

---

# RAZGOVOR SA REJMONDOM VILIJAMSOM

---

*Rejmonda Vilijamsa (1922—1988) skoro da i nije potrebno posebno predstavljati jugoslovenskom čitaocu. Dobro je znana njegova mnogostrana aktivnost na polju sociologije kulture, teorije drame, masovnih komunikacija i urbane sociologije kao i njegov levičarski intelektualni i politički angažman. Kod nas je objavljena njegova studija Drama od Ibzena do Brehta (Nolit, 1979) i više tekstova u časopisima. Rejmond Vilijams je u jesen 1979. boravio u Beogradu kao gost Zavoda za proučavanje kulturnog razvitka i tom prilikom održao nekoliko zapaženih predavanja.*

*Ovo je jedan od poslednjih njegovih intervjua. Saradnica KULTURE Tanja Gertik razgovarala je sa profesorom Vilijamsom krajem 1987. neposredno pred njegovu smrt.*

*Možete li nam reći nešto o nastanku Kulture i društva, kao projekta, odnosno o vašim strateškim namerama u vreme njenog objavljivanja?*

Čitav proces pisanja *Kulture i društva* (Culture and Society) bio je gotovo neprekidno redefinisanje i reformulisanje. Osnovni podstrek potiče još iz 1948. i pojave Eliotovog dela *Ka definiciji kulture* (Notes Towards the Definition of Culture) koje je potvrdilo nešto što sam već bio primetio: usredsređivanje jedne struje društvene misli oko ovog pojma, koji ranije nije izgledao naročito važan. To je već bilo upadljivo kod Levija i nekih antropologa kad sam se 1945—46. vratio u Kembridž. Eliotova knjiga je ubrzo postala veoma uticajna. Isprva sam se idejom kulture bavio na starijim godinama na fakultetu i vrlo je simptomatično da su pisci o kojima sam tada govorio bili Eliot, Levi, Klajv Bel i Metju Arnold. Samo sam za njih i znao. Da je pojam zapravo potekao iz industrijske revolucije shvatio sam u jednom procesu riskantnih i slučajnih otkrića između školske 1949. i 1951. godine. Ta-

da mi je postalo jasno da je, budući nastao u toku industrijske revolucije, taj termin ključni momenat u tumačenju toga iskustva, pa i svekoličke društvene misli koja ga je pratila. Ali, kao što se da videti iz *Ideje kulture* (The Idea of Culture) moja svest o istoriji pojma jedva da je bila praćena poznavanjem svih pisaca kojima sam se bavio: još 1954. sam gotovo fizički menjao odnose među tekstovima i stalno nailazio na novi materijal. Tek negde pred sam kraj sam, na primer, odlučio da moram pokriti ono što sam nazvao razdobljem interregnuma, odnosno doba između 1870. i 1914. Šta mi je bila osnovna motivacija u pisanju knjige? Ona je bila opoziciona — da se protivstavim stapanju jedne duge linije mišljenja o kulturi s nečim što su tad već očito bila reakcionarna stanovišta. Pitao sam se da li da napišem kritiku te ideologije na potpuno negativan način, što mi je jedno vreme padalo na um, ili je ispravnije da pokušam da povratim svu istinsku složenost tradicije koju je ta ideologija prisvojila — tako da prisvajanje bude vidljivo takvo kakvo je bilo. Na kraju sam se odlučio za drugu strategiju jer mi je ona omogućila da pobijam sve češću savremenu upotrebu pojma kulture protiv demokracije, socijalizma, radničke klase i opšteg obrazovanja i to iz same te tradicije. Selektivna verzija kulture može se istorijski osporavati tekstovima mislilaca koji su doprineli stvaranju i raspravljanju same ideje. Knjiga i nije bila, pre svega, zamišljena kao utemeljenje nekog novog stanovišta. Bilo je to delo protiv.

*Kako vas je tadašnji prijem Kulture i društva pogodio? Kako je njen uspeh delovao na vaše pisanje?*

Izdavač koji je prihvatio rukopis, zapravo na osnovu teksta *Drama od Ibsena do Eliota* (Drama from Ibsen to Eliot), koja je imala skroman akademski ugled, rekao mi je da je to vrsta knjige kakvu želi na svom spisku, vrlo čestito delo, ali koje će, naravno, tek poneko želeti da čita. Kazao je: „Imam još jednu knjigu pod naslovom *Upotreba pismenosti* (The Uses of Literacy) za koju ne bih isto rekao”. Tako je knjiga izazvala posve neočekivanu pažnju. Bila je čitana, o njoj se raspravljalo, ona kao da je u izvesnom smislu pokrenula a u drugom potvrdila tendenciju ka novoj vrsti rasprave. Posebno je izgledalo da je mlađa generacija čitalaca vrlo dobro razume. S druge strane, ni u kom slučaju nije bila opštepozdravljena — navodi koji se danas koriste za njenu reklamu ne pružaju predstavu o količini negativnih reakcija koje je izazvala. Primer je vrlo neprijateljski prikaz književnog kritičara *Gardijana*, Antonija Hartlija. Taj deo desnog liberalnog mnjenja bio je vrlo uznemirnom knjigom, u kojoj je video novi pokušaj ponovnog združivanja kulture i društvene mi-

sli, što je smatrano vidljivim od 30-tih na ovamo.

Najneposrednija posledica po mene bila je u oslobađanju od jednih i izlaganju drugim pritiscima. Njome je okončana osujećenost zbog pisanja tolikog neobjavljenog materijala. Posle *Kulture i društva* mnogo sam lakše mogao da objavljujem to što radim. Ona mi je donela i prilično novca, što je bila bitna materijalna razlika, jer sam u to vreme već imao brojnu porodicu. Bilo je vrlo teško i dalje pisati delo od kojeg je više od polovine bilo neobjavljeno, u uslovima u kojima bi druge vrste pisanja kojima sam se mogao baviti — komercijalnog pisanja — mogle olakšati situaciju. Po prvi put posle rata nisam morao da živim pod pritiskom krajnje oskudice. Pritisak koji mi je donela bio je vezan za činjenicu da sam ubuduće morao raditi pod neuporedivo većom paskom javnosti. Ljudi su me odjednom pitali zašto ne pišete o ovome ili onome? U svakom slučaju sam lakše mogao štampati to što sam pisao, ali je sada bilo i mnogo više poziva da pišem stvari koje nisam želeo. S tim se lako izlazi na kraj, ali je mnogo teži slučaj s projektom do kojeg vam nije stalo — nečim što je savršeno zanimljivo po sebi, ali nije nužno nešto što biste hteli sledeće da radite. Problem prioriteta je postajao vrlo težak. Trebalo je vremena da se s tim izborim.

*Zbog čega ste odlučili da usvojite (naročito u Dugoj revoluciji (Long Revolution) termin kultura, potpuno svesni njegovog akumuliranog semantičkog obima, za označavanje ukupnosti načina života — pre no termin društvo za koji na prvim stranicama vaše analize kulture i sami kažete da može imati isto značenje?*

Pretpostavljam da sam osećao da, uza sve teškoće, kultura (u upotrebi koja se uobičajila) mnogo primerenije upućuje na ukupnost ljudskog poretka nego društvo. Takođe mislim da sam se dotad već toliko bio svikao da mislim taj pojam da je to bilo i stvar doslednosti koliko i čega drugog. Na kraju krajeva, većina onoga što sam radio pripadala je oblasti koju ljudi zovu kulturom; čak i u užem smislu, tako da je termin imao određenu očevidnost. Ali, bilo je trenutaka kad bih pozeleo da nikada za tu prokletu reč nisam čuo. Što sam dalje radio bivao sam sve svesniji teškoća koje sobom nosi.

*Ima nekoliko značajnih konotacija termina kultura kao sinonima za društvo, u značenju „ukupnosti načina života”. Jedan je da kultura naglašava, na način na koji društvo to ne čini, življeno tkanje društvenog poretka; ona je svojim neobaveznim asocijacijama bliža subjektivnom iskustvu. Ona, uz to, može upućivati na asimilaciju društvenog poretka u nekoj od nje-*

govih oblasti, težeći jednoj kulturalističkoj perspektivi. I, konačno, termin kultura ima jak normativni element koji društvo nema. Čovek može biti stoprocentni protivnik kapitalističkog društva, ali ne i stoprocentni protivnik buržoaske kulture, kako nam i sam Marks svojim primerom dokazuje. Pojam kulture inherentno sadrži pozitivne elemente — zajednički medij kao što su nacionalni jezik ili baština visoke umetnosti.

Još jedna konotacija mi je bila veoma važna u vreme pisanja *Duge revolucije*: kultura kao proces. Istorijski, kultura je bila kultivacija nečeg — dakle, aktivnost; društvo pak može izgledati vrlo statično. Termin mi je često bio drag upravo iz ovog razloga. On svoje moderno značenje vodi od Vikoa koji je naglašavao baš tu procesualnost. I sintagma „duga revolucija” trebalo je da pokrije sličan smisao kretanja kroz veoma dugo razdoblje. Istovremeno je, naravno, i sam pojam kulture klasično pretvoren u nepromenljiv bezvremeni skup vrednosti ili ideja. Tako su jezičke muke i dalje akutne. Između nas i istorijskog procesa stoje zaista ogromni problemi jezika. Zato sam mnogo blagonakloniji od većine pripadnika moje generacije prema neologizmima i preuzimanju idioma svojstvenim generaciji neposredno iza moje. Lako se tome podsmevati, ali činjenica je da su postojeći termini postali odveć ideološki opterećeni. S druge je strane moguća i drugačija argumentacija: ako ne dovodite u pitanje prisvajanje termina kao što je kultura, koji je tada bio stalno protivstavljan demokratiji ili obrazovanju, odveć ste popustljiviji.

*Kakve prednosti za vas ima termin kultura za socijalističku teoriju? Kako vidite njegov odnos prema klasi?*

Postoje dva odgovora. Teža koja je najviše šokirala uvreženo liberalno mnjenje u *Kulturi i društvu* — pa i one kojima se knjiga inače dopala — bila je da ja nisam radničko-klasnu kulturu definisao kao par proleterskih romana — koje su bili spremni da smatraju regionalnim žanrom — već kao ustanove radničkog pokreta. To je bilo plod govora o kulturi kao celini načina življenja. Bio je to i pomak u odnosu na konvencionalne predstave o radničko-klasnoj kulturi na levisi, koje su bile usredsređene na borbu radničke klase da artikuliše poetski i autobiografski opus, a konačno i druge vrste pisanja. Po mom je viđenju bilo veoma važno obnoviti i uvažiti ih, ali i pogrešno predstavljati ih kao alternativnu kulturu, što je često bila tendencija. Ono što su velški proleterii uspeli da kažu o svom posebnom doživljaju industrijskog Velsa bilo je, recimo, od izuzetnog značaja, ali to nije smelo da izbriše naše uvažavanje napora potrebnog

da se kaže da je to bila i ostala podređena kultura. Mislim da je to bilo marksističkije stanovište od onog s kojim se nadmetalo.

S druge strane sam — i iz istih razloga — odbacio i na levisi uobičajeno viđenje osnovnih misaonih i književnih tokova u Engleskoj od XVI do XX veka kao buržoaske kulture. Jer činjenica je da su veliki deo te kulture stvorili ljudi koji su se zapravo borili protiv buržoazije, čak i kad je to bilo bezuspešno, čak i kad su i sami bili duboko obuzeti buržoaskim formama. Ključno je bilo sačuvati smisao te borbe, jer bi inače sve tekovine tog suštinski važnog dela jednostavno prisvojila desnica. Pedesetih je smišljena smicalica po kojoj ako Džordža Eliota smatrate dobrim romansijerom, morate biti protiv socijalizma. Bila je to nepodnošljiva čisto politička konfiskacija prošlosti. Ne mogu dovoljno podvući koliko je bilo važno protivstaviti se tom prisvajanju, kao i pojmu kulture za koje se smatralo da ga potvrđuje i tumači.

Radeći tako, izlagao sam se, naravno, i nekim opasnostima. Shvatio sam da kad bi mi neko krajem 50-tih rekao „Znam šta u stvari radite — pišete socijalističku istoriju kulture, ali kad god naletite na neki socijalistički vermin, vi ga izostavite i stavite neki drugi”. Odgovorio bih: „To je možda posledica, ali nije namera”. Zbog potrebe da se bavim dominantnom interpretacijom, jezik mi se umnogome razlikovao od onoga kojim bih bio pisao 1939. ili 1941. godine. Ne čudi me što su u narednoj fazi argumentacije, ljudi osetili da moraju posegnuti za potpuno alternativnom terminologijom, smatrajući da postojeći rečnik odveć zamagljuje rađanje jednog drugačijeg stanovišta.

*Vrsta istorijske psihologije koju donose Ključne reči (Keywords) čini se posve originalnim poduhvatom, bar u okvirima anglosaksonskog sveta. U svom predgovoru objašnjavate da su Ključne reči izrasle iz materijala koji niste mogli uvrstiti u Kulturu i društvo, ali su se za dvadeset godina, koje deli pisanje tih dveju knjiga, vaše ideje očito promenile i razvile. U Ključnim rečima sledite načelo posmatranja mena istorijskog značenja mnogo doslednije i sistematičnije nego u Kulturi i društvu. Da li su u međuvremenu uticala na vas i da li ste se zanimali za druge vrste lingvističkih istraživanja, i da li je to neposredno delovalo na Ključne reči?*

Počelo je time što sam 50-tih godina otkrio da savremeno značenje termina „kultura” mnogo jasnije razumem, ako istražim istorijsku semantiku iza njih, i to me je veoma iznenadilo. Nije, naravno, po sredi bio sasvim nepoznat metod, pošto je engleski kurs na Kembridžu obuhvatao i rasprave o nekim rečima

---

kao što su „priroda” kako bi se utvrdile njihove istorijske upotrebe, ali je to uglavnom smatrano tek pomoćnim sredstvom književne procene. Kad sam uvideo moguću širu korisnost ovog postupka, napisao sam dodatak *Kulturi i društvu*, primenivši postupak na niz reči propitivanih u ovoj knjizi. Izdavač nije hteo da dodatak uvrsti u knjigu zbog dužine. U međuvremenu sam nastavio da beležim i druge primere termina koji su doživeli važne promene u svom značenju. Takođe sam više čitao teoriju jezika. No, premda sada znam za još jednu-dve druge škole koje su mogle biti relevantne za to čime sam se bavio — recimo za nemačke naučnike koji rade na nekim srednjovekovnim terminima — onda nisam mogao da znađem ni jedno istraživanje koje bi se, praktično ili teorijski, kretalo u istom pravcu. Otud mi je izgledalo kao da radim sam za sebe. Lingvistika koju sam čitao, pogotovu 60-tih godina, bila je uglavnom strukturalistički obojena, i usmerena u pravcu suprotnom od same predstave istorijskog razvoja značenja. Pretpostavljam da su neki podsticaji bili i reakcija na to, utoliko što sam snažno osetio da je istorijska semantika neophodna koliko i strukturalna analiza. Kada su objavljene *Ključne reči*, na kraju predgovora sam pozvao čitaoce da mi šalju materijal o drugim terminima koji ih zanimaju. Otad sam primio iscrpne beleške o nekih dve stotine reči. Ljudi su to dakle već radili, ali samo na marginama drugih vrsta poslova. Neki čitaoci su pisali da oni i nisu videli da tu postoji mogućnost neke posebne discipline ili predmeta svesnog istraživanja. Zadovoljan sam što ljudi koji bi ranije bili uvrstili tu i tamo poneki paragraf ili odeljak o istorijskim menama značenja neke reči, sada počinju svoja istraživanja od činjenice tih mena. Teorijski zaokret išao je u obratnom smeru.

*Jedna od najdobrodošlijih odlika knjige bila je u tome što je razotkrila svu sirovost i nepismenost tadašnjih kampanja za očuvanje engleskog jezika u buržoaskim medijima. Veza između pasa čuvara i konzervativne politike oduvek je postojala: Menken u Americi i Kraus u Austriji su dobro poznati primeri te vrste konzervativizma; njegovi engleski predstavnici samo su karikatura ove dvojice — šta li bi Kraus mogao misliti o redovnim novinarskim uvodnicima u „Tajmsu” posvećenim zaštiti engleskog jezika? Nastojanje da se propagira ideja da reči imaju samo jedno značenje, jednom zauvek utvrđeno, od kog svako odstupanje predstavlja neznanje, dostiže vrhunac krajem 70-tih godina. Da li ste i to imali na umu pišući Ključne reči?*

Ne u to vreme. Ali kasnije jesam. I nužno je, razume se, napasti u celini stanovište tih etabliranih novinara, koji brkaju lingvističku pro-

menu s degeneracijom, kao i sve one koji pokušavaju da posvoje reči kao što su „demokratija” i „predstavništvo” u političke svrhe. Već 1880. rečnička definicija demokratije je u Engleskoj bila: „republikanski oblik vladavine”. Ti propagandisti su pokazivali očito nepoznavanje baš one baštine koju su tvrdili da brane.

*Odakle potiče posebna zaokupljenost dramom, koja je sada predmet vašeg profesionalnog rada na univerzitetu?*

Oduvek sam se, još veoma rano, interesovao za dramu, i dok sam bio student ono na šta sam trošio najviše energije bio je moj rad na Ibzenu. Pošto sam napustio Kembridž nastavio sam time da se bavim, kao akademskim projektom — tadašnje moje ideje ušle su direktno u moju prvu knjigu o drami. Tako je u svemu bilo neke vrste akademskog kontinuiteta. Nekako biva da i u univerzitetskom kontekstu od mene uglavnom traže da predajem baš dramu. Drugi moj rad se, naprotiv, razvijao od samog početka van okvira univerziteta: prvo kroz obrazovanje odraslih, a potom, najčešće, kroz lične projekte, čak i kad su se delom poklapali s mojim akademskim radom.

*Pridajete li politički odnosno kulturni značaj činjenici da se dramske forme prisvajaju javno i kolektivno, dok književne prisvaja mnoštvo pojedinaca u privatnim uslovima?*

Da, to mi se činilo važnim. Istovremeno sam ubrzo uvideo da je jedna od funkcija pozorišta, kako je danas organizovano, da prikaže dramu kao rod na način koji će je lišiti svake kolektivne funkcije. Otud neprijateljstva prema pozorištu ima u tekstovima kao što su „Dijalog o glumcima” (A Dialogue on Actors) u *Politici i književnosti* (Politics and Letters), pa čak i u uvodu u delo *Drama od Ibzena do Eliota*, koje podvlači stanovitu protivstavljenost drame i pozorišta. Dotad sam već imao valjanog razloga da uvidim da je, za osamdeset godina evropske istorije, drama morala u svakom značajnom trenutku da prekida s pozorištem da bi uopšte učinila neki dramski pomak. Kao da je oduvek postojao sukob između potencijala drame, kao novog ili selektivnog oblika, i date formacije pozorišta, koja ga je blokirala ili umanjivala.

*Da li je Drama od Ibzena do Eliota zaista bila prva knjiga koju ste napisali?*

Mislim da jeste. Tekst je napisan 1947/48. godine. Potom je proteklo dve godine dok sam uspeo da nađem izdavača. Kada je tekst najzad prihvaćen, dodao sam odeljak o *Koktel partiju* (Coctail Party), koja se upravo bila pojavila.

*Vi ste napisali da je jedna od osnova savremene ideje tragedije „pretpostavka trajne, univerzalne i, u biti nepromenljive, ljudske prirode”. Tu predstavu ubedljivo kritikujete i demistifikujete njene sastavne elemente: tvrdokornost zla, mane junaka, i tako dalje. Ali, ako se tako u potpunosti odbacuje opšta ideja tragedije, kako se uopšte može govoriti o „modernoj tragediji” kao takvoj i nagoveštavati specifična različitost unutar jedne šire kategorije? Da li je bila po sredi tek jezička odnosno proceduralna pogodnost, ili nešto više?*

Postoje dva nivoa odgovora na to pitanje. Prvo, mnogi pisci kojima sam se bavio svoja su dela smatrali tragedijama — tako su u svojoj svesti uspostavljali kontinuitet između vlastitih ciljeva i ciljeva svojih prethodnika, baš kao i radikalne razlike. To je jednostavan odgovor. Suštinski je da pojam tragedije još uvek predstavlja osnovano, premda veoma teško grupisanje dela na određen način oko problema smrti, velike patnje i dezintegracije. No, u meri u kojoj je smrt materijalna konstanta društvenog života, u meri u kojoj opstojava ista količina različitih oblika velike patnje i izmeštenosti, koji mogu imati krajnje različite uzroke, i ukoliko su ta iskustva i tumačenja i ideološki obuhvaćena u nizu uzastopnih formi značenja, moguće je govoriti o tragediji kao opštoj kategoriji. Mene je zanimalo da ukažem na neke suštinske relativnosti u određenim postojanim (činjenicama) materijalne situacije, čak i u neminovnosti smrti. Fizičke nepromenljive su tu, ali one uvek doživljavaju krajnje različita kulturna, filozofska i sociološka tumačenja u umetničkim delima, koja ih konstituišu kao tragediju.

*Između pojave Drame od Ibzena do Eliota i objavljivanja njene glavne revizije Drame od Ibzena do Brehta (Drama from Ibsen to Brecht), napisali ste Modernu tragediju (Modern Tragedy). To je očito knjiga čiji je značaj dalekosežan za razvoj vašeg dela u celini. Bez obzira na naslov, ona je samo delom stvarno posvećena drami — u njoj se raspravlja i o romanima, filozofiji i političkoj istoriji. Možete li nam reći kako je nastala Moderna tragedija, kao međukorak?*

Nikada nisam mislio da ću tu knjigu napisati. Većinu knjiga koje sam napisao, planirao sam nekoliko godina ranije — uglavnom su različito pisane, ali su bile unapred planirane. Ova je bila jednostavno reakcija na šok koji sam doživeo vrativši se na Kembridž i zatekavši kurs o tragediji mnogo ideologizovaniji no što je bio za mojih studentskih dana. Bio sam tim iznenađeniji što sam, na kraju krajeva, iz tog nekadašnjeg izučavanja tragedije dobio mnoge podsticaje koji su ušli u moje vlastito delo o drami, a nisam ni mislio da ću ikad ponovo raditi



u tom domenu. Moja prva reakcija dobila je oblik kratkog „Dijaloga o tragediji” (Dialogue on Tragedy), koji se pojavio 1962. godine u časopisu *New Left Review*. Isprva nisam mislio da idem dalje od toga, ali je problem, u procesu argumentacije, dobio nove dimenzije. Još uvek nisam mislio da će to biti knjiga — već samo nekoliko oglada. Tada se dogodila čudna stvar. Predavao sam modernu tragediju i mislio, pa dobro, za to se ne moram posebno pripremati jer imam *Dramu od Ibzena do Eliota*, odatle ću predavati. Ali tokom predavanja, posebno svestan opštije rasprave o prirodi tragedije, tekstovi su se počeli preobražavati: kao da sam u slušaonicu ulazio s tekstom poglavlja iz *Drame od Ibzena do Eliota* pred sobom, a iz nje izlazio s poglavljem iz *Moderne tragedije*. U obe se knjige govori o istim autorima, razvija se ista tema, koriste isti navodi — i to je središnja tačka kontinuiteta. Ali je argumentacija u drugom ključu. Dok je prethodna knjiga bila uglavnom tehnička, zaokupljena dramskim konvencijama i odnosom prema pozorišnoj izvedbi, te pojedinim dramatičarima, novo je delo bilo bliže ideološkoj kritici.

*Moderna tragedija ima jasno određen ton, politički i kulturni. Poglavlje pod naslovom „Tragedija i revolucija” (Tragedy and Revolution) u stvari je vaš najborbeniji tekst objavljen nakon vašeg studentskog razdoblja u Kembriđu. Kakva je bila reakcija na pojavu Moderne tragedije? Kakve su bile prilike u kojima je objavljena?*

Bilo je to razdoblje svesnijeg pisanja protiv opozicije, posle veoma neprijateljskog prijema na koji je naišla *Duga revolucija*. Dok sam pisao knjigu, prilike s kojima sam bio suočen bile su posve određene — situacija predavača, kulturna i politička. Poglavlje „Tragedija i revolucija” napisano je dosta kasno i u neposrednoj je vezi s prilikama iz sredine 60-tih godina. Čak i tada je bilo dovoljno aktivnosti na univerzitetima da ideja o revoluciji ima — ako ne uticaj kakav će imati krajem 60-tih — ono bar znatnog odjeka. Pozvan sam da održim predavanje i izabrao sam da govorim o tragediji i revoluciji, sasvim se određeno obraćajući pretežno levičarskom studentskom auditorijumu. *Moderna tragedija* je, kao knjiga, u svakom pogledu predstavljala raskid s konvencijama. Posle *Kulture i društva* recepcija mojih dela se sasvim izmenila. Čudnovato je da sam bio srazmerno akademski (tip) pre no sam stupio u akademiju, ali kad sam stupio u nju... Mislim da veza nije slučajna.

*Mogu li vas pitati kako se razvijalo vaše shvaćanje filma? Kako je došlo do toga da, posle*

rata, napišete Predgovor za film (*Preface to Film*)?

Dva su razloga ubrzala objavljivanje te knjige. Prvi je bio što sam u to vreme predavao film na starijim godinama; drugi je bio Gromov (Grrrom) predlog — a s njim godinama nisam imao dodira — da saradujemo na filmu i izložimo naš pristup u obliku jedne knjige. Dogodilo se da se knjiga pojavila, ali filmski projekt nikada nije realizovan zbog nedostatka para.

*Estetička argumentacija u Predgovoru za film dostiže vrhunac u kategoriji „totalne ekspresije”, koju određujete kao „ideal celovito pojmijene drame”, gde „svaki korišćeni element — govor, muzika, pokret, tema — u trenutku ekspresije stoji u kontrolisanom, nužnom i neposrednom odnosu prema svakom drugom korišćenom elementu”. Istorijski gledano ovakvi iskazi su išli uz estetike koje nemaju mnogo veze s realizmom s obzirom na pretežno subjektivistički prizvuk termina „ekspresija”. Oni pre upućuju na simbolističku ideju sintezije ili Gesamtkunstwerk vagnerovske opere. Sta ste vi hteli tim pojmom?*

Ideja je tu neadekvatno formulisana: trebalo je da govorim o totalnoj formi. Njeno opravdanje bi bilo sledeće: u modernoj drami je usponom pozorišnog reditelja uspostavljen neverovatno problematičan odnos između autora i izvedbe njegovog dela. To se u Engleskoj desilo 1860-tih godina s Robertsonom. Reditelj se sve više mešao kao stvarni tvorac, ostajući u sve dvosmislenijoj vezi sa stvarnim tvorcem, piscem. Karakteristična ideološka formula bila je da pisac stvara „rukopis” za „izvedbu”. Potom je to postao uobičajeni radni odnos u filmskoj industriji. U dramskom pogledu su posledice obično porazne. Ne mora, naravno, postojati jedan autor dela, ali u ovom je sistemu pisanje svedeno na obezbeđivanje sirovine koja se prerađuje na drugom mestu. Ako bismo, s druge strane, zamislili klasičan primer Čehova koji ogorčeno protestuje protiv onoga što je Stanislavski napravio od njegovih dela, jasno je da je Stanislavski morao učiniti nešto bitno, jer ono što je Čehov napisao nije bila predstava. Dramski autori se poslednjih osamdeset godina žale da rezultate svog rada gube na narednoj stepenici proizvodnog procesa; ironija je — da ono izgubljeno — tekst — preživljava, za razliku od onog ostvarenog — predstave. Stoga je stvarni problem kako iznaći način beleženja, ne samo dijaloga, već dramske radnje u celini? Ideja totalne forme trebalo je da ukaže da svi elementi dramskog dela treba da budu pod koherentnom kontrolom, a ne da zavise od čuđi razdvojenog procesa tipičnog za kapitalističke odnose proizvodnje. Film je bio posebno za-

nimljiv jer je nosio tehničku mogućnost totalne izvedbe i, uz to, bio trajan koliko i pisani tekst. Otud moje bavljenje Bergmanom, koji je objavio vlastite scenarije — „Drama u izvedbi” (Drama in Performance) završava se analizom problema beleženja i fizičke realizacije u „Divljim jagodama”.

*Da li je kasniji razvoj televizije modifikovao vašu ideju totalne izvedbe — ili nalazite da njene tehničke mogućnosti još uvek nisu potpuno otkrivene. Jedan od najjačih argumenata u delu Televizija: tehnologija i kulturna forma (Television: Technology and Cultural Form) jeste da televizijski ekran nije tek minijaturna verzija bioskopskog, već da smanjena slika proizvodi jedan kvalitativno drugačiji, ograničeniji medijum. Smatrate li to intrinzičnim svojstvom televizije, svojstvom, koje će preovladavati i ubuduće?*

Ne nužno. Veći ekrani su tehnički mogući. A i toliko je filmova u stvari pravljeno za televizijsko prikazivanje. Još uvek postoji problem tehničke reprodukcije slike, ali mislim da u sadašnjoj situaciji moramo biti spremni da prihvatimo neke gubitke zarad istovremenih dobitaka. Dok je nemoguće sagledati bilo kakve kratkoročne izglede oživljavanja aktivne filmske proizvodnje u ovoj zemlji, za nama je čitavih dvadeset godina velikih dopripora televizijskoj drami. Kad u Evropi govorim o savremenoj britanskoj drami, po pravilu me pitaju za pozorišne pisce čiji su tekstovi bili prevedeni ili čije su predstave tamo gostovale; ali kada odgovorim da su zapravo televizijska dela značajnija, isprva obično misle da se šalim. Italijanu se to čini neverovatnim ili smešnim. S druge strane, kad mi kažu, u redu, pokažite nam, šta mogu da učinim? Nisam u stanju da im pokažem. Uslovi ponovnog prikazivanja televizijskih produkcija su tako strogi, da je izuzetno teško videti i jednu od tih drama — čak i onda kad nije namerno uništeno delo koje se sasvim lako skladišti. Da bi se, recimo, ponovo pogledao *Veliki požar* (The Big Flame) radi kolektivne rasprave o njemu, neophodne su bile izuzetne isprike: zapravo je morao biti prokrijumčaren.

*Teško je zamisliti da bi televizijska drama bilo gde mogla tvoriti kumulativnu tradiciju sve dok se ne postigne osnovni nivo mogućnosti ponovnog viđenja njenih dela. To je bez sumnje od suštinskog značaja za svaki od tekućih između brojnih različitih stilova rada u istoj formi?*

Sadašnja situacija se da izmeniti. Učestvovao sam u kampanji za njenu promenu, koja zapravo nije podrazumevala nikakav veliki preobražaj društvenih uslova — tek razumno preugovaranje autorskih prava i sindikalnih ugo-

vora, nekad sasvim racionalnih: ništa u poređenju s problemom promene prirode kapitalističke proizvodnje. Za to će, sigurno, trebati vremena, ali je izvodivo.

Marksizam i književnost (*Marxism and Literature*) je objavljen kao uvodni tekst, a ipak je pretežno teorijsko delo i kao da predstavlja novi smer u vašem radu. Kako vi vidite karakter te knjige?

Uslovi objavljivanja u nastavcima nameću veoma stroga ograničenja u pogledu dužine — oko 60.000 reči. Ne bih je ni pisao u obliku drugačijem od postojećeg, ali su neka poglavlja razume se veoma sažeta. Cilj mi nije bilo pisanje nekog opšteg uvoda. Pre sam želeo da izložim neke promene u vlastitom mišljenju do kojih je došlo za proteklih petnaestak godina. Ništa teorijsko nisam napisao, sem dva članka, još od prvog dela *Duge revolucije*. Ovo je bila prilika da izložim svoja sadašnja stajništa. Povremeno sam svesno osporavao svoje ranije ideje. Novi naglasak umnogome je izoštrio moj rad na jeziku u godinama koje su neposredno prethodile pisanju knjige, i on je proistekao iz rasprava o strukturalističkim teorijama jezika, što je tada bila struja koja je preovladavala u marksističkim književnim studijama. Osnov knjige bila su predavanja započeta u Kembridžu negde 1970. Ali vrlo je simptomatično da u tim predavanjima nije bilo ni reči o teoriji jezika, a to je najduži deo knjige, a rekao bih i najsredišniji. Baš tu sam najviše osetio ograničenja u pogledu dužine, jer sam tada mogao napisati čitavu knjigu samo o tome.

U Marksizmu i književnosti strukturalističku lingvistiku definišete kao oblik apstraktnog objektivizma. Govoreći o Sosiru, tvrdite da je njegovo razlikovanje *lanque* i *parole* primer sveprisutne buržoaske protivstavljenosti između društva i pojedinca. Potom napadate pojam proizvoljnosti znaka koji je moguć, kažete, samo ako se jezički sistem posmatra potpuno izvana, uz apstrahovanje njegovih stvarnih društvenih odnosa. Što se tiče proizvoljnosti — češće „nemotivisanosti” — zakona, ne odnosi li se to na činjenicu da nema prirodne veze između oznake i označenog, odnosno između znaka i onoga šta označava, pre no na odsustvo društvenih odnosa u jeziku?

Pojam je uveden nasuprot ideji da je znak ikona, a zasigurno je tačno da između reči i stvari u jeziku uglavnom ne postoji nužni odnos apstraktne vrste. Ali, odrediti znak kao proizvoljan ili nemotivisan, unapred presuđuje čitavi teorijski problem. Ja kažem da on nije proizvoljan nego konvencionalan, i da je konvencija rezultat društvenog procesa. Ako ima istoriju, onda nije proizvoljan — on je spe-

cifični proizvod ljudi koji su razvijali jezik o kome je reč. Morate imati na umu da se protivstav društvo-pojedinac može konceptualizovati na mnogo načina: društveni poredak može se smatrati nadređenim pojedincima koji su tek njegovi primeri ili uzorci, ili se društvo može predstavljati kao tvorevina slobodnih pojedinaca, nastala u određene svrhe i uz određene slobode. Iza aistorijske razlike između *lanque* i *parole* stoji uverenje da je ljudsko iskazivanje moguće samo u okviru ograničenja i mogućnosti jednog prethodno postojećeg sistema. To je opet sasvim tačno u jednom smislu — nemoguće je govoriti i razumeti bez oslanjanja na sistematske izvore jezika. Ali ta sistematska organizacija ostaje i dalje društvena tvorevina stvarnih ljudi u stvarnim odnosima. A to je nešto sasvim drugo, pošto ljudi vazda uzimaju da to-prosto znači da jezici vremenom evoluiraju. Međutim, sistematični karakter jezika je sam po sebi rezultat, i to stalno promenljivi rezultat, delatnosti stvarnih ljudi u društvenim odnosima, pa i pojedinaca ne samo kao proizvoda društva, nego upravo u dijalektičnom odnosu onoga koji ga i proizvodi i proizveden je njime. Neuspeh da se to vidi vodio je ideji jezika kao određenog društveno raspoloživog kvantuma označavanja, koji nikada nije posve realizovan, čiji su uzorci svi pojedinačni govorni činovi; ovo pogotovu važi za kasnije i sirovije teoretizacije strukturalizma 60-tih, koji se uveliko razlikuje od sosirovske lingvistike. Jezička aktivnost je prosto ispoljavanje prethodno postojećeg sistema, što je istovremeno tačno ali i veoma daleko od cele istine; a udaljenost je ideološki ključna, jer poriče mogućnost konstantnog procesa značenjske postojeće delatnosti sposobne da menja sistem, delatnosti koja očito zaista i menja sistem društvenog jezika. Istorija onoga što nazivamo književnošću jeste između ostalog, i izvanredna demonstracija otkrića novih mogućnosti jezičke upotrebe. Ljudska bića su stvorila jezik i ona će ga i poreći, ne odlučivši da tako urade, mada i to ponekad biva — nego u normalnom tekućem procesu celine njihovog društvenog iskustva.

(Prevela sa engleskog  
VERA VUKELIĆ)