
PJER BURDIJE

INTELEKTUALNO POLJE I STVARALAČKA ZAMISAO*

»Teorije i škole se kao mikrobi i krvna zrnca međusobno proždiru i svojom borbom obezbeđuju kontinuitet života«

M. Prust: *Sodoma i Gomora*

Da bi se odredio pravi predmet sociologije intelektualnog i umetničkog stvaranja, a istovremeno i njene granice, treba ustanoviti i poći od načela da su veze između stvaraoca i njegovog dela, a samim tim i njegovo delo, uslovljeni sistemom društvenih odnosa u kojima se vrši stvaralački čin kao akt komunikacije ili, tačnije rečeno, položajem stvaraoca u strukturi intelektualnog polja (koja je i sama funkcija, bar delimično, ranijeg dela i prijema na koji je naišlo). Nesvodljivo na jednostavnu skupinu izdvojenih agensa, na aditivnu celinu jednostavno poređanih elemenata, *intelektualno polje*, kao neko magnetsko polje, sačinjava sistem dejstvujućih sila: što znači da agensi ili sistemi agensa koji su njegov sastavni deo mogu biti opisani kao sile koje mu svojim postavljanjem, suprotstavljanjem i sastavljanjem daju specifičnu strukturu u jednom određenom vremenskom trenutku. I obrnuto: svaki od njih određen je svojim pripadanjem ovom polju: u stvari, zahvaljujući posebnom položaju, koji u njemu zauzima, on dobija *poziciona svojstva*, koja su nesvodljiva na unutrašnja svojstva, a naročito dobija određeni tip participacije u *kulturnom polju* kao sistemu odnosa između tema i problema i, samim tim, određeni tip *kulturnog nesvesnog*, istovremeno u sebi sadržavajući ono što ćemo nazvati *funkcionalnom težinom*, jer se njegova sopstvena »masa«,

* Pierre Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, „Les temps modernes”, novembre 1966, 246.

to jest njegova moć (ili, bolje rečeno, njegov autoritet) na tom polju ne može definisati nezavisno od njegovog položaja u tom polju.

Ovakav postupak je opravdan, što se samo po sebi razume, samo ako predmet na koji se primenjuje — to jest intelektualno polje (a samim tim i kulturno polje) — ima relativnu autonomiju, koja dozvoljava *metodološku autonomizaciju* koju primenjuje strukturalni metod *posmatrajući* intelektualno polje kao sistem kojim upravljaju njegovi sopstveni zakoni. Dakle, povest intelektualnog i umetničkog života na Zapadu omogućava da se vidi kako se intelektualno polje (a istovremeno intelektualno nasuprot, na primer, književnom) postepeno oblikovalo u posebnom tipu istorijskih društava: ukoliko su se oblasti ljudske delatnosti diferencirale, jedan čisto intelektualni sloj, kojim je vladao poseban tip legitimnosti, definisao se nasuprot ekonomskoj, političkoj i verskoj vlasti, to jest nasuprot svim instancama koje su mogle da pretenduju da delaju zakonosno u materiji kulture u ime jedne vlasti ili autoriteta koji ne bi bio čisto intelektualan. Pod dominacijom — za vreme čitavog srednjeg veka i delimično renesanse, a u Francuskoj za vreme snažno razvijenog dvorskog života, u doba čitave klasične epohe — jedne instance *spoljne legitimnosti*, intelektualni život se postepeno organizovao u intelektualno polje onako kako su se stvaraoci ekonomski i društveno oslobađali tutorstva aristokratije i crkve i njihovih etičkih i estetskih vrednosti, a takođe i kako su se pojavljivale čisto intelektualne *specifične instance selekcije i konsekracije* (čak i onda kada su — kao što je slučaj sa izdavačima ili direktorima pozorišta — ostajale potčinjene ekonomskim i društvenim pritiscima koji su, preko njih, vršili pritisak na intelektualni život), i dolazile u položaj *rivalstva za legitimnost na polju kulture*. Tako L. L. Šiking ističe da se zavisnost pisaca u odnosu na aristokratiju i njene estetske kanone održala duže u oblasti književnosti nego u oblasti pozorišta, jer je »onaj ko je hteo da mu se dela objavljuju morao sebi da obezbedi pokroviteljstvo nekog velmože«, a da bi pridobio njegovu naklonost i naklonost aristokratske publike kojoj se nužno obraćao, morao je da se prikloni njihovom kulturnom idealu, njihovom ukusu za teške i artifičijelne oblike, za ezoterizam i klasični humanizam, svojstven grupi koja je brižljivo pazila da se razlikuje od opšteg u svim svojim kulturnim opredeljenjima; nasuprot tome, pozorišni pisac elizabetanske epohe prestao je da zavisi isključivo od dobre volje i blagonaklonosti jedinog jedinog pokrovitelja a (za razliku od francuskog dvorskog pozorišta, koje je, kako na to podseća Volter — nasuprot jednom engleskom kritičaru koji je hvalio prirodnost izraza u *Ha-*

mletu »not a mouse stirring« — bilo obavezno da se služi otmenim govorom kao što je govor ljudi otmenog roda kojima se obraćalo) za svoje oslobođenje mogao je da zahvali zahtevima pojedinih direktora pozorišta i, preko njih, pravu na ulaznice koje je plaćala sada već sve raznovrsnija publika.¹⁾ I tako, što su se više brojno povećavale i postajale raznovrsnije instance intelektualne i umetničke konsekracije, kao što su akademije i saloni (naročito u 18. stoleću sa slabljenjem dvora i dvorske umetnosti, kad se plemstvo meša sa građanskom inteligencijom prihvatajući njen način mišljenja i njena umetnička i moralna shvatanja), a takođe i instance konsekracije i difuzije kulture, kao što su izdavačke kuće, pozorišta, kulturna i naučna društva, a takođe i zato što publika postaje brojnija i po sastavu sve više raznolika, intelektualno polje se konstituiše kao sve složeniji sistem i sve nezavisniji od spoljnih uticaja (na koje od tada utiče struktura polja) kao polje veza i odnosa kojima vlada specifična logika, logika rivalstva za legitimnost na polju kulture. »Istorijski posmatrana, — ističe dalje Šiking, — izdavač počinje da igra ulogu u trenutku kad »pokrovitelj« iščezava u 18. stoleću.«²⁾ Pisci su toga potpuno svesni. Tako je Aleksander Poup, pišući Vičerliju 20. maja 1709. godine, ismejavao Džekoba Tonsona, slavnog izdavača i pisca antologije koja je uživala ugled. Džekob — govorio je on — pravi od pojedinaca pesnike kao što su nekada kraljevi delili plemićke titule. Verovatno je jedan drugi izdavač, Dodslji imao sličnu vlast, zbog čega je postao meta duhovitih stihova Ričarda Grejva:

In vain the poets from their mine
Extract the shining mass,
Till Dodsley's Mint has stamped the coin
And bids the sterling pass.*)

I zaista, ovakve izdavačke kuće postaju postepeno izvor moći. Ko bi mogao da zamisli englesku književnost tog stoleća bez jednog Dodsljija ili nemačku književnost narednog stoleća bez jednog Kote? (...) »Pošto je Kota uspeo da okupi neke od najistaknutijih »klasičnih« pisaca u svojim izdanjima, decenijama se obezbeđivala neka vrsta prava na besmrtnost piscu čija dela on objavi.«³⁾ A Šiking dokazuje takođe da je

¹⁾ L. L. Schücking: *The Sociology of Literary Taste*. prev. E. W. Diks, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, str. 13—15.

²⁾ Sa — kao što to ističe Šiking (*ibid.*, str. 16) — prelaznom fazom kad izdavač zavisi od pretplata, a ove u velikoj meri od odnosa između pisca i pokrovitelja.

*) Uzalud su pesnici iz svojih nedara
Izvlačili blistavo blago
Ako Dodsljjeva kovačnica nije na njega udarila
Svoj pečat i blagoslov (prim. prev.)

³⁾ L. L. Šiking, *op. cit.* (str. 50—51)

uticaj direktora pozorišta bio još veći jer su oni mogli, poput nekog Ota Brama, svojim izborom da usmere ukus jedne epohe.⁴⁾

Sve upućuje na misao da je stvaranje intelektualnog polja sa relativnom autonomijom uslov za javljanje slobodnog intelektualca koji ne zna i neće da zna za druga ograničenja i stege osim za bitne zahteve koje mu nameće njegova stvaralačka zamisao. Suviše se, u stvari, olako zaboravlja da stvaralac nije uvek ispoljavao prema svakom spoljnom pritisku netrpeljivost kojom je, čini se, definisana stvaralačka zamisao. Tako nam Šiking iznosi činjenicu da je Aleksander Poup, koji je smatran za veoma velikog pesnika tokom čitavog 18. stoleća, čitao svoje glavno delo, prevod Homera, koji su njegovi savremenici smatrali remek-delom, svom zaštitniku lordu Halifaksu u prisustvu brojnog skupa i, prema rečima Semjuela Džonsona, bez protivljenja prihvatio izmene koje mu je predlagao otmeni velmoža. On iznosi i mnoge druge primere koji imaju za cilj da dokažu da ovakvi slučajevi nisu nikako bili izuzeci: »Čuveni Čoserov učenik, Lidgejt, smatrao je za sasvim prirodno što je njegov zaštitnik, vojvoda Hamfri od Gločestera, brat Henriha V, »popravljao« njegov rukopis; potpuno slični primeri poznati su nam iz života Šekspirovog savremenika Spensera. I sam Šekspir kaže u svom sonetu 78 da njegov pokrovitelj ispravlja greške drugih i u *Hamletu* izvodi na pozornicu kraljevića koji upravlja igrom glumaca kao neki iskusni direktor.«⁵⁾ Ukoliko intelektualno polje postaje autonomnije, umetnik sve snažnije ističe svoj zahtev za autonomijom, ispoljavajući svoju ravnodušnost prema publici. Nesumnjivo da sa 19. stolećem i romantičarskim pokretom počinje tendencija oslobađanja stvaralačke intencije koja će u teorijama umetnosti radi umetnosti naći svoju prvu sistematsku potvrdu.⁶⁾ Ova revolucionarno nova definicija poziva intelektualca i njegove uloge u društvu nije uvek takvom shvaćena, jer ona vodi stvaranju sistema reprezentacija i konstitutivnih vrednosti društvene definicije intelektualca što naše društvo prihvata kao nešto što se

⁴⁾ Op. cit. (str. 52).

⁵⁾ Op. cit. str. 27. Na drugom jednom mestu (str. 43) Šiking pominje da je Šekspirov savremenik, Čerčjard, napisao u jednoj od svojih posveta sa iskrenošću, koja nam izgleda cinična, da je po uzoru na ribu plovio niz vodu; Drajden je sasvim otvoreno priznao da mu je jedina briga da osvoji publiku i da, ako ona od njega očekuje komediju ili najlakšu satiru, neće oklevati da joj to i pruži.

⁶⁾ Nesumnjivo da se još u davnim epohama — u 16. stoleću, a možda i ranije — mogu naći potvrde o aristokratskom preziru umetnika prema rdavom ukusu publike, ali one nikada pre 19. veka ne predstavljaju vjeruju koje je sastavni deo umetničke zamisli i neka vrsta kolektivne doktrine.

samo po sebi razume. Prema shvatanju Rejmonda Vilijemsa »radikalna promena u shvatanjima o umetnosti, umetniku i njihovom mestu u društvu« koja se, — sa dva pokolenja romantičarskih umetnika, Blejkom, Vodsvortom, Kolridžom i Sautlijem, s jedne strane, Bajronom, Šelijem i Kitsom s druge strane, — podudara u Engleskoj sa industrijskom revolucijom, sadrži pet bitnih odlika: »prva, priroda odnosa između pisca i njegovih čitalaca doživljava duboku promenu; druga, drukčiji stav prema »publici« postaje uobičajen; treća, umetnička proizvodnja teži da bude prihvaćena kao vrsta specijalizovane proizvodnje u odnosu na ostale proizvodnje i da podleže istim uslovima kao i proizvodnja uopšte; četvrta, teorija »umetničke više realnosti« kao princip istine mašte dobija sve veći značaj; peta, pojam pisca kao nezavisnog stvaraoca, kao slobodnog stvaralačkog uma, postaje neka vrsta pravila.«⁷⁾ Ali treba li estetsku revoluciju koja se potvrđuje u teoriji »umetničke više realnosti« i slobodnog stvaralačkog uma smatrati običnom dopunskom ideologijom koja je nastala pod pritiskom opasnosti da industrijsko društvo i industrijalizacija intelektualnog društva mogu ugroziti autonomiju umetničkog stvaranja i nezamenljivu osobenost obrazovanog čoveka? To bi značilo da se jedan deo celovite realnosti koju treba objasniti daje kao celovito objašnjenje realnosti. Mali krug čitalaca sa kojima je umetnik imao neposredan dodir i čije je savete i kritike bio naviknut da prihvata iz opreznosti, poštovanja, dobronamernosti ili interesa ili zbog svega ovoga istovremeno, zamenjuje publika, bezoblična, bezlična i anonimna »masa« čitalaca bez lica, a isto tako i tržište koje sačinjavaju potencijalni kupci koji su u stanju da delu daju ekonomsku potvrdu koja, osim toga što može umetniku da obezbedi ekonomsku i intelektualnu nezavisnost, nije uvek lišena i izvesne kulturne legitimnosti; postojanje »književnog i umetničkog tržišta« omogućuje stvaranje čitave jedne kategorije čisto intelektualnih profesija — bilo da se pojavljuju nove ličnosti ili da stare ličnosti dobijaju nove funkcije — to jest stvara se jedno istinsko intelektualno polje kao sistem odnosa koji se uspostavlja između činilaca sistema intelektualne produkcije.⁸⁾ Specifičnost o-

⁷⁾ R. Williams: *Culture and Society, 1780—1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 3. izd. 1963, str. 49—50.

⁸⁾ R. Vilijems osvetljava takođe odnose međusobne zavisnosti koji obuhvataju javljanje nove publike iz nove društvene klase, i grupe pisaca iz te iste klase i institucija ili umetničkih formi koje ta klasa stvara. „Na prirodu književnosti vidno su uticali sistem komunikacija i promena publike. Kada smo svedoci javljanja pisaca jedne nove društvene grupe moramo razmotriti takođe institucije i oblike koje stvara u celini grupa pisaca kojoj pripadaju. Elizabetansko pozorište (..) kao instituciju u velikoj meri su stvorili teoretičari poreklom iz srednjih klasa uz delimičnu saradnju pisaca koji su većinom poticali iz za-

vog sistema produkcije, uslovljena specifičnošću njegovog produkta, — realnost sa dva vida, roba i značenje, — čija je estetska vrednost nesvodljiva na ekonomsku vrednost čak i u slučaju kad ekonomsko potvrđivanje jača intelektualnu konsekraciju dovodi do osobenih odnosa koji se tu uspostavljaju: na odnose između svakog od agensa ovog sistema i faktora, ili institucija koje su u celini ili delimično izvan sistema, uvek utiču odnosi koji se uspostavljaju unutar samog sistema, to jest u okviru intelektualnog polja, pri čemu se rivalstvo za legitimnost na polju kulture, čija je zaloga ili bar na izgled arbitrar sama publika, nikad u potpunosti ne poistovećuje sa rivalstvom za uspeh na tržištu. Značajno je da se prodor metoda i tehnika pozajmljenih iz oblasti ekonomije i vezanih za komercijalizaciju umetničkog dela — kao što je komercijalna reklama intelektualnih proizvoda — poklapa ne samo sa veličanjem umetnika i njegove gotovo proročke misije, sa sistematskim naporom da se intelektualac i njegov svet izdvoje iz običnog sveta — pa ma to bilo i po neobičnom načinu odevanja, — već takođe i sa izričitom namerom da se prizna samo onaj idealni čitalac koji je, u stvari, *alter ego*, to jest jedan drugi intelektualac, savremenik ili budući, sposoban da u svoje stvaranje ili svoje razumevanje dela unese istu čisto intelektualnu vokaciju koja određuje slobodnog intelektualca koji priznaje samo intelektualnu legitimnost. »Lepo je ono što odgovara na neku unutarnju potrebu«, kaže Kandinski. Priznavanje autonomnosti stvaralačke namere dovodi do principa ubeđenja koji teži da ocenjuje dela prema čistoti umetnikove namere, a to može dovesti do neke vrste nasilja ukusa kad umetnik, u ime svog ubeđenja, zahteva za svoje delo bezuslovno priznanje. Na taj način, težnja za autonomijom se pojavljuje od tog trenutka kao specifična tendencija intelektualaca. Udaljavanje od publike i jasno izraženo odbijanje vulgarnih zahteva koji podstiču kult oblika radi njega samog, umetnost radi umetnosti — do tada nepoznato isticanje najosobnijeg i najnesvodljivijeg vida stvaralačkog čina i, samim tim, potvrđivanje specifičnosti i nesvodljivosti stvaraoaca — praćeno je utvrđivanjem i jačanjem veza između članova umet-

natlijskih i trgovačkih porodica, ali protiv njega se, u stvari, neprekidno borila srednja klasa trgovaca i, mada je imalo široku publiku, ono je preživelo zahvaljujući pokroviteljstvu dvora i plemstva. (...) Stvaranje organizovane publike iz srednje klase u 18. stoleću može se pripisati pojedinim piscima pripadnicima iste društvene klase, ali u tome treba videti, pre svega i naročito, rezultat nezavisnog razvoja koji je pružao piscima povoljne mogućnosti. Sirenje i organizovanje ove publike nastavljeno je i u 19. stoleću privlačenjem novih pisaca različitog društvenog porekla, ali su postojeće institucije uticale na njihovu homogenost." (R. Williams: *The long Revolution*, Harmondsworth, Pelikan Books, 1965, str. 266).

ničkog društva. Na taj način se obrazuje ono što Šiking naziva »društva uzajamnog divljenja,« malih sekta zatvorenih po svom ezoterizmu,⁹⁾ dok se istovremeno pojavljuju znaci jedne nove solidarnosti između umetnika i kritičara ili novinara. »Jedini priznati kritičari bili su oni koji su bili u tajne upućeni i posvećeni, to jest koji su u manjoj ili većoj meri prihvatili estetska gledišta grupe. Iz ovoga proističe da je svaka od ovih ezoteričnih grupa težila da postane neka vrsta društva uzajamnog divljenja. A savremenici su se čudili što se kritičari, koji su obično izražavali konzervativan ukus, odjednom bratime sa pobornicima moderne umetnosti.¹⁰⁾ Rukovođeni ubeđenjem — tako duboko upisanim u društvenu definiciju vokacije intelektualca koja teži da bude prihvaćena bez prigovora — da je publika neizbežno osuđena na nerazumevanje ili, u najboljem slučaju, na različito razumevanje, ova »nova kritika« (ovoga puta nova u pravom smislu te reči) uporno nastoji da stvaraocu oda priznanje i, prestajući da se oseća cvlašćenim predstavnikom obrazovane publike i da kao takva donosi neprikosnoveni sud u ime jednog neospornog zakonika, bezuslovno se stavlja u službu umetnika čije namere i razloge pokušava brižljivo da odgonetne isključivo stručnim tumačenjem. To očigledno znači isključiti publiku iz igre: i odista, iz pera pozorišnih i umetničkih kritičara — koji postepeno prestaju da pominju stav publike na premijerama i otvaranjima izložbi — pojavljuju se ovakvi »rečiti« izrazi »delo je imalo uspeha kod publike.«¹¹⁾

Podsećati da je intelektualno polje kao autonomni sistem ili koji sebe smatra autonomnim, proizvod istorijskog procesa autonomizacije i unutarne diferencijacije znači ozakoniti metodološku autonomizaciju koja omogućava pronalaznje specifične logike odnosa koji se uspostavlja u okviru tog sistema i kao takvog ga konstituišu; to takođe znači razvejati iluzije nastale iz srodnosti, pokazavši da se kao proizvod istorije ovaj sistem ne može izdvojiti od istorijskih i društvenih uslova u kojima je nastao a time istovremeno osuditi i svaki pokušaj da se postavke koje proističu iz jednovremenog proučavanja stanja ovog polja smatraju bitnim istinama, transistorijskim i transkulturnim.¹²⁾ Pošto su

⁹⁾ U Šikingovom delu (str. 28—30) nalazimo navođenje glavnih tendencija „estetskog pokreta“.

¹⁰⁾ L. L. Šiking, op. cit. str. 30. Kod njega ćemo naći takođe (str. 55) opis delovanja ovih društava, a naročito „razmenu usluga“ u njihovom okviru.

¹¹⁾ L. L. Šiking, op. cit. str. 62.

¹²⁾ Samo po sebi se razume da postavke koje proističu iz proučavanja oformljenog intelektualnog polja mogu da budu princip jednog strukturalnog tumačenja bilo intelektualnih polja nastalih iz različitog društvenog razvika, kao intelektualno polje Atine u V veku, ili čak intelektualnih polja koja su u procesu nastajanja.

istorijski i društveni uslovi koji omogućavaju postojanje jednog intelektualnog polja poznati — a istovremeno su određene i granice opravdanosti proučavanja stanja na tom polju — ovo proučavanje dobija svoj puni smisao jer može da neposredno sagleda konkretnu sveukupnost odnosa koji sačinjavaju intelektualno polje kao sistem.

Psafonove ptice

Nikada se nije do kraja proniklo u sve razloge zbog kojih pisac piše za neku publiku. Malo je društvenih poslenika koji kao umetnici i, opšti-je govoreći, intelektualci toliko zavise po onome što su i po predstavi koju imaju o sebi od predstave koju drugi imaju o njima i o onome što oni jesu. »Postoje kvaliteti koji nam se pripisuju isključivo zato što je neko izrekao neki sud o nama,« piše Zan Pol Sartr.¹⁹⁾ Tako je i sa svojstvom pisca, svojstvom društveno definisanim i neodvojivim — u svakom društvu i u svakoj epohi — od izvesnog društvenog zahteva sa kojim pisac mora da računa; tako je isto, i još očiglednije, sa ugledom pisca, to jest sa predstavom koju društvo sebi stvara o vrednosti i istini dela nekog pisca ili umetnika. Ličnost koju mu društvo nudi, umetnik može da prihvati ili odbaci, ali se ne može o nju oglušiti: putem ove društvene predstave, koja je neoboriva i nužna kao činjenica, društvo ulazi u samu srž stvaralačke zamisli, obaveštava umetnika o svojim zahtevima ili o svom odbijanju, očekivanjima ili svojoj ravnodušnosti. Bilo šta da želi ili čini, umetnik mora da se suoči sa društvenom definicijom svoga dela, to jest, konkretno, sa uspesima ili neuspesima koje je ono doživelo, sa tumačenjima koja su o njemu izrečena, sa društvenom predstavom, često oveštalom i nepotpunom, koju o delu ima publika. Ukratko, zaokupljen strepnjom o spasenju pisac je osuđen da u neizvesnosti vrebava uvek dvosmislene znake jednog neizvesnog izbora: on može da doživij neuspeh kao znak izbora ili suviše brz i blistav uspeh kao pretnju prokletstvom (upoređenje sa istorijskom definicijom o posvećenom ili prokletom umetniku), on nužno mora u svojoj stvaralačkoj zamisli da prepozna istinu svoje stvaralačke zamisli koja se potvrđuje društvenim prihvatanjem njegovog dela, jer je prepoznavanje te istine obuhvaćeno samom zamisli koja treba da se spozna.

U stvaralačkoj zamisli se prepliću, a ponekad i sukobljavaju, *unutarnja nužnost dela* koja zahteva da se dosledno sprovodi, usavrši i bude do

¹⁹⁾ J. P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, str. 98.

kraja izrečena, i društveni pritisci koji spolja usmeravaju delo. Pol Valeri je suprotstavljao »dela koja kao da je stvorila njihova publika, čija očekivanja ona ispunjavaju i svest o tom očekivanju gotovo ih i određuje, delima koja, naprotiv, teže da stvore svoju publiku.«¹⁴) I bez sumnje se mogu naći svi stupnjevi između dela koja su skoro isključivo određena i podređena predstavi (intuitivnoj ili naučno proučenoj) očekivanja publike, kao što su novine, nedeljni listovi i dela koja se prodaju u velikom tiražu, i dela koja su u potpunosti podređena zahtevima stvaraoaca. Iz ovog proističu značajne posledice metodološke prirode: utoliko adekvatnija, ukoliko su autonomija dela na koja se primenjuje (po cenu metodološke autonomizacije kojom postavlja svoj predmet kao sistem), unutarnja analiza dela sadrži u sebi opasnost da postane fiktivna i *varljiva* kad se primenjuje na »dela koja imaju za cilj da snažno i surovo deluju na osećajnost, da osvoje publiku koja je ljubitelj snažnih osećanja i neobičnih pustolovina«, o kojima govori Valeri, kad se primenjuje na dela koja je stvorila sama njihova publika jer su stvorena isključivo za svoju publiku, kao što je publika *Frans soara*, *Frans dimanša* ili *Pari mača*, ili lista *Parizijen*, i gotovo su potpuno svodljivi na ekonomske i društvene uslove svog objavljivanja, te u potpunosti mogu da podležu spoljnoj analizi. Oni koje nazivamo »uspešnim piscima« bez sumnje najlakše postaju predmet klasičnih metoda sociologije, jer se može opravdano pretpostaviti da društveni pritisci u njihovoj intelektualnoj zamisli (želja da se ostane veran postupku koji je imao uspeha, strahovanje da se uspeh ne izgubi, i tako dalje) odnose prevagu nad unutrašnjim imperativom dela. Jansenistička mistika intelektualaca, koji nikada ne gledaju na suviše upadljiv uspeh bez izvesnog podozrenja, nalazi možda delimično opravdanje u iskustvu: moguće je da su stvaraoči osetljiviji na uspeh nego na neuspeh i, u stvari, ne znajući da iskoriste svoj trijumf, potčinjavaju se stegama koje im nameće društvena definicija dela koje je doživelo uspeh. I obratno, dela utoliko više izmiču ovim metodama ukoliko njihovi pisci, odbijajući da se prilagode očekivanjima svojih stvarnih čitalaca, nameću zahteve koje im diktira unutrašnja nužnost dela, ne praveći ustupke anticipiranoj ili potvrđenoj predstavi koju čitalac ima ili će imati o njihovom delu.

Međutim, i »najčistija« umetnička namera ipak podleže sociologiji jer je ona, kao što smo videli, zahvaljujući posebnom tipu istorijskih i društvenih uslova, mogla da se ostvari, a isto tako mora da se vodi računa i o objektivnoj istini koju joj pruža intelektualno polje. Odnos između stva-

¹⁴) P. Valéry: *Oeuvres*, Paris, N. R. F., Coll. Pléiade, I, str. 1442.

raoca i njegovog stvaralaštva uvijek je dvosmislen a katkad i protivrečan u onoj meri u kojoj kulturno delo, kao simboličan predmet, čiji je cilj da bude saopšteno kao poruka koja se može primiti ili odbaciti, a sa njom i pisac poruke, dobija svoju vrednost — koja se može proceniti po priznanju dobijenom od posvećenih ili široke publike, savremenika ili potomstva — ali takođe i *svoj značaj i svoju istinu* od onih koji to delo prihvataju kao i od onoga koji ga stvara: ako se desi da se ponekad ispolji u neposrednom ili nasilničkom vidu finansijskog pritiska ili pravnim obavezama, — kao kad neki trgovac slikama goni nekog slikara da ne odstupa od postupka koji mu je doneo uspeh¹⁵⁾ — društveni pritisak deluje obično na podmukao način. Ne mora li i najravnodušniji pisac na primamljivost uspeha i najmanje spreman na pravljenje ustupaka zahtevima publike da vodi računa o društvenoj istini svoga dela koju mu uzvraća publika, kritika ili istoričari i ne mora li on, vodeći računa o njoj, da ponovo razmotri svoju stvaralačku zamisao? Suočen sa ovom objektivnom definicijom ne mora li njegova namera još jednom da bude razmotrena i razjašnjena i ne dolazi li u opasnost da zbog toga bude izmenjena? Ili, uopšteno govoreći, zar se stvaralačka zamisao ne određuje neizbežno u odnosu na zamisli ostalih stvaralaca? Malo je dela koja u sebi ne sadrže indikacije o predstavi koju je pisac sebi stvorio o svom poduhvatu, o konceptima u okviru kojih je zamislilo svoju originalnost i novinu, to jest sve ono po čemu se on, po sopstvenom mišljenju, razlikuje od svojih savremenika i svojih prethodnika. Tako nam je, kao što ističe Luj Altise, »Marks ostavio usput u tekstu ili u fusnotama *Kapitala* čitav niz sudova o svom sopstvenom delu, kritička poređenja sa svojim prethodnicima (fiziokratima, Smitom, Rikardom itd.) i najzad, veoma precizne metodološke primedbe koje približavaju njegove analitičke postupke metodama matematičke, fizičke, biološke itd. nauke i dialektičkim metodama koje je definisao Hegel (...). Govoreći o svom delu i svojim otkrićima, Marks je razmišljao, koristeći odgovarajuće filozofske izraze o novini, to jest o posebnoj osobenosti svog predmeta.«¹⁶⁾

Nesumnjivo da svi intelektualni stvaraoci nemaju ovako svesnu predstavu o svome delu; mislimo, na primer, na Flobera koji je na uporno navaljivanje Luja Bujea žrtvovao mnoge »parazijske rečenice« i »sporedne pojedinosti koje su usporavale radnju«, ali koje su možda izražavale duboka stremljenja njegovog genija: »Flober je

¹⁵⁾ R. Moulin: *Le marché de la peinture en France. Essais de sociologie économique*, Ed. Minuit.

¹⁶⁾ L. Althusser, *Lire le Capital*, Paris, Maspero, 1965, Tome II, str. 9—10.

nesumnjivo bio prvi koji je svodio reči na njihovu skrivenu unutarnju vrednost, što za nas, danas, predstavlja čistu književnost — ali taj njegov postupak bio je skoro uvek nesvestan ili stidljivo primenjivan. Njegova književna svest nije bila i nije mogla biti na razini njegovog dela i njegovog iskustva (...). Flober u svojoj prepisci ne daje jednu pravu teoriju svog postupka koji za njega, po svemu što je u njemu bilo smelo, ostaje sasvim nejasan. On je sam smatrao da je *Sentimentalno vaspitanje* promašaj u estetskom pogledu zbog odsustva radnje, perspektive, konstrukcije. On nije video da je ova knjiga prva izvršila tu *dedramatizaciju*, skoro bi se reklo tu *deromanizaciju* romana sa kojom će početi čitava moderna književnost ili, štaviše, ono što je on osećao kao nedostatak dela za nas je njegova vrhunska vrednost.¹⁷ Da bismo shvatili da su njegova stvaralačka zamisao i čitavo njegovo delo morali da pretrpe duboke promene, dovoljno je zamisliti kakvo je moglo da bude Floberovo delo (a na osnovu upoređivanja pojedinih verzija *Gospođe Bovari* to se može zamisliti) da nije morao da vodi računa o cenzuri koja nije bila nimalo sklona da mu pomogne da otkrije istinu svoje umetničke namere i da su, umesto toga što je bio primoran da se poziva na estetiku prema kojoj suština jednog romana leži u psihologiji ličnosti i upečatljivosti pripovedanja, kritičari i publika već bili prihvatili teoriju romana koja ide u prilog današnjim romanopiscima i na osnovu koje današnji čitaoci čitaju njegovo delo i nedorečenosti u njegovom delu.

«Od pojave *Prošle godine u Marijenbadu*, ističe Zerar Ženet, došlo je do čudne promene u mišljenju o Alenu Rob-Grijeju. Do tada je, uprkos uočljivoj neobičnosti njegovih prvih knjiga, Rob-Grije smatran za objektivnog pisca realistu koji sve stvari posmatra ravnodušnim okom neke vrste »pero-kamere« izdvajajući u vizuelnom polju — u svakom od svojih romana — posmatračko polje koje napušta tek onda kad iscrpi opisne mogućnosti svog prisustva, ne mareći ni za radnju ni za ličnosti. Rolan Bart je pokazao povodom *Guma* i *Vidovnjaka* revolucionaran vid ovog opisa koji, svodeći opažajni svet na nizanje površina, odstranjuje istovremeno »klasičan predmet« i »romantičnu osećajnost«: ove analize koje je usvojio sam Rob-Grije i koje su zatim uprošćene i proširene kroz bezbroj različitih analiza dovele su do *vulgate* poznate pod imenom »novi roman« i »škola pogleda«. Rob-Grije kao da je tada konačno bio sveden na svoju ulogu preterano prilježnog zanatlije i kao takvog ga je prihvatila zvanična kritika i javno mnjenje. Film *Prošle godine u Marijenbadu* je izmenio

¹⁷ G. Genette, *Figures*, Paris, éd. du Seuil, Coll. "Tel quel", 1966, str. 242—243.

sve to na jedan način koji je svojstven samo događaju u oblasti filma i imao odlučujuće dejstvo: Rob-Grije je odjednom postao neka vrsta fantastičnog pisca, istraživač imaginarnog, čudotvorac, prorok. Lotreamon, B. Kazares, Pirandelo, nadrealizam odjednom zamenjuju — u arsenalu asocijacija — Vozni red i Katalog oružja i ciklusi (...). Da li je to bilo preobraćanje ili je trebalo ponovo razmotriti »slučaj Rob-Grije«? Pročitavani ponovo na brzinu u ovoj novoj svetlosti predašnji romani su otkrivali uznemirujuću, ranije neslućenu irealnost, čija se priroda odjednom ukazala kao lako prepoznatljiva: ko nije prepoznavao taj prostor istovremeno i nepostojan i težak kao mōra, taj zabrinuti hod koji ne odmiče, te varljive sličnosti, te zbrke mesta i lica, tu nejasno određenu granicu vremena, to rastočeno osećanje krivice, tu muklu općinjenost nasiljem: svet Rob-Grijea je svet sna i snoviđenja, i samo nas je neumešno čitanje, nepažljivo ili pogrešno usmereno, moglo da odvuče od ove očiglednosti (...). Rob-Grije je prestao da bude simbol reističkog neorealizma i vidljivi smisao njegovog dela nezadrživo je lebdeo na ivici imaginarnog i subjektivnog. Može se staviti primedba da ova promena smisla pogada samo »mit o Rob-Grijeu« a ostaje izvan njegovog dela; ali paralelna evolucija se može uočiti i u teorijama koje je propovedao sam Rob-Grije. Između onog koji je 1953. godine tvrdio: »Gume su opisni i naučni roman« (...) i onog koji je 1961. godine izjavljivao da je opise u *Vidovnjaku* i *Ljubomori* »uvek neko davao« (...), da bi zaključio da su ti opisi »savršeno subjektivni« i da je ta subjektivnost osnovna odlika onog što nazivamo »novi roman«, ko ne vidi jedno od onih pomeranja naglaska koja označavaju istovremeno zaokret jedne misli i želju da se ranijim delima da nova perspektiva.¹⁸⁾ Žerar Ženet zaključuje ovu analizu (koja zaslužuje da se navede u celini zbog svoje etnografske tačnosti), zahtevajući za pisca »pravo da protivreči sam sebi«. Ali, iako zatim nastoji da dokaže, ponovnim čitanjem samih dela, legitimnost oba suprotna načina tumačenja, nije li on prenebregao čisto sociološko pitanje koje se postavlja samom činjenicom što je Rob-Grije uzastopno bio zagovornik i jedne i druge protivrečne *vulgate*? Uporedna evolucija reči samog autora o njegovom delu, »javnog mita« o njegovom delu, a možda i sama unutarnja struktura dela navode na pitanje nisu li početne pretenzije na objektivnost i kasnije prelaženje na čistu subjektivnost podvojene svešću i priznanjem samom sebi objektivne istine dela i stvaralačke zamisli, svešću i priznanjem koje su reči kritičara, pa čak i javna *vulgata* ovih reči, pripremile i potpomogle. U stvari nije se u dovoljnoj meri

¹⁸⁾ G. Genette, op. cit, str. 69—71.

uočavalo da se bar u naše dane reči kritičara o delu ne upućuju samom piscu kao kritički sud izrečen o vrednosti dela, već pre kao *objektivizacija stvaralačke zamisli*, koja se može otkriti iz samog dela i time se bitno razlikuje od dela koje bi bilo koncipiran izraz stvaralačke zamisli, pa čak i teorijskog tumačenja koje stvaralac može da daje o svom delu. Iz ovog proizlazi da veza između stvaraoca (ili tačnije rečeno sa manje-više svesnom predstavom koju stvaralac ima o svojoj stvaralačkoj nameri) i kritike — kao napora da se stvaralačka zamisao otkrije iz samog dela u kome se otkriva skrivajući se (čak i očima samog stvaraoca) — može da se opiše — mada naporedna evolucija suda kritike i suda pisca o njegovom delu može na to da navodi — kao odnos uzroka i posledice. Znači li to da je dejstvo reči kritike ništavno? U stvari, sud kritičara koji stvaralac priznaje zbog toga što oseća da je shvaćen i što se prepoznaje u tom sudu nije pleonazam sa delom, jer on konstituise stvaralačku zamisao formulišući je, a time je podstiče da bude s njom u skladu¹⁹⁾.

Po svojoj prirodi i ambiciji objektivizacija koju vrši kritika nesumnjivo je predodređena da odigra posebnu ulogu u definisanju i razvijanju stvaralačke zamisli. Ali, upravo u okviru sistema i pomoću čitavog sistema društvenih odnosa — kojim stvaralac održava vezu sa svim agensima koji tvore intelektualno polje u određenom vremenskom trenutku: ostali umetnici, kritičari, posrednici između umetnika i publike kao što su izdavači, trgovci slikama ili novinari čiji je zadatak da neposredno ocenjuju dela i da sa njima upoznaju publiku (a ne da daju naučne analize o njima kao što to čini umetnički kritičar) itd., — vrši se postepena objektivizacija umetničke namere, oblikuje se *javni smisao* dela i pisca kojim se stvaralac određuje i po kome on treba da se odredi. Postaviti pitanje geneze *javnog smisla*, znači postaviti pitanje ko donosi sud i ko vrši posvećivanje, kako se vrši selekcija koja, u neodređenoj i nerazlučenoj zbrci stvorenih pa i objavljenih dela, izdvaja dela dostojna ljubavi i divljenja, dela koja zaslužuju da budu sačuvana i posvećena. Treba li prihvatiti opšte mišljenje prema kojem taj zadatak pripada nekolicini »ljudi od ukusa«, koji su svojom smelošću ili svojim autoritetom predodređeni da oblikuju ukus svojih savremenika? Često u ime harizmatičke predstave o svom zadatku, avangardistički izdavač, postupajući kao neki »žrec mudrosti«, preuzima na sebe misiju da otkrije u delu i u

¹⁹⁾ Samo bi analiza same strukture dela omogućila da se ustanovi da li se preobražaj stvaralačke zamisli, koji se javlja u sudu stvaraoca o njegovom delu, takode ispoljava i u njegovim poslednjim delima koje bi trebalo, u tom slučaju, — kao što bi obično čitane na to upućivalo — da predstavlja *najpotpuniji i najsystematskiji* izraz stvaralačke namere.

ličnosti onih koji mu se obraćaju neuhvatljiv znak milosti i da onima koji su umeli njega da prepoznaju, otkrije njih same. Ista ova predstava često nadahnjuje visprenog kritičara, smelog trgovca slikama i nadahnutog ljubitelja umetnosti. A šta je, u stvari, u pitanju? Pre svega, treba naglasiti da na rukopise koje prima izdavač utiču razna određenja: oni najčešće već nose pečat posrednika (koji je i sam uključen u intelektualno polje kao glavni urednik, urednik, »pisac kuće«, kritičar, poznat po svojim sigurnim ili smelim sudovima itd.) preko koga stižu do izdavača²⁰⁾; zatim, oni su rezultat neke vrste prethodne selekcije koju su sami pisci izvršili na osnovu svoje predstave o izdavaču, književnoj tendenciji koju on zastupa — na primer, »Novi roman« — i koja je mogla da usmeri njihovu stvaralačku zamisao.²¹⁾ Koji su kriterijumi selekcije koju izdavač vrši u okviru ovog preselektionog čina? Svestan da ne raspolaže »rešetom« koje bi nepogrešivo otkrilo dela koja zaslužuju da ih prihvati, on može istovremeno da propoveda najradikalniji estetski relativizam i najpotpuniju veru u neku vrstu apsolutnog »njuha«. U stvari, predstava koju ima o svom specifičnom pozivu avangardnog izdavača, svestan da nema neki drugi estetski princip sem podzrenja prema svakom kanonskom principu, nužno sačinjava deo predstave koju publika, kritičari i stvaraoci imaju o njegovoj ulozi u podeli intelektualnog rada. Ova slika, koja je tačno određena u poređenju sa slikom ostalih izdavača, potvrđuje se u njegovim očima izborom pisaca koji se opredeljuju u odnosu na nju. Predstava koju izdavač ima o svom delanju (na primer, smatrajući ih smelim i novatorskim) i koja usmerava njegovo delanje bar onoliko koliko ga iz-

²⁰⁾ Zapažanja L. L. Sikinga omogućuju da se ovoj postavci da opštiji značaj: „Što se tiče objavljivanja mogu se uočiti — naročito počev od 18. stoleća — dobri izgledi svakog onog ko održava lične veze sa poznatim piscima koji već imaju svoju publiku i uživaju izvestan ugled kod izdavača. Njihova preporuka može da bude dovoljna da se otklone glavne teškoće na koje može da naiđe početnik. Stoga je skoro već postalo pravilo da delo početnika ne dolazi neposredno u ruke kvalifikovane ličnosti, već ide posrednim i često neizvesnim putem koji vodi kroz radnu sobu poznatog i uglednog književnika.“ (Op. cit. str. 53)

²¹⁾ Isto tako se vidi kako se susret između pisca i izdavača može odigrati i protumačiti po logici unapred uspostavljenog sklada i predodređenja. „Da li ste zadovoljni što vam je delo objavljeno u izdanju „Minuit“? — Da sam sebe poslušao, odmah bih tamo otišao... ali se nisam usudio, činilo mi se da je to suviše smelo... Stoga sam rukopis prvo poslao izdavačkoj kući X. Nije lepo što tako govorim o kući X! Međutim, oni su odbili moju knjigu a ja sam je ipak odneo izdavačkoj kući „Minuit“ — „Kako se slažete sa izdavačem?“ — Odmah je počeo da mi preporučava knjigu. Video je stvari za koje nisam ni pretpostavljao da sam ih prikazao, nešto o vremenu, o koincidencijama“. (La *Quinzaine littéraire*, 15. septembar 1966).

ražava, intelektualni »stav« (koji se može označiti veoma grubo kao »avangardistički« i koji je nesumnjivo vrhovni i često neodredljiv princip njegovih opredeljenja, konstituiše se i potvrđuje u odnosu na predstavu koju ovaj ima o predstavama i stavovima drugačijim od svojih i od društvene predstave o njegovom stavu²²) Položaj kritičara nije nimalo drugačiji; već izabrana dela koja on dobija nose još jedno dodatno obeležje, tj. pečat izdavača (a katkad i pečat pisca predgovora, stvaraoca ili drugog kritičara), tako da čitanje takvog posebnog dela mora da računa sa društvenom predstavom tipičnih osobnosti dela koja objavljuje određeni izdavač (na primer, »Novi roman«, »Objektivizirana književnost« itd.), predstava za koju su i on i njegovi sumišljenici delimično odgovorni.²³) Zar nismo katkad svedoci činjenice da kritičar postupa kao posvećen kad vraća odgonetnuto otkrovenje onome od koga ga je dobio i koji ga potvrđuje zauzvrat u njegovoj misiji povlašćenog tumača potvrđivanjem tačnosti odgonetanja? U književnosti i slikarstvu često su bili poznati, a poznati su i danas možda više nego ikada ranije, takvi idealni spregovi. Izdavač, delujući kao trgovac (što je on takođe), može tehnički da koristi javnu predstavu o svojim izdanjima — na primer, oznaku »novi roman« da bi lansirao neko delo: reči kojima se izdavač obraća kritičaru izabranom ne samo zbog svog uticaja već i zbog afiniteta koje može da ima prema tom delu i koji može da ide do jasno izražene privrženosti jesu krajnje tanana mešavina u kojoj se mišljenje izdavača o delu uklapa u mišljenje o predstavi koju kritičar može da ima o delu, s obzirom na predstavu koju ima o njegovim izdanjima.

Zar izdavač nije dobar sociolog kad ističe da »novi roman« nije ništa drugo do skup romana objavljenih u omotu izdavačke kuće »Minuit«? Karakteristično je da ono što je postalo naziv književne škole — koji su i sami pisci prihvatili — bilo najpre, kao u slučaju »impresionista«, pogrdna etiketa koju je jedan konzervativan kritičar nalepio romanima objavljenim u izda-

²²) Postojati, u ovom sistemu simboličnih odnosa koje predstavlja intelektualno polje, znači biti poznat po „znacima raspoznavanja“ (način pisanja, stil, osobnost, itd.) naročito posebne osobnosti koje pisac namerno pronalazi i kojima uspeva da se izvuče iz anonimnosti i beznačajnosti.

²³) „Izuzev prvih stranica koje se javljaju kao manje-više voljno podražavanje novog romana, *Španska krčma* iznosi otrcanu, ali veoma jasnu priču čiji se tok radnje povinuje logici sna a ne stvarnosti!“ (Etienne Lalou, *Ekspres*, 26. oktobar 1966). Stoga kritičar koji podozreva da je mladi romanopisac, svesno ili nesvesno, pao pod uticaj igre ogledala, i sam upada u tu igru, opisujući ono što smatra odbleskom novog romana u svetlosti zajedničkog odbleska novog romana.

nju »Minuit«. Ali, pisci se nisu zadovoljili da prihvate ovu javnu definiciju svog poduhvata; oni su bili njom određeni u onoj meri u kojoj je trebalo da se definišu u odnosu na nju: nisu li pisci, poput publike koja je trebalo da pronalazi i otkriva veze koje bi mogle da objedine dela objavljuvana u istom omotu, i sami bili podstaknuti da sebe smatraju pripadnicima iste škole, a ne slučajnom grupom, iz potrebe da se suočavaju i da se prilagode predstavi koju je publika imala o njima? I, u stvari, oni su preuzeli ne samo naziv, već i oznaku koja je određivala javnu predstavu o njima, i poistovetili se sa društvenim identitetom spolja nametnutim i nastalim najpre iz običnog približavanja, da bi se od toga stvorila kolektivna predstava. Našavši se u položaju da se određuju jedni prema drugima, da u svakom od njih vide izraz svoje sopstvene istine, da se prepoznaju u onima koje priznaju za autentične pripadnike škole, nisu li bili podstaknuti da jasno odrede načelo onoga što ih objedinjuje, pošto su shvaćeni kao grupa koja čini celinu? I uporedo s tim, ukoliko se grupa sve više pojavljuje i jasnije potvrđuje kao škola, ne obavezuje li sve više kritičare i publiku da traže obeležja koja vezuju pripadnike škole i ona koja ih odvajaju od drugih škola, da uočavaju ono što bi moglo da približi i da približavaju ono što bi moglo da razdvaja? I publika je pozvana da uđe u ovu igru slika koje se beskrajno jedna u drugoj odražavaju da bi na kraju postale stvarne u svetu u kome su odblesci jedina stvarnost. Avangardističko opredeljenje (koje se ne mora neizbežno svoditi na snobizam) mora da stvara, prihvata i širi »teorije« koje su u stanju da stvaraju pripadništvo nezavisno od njihovih razloga. Treba ponovo navesti Prusta: »Pošto je sebe smatrala »naprednom« i (samo u umetnosti) nikada dovoljno ekstremnom«, govorila je (Gospođa de Kambremer), ona je zamišljala da muzika ne samo da napreduje već se razvija samo na jednoj liniji i da je Debisi bio, u izvesnom smislu, nad-Vagner, to jest čak nešto napredniji od Vagnera. Nije bila svesna da iako Debisi nije bio toliko nezavisan od Vagnera — u šta je i sama poverovala kroz nekoliko godina, jer se čovek ipak služi osvojenim oružjem da bi se na kraju oslobodio onoga koga je trenutno pobedio — Debisi ipak nastojao, posle zasićenosti koja je počinjala da se oseća od suviše savršenih dela u kojima je sve izraženo, da zadovolji jednu suprotnu potrebu. Teorije su, razumljivo, trenutno podupirale ovu reakciju i bile slične onim teorijama koje su u politici podržavale zakone protiv kongregacija, ratova na Istoku (učenja protiv prirode, žute opasnosti, itd.). Govorilo se da epohi žurbe odgovara brza umetnost, potpuno isto kao što bi se govorilo da rat u budućnosti neće moći trajati

više od petnaest dana ili da će sa upotrebom
železnice biti zanemarena mestašca tako draga
poštanskim kolima.«²⁴⁾

Tako je javni smisao dela, kao objektivno ustanovljen sud o vrednosti i istini dela (prema kojem se svaki sud individualnog ukusa mora definisati) nužno kolektivan. Znači, predmet estetskog suda izražen sa »smatra se«, ima značenje «ja smatram»: objektivizacija stvaralačke namere koja bi se mogla nazvati »publikovanjem« (podrazumevajući pod tim »biti objavljen«) ostvaruje se kroz beskrajnost posebnih društvenih odnosa, odnosa između izdavača i pisca, odnosa između izdavača i kritičara, odnosa između pisca i kritičara i odnosa između pisaca itd. U svakom od ovih odnosa, svaki pojedini agens unosi ne samo društveno stvorenu predstavu koju ima o drugom subjektu odnosa (predstavu svog položaja i svoje uloge u intelektualnom polju, javne slike o sebi kao posvećenom ili prokletom piscu, kao avangardnom ili konzervativnom izdavaču, itd.), već takođe predstavu o predstavi koju druga kategorija odnosa ima o njemu, to jest o društvenoj definiciji njegove istine i njegove vrednosti koja se konstituiše u okviru i ukupnošću odnosa između svih pripadnika intelektualnog univerzuma. Iz toga proizlazi da na odnos koji postoji između pisca i njegovog dela uvek utiče odnos između njega i javnog smisla njegovog dela, smisla koji mu konkretno postaje jasan prilikom svih odnosa između njega i pripadnika intelektualnog polja i koji je rezultat beskrajno složenih interakcija između intelektualnih činova kao suda istovremeno određenih i odlučujućih za istinu i vrednost dela i pisca. Tako se i najneobičniji i najličniji sud oslanja na jedno zajedničko, već oblikovano značenje: odnos prema jednom delu, pa ma to bilo i njegovo sopstveno delo, uvek je odnos prema procenjenom delu čija je *vrhovna* istina i *vrhovna* vrednost uvek samo skup potencijalnih sudova o delu koje će svi pripadnici intelektualnog polja moći ili bi mogli da iskažu pozivajući se u svim slučajevima na društvenu predstavu o delu kao objedinjenju pojedinačnih sudova o delu. Pošto pojedinačni smisao mora uvek da se definiše u odnosu na zajednički smisao, on nužno doprinosi definisanju onoga što će biti novi vid

²⁴⁾ M. Prust: „U traganju za izgubljenim vremenom: Sodoma i Gomora“, Paris, NRF, 1927, V, II 2, str. 35–36. Izbori se često zadovoljavaju još uopštenijim opravdanjima; mehanizam poluga kojom svako pokolenje teži da odbaci implicitne postulate koji su zasniivali *consensus* prethodne generacije delimično je posledica društvenog strahovanja da se ne izgleda privržen protokloj epohi i samim tim da se nađe u obezvređenom položaju na intelektualnom polju: mnoga odbijanja, čak i u najmanje kumulativnim oblastima, nemaju nikakvu drugu osnovu („predratna književnost“, „sociologija treće republike“ ili „zastarela umetnost“).

zajedničkog smisla. Sud istorije koji će biti i poslednji sud o delu i o piscu već je uključen u sud prvog čitaoca i potomstvo će morati da vodi računa o javnom smislu koji su mu savremenici ostavili u nasleđe. Psafon, mladi lidijski pastir naučio je ptice da ponavljaju: »Psafon je bog«. Slušajući ptice da to govore Psafonovi sugrađani ga proglasiše bogom.

Proroci, sveštenici, čarobnjaci

Iako svaki deo intelektualnog polja zavisi od svih ostalih, svi delovi ne zavise u istoj meri od svih ostalih: kao u šahu gde sudbina kraljice može da zavisi od najmanjeg piona, a da kraljica ima i dalje beskrajno veću snagu od bilo koje druge figure, delovi koji sačinjavaju intelektualno polje i koji se nalaze u odnosu funkcionalne međuzavisnosti, ipak su odvojeni razlikama *funkcionalne težine* i na veoma nejednak način doprinose stvaranju posebne strukture intelektualnog polja. U stvari, dinamička struktura intelektualnog polja nije ništa drugo do sistem interakcija između mnoštva instanci, izolovanih agensa, kao što je intelektualni stvaralac, ili sistema agensa, kao što je sistem obrazovanja, akademija ili književnih krugova, koji su definisani, bar u najbitnijem, u svom postojanju i u svojoj funkciji, svojim *položajem* u toj strukturi, i po svom *autoritetu*, manje ili više priznatom, to jest manje ili više snažnom i rasprostranjenom, a koji je uvek posredovan njihovom interakcijom koju vrše ili žele da vrše na publiku, budući istovremeno zalog i, u izvesnoj meri, i arbiter u rivalstvu za intelektualno posvećenje i legitimnost.²⁵⁾ Bilo da su u pitanju više klase koje po svom društvenom rangu određuju rang dela koja spadaju u njihovu legitimnu kulturnu potrošnju, bilo da su u pitanju specifične institucije, kao što je školski sistem i akademije, koji svojim autoritetom i svojom nastavom posvećuju jedan književni rod i tip obrazovanog čoveka, bilo da su u pitanju čak i književne ili umetničke grupe kao što su književni krugovi, udruženja kritičara, »saloni«, ili »kafane« kojima se priznaje uloga kulturnih vođa ili »taste-makers«, postoji skoro uvek, u svakom društvu, pluralitet društvenih sila, katkad rivalskih, katkad združenih, koje su zbog svoje političke ili ekonomske moći ili institucionalnih garantija kojima raspolažu, u stanju da nametnu svoje kulturne norme manjem ili većem delu intelektualnog polja i *ipso facto* zahtevaju kulturnu legitimnost bilo za kulturne proizvode koje stvaraju bilo za sudove

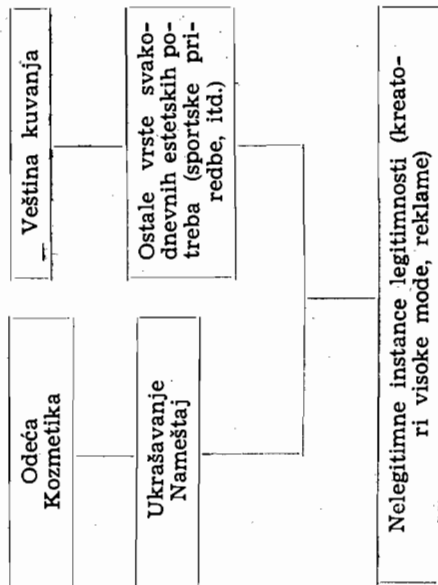
²⁵⁾ „Kao i u politici, život umetnosti se sastoji u borbi za pristalice.“ Analogija koju predlaže Siking (op. cit. str. 197) između političkog i intelektualnog polja počiva na delimično tačnom, ali uprošćenom poimanju.

koje donose o kulturnim proizvodima koje drugi stvaraju, bilo za dela i kulturne stavove koje prenose. Kada se društvene sile suprotstavljaju to čine u ime zahteva da zadrže ortodoksnost, a kada su priznate u stvari je priznata njihova težnja ka ortodoksnosti. Svaki kulturni čin, stvaranje ili potrošnja, sadrže u sebi implicitno potvrđivanje prava da se legitimno izražava sud i time se određuje položaj predmeta u intelektualnom polju i vrsta legitimnosti na koju se poziva. Na taj način, stvaralac održava sa svojim delom sasvim različit odnos, čije obeležje njegovo delo nužno nosi, zavisno od toga da li zauzima manje značajno (u odnosu na univerzitet, na primer) ili zvanično mesto. Prijatelju koji mu je savetovao da se odluči za univerzitetsku katedru Fojerbah je odgovorio: »Ja predstavljam nešto sve dotle dok nisam ništa«, otkrivajući na taj način istovremeno svoju želju za uključivanjem u zvaničnu instituciju i objektivnu istinu stvaralačke zamisli koja je primorana da se određuje nasuprot zvaničnoj filozofiji koja ga je odbacila. Odstranjen sa univerziteta zbog svojih *Misli o smrti i besmrtnosti* uspeo je da izbegne pritisak države da bi preuzeo ulogu slobodnog filozofa i revolucionarnog mislioca koju mu je, svojim odbijanjem, zvanična filozofija dodelila.

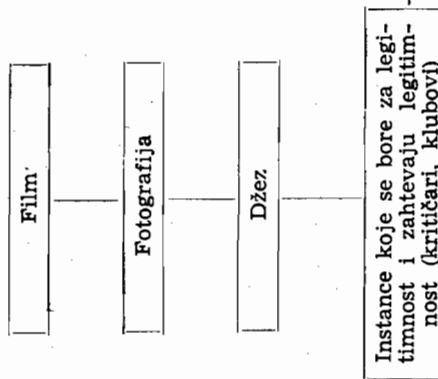
Struktura intelektualnog polja održava odnos međuzavisnosti sa jednom od osnovnih struktura kulturnog polja, strukturom kulturnih delâ, svrstanih po stupnju legitimnosti. Zapaža se, u stvari, da u jednom određenom društvu, u određenom vremenskom trenutku, sva kulturna značenja — pozorišne predstave, sportske priredbe, vokalni koncerti, recitali poezije, koncerti kamerne muzike, operetske ili operne predstave, — ne uživaju isti ugled i nemaju istu vrednost i ne zahtevaju da se podjednako hitno razmotre. Drugačije rečeno, različiti sistemi izražavanja, počev od pozorišta do televizije, objektivno se organizuju prema nezavisnoj hijerarhiji individualnih mišljenja koja definiše *kulturnu legitimnost* i njene stepene.²⁹⁾ Pred značenjima koja

²⁹⁾ Legitimnost nije zakonitost: iako pripadnici klase koje se nalaze u najnepovoljnijem položaju u odnosu na kulturu priznaju skoro uvek — bar verbalno — legitimnost estetskih pravila, oni ipak mogu čitavog života da ostanu *de facto* izvan sfere primenjivanja ovih pravila a da ova zbog toga ipak ne izgube svoju legitimnost, to jest pretendovanje da budu sveopšte prihvaćena. Legitimno pravilo ne mora nužno da određuje ponašanje u svojoj sferi uticaja (štaviše to mogu da budu samo izuzeci), ali ono ipak u izvesnoj meri definiše modalitet iskustva koje prati ovo ponašanje — o to pravilo se ne može oglušiti niti ga poricati naročito ako se krši kao pravilo kulturnih ponašanja koja pretenduju da budu legitimna. Ukratko, postojanje onoga što nazivam kulturnom legitimnošću sastoji se u tome da svaki pojedinac, hteo on ili ne, priznavao on to ili ne, bude u sferi primenjivanja jednog sistema pravila koje omogućava da se odredi i opredeli njegovo ponašanje u odnosu na kulturu.

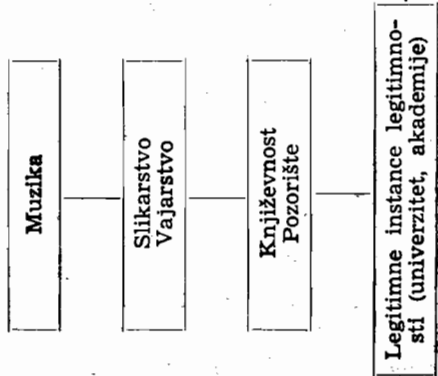
SFERA ARBITRARNOG
u odnosu na legitimnost (ili sfera delimič-
ne legitimnosti)



SFERA DELATNOSTI KOJE
SE BORE ZA LEGITIMNOST



SFERA LEGITIMNOSTI
sveopšte obuhvatnosti



se nalaze izvan sfere legitimne kulture, potrošači se osećaju ovlašćenim da budu čisti potrošači i da slobodno prosuđuju; nasuprot tome, u oblasti posvećene kulture, osećaju se vezani za objektivne norme i obavezni da zauzmu stav vernika, ceremonijalan i obredni stav. Stoga, na primer, džez, film ili fotografija ne zahtevaju (jer se ne zahteva sa istom upornošću) stav verne pobožnosti, što predstavlja uobičajenu pojavu kad su u pitanju dela naučne kulture. Istina, neki izuzetni umetnici unose i u ove umetnosti, koje su na putu da steknu legitimnost, uzore ponašanja koji vladaju u oblasti tradicionalne kulture. Ali, u odsustvu institucije u kojoj bi se o njima metodično i sistematski predavalo i na taj način ih posvetilo kao sastavne delove legitimne kulture, većina ljudi ih doživljava na sasvim drugačiji način. To što se duboko poznavanje istorije ovih umetnosti i bliskost sa tehničkim pravilima ili teorijskim principima koji ih karakterišu sreću samo izuzetno, posledica je toga što se čovek ne oseća obaveznim, kao u drugim slučajevima, da čini napor da bi stekao, sačuvao i preneo skup znanja koja čine sastavni deo obaveznih preduslova i sveg obrednog što prati značajko uživanje.

Prelazimo, dakle, sa potpuno posvećenih umetnosti, kao što su pozorište, slikarstvo, vajarstvo, književnost ili klasična muzika (između kojih se takođe uspostavlja hijerarhija koja može da se tokom vremena menja) na sistem zanemarenih značenja (bar na prvi pogled), na individualni sud, nezavisno da li je u pitanju ukrašavanje, kozmetika ili veština kuvanja. Postojanje posvećenih dela i čitavog sistema pravila koja određuju posvećenički prilaz pretpostavlja postojanje institucije čija uloga ne bi bila samo prenošenje i difuzija već i davanje svojstva legitimnosti. U stvari, džez ili film se služe bar isto tako snažnim sredstvima izražavanja kao i tradicionalnija kulturna dela: postoje udruženja profesionalnih kritičara koja imaju stručne časopise i tribine na radiju ili televiziji i koja — što je znak njihove pretenzije na kulturnu legitimnost — često nastoje da oponašaju učeni i dosadni ton akademske kritike i da joj nametnu kult učenosti radi učenosti kao da u velikoj brizi za svoju legitimnost moraju da usvoje, prevećavajući ih, spoljašnje znake po kojima se prepoznaje autoritet onih koji drže monopol institucionalne legitimnosti, to jest, profesora. Često odgurnuti prema »marginalnim« umetnostima, zbog manje važnog položaja u intelektualnom polju, ove ličnosti, izdvojene i lišene svakog institucionalnog jemstva, koje su, zbog toga što se nalaze u položaju rivalstva, sklone da izražavaju veoma različite i, ako se tako može reći, veoma lične sudove, dopiru samo do ograničenog broja hramova ljubitelja kao što su klubovi ljubitelja

džeza ili ljubitelja filmske umetnosti. Tako, na primer, položaj fotografije — u hijerarhiji dela i legitimnih aktivnosti, na pola puta između bavljenja »vulgarnim« umetnostima na izgled prepuštenih anarhiji ukusa i boja i uzvišenih kulturnih delanja, potčinjenih strogim pravilima — objašnjava nedoumicu u stavu koji nameće, naročito u redovima pripadnika obrazovane klase. Za razliku od bavljenja legitimnim umetnostima, bavljenje umetnošću koja je na putu da stekne legitimnost postavlja pred one koji se njome bave pitanje svoje legitimnosti. Oni koji kidaju sa pravilima opšte prakse i odbijaju da svojoj delatnosti i svom proizvodu daju uobičajeni značaj i funkciju, primorani su da kod vernika legitimne kulture svim silama stvore supstitut (koji može da se ispolji samo kao takav) onoga što je već dato, ispoljavajući neposrednu sigurnost, to jest da stvore osećanja kulturne legitimnosti svog delanja i sve dokaze koji uz to idu, počev od tehničkih uzora do estetskih teorija. Svedoci smo da oblik odnosa participacije koju svaki pojedinac održava sa poljem kulturnih dela, a naročito sadržaj njegove umetničke ili intelektualne namere i oblik njegove stvaralačke zamisli (na primer, stepen do kojeg je razrađena ili objašnjena) usko zavise od njegovog položaja u intelektualnom polju. To isto važi, takođe, i za tematiku i problematiku koje određuju specifičnost njegove misli kao intelektualca, u šta bi jedna leksikološka analiza (između ostalih tehnika) mogla da pronikne; prema položaju koji zauzima u intelektualnom polju svaki intelektualac mora da usmeri svoju delatnost prema ovoj ili onoj oblasti kulturnog polja koju su ranija pokolenja zaveštala, a koju su savremenici ponovo stvorili, protumačili i preobrazili, i da održava neku vezu, manje ili više labavu ili revnosnu, prirodnu ili dramatičnu sa manje ili više posvećenim značenjima, manje ili više uzvišenim, manje ili više sporednim, marginalnim, sa manje ili više izvornim značenjima, koja čine tu oblast kulturnog polja. Dovoljno bi bilo da se podvrgnu sistematskoj analizi podaci o autorima — njihova druženja, njihova homogenost ili različenost (koji bi otkrili stepen njihove samoukosti), obim i raznolikost pojedinih oblasti polja koje oni označavaju, položaj u hijerarhiji legitimnih vrednosti autoriteta ili jemstva na koja se pozivaju, neispoljene ili prećutne karakteristike (uzvišena otmenost ili uzvišena naivnost), obraćajući posebnu pažnju na osobene modalitete oznaka, besprekorno akademske ili beznačajne, skromne ili samouverene, razmetljive ili neophodne — da bi se ispoljila »srodnost misli« koja je, u stvari, *srodnost kulture*. Ova »srodnost kulture« bi se lako mogla povezati sa tipičnim postojećim ili mogućim, stečnim ili propovedanim, položajem, u intelektual-

nom polju ili, tačnije, sa prošlim ili sadašnjim tipičnim odnosima, sa akademskom institucijom⁷⁾. Iako struktura intelektualnog polja može biti manje ili više složena i manje ili više različita u odnosu na društvo ili u odnosu na epohe — pri čemu se funkcionalna težina različitih legitimnih instanci ili onih instanci koje pretenduju na kulturnu legitimnost u svakom slučaju modifikuje, — ostaje činjenica da se javljaju izvesni osnovni društveni odnosi čim postoji intelektualno društvo sa relativnom autonomijom u odnosu na političku, ekonomsku i versku vlast: to jest, odnosi između stvaralaca, savremenih ili onih iz različitih epoha, podjednako ili nejednako posvećenih od strane različitih publika i instanci sa nejednakom legitimnošću i nejednakim pravom davanja legitimnosti, odnosi između stvaralaca i različitih instanci legitimnosti, instanci legitimnih uzakonjenja ili onih koje pretenduju na legitimnost (akademije, učena društva, družine, krugovi ili grupice manje ili više priznati ili prokaženi) instanci uzakonjenja i transmisije kao što je obrazovni sistem, instanci obične transmisije kao što su novinari za naučne oblasti, sa svim mešovitim tipovima ovih odnosa i svim mogućim dvostrukim pripadnostima. Iz sveg ovog proizlazi da na odnose — koji mogu da postoje između svakog intelektualca sa svakim od ostalih članova intelektualnog društva ili sa publikom i, *a fortiori*, sa čitavom društvenom stvarnošću izvan intelektualnog polja (kao sa društvenom klasom iz koje potiče ili kojoj pripada ili ekonomskim kategorijama kao što su trgovci ili kupci — utiče struktura intelektualnog polja, ili tačnije, njen položaj u odnosu na direktne kulturne vlasti čijom se moći organizuje intelektualno polje: kulturni činovi ili kulturni sudovi sadrže uvek pozivanje na ortodoksnost. Ali dublje unutar intelektualnog polja kao strukturalnog sistema sva lica i sve društvene grupe koje su posebno i trajno vezane za manipulaciju kulturnim dobrima (da primenimo jednu veberovsku formulu), uspostavljaju ne samo odnose suparništva već takođe i odnose funkcionalne komplementarnosti, tako da manji ili veći deo osobenosti svakog od agensa ili sistema agensa koji čine deo intelektualnog polja zavisi od položaja koji zauzima u sistemu opšte prihvaćenih stavova i suprotstavljanja.

Tako škola ima zadatak da sačuva i prenese blago posvećenih značenja, to jest kulturu koju su joj ostavili u nasleđe intelektualni stvaraoci prošlosti i da, prema praksi oblikovanoj po uzorima te kulture, prilagodi publiku, izloženu ot-

⁷⁾ Samo po sebi se razume da poimanje intelektualnog polja kao takvog i sociološki opis tog polja jesu manje ili više dostupni u odnosu na položaj u ovom polju.

padničkim ili jeretičkim porukama (na primer, u našem društvu putem sredstava savremenih komunikacija), a primorana je takođe da uspostavlja i na sistematski način određuje granicu sfere ortodoksne kulture ili sfere jeretičke kulture, a istovremeno da brani posvećenu kulturu od stalnih izazova koje joj suprotstavljaju — samim svojim postojanjem ili svojim neposrednim napadima — novi stvaraoci koji su kadri da izazovu kod publike (a naročito u redovima intelektualaca) nove zahteve i sporna nespokojstva, ona, dakle, ima ulogu potpuno identičnu ulozi crkve koja, prema Maksu Veberu, mora »da utemeljuje i sistematski određuje granice nove pobedonosne doktrine ili staru doktrinu brani od proročanskih napada propovednika novih doktrina, da određuje šta ima a šta nema posvećenu vrednost, i da nastoji da to prodre u veru nevernih«. Iz ovog proizlazi da obrazovni sistem kao institucija posebno namenjena očuvanju, prenošenju i usađivanju u svest kanonizirane kulture jednog društva ima znatan broj svojih strukturnih i funkcionalnih osobenosti upravo zato što treba da obavi ove posebne funkcije. Iz ovog takođe proističe da brojne karakteristične crte nastave i nastavnog kadra, koje i najkritičniji opisi ističu samo zato da bi umanjili njihov značaj, pripadaju definiciji uloge nastave. Tako bi, na primer, bilo lako pokazati da praksa i praktična delatnost škole i nastavnika dobijaju obeležja i velikih kulturnih propovedanja i malih jeresi (čija se sadržina često svodi samo na umanjivanje značaja) i da pripadaju bez sumnje neizbežno logici jedne institucije koja ima bitnu ulogu *kulturnog očuvanja*.

Ono što se često opisuje kao takmičenje za uspeh, u stvari je takmičenje za *posvećivanje* u oblasti intelektualnog univerzuma na kojem vlada rivalstvo instanci koje pretenduju na monopol kulturne legitimnosti i na pravo da u svojim rukama drže i dodeljuju ovo posvećivanje u ime duboko oprečnih načela: *autoritet ličnosti* koji zahteva stvaralac i *institucionalni autoritet* na koji se poziva profesor. Iz ovog proizlazi da suprotstavljanje i komplementarnost između stvaralaca i profesora predstavljaju, bez sumnje, osnovnu strukturu intelektualnog polja, kao što i suprotstavljanje između sveštenika i proroka (sa sekundarnim suprotstavljanjem između sveštenika i vrača) vlada, prema Maksu Veberu, na polju religije. *Čuvari kulture*, odgovorni za propovedanje kulture i organizaciju nastave koja je u stanju da stvori poštovanje i odanost kulturi, suprotstavljaju se *stvaraocima* kulture, *auctores* kadrih da nametnu svoj *auctoritas* u materiji kulture ili nauke (kao drugih u materiji etike, religije ili politike); na isti način se trajnost i sveprisutnost legitimne i organizovane institucije suprotstavljaju jedinstvenom, povre-

menom, neumitnom blesku stvaralaštva čiji je jedini princip sopstvena zakonosnost. Ova dva tipa shvatanja kulture su tako izrazito oprečna da osporavanje značaja profesorskog delanja, koje je u izvesnom smislu slično težnji proroka, zamenjuje često svedočanstvo o proročkoj sposobnosti. Sukob između sveštenika i vrača, koji hoće da se prikaže kao sukob između sveštenika i proroka ili — ko zna? — između dva rivalska proroka, rasprava o »novoj kritici« u kojoj se Remon Pikar suprotstavio Rolanu Bartu, pruža najbolju ilustraciju ovih analiza. Možda intelektualna zamisao ovih sporilaca i nije imala drugi smisao sem suprotstavljanja shvatanju onog drugog? Sveštenik napada »proročka otkrovenja« i »sistematski duh«, ukratko, proročki i »vidoviti« duh vrača.²⁸⁾ Vrač, napada arhizam i konzervatizam, rutinu i drutinsko delanje, uskogrudno neznanje i sitničarsku opreznost sveštenika.²⁹⁾ Svaki je u svojoj ulozi: s jedne strane ustaljeni red, s druge strane dar-mar.³⁰⁾

Svaki intelektualac unosi u svoje odnose sa ostalim intelektualcima pretenziju na kulturno posvećenje (ili na legitimnost) koje zavisi, po svom obliku i po titulama na koje se poziva, od položaja koji on zauzima u intelektualnom polju i posebno u odnosu na univerzitet, koji u krajnjoj instanci, drži u rukama neosporne znake posvećenja: dok Akademija, koja pretenduje na monopol posvećenja savremenih stvaralaca, doprinosi organizovanju intelektualnog polja u odnosu na ortodoksnost putem jurisprudencije koja sjedinjuje tradiciju i inovacije, univerzitet pretenduje na monopol prenošenja posvećenih dela prošlosti koje posvećuje kao »klasične« i na monopol davanja legitimnosti i posvećenja (između ostalog i diplomom) potrošačima kulturnih dobara koji su u najvećoj meri konformisti. Pod ovim se podrazumeva ambivalentna agresivnost stvaralaca koji, osetljivi na znake svog posvećenja od strane univerziteta ujedno su svesni da im priznanje, u krajnjoj liniji, može da dođe samo od institucija čiju legitimnost osporava čitava njihova stvaralačka delatnost, koja je ipak stalno potčinjena toj instanci. Isto tako, mnogi napadi na univerzitetsku ortodoksnost

²⁸⁾ R. Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. "Libertés", str. 24, 35, 58, 76.

²⁹⁾ R. Barthes, op. cit.: „Kritičar kome se možda može poveriti nastoji da sve spusti za jedan stepen: ono što je u životu banalno ne treba da se otkriva; a ono što nije banalno u delu treba, naprotiv, banalizovati“ (str. 22); „šta on zna o Frojdu sem onog što je pročitao u izdanju *Que sais-je?*“

³⁰⁾ „Nesumnjivo da ovi strogi i skromni zadaci ostaju apsolutno neophodni; ali dar-mar gospodina Barthesa i njegovih prijatelja treba takode da za sve bude prilika za veoma ozbiljno ispitivanje savesti“. (R. Picard, op. cit, str. 79).

nost dolaze od intelektualaca koji se nalaze u marginalnom polju univerzitetskog sistema i zbog toga osporavaju njegovu legitimnost, dokazujući na taj način da oni u dovoljnoj meri priznaju njegov sud i stoga mu prebacuju što ih nije priznao.³¹⁾

Svako može, u stvari, da nasluti da brojni sukobi koji se na izgled vode na čistom planu načela i teorije potiču uvek — što se tiče najtamnijih strana njihovih razloga postojanja a ponekad i čitavog njihovog postojanja — od skrivenih ili očiglednih tenzija intelektualnog polja. Kako se inače može razumeti činjenica što nam tolike ideološke svađe u prošlosti ostaju nerazumljive? Jedino realno učestvovanje u starim sukobima je možda učestvovanje zasnovano na sličnostima po'ožaja intelektualnih polja različitih epoha: kada Prust ustaje protiv Sen-Beva, nije li to Balzak koji napada onog koga je nazivao »Sent Bevi«*? Krajnji uzrok sukoba, fiktivnih ili osnovanih, koji dele intelektualna polja u skladu sa delujućim snagama i koji predstavljaju, bez sumnje, odlučujući faktor kulturne promene, treba tražiti kako u objektivnim determinantama položaja onih koji u njima učestvuju tako i u razlozima koje oni daju ili za sebe prihvataju da bi u tome učestvovali.

Nesvesno kulturno

Najzad, intelektualac se određuje istorijski i društveno u onoj meri u kojoj je deo intelektualnog polja u odnosu na koje se njegova stvaralačka zamisao definiše i konstituise, i u onoj meri — da tako kažemo — u kojoj je savremenik onih sa kojima komunicira i kojima se svojim delom obraća, pribegavajući implicitno čitavom kodeksu koji im je zajednički: savremene teme i problemi, način mišljenja, oblici percepcije, itd. Njegova najsvesnija intelektualna ili umetnička opredeljenja uvek su određena njegovom kulturom i ukusom, unutrašnjim manifestacijama objektivne kulture jednog društva, jedne epohe ili jedne klase. Kultura koju unosi u svoja ostvarenja nije nešto što bi, pridružujući se u izvesnom smislu nekoj ranije postojećoj nameri, ostalo na taj način nesvodljivo na njegovo ostvarenje, već predstavlja, naprotiv, uslov mogućnosti konkretnog konstituisanja umetničke namere u jednom delu, kao što je jezik — kao »za-

³¹⁾ Ova vrsta ambivalentnog stava je naročito rasprostranjena u nižim slojevima inteligencije, među novinarima, propagandistima, osporavanim umetnicima, proizvođačima sa radija i televizije, itd. Mnoga ponašanja i mišljenja proističu iz veze ovih intelektualaca sa njihovom školskom prošlašću, a samim tim i sa školskom institucijom.

* Igra reči: sveta greška (prim. prev.)

jedničko blago« — uslov za oblikovanje sasvim posebnih reči. Prema tome, delo je uvek elipsa, elipsa bitnog: delo podrazumeva ono što ga podržava, to jest postulate i aksiome koje implicitno sadrži i koje nauka o kulturi treba da učini aksiomima. Rečito čutanje dela odaje upravo kulturu (u subjektivnom smislu) kojom stvaralac pripada svojoj klasi, svom društvu i svojoj epohi i koju i nesvesno unosi u svoja na izgled potpuno nezamenljiva ostvarenja. To su vjeruju koja su sama po sebi toliko razumljiva da se prećutno podrazumevaju više no što se jasno izražavaju, to jest način mišljenja, oblici logike, stilski obrti i lozinke, postojanje, položaj i autentičnost prošlosti, struktura, nesvesnost i praksa sadašnjice, koje se čine tako prirodnim i neizbežnim da u stvari ne predstavljaju predmet svesnog izbora, to je »metafizički patos« kako kaže Artur Lavdžoj³²⁾ ili možda atmosfera raspoloženja koja daje boju svim izrazima jedne epohe, čak i najudaljenijim u kulturnom polju, na primer, umetnosti ili veštini gajenja vrtova. Saglasnost o ovoj implicitnoj aksiomi razumevanja i osećajnosti je ono što čini *logičku integraciju* jednog društva i jedne epohe. Ako izgleda da »filozofija bez predmeta«, koja ponovo bučno izbija u prvi plan intelektualne pozornice, u obliku lingvističkog ili antropološkog strukturalizma, istinski opčinjava one koji su još juče stajali na krajnje suprotnoj poziciji ideološkog vidika i koji su se protiv nje borili u ime neprikosnovenog prava savesti i subjektiviteta, ona — za razliku od dirkemizma koji vaskrsava u novom vidu — ispoljava na manje metodičan i grub način sve antropološke posledice svojih otkrića, tako da se može desiti da se zaboravi da sve ono što važi kao istina za sirovu i neobrazovanu misao važi kao istina i za *obrazovanu, kultivisanu misao*. Da bi sudovi i mišljenja magije vredeli — pisao je Mos — potrebno je da u načelu ne podležu ispitivanju. Raspravlja se o pojavi mađane ovde ili onde, a ne raspravlja se o njenom postojanju. Dakle, ova načela sudova i rasuđivanja — bez kojih ne bi mogli da izgledaju mogućni — u filozofiji se nazivaju kategorijama. Postojano prisutne u jeziku, a da u njemu nisu nužno eksplicitne, ove kategorije postoje obično pre u obliku navika vodilja svesti, koje su i same nesvesne.³³⁾ Načela koja ne podležu ispitivanju i nesvesne kategorije misli su upravo one na kojima se temelji naše zajedničko poimanje sveta i koji uvek lako mogu da se neopaženo uvuku u naučnu viziju. Bašlar govori upravo jezikom Mosa ka-

³²⁾ A. O. Lovejoy: *The Great Chain of Being, A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, 1961, str. 11.

³³⁾ M. Mauss: *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux* u *Mélanges d'histoire des religions*, XXIX.

da primećuje da su »racionalne navike«, bilo da su u pitanju »euklidski mentalitet«, ili »geometrijsko nesvesno« koje je povezano sa učenjem euklidske geometrije ili i »dijalektika oblika i materije«, takođe ankiloze koje treba savladati da bi se ponovo našao duhovni podsticaj za otkriće.«³⁴⁾ Ali, pošto naučnik zamisao i sam napredak nauke pretpostavljaju refleksivno vraćanje na osnove nauke i eksplicitnost postulata i operacija koji je čine mogućnom, nesumnjivo je da se društveni oblici misli jedne epohe najčistije i najpotpunije izražavaju u umetničkim delima. Isto je tako nesumnjivo, kao što ističe Vajthed, »da se stvarna vizija sveta izražava u književnosti. Stoga, ako hoćemo da otkrijemo najdublje misli jednog pokolenja treba da proučavamo književnost, a naročito njene najkonkretnije oblike.«³⁵⁾ Tako — da uzmemo samo jedan primer — veza, koju stvaralac uspostavlja sa publikom i koja je usko povezana, kao što smo to videli, sa položajem intelektualnog polja u društvu i sa položajem umetnika u tom polju, duboko se povinuje nesvesnim uzorima u vidu komunikacionog odnosa prirodno podređenih pravilima koja upravljaju međuodnosima u društvenom univerzumu umetnika ili odnosima onih kojima se umetnik obraća. Kao što ističe Arnold Hauzer, stara umetnost Istoka sa frontalnim predstavljanjem ljudske figure jeste »umetnost koja ispoljava i zahteva poštovanje«; ona pruža gledaocu svedočanstvo poštovanja i uvažavanja u skladu sa etikecijom. Čitava dvorska umetnost je kurtoazna umetnost koja ispoljava u principu frontalnog predstavljanja odbijanje svake obmane lakog iluzionizma. »Ovaj stav nalazi svoj pozni, ali još uvek sasvim jasan izraz u pravilima klasičnog dvorskog pozorišta, u kojem se glumac, ne ustupajući ništa zahtevima scenske iluzije, obraća neposredno publici u izvesnom smislu svakim svojim pokretom i svojom rečju i ne dopušta sebi da okrene leđa publici, već svim sredstvima pokazuje da je čitava radnja čista fikcija, zabava koja se izvodi po utvrđenim pravilima. Naturalističko pozorište je prelaz ka apsolutnom koje je suprotno ovoj »frontalnoj« umetnosti, to jest filmu koji — angažujući publiku, privodeći je događajima umesto da događaje privodi publici i da joj ih prikaže, i nastojeći da radnju predstavi tako što će joj dočarati da su glumci uhvaćeni u samom životnom činu, — svodi fikciju na minimum.«³⁶⁾ Ova dva tipa estetske namere koju

³⁴⁾ G. Bachelard: *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, P. U. F. 1949, str. 31 i 37—38.

³⁵⁾ Whitehead: *Science and the Modern World*, 1926, str. 106.

³⁶⁾ A. Häuser: *The Social History of Art*, prevod S. Goldman, New York, Vintage Books, 1957, tom 1, str. 41—42.

delo pokazuje po svom načinu obraćanja gledaocu zavise od strukture društava u kojima nastaju i od strukture društvenih, aristokratskih ili demokratskih odnosa kojima ta društva daju prednosti. Kad Skaliger nalazi da je odista smešno što »ličnosti nikada ne napuštaju scenu i što se na one koji čute gieda kao da su prisutni«, kad smatra da je besmisleno »što se na pozornici ponasaju kao da ne može da se čuje ono što jedna ličnost kaže o drugoj«⁷⁾ znači da on nije u stanju da razume pozorišna pravila za koja su ljudi srednjeg veka smatrali da se sama po sebi razumeju jer su bila u skladu sa sistemom implicitnog izbora, upravo onog izbora koji se, prema rečima Panovskog izražavao u »privacenom«⁸⁾ prostoru praktične ili »lastične figuracije srednjeg veka, ređanje u prostoru prizora koji se nižu jedan za drugim a što se sve suprotstavljalo plastičnim i pozorišnim pravilima renesanse i klasičnog doba, »sistematskom« predstavljanju prostora i vremena koje se isto tako dobro izražava u perspektivi kao i u pravilu o tri jedinstva.

Ako nas iznenađuje to što u kulturno nesvesno uključujemo stavove, sposobnosti, znanja, teme i probleme, ukratko, čitav sistem kategorija, percepcija i misli stečenih sistematskim učenjem koje škola organizuje ili omogućuje da se organizuje, to je stoga što stvaralac sa stečenom kao i sa urođenom kulturom održava vezu koja se može definisati, prema rečima Nikolaja Hartmana, kao odnos između »nositi« i »biti nošen«, i da on nije svestan da kultura koju poseduje, njega poseduje. Stoga bi bilo, kao što ističe Luj Altise, »veoma nesmotreno svoditi prisustvo Fojerbaha u Marksovima tekstovima između 41. i 43. isključivo na njegovo eksplicitno *pominjanje*. Jer brojni odlomci tu iznose ili direktno otkrivaju Fojerbahova razlaganja, iako se Fojerbah tu ne navodi (...). Ali zašto bi trebalo da Marks navodi Fojerbaha kada je bio svima poznat, a naročito kad je *usvojio njegovu misao* i mislio njegovim mislima kao svojim sopstvenim.«⁹⁾ Pozajmljivanja i nesvesna oponašanja su nesumnjivo najočiglednije ispoljavanje kulturno nesvesnog jedne epohe, zajedničkog smisla koji omogućuje svaki pojedinačni smisao u kojima se taj zajednički smisao izražava.

⁷⁾ Citirano prema Hauzeru, op. cit. t. II, str. 11—12.

⁸⁾ E. Panofsky: *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Vorträge, 1924—25, Leipzig—Berlin, 1927, str. 257.

⁹⁾ L. Althusser: *Pour Marx*, Maspero, 1965, str. 62.

I po tome veza koju intelektualac nužno održava sa školom i sa svojom školskom prošlošću od odlučujuće je važnosti u sistemu njegovih najnesvesnijih intelektualnih izbora. Ljudima, formiranim u određenoj školi svojstven je jedan određeni »duh«; oblikovani prema istom uzoru, predodređeni su da sa sebi sličnima budu u neposrednom saučesništvu.⁴⁰⁾ Ono što pojedinci duguju školi pre svega je čitav zbir »opštih mesta« što nisu samo zajednički jezik i govor, već takođe i tle na kome se susreću i međusobno razumeju, tle zajedničkih problema i zajedničkog načina pristupa tim zajedničkim problemima: obrazovani ljudi jedne određene epohe mogu se ne slagati u pogledu problema o kojima raspravljaju, ali su bar saglasni da treba raspraviti o izvesnim problemima. Ono po čemu neki mislilac pripada svojoj epohi, ono po čemu su određeni njegov položaj i vreme jesu, pre svega, tematika i problematika koji se nužno nameću i o kojima on razmišlja. Poznato je da istorijska analiza često s mukom može da razluči šta u potpunosti pripada posebnom načinu neke stvaralačke individualnosti, a šta duguje konvencijama i pravilima jednog žanra ili jednog umetničkog oblika, a još više ukusu, ideologiji i stilu jedne epohe ili jednog društva. Tematika i način koji su svojstveni nekom stvaracu sastavni su deo *opšteg načela* i *retorike*, kao zajednički zbir tema i oblika koji definišu kulturnu tradiciju jednog društva i jedne epohe. I upravo zbog toga delo je uvek objektivno usmereno u odnosu na književnu sredinu, na njene estetske zahteve, na njena intelektualna očekivanja, na njene kategorije percepcija i misli: na primer, razlike između književnih rodova sa oznakama epsko, tragično, smešno ili herojsko, između stilova, prema kategorijama kao što su pikturalno ili plastično, ili između škola, sa oprečnostima kao što su klasično ili natura ističko, buržoasko ili narodnjačko, realističko ili nadrealističko — usmeravaju istovremeno na obrađivanje ovih tema i stvaralačku zamisao (koju te razlike definišu, omogućujući joj da se *diferencijalno odredi* i kojoj one daju suštinu svojih sadržina, ali lišavajući je sadržina koje su drugi stvaraoći, u drugim epohama, izvlačili iz nepoznavanja tih distinkcija) i očekivanja gledalaca koje pripremaju na sadržinu određenog tipa i tipičan način koji se smatra »prirodnim« i »verovatnim« stoga što ta zamisao odgovara društvenoj definiciji prirodnog i verovatnog.⁴¹⁾

⁴⁰⁾ Samo po sebi se razume da u društvu intelektualaca koji su dobili obrazovanje u školi samouk ima nužno svojstva, koja su nepotpuna, i sa kojima on mora da računa a koja se odražavaju na njegovu stvaralačku zamisao.

⁴¹⁾ Sliking pokazuje u kojoj je meri pečat škole dubok i trajan: „Veliki stvaraoći i veliki revolucionari nisu izuzetak u ovoj oblasti i ostaju verni poštovanju

Kao što lingvisti pribegavaju kriterijumu međurazumevanja da bi odredili lingvističke prostore, isto tako bi se mogli odrediti *intelektualni i kulturni prostori i generacije* obeležavanjem skupa neizbežnih pitanja i tema koji definišu kulturno polje jedne epohe; odista bi bilo povođenje za spoljnim znacima ako bi se zaključak, u svim slučajevima očiglednih razlika koje intelektualce jedne epohe suprotstavljaju jedne drugima u odnosu na ono što se ponekad naziva »velikim problemima vremena«, pripisivao odsustvu logičke integracije; očigledni sukobi između tendencija i doktrina skrivaju — čak i pogledu samih učesnika — implicitno saučesništvo koje pada u oči posmatraču izvan sistema, *consensus* u *dissensusu* koji tvori objektivno jedinstvo intelektualnog polja jedne određene epohe, nesvesni *consensus* o suštinskim pitanjima kulturnog polja koje škola oblikuje, oblikujući u individualnim mislima zajedničku duhovnu riznicu.

Nepobitna je činjenica da intelektualne sheme koje postoje u obliku automatizama mogu najčešće da se shvate jedino refleksivnim, uvek teškim vraćanjem na već izvršene operacije; iz ovog proističe da te sheme mogu upravljati i regulisati intelektualne radnje a da se svesno ne shvate i da se njima ne ovlada. Mislilac pripada svome društvu i svojoj epohi po nesvesnom kulturnom koje duguje svom intelektualnom rastu, a naročito svom školskom oblikovanju: škole mišljenja mogu da objedinjuju misli stečene u nekoj školi češće no što to izgleda. Ova pretpostavka nalazi izvanrednu potvrdu u čuvenoj analizi odnosa između gotske umetnosti i skolastike koju predlaže Ervin Panovski. Ono što graditelji gotskih katedrala pozajmljuju nesvesno od škole jeste »*principium importans ordinem ad actum*«, ili takođe i »*modus operandi*«, to jest »originalni metod postupka koji treba da se odmah nametne duhu laika čim dođe u dodir sa skolastikom«.42) Tako, na primer, načelo jasno-

prema delima kojima su se divili u mladičkom dobu i koja su naučili da cene. Veoma često je potrebno dugo vremena da to poštovanje iščezne; a ponekad ono nikad ne iščezava. Začudujuće je kako se često događa da i sami najveći pesnici gaje najdublje poštovanje prema nekim svojim prethodnicima koje potonja pokolenja ne samo da stavljaju ispod njih, već smatraju da su im potpuno suprotni. Tako je Ruso smatrao da je krajnje smelo što svoju *Novu Eloizu* stavlja pored *Princeze od Kleve*. Isto tako je čitavog svog života Bajron negovao pravi kult prema neoklasičnom delu Poupa kome je stoleće, u kojem je rođen, ukazivalo prave božanske počasti. Snaga utisaka primljenih u školsko doba nije nigde tako očigledna kao u slučaju Martina Lutera koji je izjavljivao da jedna „Terencijeva stranica“ koju je proučavao u školi vredni više nego svi Erazmovi dijalozi zajedno“. (Op. cit. str. 79).

42) E. Panofsky; *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957, str. 28.

će (*manifestatio*), shema književnog predstavljanja koju otkriva skolastika koja zahteva da autor učini opipljivim i jasnim (*manifestare*) poradak i logiku svoga kazivanja — rekli bismo, svoj »plan« — upravlja delom arhitekta i vajara, kao što se možemo uveriti upoređujući Strašni sud na timpanu u Otenu sa Strašnim sudom u Parizu ili Amijenu, gde, uprkos većem bogatstvu motiva, vlada krajnja jasnoća zahvaljujući igri simetrije i usaglašenosti.⁴³⁾ To je stoga što su graditelji katedrala bili potčinjeni stalnom uticaju skolastike, »formirajućoj snazi navika« (*habit-forming force*), koja je između 1130—1140. i oko 1270. »imala pravi monopol nad obrazovanjem« na području od oko 150 kilometara oko Pariza: »Veoma je malo verovatno da su graditelji gotskih struktura čitali tekstove Žilber de La Porea ili Tome Akvinskog. Ali su oni bili izloženi uticaju skolastike na bezbroj drugih načina nezavisno od činjenice što ih je njihov rad dovodio automatski u vezu sa onima koji su postavljali liturgijske i ikonografske programe. Oni su išli u škole; slušali su propovedi; mogli su da prisustvuju *disputationes de quolibet* koje su, razmatranjem svih aktuelnih pitanja, postali društveni događaji veoma slični našim operama, koncertima i javnim predavanjima; a mogli su i da održavaju plodne veze sa književnicima u mnogobrojnim prilikama.«⁴⁴⁾ Iz ovog proizlazi, kako ističe Panovski, da je povezanost gotske umetnosti i skolastike »stvarnija od jednostavnog paralelizma i opštija nego što su ti individualni (ali veoma značajni) uticaji koje učeni savetnici neizbežno vrše na slikare, vajara ili arhitekta«. Ova povezanost je »autentična veza uzroka i posledice« koju vrši difuzijom »onoga što se može nazvati, u nedostatku boljeg izraza, mentalnom navikom, jer svodi ovaj dotrajali kliše na njegov tačan skolastički smisao: »na načelo koje određuje taj čin, to jest *principium importans ordinem ordinem ad actum*«.»⁴⁵⁾ Kao »snaga koja oblikuje navike« škola daje onima koji su bili pod njenim posrednim ili neposrednim uticajem ne toliko posebne i pojedinačne misaone sheme, već onu opštu oblikovanost koja rada posebne sheme, primenljive na različite oblasti misli i delanja, a što se može nazvati kulturni *habitus*.

Stoga, da bi dokazao strukturalne homologije koje otkriva između tako udaljenih oblasti intelektualne delatnosti kao što su arhitektura i filofska misao, Panovski se ne zadovoljava samo time da se pozove na »jedinственu viziju sveta« ili »duh vremena«, jer bi se to svelo na

⁴³⁾ Loc. cit. str. 40.

⁴⁴⁾ Loc. cit. str. 24.

⁴⁵⁾ Loc. cit. str. 20—23.

davanje imena onome što treba objasniti ili, još gore, što bi se na taj način pružilo kao objašnjenje upravo ono što treba objasniti: on predlaže na izgled najnevinije i nesumnjivo naj snažnije objašnjenje: u društvu gde je kulturna transmisija monopol jedne škole skriveni afiniteti koji vezuju dela stečene kulture (a istovremeno i ponašanje i misli) nalaze svoj princip u školskoj instituciji, čija je uloga da svesno prenosi, a takođe delimično i kulturno nesvesno ili, tačnije rečeno, da stvara ličnosti srodene sa ovim sistemom nesvesnih (ili duboko uvreženih) shema koje sačinjavaju njihovu kulturu. Bez sumnje, bilo bi naivno ovde se zaustaviti u traženju objašnjenja, kao da je škola država u državi, kao da kultura u dodiru s školom nalazi svoj apsolutni početak; ali bi isto tako bilo naivno ne biti svestan da škola — po samoj logici svog funkcionisanja — oblikuje sadržinu i duh kulture koju prenosi kao i zaboraviti da je njen izričiti zadatak da kolektivno nasleđe pretvori u *individualno* i *zajedničko* nesvesno: prenositi dela jedne epohe u duh škole znači pružiti jednu od mogućnosti da se objasni ne samo ono što proklamuje, već takođe i ono što izneveravaju učestvujući u simbolici jedne epohe ili jednog društva.

* *
*

Tako tek pod uslovom da uzme za predmet stvaralački projekt kao sučeljavanje i usklađivanje između determinizama i determinacije, sociologija intelektualnog i umetničkog stvaralaštva može da prevaziđe suprotstavljanje između jedne unutarne estetike, koja nalaže da se delo posmatra kao sistem koji u sebi sadrži svoje opravdanje i razlog postojanja, definišući u svojoj koherentnosti principe i norme svog razjašnjenja, i jedne spoljne estetike, koja najčešće, po cenu reduktivne izmene, nastoji da dovede delo u vezu sa ekonomskim, društvenim i kulturnim uslovima umetničkog stvaralaštva. U stvari, svaki spoljni uticaj i svaki pritisak koje vrši neka instanca izvan intelektualnog polja uvek se prelama u strukturi intelektualnog polja: tako, na primer, odnos koji intelektualac održava sa društvenom klasom iz koje potiče ili kojoj pripada posredovan je položajem koji zauzima u intelektualnom polju i na osnovu koga se oseća ovlašćenim da zahteva tu pripadnost (sa svim opredeljenjima koja ta pripadnost pretpostavlja) ili je sklon da ga odbaci i skrije sa osećanjem stida. Tako determinizmi postaju specifična intelektualna determinacija samo ako se uklope — prema specifičnoj logici intelektualnog polja — u stvaralačku zamisao. Ekonomski i društveni događaji mogu da utiču na izvestan deo ovog polja, na pojedinca ili instituciju, sa-

mo na osnovu specifične logike, jer istovremeno kad se oblikuje pod njihovim uticajem, intelektualno polje im nameće izvesno menjanje smisla i vrednosti, pretvarajući ih u predmete razmišljanja ili imaginacije.

(S francuskog VERA NAUMOV)

