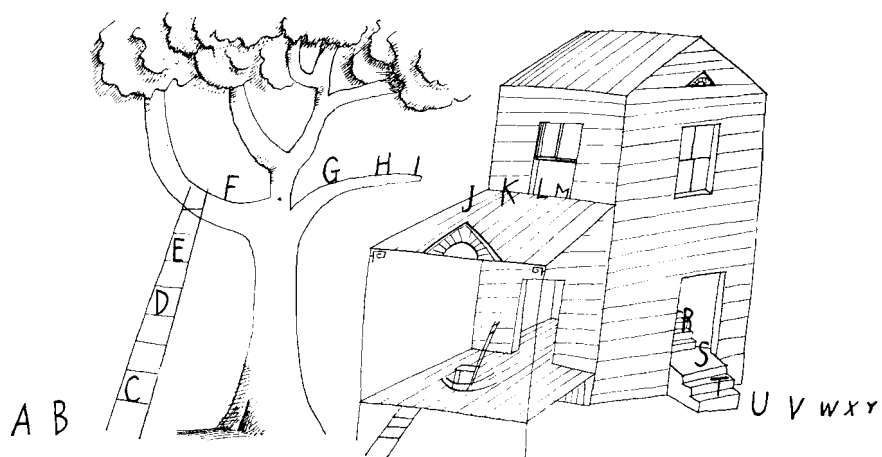
Osvrt na autorova kritička razmatranja vraća na njegov značajan, metodski relevantan, filozofski zahtev: kao što kritički pogled na prošlost filozofije nagoni da se misli o njenoj budućnosti, tako pogled na njenu budućnost nagoni da se ispituje i razmatra njena prošlost. Ovaj nas poslednji zahtev nužno upućuje da uvek iznova promišljamo vlastitu filozofsku situaciju, proučavanje, razvoj marksizma, posebno položaj same Marksove misli u celini našeg društvenog mišljenja, društvenih istraživanja, redovnog obrazovanja u školama i na univerzitetima, u različitim programima marksističkog obrazovanja. Naročito po tome ova se knjiga uveliko može ticati i naše filozofske i obrazovne situacije.





VI DEO

IZ IZDAVAČKIH RECENZIJ



U saradnji sa izdavačima literature iz oblasti društvenih nauka i filozofije na srpskohrvatskom jeziku u ovoj rubrici će biti objavljivane recenzije o planiranim izdanjima koje su pisane za potrebe izdavača.

Verujemo da je ovo jedna od mogućnosti da se javnost podrobnije upozna s planovima izdavača i da pruža elemente za određeni odnos u trenucima kada se izdavački planovi daju na javnu diskusiju.

U saglasnosti s izdavačima i autorima ovu rubriku otvaramo s recenzijama BIGZ-a, uvereni da će one ovim putem dospeti do većeg broja zainteresovanih.

EMIL DIRKEM: ELEMENTARNI OBLICI
RELIGIJSKOG ŽIVOTA

Knjiga Emila Dirkema *Elementarni oblici religijskog života*,¹⁾ predstavlja jedno od najznačajnijih dela u okviru sociološke tradicije. Svojim teorijskim značajem i uticajem koji je izvršila na razvoj sociologije kao nauke, ona staje u red onih dela koja su ugrađena u temelje pojedinih filozofskih i naučnih disciplina. Kao što se ozbiljno bavljenje filozofijom ne može zamisliti bez uvida u Hegelovu *Fenomenologiju duha*, kao što Marksov *Kapital* mora stajati na dohvata ruke svakom ekonomisti, kao što biolog ne bi smeo da ne poznaje Darwinovo *Poreklo vrsta*, tako ni sociolog, bez obzira kojom se oblašću ove razgranate discipline bavio i ma koliko njegovo zanimanje bilo „praktično”, ne bi smeo da se upušta u posao ako mu nije dostupno onih nekoliko dela iz kojih izvire čitavo teorijsko nasleđe o koje se oslanja svaka, pa i „najmodernija” sociologija. Među takvim delima su, svakako, Kontov *Kurs pozitivne filozofije*, Spenserovi *Principi sociologije*, Veberova *Privreda i društvo*, i niz drugih — ali nezaobilazno i Dirkemovi *Elementarni oblici religijskog života*.

U našoj prevodnoj literaturi u oblasti sociologije dela Emila Dirkema uživala su, pored Veberovih, u odnosu na ostale sociološke klasike relativnu naklonost izdavača: do sada su na našem jeziku objavljena Dirkemova *Pravila sociološke metode* (Savremena škola, Beograd, 1963, predgovor V. Milić) i *O podeli društvenog rada* (Prosveta, Beograd, 1972, predgovor M. Ranković). Međutim, za potpunije razumevanje složenog Dirkemovog sociološkog sistema i potonjeg uticaja njegovog na sociologiju uopšte, a sociologiju religije posebno, nužno je prevesti i poslednje veliko Dirkemovo delo *Elementarni oblici religijskog života*, kao i njegovu obimnu studiju *Samoubistvo*.

Pored Maksa Vebera, francuski filozof i sociolog Emil Dirkem (1858—1917) ostaje jedan od utemeljivača sociologije religije: ono što je za

¹⁾ Emile Durkheim, *Les formes elementaires de la vie religieuse*, prvi put objavljeno 1912. godine u izdavačkoj kući Felix Alcan, Paris. Knjiga je otada doživela 6 francuskih izdanja i prevedena na više svetskih jezika. Delo sadrži oko 40 autorskih tabaka, a izdvojeno je u tri knjige. Evo pregleda sadržaja: Uvod; predmet istraživanja; I *Knjiga*: Prethodna pitanja (I poglavlje: Definicija religijske pojave i religije same; II: Osnovne zamisli o elementarnoj religiji; III: Nastavak; IV: Totemizam kao elementarna religija); *Knjiga II*: (I poglavlje: Izričito totemska verovanja; II: Nastavak; III: Nastavak; IV: Kraj; V: Poreklo tih verovanja; VI: Nastavak; VII: Kraj; VIII: Pojam duše; IX Pojam duha i boga); *Knjiga III*: Osnovna obredna ponašanja (I poglavlje: Negativni kult i njegove funkcije: asketski obredi; II: Pozitivni kult; III: Nastavak; IV: Nastavak; V: Pokajnički kultovi i dvosmislenost pojma svetog); Zaključak.

Vebera *harizma*, za Dirkema je *sveto*. Obojica su pokušavali da naučno i racionalno zasnuju sociologiju religije, a Dirkem je religijskoj pojavi pridao konstitutivni značaj u celokupnom društvenom životu. Smatrao je da je religija nužna sa gledišta nesmetanog i skladnog funkcionisanja svake društvene organizacije. Nasuprot u ono doba rasprostranjenim verovanjima, Dirkem obrazlaže stav da izvori religijske pojave počivaju ne u totemizmu, animizmu, posebnim stanjima duha i svesti, već u samoj društvenosti; religijska pojava je samo preobrazena potreba i prinudom iznuđena obaveza čovekova da obožava društvo, van kojeg mu nema opstanka.

Ne ulazeći ovde u izlaganje složene Dirkemove argumentacije, koja se rukovodi njegovim opštim sociologističkim pristupom izučavanju društvenih pojava, napomenimo samo da knjiga *Elementarni oblici religijskog života* predstavlja obrazac sistematskog sociološkog dela — jednog od onih kakva se više ne pišu. Izdavanju ove knjige prethodilo je autorovo obimno proučavanje kako zatečenog teorijskog nasleđa tako i raznovrsnog i zanimljivog iskustvenog materijala^{*)} o primitivnim religijama australskih plemena u kojima je Dirkem, kao i mnogi antropolozi onog doba, nalazio laboratorijski uzorak precivilizacijskih stanja društvene organizacije. Dirkemova knjiga, iako nosi podnaslov „Totemski sistem u Australiji“ i mada se najvećim delom bavi interpretacijom ta mošnjih religijskih običaja, mnogo je šira, jer u prastanju pronalazi one suštinske elemente koji tvore svaku religijsku pojavu — bez obzira na njenu složenost: od primitivnog kulta do složenog monoteizma. Ako se zaključci ovog kapitalnog dela mogu danas osporavati obiljem etnološkog, antropološkog i, uopšte, istorijskog materijala, ako se, dakle, Dirkemova osnovna zamisao o strukturalnom kontinuitetu religijske pojave od prapočetaka civilizacije do naših dana može dovesti u pitanje, delo *Elementarni oblici religijskog života* čuva trajne vrednosti: krasi ga snaga sociološke mašte, savestan odnos prema iskustvenom materijalu, strogost izlaganja, preciznost terminologije, smelost zaključaka. Stoga ova klasična studija ima i didaktičku vrednost: ona nas upozorava na metodološke imperATIVE kojima treba da se povinuje svaka sociološka analiza bilo koje društvene pojave.

Aljoša Mimica

^{*)} Ovo Dirkemovo poslednje delo najavljavano je njegovim obimnim člancima u časopisu *L'Année sociologique*, počev od 1898. godine. Još pre toga, međutim, neke osnovne stavove o statusu religije u društvenom životu možemo naći u knjizi *O podeli društvenog rada* (1893).

GALVANO DELLA VOLPE: ROUSSEAU I
MARX

Galvano della Volpe spada svakako u najistaknutije teoretičare marksističke orijentacije nakon drugog svjetskog rata. Utjecaj njegovih ideja toliki je da se čak jedno vrijeme govorilo o svojevrsnoj Della Volpeovoj školi kojoj pripadaju najistaknutiji predstavnici tzv. srednje generacije talijanskih marksista; to su među ostalima: L. Colletti, M. Rossi, U. Cerroni, Pietranera, N. Merker i niz drugih.

Uz put valja kazati da je Della Volpe dao nesumnjiv doprinos razradi marksističke teorije u više znanstvenih područja — a osobito u području epistemologije (djelo: *Logika kao historijska znanost*), u području estetike (djelo: *Kritika ukusa*, koje je 1975. izdao beogradski Nolit), te u području političke teorije ili političke filozofije. Ovom trećem području pripada i njegovo djelo *Rousseau i Marx* (Editori Riuniti, IV izdanje, Rim 1974).

Međutim, djelo *Rousseau i Marx* sadrži u nekoliko sve bitne elemente Della Volpeova teorijskog napora i interesa. Dat ćemo kratak prikaz pojedinih poglavlja:

Poglavlje *Rousseau i Marx* — po kojemu knjiga i nosi naziv — najopširnije je i najzanimljivije. U njemu Della Volpe pokazuje što Marx baštini iz tradicije najnaprednijeg građanskog političkog mišljenja, a u kojim točkama radikalno nadilazi to mišljenje i izgrađuje novu historijsko-materijalističku koncepciju. Polazna točka te usporedbe jest Rousseau kao utemeljitelj moderne, građanske demokracije. Ali u analizu autor uvodi i drugog velikog predstavnika građanske teorije demokratizma Kanta. Della Volpe vrlo oštroumno pokazuje bitnu ograničenost „najsvetijih“ načela građanskog učenja — o slobodi, o osobnosti, o nepovredivosti ličnosti itd. itd. Međutim, on jednako tako smatra da socijalistička revolucija može biti uspješna samo ako do kraja ispuni (i prevlada) najbolja načela građanske demokracije (posebno ona načela što ih postulira Rousseau).

U drugom i trećem poglavlju: Dijalektika bez idealizma i Za materijalističku metodologiju ekonomije i moralnih disciplina uopće, Della Volpe se bavi eminentno epistemološkim pitanjima. Njemu je stalo do toga da pokaže kako u povijesti ljudskog mišljenja (osobito u znanostima o čovjeku i društvu) postoje zapravo dvije linije — jedna idealistička koja ide od Platona, preko preteča njemačkog klasičnog idealizma do Hegela i dalje; i druga eksperimentalna, materijalistička, koja ide od Aristotela preko Galileja i kulminira u opusu Marxa

koji izgrađuje istinsku znanstvenu metodologiju za sve društvene discipline. Predmet Della Volpeove kritike jest posebno Hegelova dijalektika. On smatra da Marxova dijalektika znači izravnu negaciju one Hegelove, i da je velika zabluda svih onih marksista koji su preko Engelsa prihvatili zapravo hegelovski tip dijalektike. Među takve marksiste spadaju svi pobornici tzv. dijamata.

Della Volpeov antihegelizam valja razumjeti u okviru specifičnih talijanskih prilika, gdje je više desetljeća dominantna figura bio glasoviti neohegelovac Croce. Obračun s Croceom koji je bio neophodan značio je i obračun s izvorom — Hegelom.

U tri manja završna poglavlja: Aristotel 1955; Zbirna napomena o metodi; Pet etičkih fragmenata, autor razmatra različita pitanja koja su našla svoje mjesto posebno u njegovim djelima *Kritika ukusa* i *Logika kao historijska znanost*. U tom smislu dakle, u ovoj knjizi imamo ukratko sve relevantnije teze ovooga izuzetno utjecajnog mislioca u Italiji.

Željeli bismo iznijeti sasvim ukratko i neke kritičke primjedbe.

1) U prvom poglavlju Rousseau i Marx Della Volpe uzima kao uzor novog socijalističkog legaliteta (ustavnosti) Ustav Sovjetskog Saveza donesen tridesetih godina. Formalno (tekstualno) gledano teško da bi se moglo nešto ozbiljnije spočitati onim stavkama Ustava što ih citira Della Volpe (taj je tekst on pisao 1953. i 1954. g.), ali svi dobro znamo da je Ustav bio jedno a staljinistička praksa nešto sasvim drugo. Ako se ne istakne i ta strana, onda prilično neuvjerljivo i nategnuto djeluje Della Volpeovo ironiziranje formalizma građanske demokracije i veličanje sovjetske, socijalističke demokracije. A znamo da je XX kongres KPSS najoštrije kritizirao baš to Staljinovo kršenje elementarnih demokratskih principa, čime se socijalistička praksa srozala ispod razine najformalnije građanske demokracije.

2) Della Volpeovi stavovi o odnosu Hegelove i Marxove dijalektike vrlo su izazovni i stimulativni, ali on u svojem antihegelizmu ide predaleko. To ga odvodi na granicu pozitivizma o kojemu je Marx izrekao najoštrije kritike.

Obje te činjenice valja rasvijetliti u jednom predgovoru. Inače držim da je korisno da se prevede ovo Della Volpeovo djelo. Unatoč spomenutim slabim stranama, njegovo djelo je i oštroumno, i reprezentativno za jednu varijantu suvremenog marksizma.

U Italiji je utjecaj Della Volpeov vidljiv kod niza mladih istaknutih marksističkih teoretičara i istraživača. Već sama ta činjenica bila bi dostatna da se u nas izda njegovo djelo *Rousseau i Marx*.

Vjekoslav Mikecin

LUKAČ: O ESTETICI

Kao i u slučaju drugih plodnih pisaca koji su imali dug, zanimljiv ali često i nepregledan razvojni put moguće je i korisno izborom Lukačevih tekstova iz različitih razvojnih faza prikazati njegovo značajno estetičko mišljenje koje predstavlja jedan sistem marksističke estetike.

Osnovni cilj takvog izbora i prikaza jeste taj da se odgovori na pitanje o mogućnosti marksističke estetike uopšte pomoću Lukačevog kolosalnog pokušaja koji je signifikativan za naše stoleće. Sam Lukač u svom završnom sistematskom pokušaju izničitog govori o tome i s najboljim razlogom smatra da marksistička estetika i postoji i ne postoji, prema tome da li smo u stanju da iz epohalnog Marksovog mišljenja i filofske situacije našeg vremena izgradimo ono što se tako može zvati, ili pak ne. Lukačevo estetičko mišljenje je jedan odgovor na pitanje o mogućnosti marksističke estetike i zato treba zastati kraj njegovog dela u selekciji koja omogućuje suočavanje sa njegovim osnovnim idejama i sistematski pregled njegovog mišljenja.

Lukač je prošao tri odlučne faze u razvoju svog estetičkog mišljenja koje treba obuhvatiti odgovarajućim reprezentativnim tekstovima.

I. Najpre se razvijao pod uticajem „filosofije života” i novokantovstva u vreme vrlo snažnog razvoja filofske mišljenja neposredno pre prvog svetskog rata, u doba građanskog sekuriteta. Na njega je uticao Simmel, pisac *Filosofije novca* — gde je preduzeo jednu interpretaciju Marksa, ali i pisac značajnih dela iz filosofije umetnosti, kao što je njegova studija o Rembrantu, gde zastupa gledište o subjektivno-objektivnoj estetskoj vrednosti. Simmel je takođe tražio dopunu teze o umetnosti radi umetnosti tezom o umetnosti radi života i života radi umetnosti. — Na njega su uticali i novokantovci, primerice E. Lask, a bio je i u kontaktu sa M. Veberom, sociologom, i drugim značajnim savremenikima. Iz te idejne atmo-

sfere potekao je njegov spis *Duša i oblici*, koji treba predstaviti ne samo iz istorijskih razloga, već radi razumevanja one osnove iz koje se mogao kasnije razviti značajan Lukačev filozofski rad.

II. U drugoj fazi su za Lukačevo estetičko mišljenje bili presudni Diltajev istorizam i Hegelova filozofija. To je vreme *Teorije romana*, koju takođe treba predstaviti jednim odlomkom. Tada Lukač počinje negovati istorični način mišljenja, on govori o umetničkim oblicima kao o istorijski ostvarenim čulno opažajnim duhovnim snagama čoveka, kao izrazu ili pak manifestaciji objektivnog duha i sl. Mada će tada zauvek Hegel uticati na Lukačev rad, Lukač će tek sa prihvatanjem marksističkog gledišta razviti definitivno svoj istorični (povjesni) način mišljenja i svoj sistem estetike.

III. To je završna i definitivna faza u Lukačevom misaonom razvoju, ali je ne treba shvatiti kao puko opredeljenje za marksizam jednog autora koji je sve do toga časa bio nepripremljen za novo i radikalno revolucionarno gledište ne samo u duhu Hegelove i Marksove tradicije, već i na liniji Lenjinovog neposrednog revolucionarnog angažmana. Ta faza počinje za Lukača sa pojavom *Istorije i klasne svesti*, a traje sve do kraja Lukačevog rada, sve do završnog dela *Specifičnost estetskog*.

Pošto je u pitanju autor velike erudicije i odličan poznavalac evropske kulturne tradicije i, takođe, autor koji je oštroumno originalno razvijao svaku novu temu potrebno je prihvatiti i neke njegove izdvojene poglede, primerice one iz eseja o Solženjcinu.

Lukačev misaoni rad je uzoran za naše vreme i po ideološkoj krizi kroz koju je prošao u doba Staljinovo. Pitanje je kako je uopšte bilo moguće da čovek koji je, kao Lukač, veoma dobro znao o čemu se u filozofiji radi, napusti svoje gledište i zastupa neko drugo u koje ne veruje radi uspeha socijalističke ideje i daljeg razvoja radničkog pokreta u našem vremenu. Etička pitanja tako postaju presudna i za estetiku i Lukač s pravom završava svoja estetička razmatranja u *Specifičnosti estetskog* govoreći o načinu adekvatnog prosuđivanja vremena u kome živimo, pa dakle i Staljinovog vremena da bi i za filozofiju umetnosti izvukao konsekvencije, koje ćemo u ovom izboru preuzeti.

Tako će se dobiti pogled na Lukačevu estetiku koji je pregledan i upotrebljiv za svakog onog ko nije u mogućnosti da studirajući ovo obimno delo neposredno upozna. Štaviše, selekcijom se mogu istaći neke bitne stvari i bolje nego iz

samog kompletnog dela razabrati sistematske linije estetike ovog značajnog marksističkog mislioca koji je svoj rad uveliko posvetio upravo estetici.

Milan Damjanović

EUGEN FINK: EPILOG PESNIŠTVU

Fink je jedan od najznačajnijih savremenih mislilaca, ali nijedno njegovo delo dosad nije objavljeno na našem jeziku. Prevedeni su neki njegovi značajni članci, kao i predavanja koja je držao gostujući u našoj zemlji.

Profesor filosofije u Fraiburgu, Fink je najpre prošao kroz fenomenološku školu kao neposredni saradnik i asistent Husserlov, a zatim kao njegov originalni sledbenik: hipoteka Husserlove transcendentalne fenomenologije nije ga ni na koji način obavezivala, pa je fenomenološku metodu primenjivao na samostalan način. Pod uticajem Hajdegera, on se već udaljava od fenomenologije, da bi zatim prevazišao i Hajdegerovo gledište i krenuo sopstvenim putevima kosmološkog, postistoričnog načina mišljenja, u vremenu koje je bilo zasićeno povesnim, ratnom katastrofom uslovljenim egzistencijalnim mišljenjem. Zadugo su izvan kruga Finkovog interesovanja ostale teme praktične filosofije, socijalne i političke filosofije, filosofije vaspitanja i morala, no u poslednjim godinama on se okreće baš tim pitanjima i, posebno, problemima Marksovog i marksističkog mišljenja, delimično i u saradnji sa našim kolegama, okupljenim oko *Praxisa*. Tako je prihvatio i obradio temu rad, diktatura proletarijata, suština vlasti (gospodarenja) i dr., a ti tekstovi su zatim objavljeni i na našem jeziku kao rasprave ili kao časopisni članci (u *Praxisu* i u *Filosofiji*). Mislilac građanske provenijencije, on pokazuje ne samo veliko razumevanje, već i neobičnu saglasnost s nekim marksističkim pogledima, primerice u originalnom tumačenju diktature proletarijata, i dr.

Fink postavlja pitanje o prerefleksivnom razumevanju sveta što proističe iz osnovnih fenomena ljudskog opstanka u radu, ratu, igri, ljubavi i dr. Kada je, primerice, reč o igri, Fink piše da tu „prvenstveno nije u pitanju shvatanje jedne stvari, već svetski značaj igre, saznanje igre kao jednog ključnog fenomena od zaista univerzalnog ranga” (u knjizi *Igra kao simbol sveta*, 1960). U pitanju je „pra-odnos čoveka i sveta, koji se ne može crpiti neposredno iz nama prethodno datih fenomena, i to zato što

su takozvani fenomeni, na koje se rado pozivamo kao na krajnju instanciju, sami određeni svojevrsnim „iščezavanjem sveta” (*ibid.*). Ne smemo, dakle, „najpre ispitivati ljudsku igru, a zatim pitati da li se ona, kao kritički redukovani model, može upotrebiti za karakterizaciju „svetskog toka”... Da bismo razumeli igru moramo poznavati svet, a da bismo poznavali svet kao igru, moramo produbiti saznanje sveta”. — (*ibid.*).

Na primeru igre, koji vredi i za *Epilog pesništva*, može se razabrati Finkova metoda koja ne zastaje fenomenološki na fenomenima bez sveta, već, formalno slično marksističkoj filozofiji, pita za ljudski svet igre, ali i više od toga, za igru kao simbol sveta. „Ljudska igra je naročito istaknuti način na koji se ljudska egzistencija razumevajući odnosi prema celini onog što jeste... U čovekovoj igri ogleda se celina sveta u samoj sebi.”

Epilog pesništva je knjiga sastavljena od četiri izvrsno napisana članka o pesništvu, „Maska i koturna”, „Epikurov vrt”, „Bratski razdor u osnovi stvari” i „Uz Razgovore sa Leuko C. Pavese”.

Kritiku ovih tekstova predložio sam u eventualnom predgovoru za knjigu, a ovde bih želeo samo da ukažem na osnovnu metodološku razliku između Finkovog gledišta i onog koje zastupamo kao gledište marksističke filozofije. U kosmologijskoj perspektivi Fink je sklon da osnovne fenomene socijalno-istorijskog opstanka čovekovog, kao što su npr. vlast ili rat, projicira u svemir i shvati kao nešto osnovnije od ljudske istorije, pa tako posredno brani večnost tih pojava, za koje bismo želeli da verujemo da su po svome poreklu i po svojoj suštini ipak prolazne pojave. No Fink, kao građanski mislilac ne zastupa tu tezu *expressis verbis*, ali u socijalno-filosofskim radovima u poslednjim godinama svoje gledište proširuje i približuje marksizmu.

Milan Damjanović

LUDVIG GIC: FENOMENOLOGIJA KIČA

Knjiga Ludviga Gica *Fenomenologija kiča** zadovoljava dva bitna uslova koji je preporučuju za objavljivanje. Reč je, najpre, o tome što se u ovom radu teorijski ispituje jedna izuzetno važna pojava u savremenoj kulturi (da li samo u njoj), ali u filozofskoj perspektivi, i to, pre

*) Ludwig Giesz, *Phänomenologie des Kitsches*, Fink Verlag München, II izd. 1971.

svega, u okviru fenomenologije. Ako se ima u vidu autorovo nastojanje da fenomenologiju kiča paralelno razmatra i kao problem jedne antropološke estetike, i to tako da se neprekidno suočavaju analize *doživljaja* „kič-predmeta” i „estetskog predmeta”, onda se nameće utisak: da se već od samog početka istorije umetnosti, u okviru komunikacije diferencira jedan sloj u strukturi doživljaja koji je strukturalno sa-prisutan sa onim drugim ili dubljim slojem te iste strukture, koji imenujemo estetskim doživljajem.

Ludvig Gic, ukratko, sledi fenomenološki metod koji u opisivanju i analizi fenomena cilja pre svega na „kič-predmet”. Međutim, on neće zaboraviti upozorenje Hermana Broha (upor. „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches” u: *Dichten und Erkennen. Essays Bd I*, Zürich, 1955, str. 295) da se u analizi centralnog pojma „kič-doživljaja” mora govoriti paralelno i o „kič-čovjeku”.

Nekoliko reči o knjizi.

1. U prvoj glavi pod naslovom *Subjektivna estetika?* Gic razmatra pitanje „subjektivnosti” našeg interesa — smatrajući to jednim od možda najvažnijih teorijskih pitanja. U drugoj glavi, *Opštost kiča* (*Allgemeinheit des Kitsches*), Gic se „okreće konkretno problemu kiča s obzirom na pitanje njegove sfere važenja”. U trećoj glavi, *Uživanje i naslada* (*Genuss und Genüßlichkeit*), ispituje u fenomenološkom duhu razliku između čistog uživanja i uživanja u uživanju, odnosno, između naslade i estetskog zadovoljstva, pri čemu je ovde prisutna distinkcija pojmova uživanja i uživanja u uživanju — očitno preuzeta od Morica Gaigera — primenjena u analizi problema kiča. Četvrto poglavlje: *Kič i uživanje u kiču* (*Kitschgenuss*), utvrđuje bitne predikate kiča: sentimentalnost, penetrantnost, lepljivost, egzotizam, sinesteziyu, fantastičnost, alibi slobode, prozaičnost, jevtino zadovoljstvo (str. 38—54). U petom poglavlju. *Kič-čovjek*. Gic pokušava da izvede sintetičku ideju ispitivanja. Tu razmatra i problem odnosa i razlike između kiča i umetnosti, kiča i estetskog. Pri tome se poziva na gledišta Kjerkegora, Broha, Ničea, Ričardsa, Frojda, Gadamera i dr. Zanimljivo je, na primer, tvrđenje Ludviga Gica da i u „*Frojdovoj teoriji umetnosti*” možemo sagledati samo *jednu teoriju kiča*” (str. 58).

2. U zaključnom razmatranju Gic primećuje: „Da bismo odredili *suštinu kiča*, nije ništa lakše nego da navedemo šta „je” u stvari umetnost. Jer, *in concreto* kič se postavlja kao pseudo-umetnost. Shvatiti nešto kao kič, pretpostavlja,

prema tome već — iako neeksplicitno — poznavanje prave umetnosti". — (str. 63).

Ostajući u ravni opšteg filozofskog razmatranja kiča, i dovodeći u vezu analizu „uživanja u kiču” sa analizom „estetskog uživanja” — ukazujući pri tome na bitne razlike, Gic je pokazao da se područje kiča nalazi doista, u fenomenološkoj blizini sa sferom „umetnosti”, u smislu odnosa prednjeg i zadnjeg (pozadinskog) plana, odnosno, „prozaičnog” i „estetskog”. U kiču se „... uživa bez premisa refleksivnog ili transcendentnog, što znači bez uživanja u uživanju i bez fiktivnog ili bilo kakvog drugog isključivanja objekta uživanja. Obična prisutnost objekta uživanja je dovoljna.”

3. U glavi naslovljenoj: „*Kič-čovek*” kao turist Gic govori o fenomenu tzv. „masovnog turizma”. Navodi podatak UNESCO-a iz 1966, da je te godine bilo oko 128 miliona turista. Reč je o tome što je stvoreno novo tržište „čoveka-turiste” čija se interesovanja ispituju kao njegova „kič-svest” i nastoji se da se ta svest zadovolji prikladnom „turističkom-robom”.

4. Tekstovi Ludviga Gica iz navedenog dela prevedeni su na mnoge jezike, ili predstavljaju delove antologije o kiču. (Upor. Gillo Dorfles, KITSCH. Antologia del cattivo gusto. Milano, 1968. gde je objavljen tekst Gicov, „*Kič-čovek*” kao turist”). Ova, za teorijsko promišljanje kiča izvanredno podsticajna studija doprineće, uz to, da se i u našoj sredini započne ozbiljnije razgovarati o kiču, i to ne kao o pojavi čija je sudbina slična nekoj „prolaznoj epidemiji”, već kao o činjenici koja prati rast ljudske civilizacije od njenih početaka, i koja tek danas dobija tako vidne, manifestne oblike. Gic je ukazao na antropološke korene kiča, čime se problem pomera iz sfere „neozbiljnog”, od čega je često patilo i samo teorijsko ispitivanje, u područje „ozbiljnog” intelektualnog osmišljavanja.

Sreten Petrović

HANS MAGNUS ENCENSBERGER: IZBOR ESEJA

Hansa Magnusa Encensbergera, znanog i uvaženog zapadnonemačkog pesnika, svakodnevni žargon bi, povodeći se za najupadljivijim svojstvom kako njegove poezije tako i njegove esejistike, verovatno nazvao društveno angažovanim intelektualcem. To možda i ne bi bilo sasvim pogrešno, ali bi svedeno donelo više štete nego koristi jer bi takvim razvrstavanjem

jedan neuobičajen odnos i stav bili smešteni pod uobičajenu i ne mnogo informativnu etiketu.

Za oba vida Encensbergerovog bavljenja književnošću — koje podrazumeva stav prema svetu u kom se živi — karakteristično je, pre svega, jedno: iza njih stoji savremeni pesnik. Ovo oveštalo i ne mnogo precizno sredstvo klasifikacije ovde postaje sintagma, čija su oba člana podjednako važna.

Encensbergerove eseje odlikuje nekoliko sadržinsko-formalnih obeležja: zanimanje za probleme društvenog života, izrazita aktuelnost, tematska raznolikost, izoštrenost (i oštrina) pristupa, jezik. Teme zastupljene u izboru koji je on sam napravio za srpskohrvatsko izdanje obuhvataju probleme politike i kulture (viđene najčešće iz političkog ugla), analizu 'industrije svesti' mas-medija (zapadnonemačke) štampe, (dakle, razmatranje vidova manipulacije u savremenim, prvenstveno zapadnim društvima), problem 'nemstva', analizu izdaje (odnos nacije/države i pojedinca), problem zločina (paralela Ajhman — savremeni kalkulatori mogućeg rata), jačanje i sve očiglednija uticajnost izvesnih afro-azijskih zemalja i odnos (zapadne) Evrope prema njihovoj rastućoj moći, problem 'političke ekologije' (ekološka ravnoteža i uticaj političkih interesa na njeno rušenje), fenomen avangarde u umetnosti i politici, itd. Encensberger se, očigledno, ne bavi neutralnim, već kriznim problemima; istovremeno: samo onima koji zahtevaju oštru kritiku, napad. On najčešće piše povodom i na osnovu činjenica iz svakidašnjeg života, ali se to ni u kom slučaju ne svodi na razmišljanje o detaljima: svakodnevna zbivanja postaju deo jednog bogatog asocijativnog sklopa koji otkriva njihovu stvarnu težinu i pokazuje koliko utiču na opštu atmosferu doba. Međutim, aktuelnost ovde nije puka koketerija s takozvanim duhom vremena: ona je, naprotiv, nesumnjivo ispoljavanje izuzetno žive svesti o spornim mestima savremene istorije i autentičan pokušaj da se ta svest nametne i savremenicima. Istovremeno, aktuelnost ne podrazumeva parolu za jedan dan: najpre zato što problemi o kojima piše spadaju među središnje savremene probleme, pa, sledstveno tome, njihovo — bilo pozitivno bilo negativno — rešavanje seže i u budućnost i u prošlost tako da je sasvim opravdano govoriti o njihovom odredbenom značaju za savremenu *istoriju*. S obzirom na to, opravdan je i žestok ton kojim Encensberger o njima govori (podjednako neumoljiv bilo da je u pitanju Zapad ili Istok) i odlučnost u neprihvatanju postojeće situacije.

Razume se, nisu svi Encensbergerovi stavovi, formulacije, argumentacije podjednako prihvatljivi i opravdani. U recenziji jedne od esejistič-

kih Encensbergerovih knjiga Hana Arent kaže kako nije lako odvojiti ono što je u njoj izvrsno od onoga što je pogrešno. No, čak i kad to ne bi bilo posebno teško, takav poduhvat predstavljao bi tek sekundarni zadatak. Jer za Encensbergerove eseje presudni su, u prvom redu, smelost i odlučnost u problematizovanju postojeće situacije i vrsni literarni način izlaganja. Encensberger većinu pojava razlaže jezički, polazeći od uverenja da se prava priroda pojave krije već u njenom imenu. Dosledno oštar stav izražava se dosledno oštrim jezikom. Encensberger pruža radikalno uvid u savremenost. Taj uvid može se donekle shvatiti i kao tumačenje, premda se, umesto da iznosi rešenja, autor, kako piše Habermas, zadovoljava postavljanjem pitanja. Umesno i ispravno postavljena pitanja, međutim, neuporedivo su konstruktivnija od prividno jasnih odgovora i rešenja.

Drinka Gojković

GASTON BAŠLAR: NOVI NAUČNI DUH

Gaston Bašlar (1884—1962) poznat je kao filozof nauke i kao jedan od inicijatora nove književne kritike. Napisao je tridesetak knjiga, od kojih veći deo pripada filozofiji nauke, a manji književnoestetičkim ogledima. Toj srazmeri odgovara i njegov intelektualni uticaj. On je, naime, znatno više doprineo razumevanju tokova i osnovnog smisla savremenih prirodnih nauka, nego što je uticao na nova shvatanja književnosti, mada i u ovoj poslednjoj oblasti njegove doprinose ne treba potcenjivati. U našoj izdavačkoj praksi, Bašlar je do sada bio više uvažavan kao pisac književno-estetičkih ogleda nego kao filozof savremenih prirodnih nauka. Iz prve oblasti prevedene su i objavljene u nas tri njegove knjige: *Poetika prostora*, *Poetika sanjarija* i *Plamen sveće*. Iz druge, naučno-filozofske, prevedena je i objavljena samo jedna njegova knjiga: *Racionalni materijalizam* (NOLIT, Beograd, 1966, biblioteka Symposion).

Namera da se prevede još jedno Bašlarovo delo iz te oblasti ima svoje puno opravdanje. Njenim ostvarivanjem će našim čitaocima postati bolje poznata savremena francuska filozofija nauke, jer je u našoj prevodilačko-izdavačkoj praksi savremena filozofija nauke gotovo isključivo data u njenoj anglosaksonskoj verziji. Ono što je na tom području urađeno na nemačkom govornom području, našim čitaocima je uglavnom potpuno nepoznato. Ako taj nedostatak treba otkloniti, barem u odnosu na francusku filozofiju nauke, onda ostaje da se napravi najbolji mogući izbor iz mnoštva Bašlarovih spisa koji

o tome govore. Ako izuzmemo delo *Racionalni materijalizam*, koje je ranije prevedeno reklo bi se — više zbog privlačnosti njegovog naslova nego zbog njegove reprezentativne sadržine, da onda izbor mora pasti na delo *Novi naučni duh* (*Le nouvel esprit scientifique*). Ovo Bašlarovo delo je i u samoj Francuskoj imalo velikog odjeka. Prvi put je objavljeno 1934. godine, a do sada je doživelo više od deset izdanja. Po francuskim recenzentima ta filozofska knjiga pripada onom malom broju filozofskih knjiga koje čitaju i naučnici-stručnjaci. Delo sadrži uglavnom one najvažnije i najoriginalnije Bašlarove ideje o matematičkim prirodnim naukama i njihovoj istoriji. Nije velikog obima i napisano je relativno popularnim stilom.

Delo *Novi naučni duh* napisano je na oko deset autorskih tabaka i podeljeno je u sedam poglavlja. Prvo poglavlje je uvodno i u njemu se govori o složenosti i nekonzistentnosti one filozofije koju Bašlar naziva „naučnom filozofijom” i koja taj naziv nosi zbog toga što je takva „složena” i nesistematski data filozofija implicitno sadržana u programima i rezultatima istraživanja matematičkih prirodnih nauka. Drugo poglavlje obuhvata razmatranje „dilema geometrijske filozofije”, odnosno sporove oko važenja euklidske i ne-euklidskih geometrija. Treće poglavlje se bavi pitanjem u kojoj meri teorija relativiteta i mikrofizika konstituišu jednu suštinsku „ne-njutnovsku mehaniku”. Četvrto poglavlje raspravlja jednu od najznačajnijih i najprisutnijih tema savremene filozofije prirode; temu o pojmu materije, ukoliko je taj pojam počev od 17. veka bio suštinski vezan za lokalizaciju tela u prostoru. Bašlar se tu bavi pitanjem u kojoj meri je takav pojam materije morao, u istoriji modernih nauka, doživeti određene promene, odnosno, u kojoj meri je on — kao i pojam mase — morao biti „dijalektizovan”.

Peto poglavlje je u stvari nastavak raspravljanja iste prirodno-filozofske teme u okviru relacije „talasi — korpuskule”.

U šestom poglavlju govori se o indeterminizmu i determinizmu, te o pojmu objekta u savremenim fizikalnim teorijama. Ovde autor skicira istoriju determinizma i nalazi da je njegovo poreklo u astronomiji: „naše verovanje u determinizam fenomena počiva na redukciji fenomena na elementarnu klasičnu mehaniku” (p. 104). U tom poglavlju Bašlar kombinuje istorijski sa „psihološkim” pristupom, uključujući raspravljanje o mišljenjima koja su o determinizmu izricali pojedini naučnici i filozofi nauke.

Naizad, poslednje, sedmo poglavlje sadrži skicu Bašlarove „ne-kartezijanske epistemologije”,

skicu koju je on razvijao i dopunjavao u drugim svojim delima iz iste oblasti.

Branko Pavlović

MIRČEA ELIJADE: JOGA. BESMRTNOST
I SLOBODA

Retke su knjige o jogi koje su bile u stanju da, širom sveta, pobude jednako interes kako stručnjaka i znalaca (i to iz tako različitih domena kao što su indologija, antropologija, psihologija, filologija, istorija religija i mitova...), tako i one brojnije publike koja počinje da sve više pokazuje interesovanje za neke od aspekata joge. Među ovakvim knjigama knjiga Mirčea Elijadea: *JOGA. Besmrtnost i sloboda**) uživa, neosporivo, ugled jednog nezaobilaznog, sada već klasičnog dela. Svojom enciklopedijskom preglednošću i iscrpnošću informacija Elijadeova *Joga* je postala instrument neophodan svakome ko se na bilo koji način interesuje ili dolazi u dodir sa fenomenom koji se, dosta neodređeno, označava sankritskom rečju *yoga*.

Knjiga započinje predgovorom koji ima za cilj da pre svega ukratko prikaže samu istoriju proučavanja joge na Zapadu, naime, kako je teklo ovo, samo po sebi veoma interesantno, uvođenje orijentalne problematike u korpus evropske znanosti. Nakon toga autor naznačuje horizont u kome se njemu samome pojavljuje joga i u kome, po njegovom mišljenju, proučavanje joge može da obogati savremeni misaoni horizont. Po Elijadeu zajednički imenitelj koji može da objedini savremena misaona traženja na Zapadu, a pod koji istovremeno mogu da se podvedu i duhovna traganja u Indiji, i time stvori preduslov za dijalog sa Istokom — jeste pojam *uslovljenosti čovekove* (*la condition humaine*), pojam *situacije*. U ovoj će perspektivi onda, autor izložiti soteriološko učenje joge kao doslednu analizu i, naročito kao pokušaj *prevazilaženja* ove uslovljenosti. Napori

*): Mircea Eliade: *LE YOGA- Immortalité et liberté*, Payot, Paris, 1954, 1972. Prva verzija ove knjige pojavila se još 1936. pod naslovom: *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (Bucarest—Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner). Autor nastavlja da radi na knjizi i god. 1948. pojavljuje se druga, proširena verzija pod naslovom: *Techniques du Yoga*. (Gallimard), koja će, ponovo proširena i dopunjena poslužiti za osnovu ove, čini se, sada definitivne verzije. Nova izdanja ili bolje reći, doštampavanja autor je koristio da bi uneo sitnije korekcije i dopunio inače već opširnu bibliografiju. Dodatak bibliografiji odnosi se na period od 1954. zaključno sa 1966.

koji karakterišu indijska duhovna traganja i napose jogu, ne idu toliko za tim, kaže Elijade, da isposluju nekakvo „precizno i dosledno objašnjenje čoveka (kao što je to bio slučaj u Evropi XIX veka...) već za tim da se dokuče granice čovekove uslovljenosti *da bi se saznalo postoji li išta iznad te uslovljenosti*” (str. 9, kurziv M. E.). Odgovor joge na to pitanje je, naravno, potvrđan, Inicijacijom u metode što ih je jogističko iskustvo razvijalo vekovima, jogin se uzdiže iznad te uslovljenosti i „smrću” za profani život, dostiže *slobodu*: u sferi u kojoj smrt, kao neumitna dimenzija te svakodnevnice, profane egzistencije, prestaje da važi, jogin dostiže „novo rođenje” u vanvremenosti ili, uslovno rečeno, „besmrtnost”. „U zavisnosti od smisla koji se pridaje toj (novostečenoj) slobodi”, kaže M. Eliade u zaključku knjige, joga poprima bilo karakter plemenite težnje za duhovnom emancipacijom čovekovom, bilo pak njemu suprotan karakter težnje za magičnim ili magijskim ovladavanjem tajanstvenim silama sveta.

Slagali se ili ne sa metodološkim i filozofskim okvirima u koje Elijade smešta vlastiti studij joge, prihvatili ili ne opšte teze i zaključke koje autor izvlači iz materijala koji proučava, jedno je ipak sigurno: dokumentovanost i obaveštenost su neosporne karakteristike Elijadeovog metodološkog pristupa. Moći prikazati u celini taj složeni odnos koji se u toku duge istorije indijske civilizacije uspostavlja između kompleksa što se naziva jogom i kompleksa koji čine tradicije brahmanizma, hinduizma, budizma, tantrizma ili prastarih kultura što cvetaju na tlu Indije pre dolaska arijevske osvajača — zahteva poznavanje ne samo tekstova i dokumenata koji se tiču joge već isto toliko i tekstova i drugih dokumenata koji čine korpus pomenutih tradicija. Ko se imalo ikada pozabavio ovom problematikom može da ima predstavu o težini posla koji je stajao pred Elijadeom. Pri oceni vrednosti ovog poduhvata treba uzeti u obzir i činjenicu da je Elijadeovo delo u izvesnom smislu bilo i ostalo pionirski (ali i nenadmašeni) pokušaj sintetičkog pregleda svih aspekata složenog fenomena joge.

U opusu Elijadeovom *Joga* zauzima posebno mesto. Naime, valja istaći da Elijadeova *Joga* svoju reputaciju ne duguje činjenici da izlazi iz pera jednog već renomiranog autora (što je delimično slučaj sa poznijim njegovim delima), već je ova knjiga stub na koji se, najvećim delom, i danas, oslanja naučni renome ovog širom sveta prevođenog i rado čitanog pisca.

Zoran Zec

HAJMZ: ETNOGRAFIJA KOMUNIKACIJE

Knjiga *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach. (Temelji u sociolingvisti. Etnografski pristup; — University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1974, X + 246)* pruža presek i rezime višedecenijskog rada savremenog američkog antropologa Del Hajmza (Dell Hymes) u oblasti jezičkih istraživanja. Hajmz je profesor antropologije na Pensilvanijskom univerzitetu u Sjedinjenim Američkim Državama, a istakao se studijama iz antropologije i antropolingvistike (naročito onim vezanim za izučavanje indijanskih jezika Severne Amerike), iz istorije lingvistike, istorijske lingvistike i opštelingvističke teorije. U novije vreme posebno je zapažen upravo po originalnim idejama koje uvodi u sociolingvistička i komunikološka proučavanja, pa svojim pogledima na jezik i nominalno obezbeđuje status posebnog pravca razmišljanja u lingvističkim analizama. I u svetskim razmerama najpoznatiji naslovi Hajmzovih objavljenih radova po pravilu su oni koji su u tematskoj vezi sa (na njegov način shvaćenom) naukom o jeziku. Pored knjige koja se ovde predstavlja tu spadaju: *The Ethnography of Communication —* (Eds. J. J. Gumperz, D. Hymes, *American Anthropologist*, Vol. 66, No 6, Part 2, Washington, D. C., 1964); *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology* (Ed. D. Hymes, Harper and Row, New York—Evanston—London, 1964); *Pidginization and Creolization of Languages* (Ed. D. Hymes, Cambridge University Press, 1971); *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication* (Ed. J. J. Gumperz, D. Hymes, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1971); *Towards Communicative Competence* (University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972).

Knjiga koju ovde prikazujemo zamišljena je kao antološki izbor najboljih Hajmzovih tekstova o problematici kojoj je posvećena, tematski sreden tako da predstavlja autorovo opštelingvističko viđenje jezika, sučeljenog s društvenim, kulturnim, folklornim, etnološkim, psihološkim i pedagoškim pojmovima i pojavama — u kontekstu savremenih, a kritički razmotrenih, prvenstveno generativističkih i strukturalističkih lingvističkih škola i teorija. Sadržinu knjige čine poglavlja: INTRODUCTION (UVOD) VI—X; TOWARD ETHNOGRAPHIES OF COMMUNICATION (KA ETNOGRAFIJA MA KOMUNIKACIJE), 3—28; STUDING THE INTERACTION OF LANGUAGE AND SOCIAL LIFE (PROUČAVANJE INTERAKCIJE JEZIKA I DRUŠTVENOG ŽIVOTA), 29—66; THE

STATUS OF LINGUISTICS AS A SCIENCE (STATUS LINGVISTIKE KAO NAUKE): WHY LINGUISTICS NEEDS THE SOCIOLOGIST (ZAŠTO JE LINGVISTICI POTREBAN SOCIOLOG), 69—82; SOCIAL ANTHROPOLOGY, SOCIOLINGUISTICS AND THE ETHNOGRAPHY OF SPEAKING (SOCIJALNA ANTROPOLOGIJA, SOCIOLINGVISTIKA I ETNOGRAFIJA GOVORA), 83—118; BILINGUAL EDUCATION: LINGUISTIC VS. SOCIOLINGUISTIC BASES (DVOJEZIČNO OBRAZOVANJE: LINGVISTIČKI PREMA SOCIOLINGVISTIČKOJ OSNOVI), 119—124; THE CONTRIBUTION OF FOLKLORE TO SOCIOLINGUISTIC RESEARCH (DOPRINOS FOLKLORA SOCIOLINGVISTIČKOM ISTRAŽIVANJU), 125—134; THE CONTRIBUTION OF POETICS TO SOCIOLINGUISTIC RESEARCH (DOPRINOS POETIKE SOCIOLINGVISTIČKOM ISTRAŽIVANJU), 135—142; LINGUISTICS AS SOCIOLINGUISTICS (LINGVISTIKA KAO SOCIOLINGVISTIKA): LINGUISTIC THEORY AND FUNCTIONS IN SPEECH (LINGVISTIČKA TEORIJA I FUNKCIJE U GOVORU), 145—178; SYNTACTIC ARGUMENTS AND SOCIAL ROLES (SINTAKSIČKI ARGUMENTI I DRUŠTVENE ULOGE), 179—192; THE SCOPE OF SOCIOLINGUISTICS (DELOKRUG SOCIOLINGVISTIKE), 193—210; BIBLIOGRAPHY (BIBLIOGRAFIJA), 211—232; INDEX, 233—245.

Utemeljena na pouzdanoj američkoj tradiciji saradnje antropologa, etnologa, sociologa i socijalnih psihologa sa lingvistima i njihovim tematskim preokupacijama, od vremena F. Boasa, E. Sapira i B. L. Vorfa, pa do Dž. Fišmena, Dž. Gamperca, V. Labova i drugih, a po eksplicitnim navodima autora uplvisana i, za razvoj savremene misli, tako značajnim imenima kao što su K. Berk, E. Kasirer, N. Čomski, R. Jakobson, K. Marks, pri čemu je E. Sapiru čak i posvećena, ova Hajmzova knjiga i teorijski pogledi na lingvistiku i jezik koji se u njoj izlažu, po svojim osnovnim osobinama, upravo upoređeni sa navedenim učenjima i tradicijama, iako slede i neke njihove dobre tekovine, umnogome su izrazito originalni. Stoga se za ovu knjigu može reći da nam prenosi jedan temeljno obrazložen i kritički zasnovan opštelingvistički sistem koji njegov autor s pravom (doduše nedosledno) zove *etnografija komunikacije* ili *etnografija govora* (kod nas je, na srpskohrvatski jezik, koliko mi je poznato, do sada preveden samo jedan Del Hajmzov tekst, u odlomcima: „O komunikativnoj kompetenciji”. — *Kultura*, br. 25, Beograd, 1974, 129—137 — prevod R. Bugarski). Iako ovo, dakle, svakako stvara i stanovite terminološke poteškoće, budući da time, osim termina sociolingvistika, socijalna lingvistika, sociologija jezika,

socijalna psiholingvistika, antropolingvistika, etnolingvistika i sličnih, dobijamo još jednu u množini etiketa za označavanje naučnih oblasti koje društveno-kulturno-jezičke veze i odnose postavljaju u središte pažnje, Hajmzovo terminološko rešenje u ovoj knjizi dobija puno opravdanje.

Hajmz svoju teoriju zasniva prvenstveno na kritici generativne gramatike Čomskog (ovome bi odgovarala sociolingvistička kritika strukturalizma u Evropi, u knjizi: L. — J. Calvet, *Pour et contre Saussure, Vers une linguistique sociale*. — Payot, Paris, 1975), prema kojoj se, uostalom, gotovo sva savremena američka lingvistika, definišući se, i određuje, a naročito na kritici pojednostavljeno shvaćenog idealnog govornog predstavnika (govornika-slušaoaca) i savršenog jezičkog znanja, tojest kompetencije koju ovaj poseduje, zatim na kritici poimanja jezika i govornih zajednica kao homogenih tvorovina. Uz to, Del Hajmz središte pažnje opštelingvističkog interesovanja pomera sa systemske ose na osu jezičke prakse, odnosno upotrebe jezika u komunikacijskim i stvaralačkim procesima i postupcima svih vrsta, u društvenom životu, i u različitim socijalnim i kulturnim interakcijama. Tome valja dodati i interesovanje za raznorodnost jezičkih funkcija (ekspresivna, direktivna, kontaktna, metalingvistička, kontekstualna, poetska, referencijalna i metakomunikativna), isticanje važnosti uvida u ulogu jezičkog i nejezičkog konteksta, a posebno okruženja situacije u kojoj se komunikativni događaj odvija, ali i dosledno vođenje računa o svim komponentama koje čine jezičku komunikaciju ili joj se priključuju (govorni predstavnici, govorna zajednica, komunikativna kompetencija, bilingvizam, govorni obrasci, govorna situacija, govorni događaj, govorni akt, sadržina i forma poruke, nejezički kontekst tipa scene i okvira, odnosno ambijenta, tekst, kanal, društvenim i kulturnim pravilima uslovljene norme interakcije, žanrovi i odgovarajuće stilske varijacije, promena koda, funkcije govora i tako dalje). Konačno, Hajmzova etnografija komunikacije predstavlja, u stvari, „teoriju govora kao sistema kulturnog ponašanja” (89), jer, po njenom autoru, lingvistima je, zapravo, potrebna „teorija [živog] jezika”, a ne „teorija gramatike”. Del Hajmzu se mogu uputiti i primedbe, zavisno od opštelingvističkog ukusa i odgovarajućih teorijskih opredeljenja, posebno primedbe terminološke vrste, no to bi za ovu priliku bili detalji od sasvim sporednog značaja, pa se u ovako zamišljenom načelnom prikazu knjige i njene sadržine razmatranja te vrste namerno izostavljaju.

Da zaključimo. Ova Hajmzova knjiga, tematski izrazito interdisciplinarna, sačinjena je kao izbor radova iz perioda od 1964. do 1972. godine, dakle u vremenu od nastajanja do kulminacije sociolingvističkih i opštelingvističkih interesovanja za društveno-jezičke korelacije. Ovako okupljeni, tekstovi od kojih je knjiga sastavljena, ranije objavljivani u manje dostupnim i često nelingvističkim publikacijama, na dobar način nam pomažu da, kao lingvistička publika, upoznamo jedan celovit teorijski sistem gledanja na u načelu sociolingvistički zasnovanu i odabranu jezičku problematiku, i njeno kritičko interpolisanje u epohu generativističkih, strukturalističkih i novih interdisciplinarnih strujanja u savremenoj nauci o jeziku. Ujedno, knjiga nas suočava i sa opštelingvističkim razmišljanjima autora koji je, pored Dž. Gamperca, V. Brajta (W. Bright), Dž. Fišmena i drugih, među najzaslužnijima (ako ne i najzaslužniji) za nastanak organizovanih sociolingvističkih istraživanja i naučnih interesovanja u svetu uopšte, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama početkom šezdesetih godina ovog veka. Del Hajmz je i jedan od najaktivnijih savremenih poslenika i izdavača u oblasti proučavanja jezika, sa, naravno dragocenim, antropološkim, etnološkim i komunikološkim uzorima.

Milorad Radovanović

FREDERIK KOPLSTON: ISTORIJA
FILOZOFIJE

1. Područje istorije filozofije dosta je oskudno zastupljeno delima na našem jeziku. Monografskih dela je vrlo malo, a od opštih prikaza razvoja filozofske misli mogu se, u bolje popunjenim bibliotečkim fondovima, naći nekoliko prevedena dela, koja su, prema stanju savremenih istraživanja, uglavnom prevaziđena ili su komponovana na specifičan način i pisana, čak i za bolje poznavaoce ove materije, teško pristupačnim stilom. Hegelova *Predavanja iz istorije filozofije* su jedino delo iz te oblasti koje se još može naći u knjižarskoj prodajnoj mreži, a ovo delo je, sa stanovišta savremene filozofske historiografije, umnogome prevaziđeno, iako u izvesnom smislu predstavlja pionirski poduhvat u zasnivanju istorije filozofije. Windelbandova i Heimsoethova *Povijest filozofije*, prevedena i štampana u Zagrebu 1956. g., odavno je rasprodana, a izdavač, kako se čini, ne namerava da je ponovo štampa. Isti je slučaj sa Raselovom *Istorijom zapadne filozofije*, koja je prevedena i štampana u Beogradu 1962. godine. Ovo delo, s obzirom na strožije zahteve

u toj oblasti znanja, i ne zasluđuje da bude ponovno štampano.

Osim spomenutih, postoji u našem jezičkom području još i nekoliko srednjoškolskih udžbenika istorije filozofije, koji su shodno svojoj nameni, manje ili više, sažeti i pojednostavljeni pregledi razvoja filozofske misli. Sve u svemu, naša izdavačka delatnost još je daleko od toga da u ovoj oblasti zadovoljava neprekidno rastuće potrebe, ili da bar približno bude na nivou onoga što već odavno imaju druge, bogatije i razvijenije kulture. Nesumnjivo najbolji izdavački potez bio bi onaj koji bi podstakao naše autore na pisanje jedne višetomne istorije filozofije, koja bi istovremeno bila marksistička po osnovnom stanovištu i na nivou visoke stručnosti. Za takav poduhvat mi imamo već sada dovoljno snaga, koje usled nepostojanja inicijativa izdavača ostaju neiskorišćene, ili usmerene na druge manje značajne poslove. U svakom slučaju, bilo da se nešto tako preduzima ili ne, prevođenje značajnih dela svetske produkcije ne isključuje mogućnost da se i naši autori angažuju u sličnim poduhvatima. Naprotiv, ono spasava od provincijalnog duha i na posredan način određuje nivoe stručnosti i obaveštenosti koji, postajući poznati u datoj sredini, postaju u određenom smislu i obavezni.

2. Izdavački poduhvat usmeren u ovom drugom pravcu suočava se s problemom izbora. Pitanje *šta prevoditi?* treba da nađe svoj odgovor u pomirenju nekoliko različitih zahteva: (1) da nam osnovno ideološko opredeljenje autora nekoliko odgovara, ili barem da ne stoji u nekom izrazitom protivstavu prema našem; (2) da delo u stručnom pogledu dostiže najviši nivo, jer će samo kao takvo vršiti poželjni uticaj u našoj saznoj kulturi; (3) da delo može biti predmet šireg interesovanja kupaca knjiga u našoj zemlji. Ovi zahtevi se najčešće međusobno isključuju, pa se može primiti da je jedan određeni izbor u dovoljnoj meri dobar, ako tri spomenuta zahteva mogu da postignu makar i najneophodnije usaglašavanje, pri čemu svakako neki od njih moraju biti oslabljeni. Tako je, uostalom, činjeno i onda kada je odlučeno da se prevodi Hegelova, Windelbandova i Raselova istorija filozofije. U pogledu onoga što je kao dato podložno izboru, ni danas stvari ne stoje bolje. Ako su naše potrebe i mogućnosti takve da se, pre ostalih, moramo orijentisati na opšta dela iz istorije filozofije, onda su mogućnosti izbora dosta sužene. Takvih dela je u poslednjim decenijama sve manje, jer njihovo stvaranje zahteva enciklopedijsku obaveštenost i ogroman napor. Ona prva, pored poznavanja teških i suptilno razvijanih filozofskih

ideja, podrazumeva još i poznavanje mnogih jezika, od grčkog i latinskog do modernih.

Posledica je takvih zahteva da se mnogi istraživači u oblasti istorije filozofije orijentišu na postizanje visokog stepena erudicije u pojedinim užim područjima, pa danas postoji veliko mnoštvo dela te vrste. Ta su dela često vrlo obimna i ne tako retko i obimnija od opštih istorija filozofije. No i dalje se pišu i pišće se opšte istorije filozofije, koje postaju utoliko bolje, ukoliko je više onih detaljno istraženih užih područja. Poboljšanja su naročito vidna u interpretacijama, koje su sada u daleko većem stepenu vernije izvornoj misli. Sadašnje interpretacije sadrže mnogo manje grešaka, falsifikata, lošeg ili nedovoljnog razumevanja onog što konstituiše istoriju filozofije.

Među opšte istorije filozofije spada i delo Frederika Koplstona (Frederick Copleston) koje je predmet ove recenzije.

3. Frederik Koplston je rođen 1907. g., studirao je na univerzitetu u Oksfordu; kao osamnaestogodišnjak pristupio je Katoličkoj crkvi, a pet godina kasnije postao je član Isusovačkog društva. Doktorat filozofije stekao je u Rimu. Od 1939. g. predaje istoriju filozofije na Heythrop koledžu, držeći pojedine kurseve iz te oblasti na univerzitetima u Oksfordu, Kembridžu, Londonu, Liverpulu, Mančesteru i drugde. Član je izvršnog odbora Britanskog instituta za filozofiju. Istorija filozofije je glavna profesionalna preokupacija Frederika Koplstona. Rezultate svojih istraživanja, koja u toj oblasti traju nekoliko decenija, sukcesivno je objavljivao nakon dovršenja pojedinih delova. Dovođeno delo obuhvata osam tomova, u svakom tomu je obrađena po jedna epoha istorije filozofije, ili su prikazani pojedini značajni segmenti. Tom I obuhvata grčku i rimsku filozofiju. Tom II i III srednjovekovnu hrišćansku misao od Avgustina do Suareza. Tom IV prikazuje evropske sisteme od Dekarta do Lajbnica. Tom V obuhvata britansku filozofiju od Hobsa do Hjuma. Tom VI sadrži prikaz razvoja filozofije od Volfa do Kanta. Tom VII i VIII obuhvata nemački idealizam, marksizam i savremenu filozofiju.

Pojedine sveske Koplstonove istorije filozofije doživele su nekoliko izdanja i veliki broj preštampanja, zavisno od vremena prvog izdanja. Pojedine sveske ove istorije su štampane u tiražima koji do sada nije zabeležen ni za jedno delo te ili slične vrste. Razlog nije samo u pojačanom interesovanju za ovu vrstu lektire tokom poslednjih decenija, nego i u načinu na koji je delo pisano. Autoru je pošlo za rukom ono što srazmerno vrlo retko uspeva, a to je da

sposoji izvanrednu obaveštenost o predmetu s umešnošću da sve izloži na sažet, jasan i pregledan način.

Recenzenti pojedinih časopisa tvrde da Koplstonovo delo predstavlja najbolju istoriju filozofije na engleskom jezičkom području, pri čemu se ovde svakako misli na opšte istorije filozofije, a ne na dela koja su isključivo posvećena pojedinim epohama. Činjenica je, međutim, da je to delo prevedeno i na francuski jezik, iako na tom jeziku ima ponajviše opštih istorija filozofije, pa i onih čiji autori imaju isto idejno opredeljenje kao i Koplston.

Inače, sam Koplston se deklarira kao pristalica onog stanovišta koje se označava latinskim izrazom *philosophia perennis*, a kojim se pretpostavlja da je filozofija u svojim temeljnim idejama i stremljenjima jedna i jedinstvena, mada se površnom posmatraču pričinjava kao ogromno mnoštvo međusobno različitih i protivrečnih doktrina.

Posebno je i značajno pitanje u kojoj meri Koplstonovo pripadanje katoličkoj inteligenciji i Isusovačkom društvu utiče na objektivnost i verodostojnost njegovih istorijsko-filozofskih prikaza i procena značaja i vrednosti pojedinih doktrina? U oblasti faktografije, Koplstonovo egzistencijalno-životno opredeljenje nema nikakvog uticaja. U oblasti pojedinih interpretacija, taj uticaj je unekoliko prisutan, ali uglavnom u veoma maloj, gotovo neprimetnoj meri. Ponajviše, autorovo opredeljenje dolazi do izražaja u broju stranica koje on posvećuje pojedinim epohama filozofije. Reč je o indirektnom pridavanju jednake vrednosti grčkoj i srednjovekovno-hrišćanskoj filozofskoj misli, budući da u Koplstonovom delu prikazi tih dveju epoha imaju gotovo jednak obim. Razume se, takva neobjektivnost u globalnom rasporedu građe, ne povlači za sobom neobjektivnost u obradi detalja i mogla bi se pravdati time da je grčka filozofija relativno mnogo bolje poznata i istražena od srednjovekovne misli. Osim toga, prosvetiteljska misao je dosta odsečno i prebrzo proglasila celo hiljadugodišnje srednjovekovno razdoblje za „vek mraka”. Stoga se može reći da ta opšta slabost Koplstonovog dimenzionisanja pojedinih epoha može da ima i jednu, u pojednostima, jaku stranu. U nas je, naime, to razdoblje istorije misli gotovo potpuno nepoznato, a u poređenju sa drugim epohama o kojima postoji relativno obimna literatura, epoha srednjeg veka je zanemarljivo malo istraživana.

Posebna pogodnost Koplstonove *Istorije filozofije* proizlazi iz mogućnosti da se to delo štampa u

posebnim manjim sveskama od kojih bi svaka obuhvatala po jednu filozofsko-istorijsku celinu. Ovu pogodnost su izdavači širom sveta uveliko koristili, naročito u visokotiražnim edicijama džepne knjige. Na sličan način se to delo može prevoditi i sukcesivno objavljivati po sveskama i u nas. Za svaku od tih svezaka može se pripremiti studiozan i kritički predgovor u kojem će se našim čitaocima ukazati na one nedostatke i promašaje u interpretaciji pojedinih filozofskih učenja koji proizlaze iz Koplstonovog ideološkog opredeljenja. No valja unapred imati u vidu činjenicu da takvih promašaja nema mnogo, inače prevođenje tog dela ne bi uopšte ni dolazilo u obzir. U pisanju svoje *Istorije filozofije* Koplston je po pravilu poštovao stroge norme naučne objektivnosti, bez kojih se danas teško može i zamisliti ozbiljan rad u toj oblasti. Tu meru objektivnosti, dostojnu uvažavanja, on nije prenebregao ni u prikazu marksističkog filozofskog stanovišta. A upravo u toj stvari, i Windelbandova i Raselova *Istorija filozofije* imaju krupne slabosti. Ove su još veće u, takođe u nas prevedenoj, Štegmilerovoj knjizi *Glavne struje savremene filozofije*, gde uopšte nema nikakvog traga o tome da marksizam kao filozofija postoji.

Uzimajući u obzir napred izložene procene, posebno onu koja se odnosi na činjenicu da na našem tržištu knjiga sada ne postoji nijedna temeljnije pisana istorija filozofije, osim Hegelove, koja nesumnjivo ima svoju istorijsku i filozofsku vrednost ali koja je po stilu i načinu interpretiranja filozofskih učenja teško pristupačna širem krugu čitalaca, predlažem Beogradskom grafičkom zavodu da preduzme izdavanje Koplstonove *Istorije filozofije*, po sveskama i na način koji je za potrebe naše vrhunske sazajne kulture najcelishodniji.

Branko Pavlović

A. S. NIL: SLOBODNA DECA SAMERHILA

Knjiga SUMMERHILL*) je izazvala veliko interesovanje svih onih koji se na izvestan način interesuju za vaspitanje i obrazovanje (roditelji, nastavnici, psiholozi, društveni radnici itd.). Koliko je bilo interesovanje toliko su se i mišljenja razlikovala, i ona se kreću od jedne krajnosti — potpunog odbacivanja Nilovih ideja, do

*) SUMMERHILL, A Radical Approach to Child Rearing, by A. S. Neil, Hart Publishing Co, New York, 1960, pp. xx + 392.

druge — da je *Samerhil* gotovo biblija vaspitača. Oni koji kod nas budu izražavali svoje mišljenje o ovoj, veoma zanimljivoj i kontroverznoj knjizi, čini nam se da će ponajpre stati na stranu Nilovih oponenta i da će pripadati „starijoj generaciji” vaspitača.

Samerhil se sastoji od sedam poglavlja (i iscrpnog indeksa); u prvom poglavlju autor je opisao sistem rada i nastave u svojoj školi; mnogo veću pažnju posvetio je sistemu rada nego objašnjenju principa nastave; u sledećih pet poglavlja Nil je izneo svoje ideje o vaspitanju, koje zahvataju raznolika pitanja — od seksualnog vaspitanja dece do problema odnosa roditelja i dece, mesto religije u nastavi i obrazovanju itd. Poslednji deo knjige se sastoji od pitanja, postavljenih Nilu kao osnivaču i direktoru škole, poznate pod imenom *Samerhil* (i njenom vlasniku, jer *Samerhil* je privatna škola za decu od 6 do 16 godina) i autorovih odgovora.

Nilove ideje o nastavi, kako o vaspitanju tako i o obrazovanju, ne predstavljaju jedan celovit a još manje eksplikatoran vaspitnoobrazovni sistem ili pedagošku filozofiju, iako iste ideje i principi na osnovu kojih Nil dolazi do jednog novog pristupa vaspitanju, kako u školi tako i kod kuće, provejavaju kroz celu knjigu. Za ovu veoma interesantnu knjigu pre bi se moglo reći da predstavlja precizno opisan eksperiment za čije dugogodišnje vođenje je trebalo veoma mnogo ubeđenja, snage i ljubavi da bi se decenijama izvodio. To je ujedno i jedna od stvari koje knjigu preporučuju. Ona je dokument stvarnog rada (bez obzira koliko se čitalac slaže sa iznetim idejama), eksperimenta u oblasti vaspitanja i obrazovanja. Današnja stručna literatura obiluje teorijskim delima i onim eksperimentalnim istraživanjima koja su usmerena na jedno veoma usko pitanje: ovakvih, široko zamišljenih „eksperimenata” praktično više nema.

Nil odbacuje niz naučno proverenih principa, oko kojih nema više nikakvih sumnji; tako on ne prihvata mogućnosti koje knjiga kao takva nudi i učeniku i nastavniku u nastavnom procesu, on odbacuje kontrolisano i sistematsko učenje i veliki broj prihvaćenih oblika nastave; umesto toga on se zauzima za „slučajno” i „samoinicijativno” učenje, i to samo onda kad ono donosi učeniku zadovoljstvo i kad ga čini srećnim. Kroz celu knjigu provejavaju ideje o potpunoj slobodi ponašanja učenika, organizovanja života i rada. Glavna ideja je težnja ka slobodi i „sreći”, koja nije dovoljno jasno definisana, odnosno ne vidi se

kako će se ona odista moći ostvariti u društvu u kome učenik ipak mora da živi (bez obzira što Nil to društvo odbacuje). Mnoge Nilove ideje bile bi prihvatljivije kad bi on davao bar neke predloge kako da se one realizuju, ali on to po pravilu ne čini, tj. zanemaruje postojanje društvenih odnosa i institucija.

No kolikogod Nilove ideje odudarale od već prihvaćenih pedagoških standarda i principa, bez obzira na društveni i politički sistem u kojima se te ideje ostvaruju, smatramo da ih ne treba grubo odbacivati, kako to čine neki kritičari ovog „pedagoškog idealiste, gotovo utopiste”. Ako Nilove ideje ne možemo prihvatiti, a još manje u celosti primeniti u našem školskom sistemu (ili u sistemu bilo koga društva), njegova knjiga može izvanredno dobro poslužiti, između ostalog, i kao osnov za diskusiju sa studentima i nastavnicima, bilo na seminarima ili stručnim sastancima.

Od Nilovih vaspitnih i nastavnih principa mogli bi se prihvatiti, u jednom određenom obliku, uz izvesne modifikacije, na primer oni o kreativnosti učenika u nastavnim postupcima, o slobodi u odnosima između učenika i nastavnika (i roditelja i deteta), o učešću učenika u upravljanju školom i razrednom zajednicom itd. Današnja reforma kako škole tako i univerziteta i kod nas i u svetu, teži u stvari ka ostvarivanju pomenutih odnosa između učenika i nastavnika; u nastavnim programima se sve više insistira na kreativnom doprinosu učenika, na slobodi njegovog ponašanja itd. U ovom smislu Nilova knjiga je najprihvatljivija i svakako će koliko potvrditi neka naša nastojanja toliko i ponuditi materijal za razgovor o daljim oblicima odnosa u školi.

Nil se zalaže za školu bez opresije i sile, bez autoriteta (u negativnom smislu reči), zalaže se za demokratske odnose i ustaje protiv svega onog što stvara neurotičnu decu, što ih čini slepim automatima i što im uliva strah. Dok se sa ovakvim ciljevima svi vaspitači i roditelji sigurno bezrezervno slažu, sa načinom stvaranja takve škole i odnosa često se ne možemo složiti. Ono što čitaoca, stručnjaka, a pretpostavljamo i nestručnjake (roditelje, na primer), odbija od Nilovih ideja i „pedagoškog verovanja” jeste njegovo jednostrano posmatranje problema. Odnose roditelja i dece on posmatra pojednostavljeno, najčešće na frejldovski način; pojedinac/dete i društvo javljaju se u odnosu „crno — belo”; društvo, bilo koje, svaki „establišment”, uvek je loše i negativno, a dete je uvek, neizbežno, u pravu, čisto i „netaknuto”.

No i pored svega što, kako rekosmo, odbija čitaoca od Nilovih zamisli o školi i vaspitanju, knjigu SUMMERHILL bi svakako trebalo prevesti na srpskohrvatski jezik; ne zato što je „obišla svet”, već zato što je provokativna, što tera čitaoca na razmišljanje i na reakciju, što pokreće na diskusiju sve one koji se bave vaspitanjem, što nas ne ostavlja ravnodušnima. Knjigu treba prevesti zato što su ciljevi koje Nil postavlja u sistemu vaspitanja u svojoj školi ispravni, a ne zato što se njegovi metodi ostvarivanja tih ciljeva mogu primeniti kod nas. Samerhil je, po rečima jednog poznatog pedagoga, neponovljiv, i kao takav pružice mnogima, naročito mlađim vaspitačima, mogućnost da pokrenu razgovor i diskusiju o mnogim „običnim” i „svakodnevnim” problemima nastave i vaspitanja, koji, na žalost, često ostaju nedirnuti.

Samerhil je delo jednog zaljubljenika u školu i decu, čoveka koji je ceo svoj život posvetio jednom velikom eksperimentu i cilju humanijeg podizanja mladih naraštaja, traženju boljih puteva koji vode dečijoj i ljudskoj sreći. Tražiti od jednog čoveka da postavi ne samo jedan problem već da izloži čitav sistem vaspitanja, da do kraja reši postavljene probleme, bilo bi ne samo nerealno već i nekorektno prema čoveku koji od nas traži samo da budemo bolji prema deci, da im damo više slobode i pružimo više sreće, da nađemo za njih više razumevanja, bilo da smo roditelji ili njihovi učitelji. Sve to Nil čini na samo njemu svojstven način, dođuše suviše nerealno, ali ipak tako da nas stalno podseća na mnoge greške koje činimo iz dana u dan.

Naum R. Dimitrijević

CONTENTS

THEMES

Peter Josza

AESTHETIC COMMUNICATION

8

Dimitrij Rupel

ART PRODUCTION AND CULTURAL POLICIES

31

Roland Barth

L'ARBRE DE CRIME

47

Claudio Guillen

ON LITERARY INFLUENCES AND CONVENTIONS

68

RESEARCH

Raymonde Moulin

PUBLIC AID TO ARTISTIC CREATION

83

FORUM

Roland Barth

IDEOSPHERAE

119

Marin St. Rajković

PROBLEM ARCHITECTONICUM

135

217

CRITIQUES

Jasminka Gojković

AESTHETIC METHOD OF JOHN BERGER

163

REVIEWS

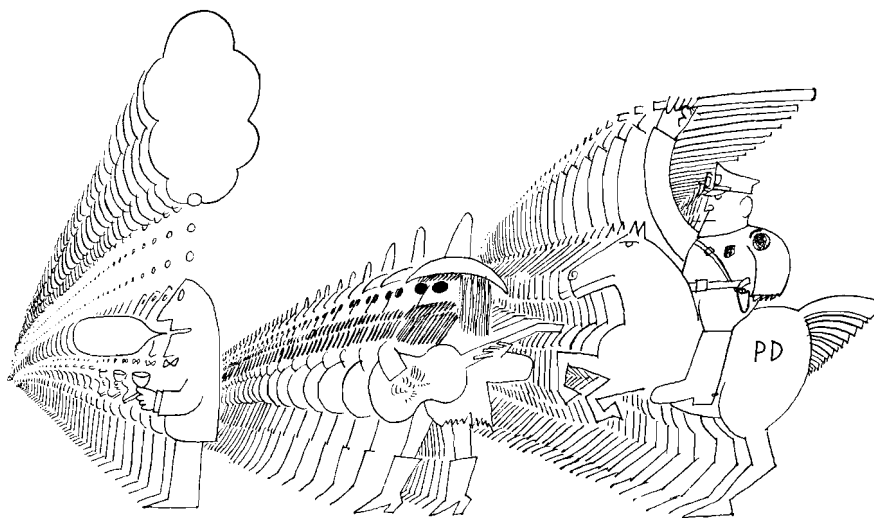
Ratko Nešković

PHILOSOPHY BETWEEN PAST AND FUTURE

179

FROM PUBLISHERS' REVIEWS

191



218

KULTURA

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

IZ SADRŽAJA

Peter Joža

ESTETSKA KOMUNIKACIJA

Dimitrij Rupel

UMETNIČKA PROIZVODNJA
I KULTURNE POLITIKE

Rolan Bart

DRVO ZLOČINA

Rejmond Mullen

DRUŠTVENA POMOĆ UMETNIČKOM
STVARALAŠTVU
