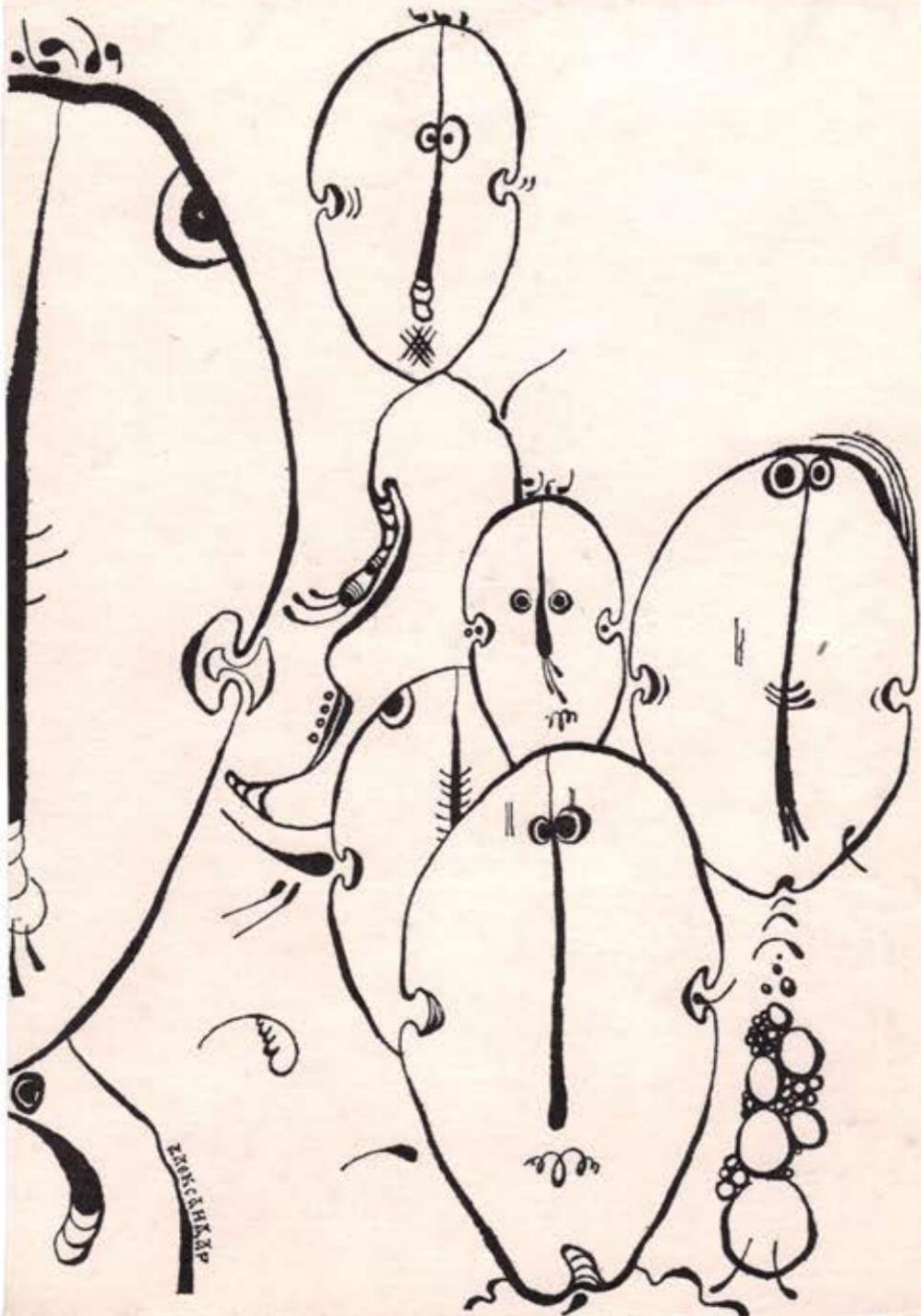
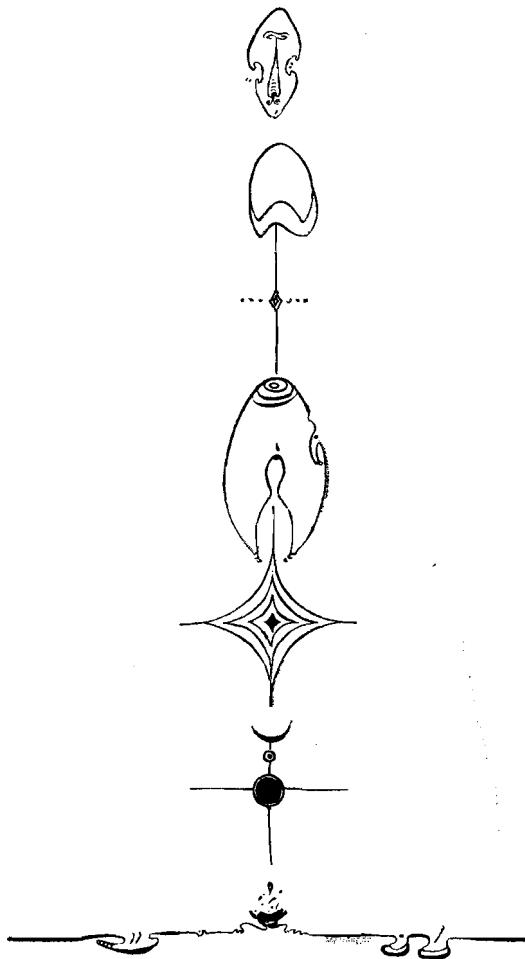


# KULTURA





KUT



---

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

---



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

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

Oprema: Bole Miloradović.

Lektor: Ilija Moljković.

Meter: Dragoslav Verzin

Crteži: Aleksandar Popović

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

Casopis izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog pri-  
merka u prodaji 25 din, dvostrukoj 50 din. Godišnja  
preplata 60 din; za radne organizacije 100 din; za  
inostranstvo 200 din. Preplata se šalje na adresu:  
Zavod za proučavanje kulturnog razvijenja, Beograd,  
Nemanjina 24/II. Ziro-račun 60806-603-8836 s naznakom  
„Za časopis „Kulturu”“.

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA — Review for the Theory and Sociology  
of Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief  
Radoslav Đokić), Beograd, Nemanjina 24, tel. 656-889.  
Published quarterly by Zavod za proučavanje kul-  
turnog razvijenja, Beograd, Nemanjina 24/II. Single  
copy U.S. \$ 4. — Annual subscription U.S. \$ 12 should  
be sent to Zavod za proučavanje kulturnog razvijenja,  
Beograd, Nemanjina 24. Account c/o Beogradska banka  
60811-620-18-1-320001-02090. Please send all contribution  
in 2 copies with a summary.

YU ISSN 0023-5164

Stampa: Grafičko preduzeće „Kultura”, OOUR štam-  
parija „Slobodan Jović”, Beograd.

---

# SADRŽAJ

---

## ZA NOVU ULOGU MUZEJA

*Pjer Burdije*

UMETNIČKA DELA I RAZVIJANJE UKUSA

**9**

*Žan Kler*

HEROSTRAT ILI MUZEJ POD ZNAKOM PITANJA

**29**

*Jan Jelinek*

MODERAN MUZEJ — ŽIV MUZEJ

**44**

*I. de Varin-Boan*

USLOVI I PROBLEMI PREPORODA MUZEJA

**49**

*Ješa Denegri*

KRITIČKI ODNOŠ UMETNIKA PREMA MUZEJU

**63**

*Danijel Biren*

FUNKCIJA MUZEJA

**69**

*Andre Kadere*

PREDSTAVLJANJE I KORIŠĆENJE DELA

**73**

*Braco Dimitrijević*

TRI MUZEJSKE IZLOŽBE

**75**

*Goran Đorđević*

O UMETNIČKIM GALERIJAMA

**78**

*Bernar Gilman*

NOVE AKCIJE MUZEJA

**81**

*Jadranka Vinterhalter*

ISKUSTVA MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI

**98**

---

*Majkl O'Her*  
CENA ULAZNICE I RADNO VREME MUZEJA  
**105**

## TEME

*Milorad Radovanović*  
JEZIK U DRUŠTVU I KULTURI  
**116**

*Radoslav Đokić*  
STEFAN ŽULKJEVSKI: KA NOVOM MODELU I  
STILU SOCIJALISTIČKE KULTURE

**125**

*Stefan Žulkjevski*  
DINAMIKA KNJIŽEVNE KULTURE  
**151**

*Svetlana Logar*  
O TEORIJI SAMO-AKTUALIZACIJE  
**167**

*Sam E. Ifidon*  
BIBLIOTEKARI U NIGERIJI  
**186**

## OSVRTI

*Jasminka Gojković*  
KULTURNI MATERIJALIZAM REJMONDA  
VILJAMSA

**196**

## ZBIVANJA

*Trivo Indić*  
BUDUĆNOST STAMPARSTVA I BIBLIOTEKA  
ZA SLEPE  
**206**

## PRIKAZI

*Jelena Stakić*  
DRUŠTVENI KORENI PSIHIJATRIJE  
**220**

*Milena Dragičević*  
UDRUŽENJE „RAD I KULTURA”  
**224**

---

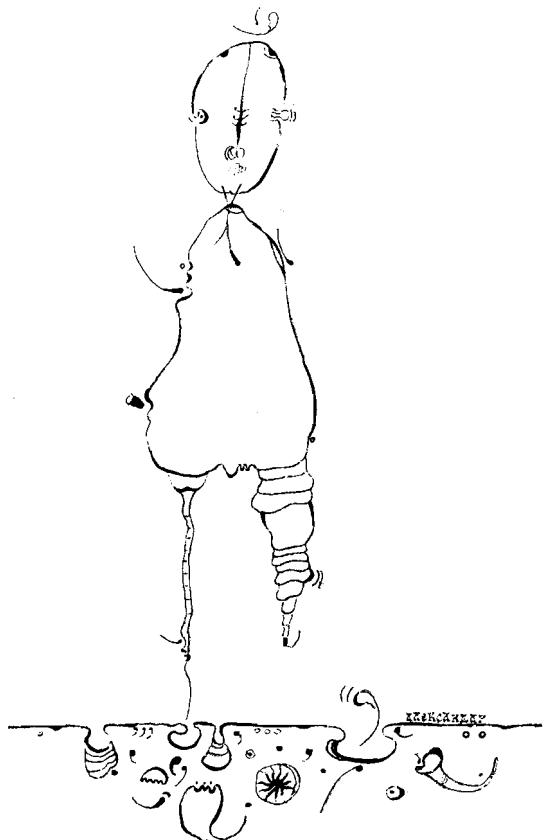
---

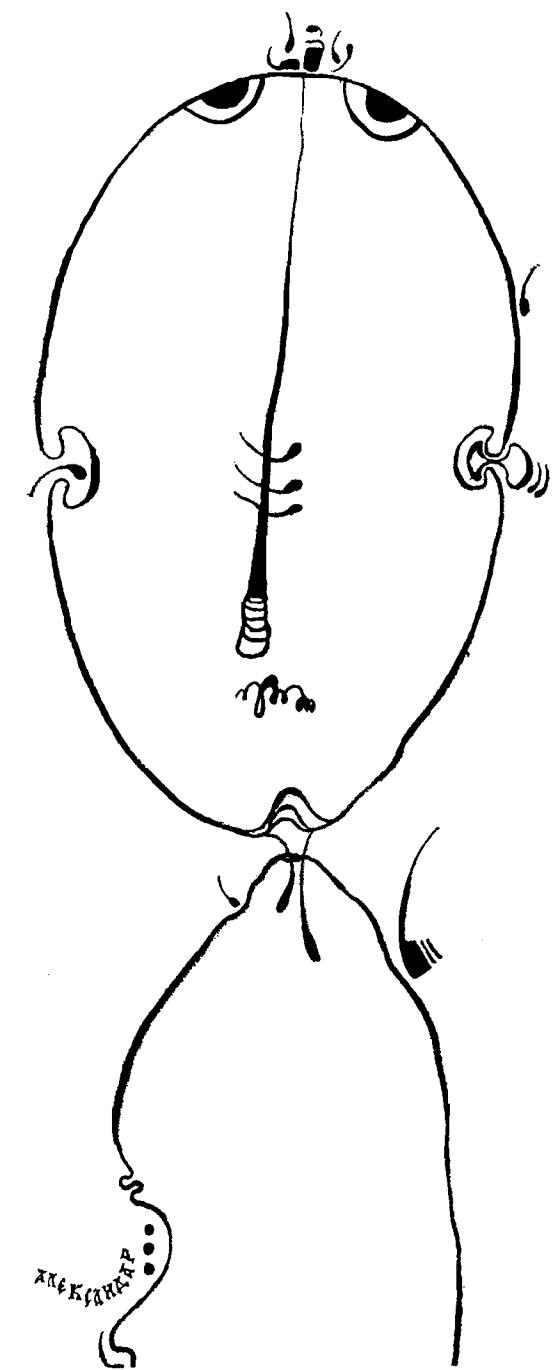
I DEO

---

# ZA NOVU ULOGU MUZEJA

---





# UMETNIČKA DELA I RAZVIJANJE UKUSA\*

---

Serpanten: „Kada svoju misao uputim vama, ona nailazi odjek u vašem duhu ako u njemu nade odgovarajuće ideje i prikladne reči. Tamo se uobičava u reči, u reči koje vam se čini da čujete; tamo se odeva u vama svojstveni jezik, u vaše uobičajene rečenice. Veoma je verovatno da osobe koje su uz vas čuju ono što vam govorim, svako sa svojim osobenim različitostima u jeziku i govoru.”

Barnstapl: „I zbog toga s vremena na vreme, na primer, (...), kada se uzvisite do ideja o kojima naš duh i ne sluti, ništa ne čujemo.”

G. H. Vels  
Gospodin Barnstapl  
kod Ljudi-bogova

Statistika otkriva da je pristup kulturnim delima privilegija obrazovane klase; ali ova privilegija ima sve spoljne znake legitimnosti. U stvari, isključeni su samo oni koji se sami isključuju. S obzirom da ništa nije pristupačnije nego muzeji i da su ekonomski prepreke, čije se dejstvo u drugim oblastima oseća, ovde zanemarljive, s pravom se ističe prirodna nejednakost „kulturnih potreba”. Ali samodenestruktivni karakter ove ideologije je veoma uočljiv: ako je neosporno da naše društvo pruža svima teorijsku mogućnost da koristi dela izložena u muzejima, ipak samo poneki imaju stvarnu mogućnost da je i ostvare.

\*) Iz knjige Pierre Bourdieu et Alain Darbel avec Dominique Schnapper, *L'amour de l'art*, Les éditions de Minuit, Paris, 1969. Drugo poglavlje Oevres culturelles et disposition cultivée.

---

S obzirom da težnja za kulturnom praksom varira kao kulturna praksa i da se „kulturna potreba” uvećava ukoliko se zadovoljava, pri čemu je odsustvo kulturne prakse propraćeno odsustvom svesti o tom odsustvu, i budući da se ovde takva namera može ostvariti čim se javi, može mo s pravom zaključiti da ona postoji samo ukoliko se ostvaruje. Ono što je retko, nisu predmeti, već podstrek da se koriste, retka je „kulturna potreba” koja je, za razliku od „primarnih potreba”, proizvod obrazovanja: iz svega ovoga proističe da su nejednakosti u odnosu na kulturna dobra samo vid nejednakosti u odnosu na Školu koja stvara „kulturnu potrebu”, obezbeđujući istovremeno sredstvo da se ona zadovolji.

Sem prakse i njenog ritma sva ponašanja posetilaca i svih njihovi stavovi prema izloženim delima su neposredno i skoro isključivo vezani za obrazovanje koje se može meriti stečenom diplomom ili dužinom školovanja. Tako se prosečno efektivno vreme posete — koje se može smatrati dobrim indikatorom vrednosti objektivno prisane prikazanim delima, bez obzira na odgovarajuće subjektivno iskustvo, estetsko zadovoljstvo, kulturnu dobru volju, osećanje obaveze ili sve ovo pomešano — povećava sa stečenim obrazovanjem, povećavajući se sa dvadeset dva minuta kod posetilaca iz nižih društvenih slojeva, na trideset pet minuta kod posetilaca iz srednjih i na četrdeset pet minuta kod posetilaca iz visokih društvenih slojeva. Znajući, s druge strane, da vreme za koje su posetioци izjavili da su proveli u muzeju ostaje konstantno bez obzira na stupanj njihovog obrazovanja, može se pretpostaviti da precenjivanje (utoliko veće ukoliko je stupanj obrazovanja posetioca niži) vremena efektivno provedenog u muzeju pokazuje (kao i ostali indikatori) napor osoba sa najnižim obrazovanjem da se prilagode onome što smatraju da je norma legitimne prakse; za određeni muzej ova norma ostaje skoro nepromenljiva za posetioce različitih kategorija.

(...) Vreme koje posetilac posvećuje posmatranju prikazanih dela, to jest vreme koje mu je potrebno da bi „iscrpeo” značenja koja su mu predočena, predstavlja bez sumnje dobar indikator njegove sposobnosti da odgonetne i da uživa u tim značenjima<sup>1)</sup>: neiscrpnost „poruke” čini da bogatstvo „primanja” (mereno u grubim crtama prema njegovom trajanju) zavisi pre svega od stepena sposobljenosti „primaoca”, to jest od stepena njegovog vladanja kodom „poruke”. Pojedinac raspolaže određe-

<sup>1)</sup> Iz ovoga proističe da bi se najbolja procena stvarnih preferencija, koje mogu da se poklapaju sa izraženim „ukusom”, mogla dobiti merenjem (dugim i teškim, a samim tim i skupim) vremena koje posetioци posvećuju pojedinim delima nekog muzeja.

nom i ograničenom sposobnošću razumevanja „informacije” koje mu delo nudi, sposobnošću koja zavisi od njegovog opštег poznavanja (a ono zavisi od njegovog obrazovanja i sredine iz koje potiče), generičkog koda one vrste poruke koja je u pitanju, bilo slikarstva u celini, ili određene epohe, škole ili autora. Kada poruka premašuje mogućnosti poimanja posetioča, ovaj ne uspeva da razume „nameru” i ostaje hladan na ono što mu se čini kao neskladno i besmisleno šaranje, kao igra obojenih mrlja bez potrebe. Drugim rečima, kada se nade pred suviše bogatom porukom ili, prema teoriji o informaciji, prezasićenom porukom, guši se, ne zadržava se. (...)

(...) Stepen umetničke kompetencije zavisi ne samo od stepena ovladavanja sistemom slobodne klasifikacije, već i od stepena njegove složenosti i tananosti, a meri se, dakle, podobnošću da se izvrši manji ili veći broj uzastopnih podela u univerzumu predstava, i da se na taj način odrede manje ili više iznijansirane klase. Za onoga ko poznaje samo principe podele na romansku i gotsku umetnost, sve gotske katedrale su svrstane u istu klasu, i samim tim se neće razlikovati, dok veća kompetencija omogućava da se uoče razlike između stilova svojstvenih „primitivnoj”, „klasičnoj” ili „poznoj” epohi, ili čak i to, da se unutar svakog od ovih stilova prepoznaju dela iste škole. Stoga, razumevanje svojstava koja određuju originalnost dela jedne epohe u odnosu na dela neke druge epohe, ili, unutar te klase, dela jedne škole ili jedne umetničke grupe u odnosu na neku drugu grupu, ili pak, dela jednog autora u odnosu na dela škole kojoj pripada ili na dela njegove epohе, ili određenog dela jednog autora u odnosu na čitav njegov opus, nerazlučiva je od razumevanja *redundacije*, tj. od razumevanja tipičnih tretiranja slikarske materije koja definišu stil: ukratko razumevanje sličnosti prepostavlja implicitno ili eksplisitno pozivanje na razlike, i obratno.

Umetnički kod kao sistem principa mogućih podela na komplementarne klase univerzuma predstava koji se nude određenom društvu u određenom vremenskom trenutku ima karakter društvene institucije. Sistem, istorijski konstituisan i zasnovan na društvenoj stvarnosti, taj skup instrumenata za percepciju koji predstavlja način za usvajanje umetničkih dela (i šire, kulturnih dobara) u određenom društvu i u određenom vremenskom trenutku, ne zavisi od individualne volje i svesti i nameće se pojedincima a da oni toga nisu najčešće ni svesni, definisanući distinkcije koje mogu da prave i one koje im izmiču. Svaka epoha organizuje totalitet umetničkih predstava prema svom in-

---

stitucionalnom sistemu razvrstavanja, svrstavači u srodne kategorije dela koja su druge epohe razlikovale, i praveći razlike među delima koja su u nekim drugim epohama svrstavana u istu kategoriju, te pojedinci ne mogu da zamišle druge razlike osim onih koje im postojeći sistem omogućava da zamišle. „Prestavimo — piše Longi — da naturalisti i francuski impresionisti između 1680. i 1880. nisu potpisivali svoja dela i da nisu imali kraj sebe kao svoje glasonoše kritičare i novinare umne kao što su bili Žefroa ili Dire. Zamislimo da su zaboravljeni — zbog promene ukusa i duge zapostavljenosti naučnog istraživanja, — zaboravljeni tokom sto ili stope deset godina. Šta bi se desilo, pre svega, ako ponovo privuku našu pažnju? Lako je predvideti da će u prvoj fazi analiza najpre početi da u toj nemoj gradi razlikuje više simboličkih nego istorijskih entiteta. Prvi entitet bi nosio ime — simbol Manea, koji bi obuhvatio i deo mладаљачке stvaralačke faze Renoara, a bojim se i neka dela Žervea, ne računajući čitavog Gonsalesa, Morizoa i sasvim mlađog Monea: što se tiče pozniјeg Monea, koji je i sam postao simbol, on bi obuhvatio gotovo čitavog Sislja, dobar deo Renoara i, što je još gore, nekoliko tuceta Budena, više Lebura i više Lepina. Nije sasvim isključeno da poneko delo Pisaroa, pa čak, što ne bi bilo baš laškavo, i poneko delo Gijomena, bude u sličnom slučaju pripisano Sezanu.”<sup>2)</sup> Još je ubedljivija, od ove vrste zamišljene varijacije, istorijska studija Berna Žofroa o uzastopnom prikazivanju Karavadovog dela koja pokazuje da je *javna predstava*, koju pripadnici određene epohe stvaraju sebi o nekom delu, u pravom smislu reči, proizvod instrumenata za percepciju istorijski konstituisanih i, prema tome, istorijski promenljivih, koje im pruža društvo čiji su pripadnici: „Dobro mi je poznato sve što se govori o svadama pripisivanja; da one nemaju ništa zajedničko sa umetnošću, da su sitničave a da je umetnost velika (...). Predstava koju imamo o nekom umetniku zavisi od dela koja mu se pripisuju i, hteli mi ili ne, ta opšta slika koju o njemu imamo utiče na naš pogled o svakom njegovom delu.”<sup>3)</sup> Stoga je poznavanje istorijskog razvoja modaliteta oblikovanja percepcije nekog dela neophodno upotpuniti istorijskim

<sup>2)</sup> R. Longhi, navedeno prema A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris, Ed. de Minuit, 1959, str. 100—101.

<sup>3)</sup> A. Berne-Joffroy, op. cit., str. 9. — Trebalo bi sistematski proučiti odnos koji se uspostavlja između transformacije instrumenata za percepciju i transformacije instrumenata za umetničku produkciju, pošto je evolucija javne predstave o delima prošlosti nerazlučivo vezana za evoluciju umetnosti. Kao što zapaža Lionello Venturi, na osnovu Mikelandela Vasari otkriva Djota, na osnovu Karavada i Pusena Beloni razmišlja o Fafaelu.

poznavanjem modaliteta stvaranja umetničkog dela u onoj meri u kojoj se svako delo u izvenskom smislu dva puta stvara; jednom ga stvara sam stvaralač, a drugi put posmatrač, ili tačnije rečeno društvo kome posmatrač pripada.

Uslovna čitljivost nekog umetničkog dela (za određeno društvo odredene epohe) zavisi od razdaljine između načina odgontanjanja koje objektivno zahteva posmatrano delo i načina odgontanjanja kao istorijski konstituisane institucije: čitljivost umetničkog dela sa gledišta pojedinca zavisi od razdaljine između manje ili više složenog i tananog koda koji zahteva delo i lične kompetencije uslovljene stepenom vladanja društvenim kodom. Samim tim što dela koja sačinjavaju umetničko blago određenog društva u određenom vremenskom trenutku zahtevaju nejednakno složene i tanane kodove, tj. takve koji se mogu lakše ili teže i brže ili sporije institucionalizovanim ili neinstitucionalizovanim učenjem savladati; ona se odlikuju različitim nivoima emisije, tako da čitljivost umetničkog dela sa gledišta određenog pojedinca zavisi od razdaljine između nivoa emisije<sup>4)</sup>) definisane kao stepen unutarnje složenosti i tananosti koda koji zahteva delo i nivoa poimanja definisanog kao stepen u kome pojedinac vlasti društvenim kodom, a ovaj može manje ili više odgovarati kodu koji samo delo zahteva. Kada kod dela premašuje po tananosti i složenosti posmatračev kod, ovaj nije u stanju da ovlađa porukom koja mu se čini potpuno nepotrebnom. (...)

(...) Međutim, odsustvo umetničke kompetencije nije ni nužan, ni dovoljan uslov za adekvatnu percepciju novatorskih dela ili, a fortiori, za stvaranje takvih dela. Devičanstvo pogleda može ovde da bude samo najviši oblik tananosti oka. Činjenica što se ne raspolaže ključem nije preduslov za razumevanje dela, koja zahtevaju samo da se odbace svi stari ključevi, i da se očekuje od samog dela da otkrije ključ za odgontanje. To je onaj isti stav koji su najmanje skloni da prihvate oni najmanje pripremljeni za znanstvenu umetnost: tu ideologiju prema kojoj bi najsvremeniji oblici nefigurativne umetnosti bili neposrednije pristupačni bezazlenom detetu ili neukom čoveku nego onome ko je kompetentnost stekao obrazovanjem za koje se smatra da deformiše, kao što je obrazovanje koje se stiče u Školi, ne pobijaju samo činjenice. To što najavangardniji oblici umetnosti postaju dostupni samo najvi-

<sup>4)</sup> Samo se po sebi razume da stepen emitovanja ne može da se apsolutno odredi zbog toga što jedno isto delo može da pruža značenja različitih nivoa, u zavisnosti od sheme tumačenja koja se primenjuje, i može, na primer, da zadovolji interesovanje za anegdotu ili za informativnu sadržinu (posebno istorijsku) ili pak može privući samim svojim formalnim svojstvima.

sprenijima (čiji se avangardni stavovi donekle objašnjavaju mestom koje zauzimaju u intelektualnom polju, i još šire, u društvenoj strukturi), objašnjava se činjenicom što ti oblici zahtevaju sposobnost da se raskine sa svim kodovima, počev, naravno, od koda svakodnevnog življenja, i što se ta sposobnost stiče čestim kontaktom sa delima koja zahtevaju drugačije kodove, i usvajanjem iskustva istorije umetnosti kao miza kidanja sa ustanovljenim kodovima; ukratko, sposobnost da se zanemare svi postojeći kodovi da bi se čovek prepustio samom delu i onome što ono na prvi pogled sadrži kao najsmelije, pretpostavlja savršeno vladanje kodom kodova koji reguliše odgovarajuću primenu različitih društvenih kodova koje objektivno zahteva skup svih postojećih dela u određenom vremenskom trenutku.<sup>9)</sup>

Oni koji nisu u porodici ili u školi ovladali instrumentima pomoću kojih bi im umetnička dela bila bliska osuđeni su na percepciju umetničkog dela koja se hrani iz kategorija svakodnevnog iskustva i koja ne ide dalje od prostog prepoznavanja predstavljenog predmeta: neosposobljeni gledalac može, u stvari, da vidi samo primarna značenja koja ni po čemu ne karakterišu stil umetničkog dela, i u najboljem slučaju, osuđen je da pribegava „demonstrativnim konceptima“, koji, kao što je istakao Panofski, obuhvataju i označavaju samo čulna svojstva dela (na primer, kada se opisuje koža kao baršunasta ili čipka kao prozračna) ili emocionalno iskustvo koje ta svojstva izazivaju (kad se govori o tmurnim ili veselim bojama).<sup>10)</sup> (...)

(...) Bez „poznavanja stila“ i „teorije tipova“, koji su jedini u stanju da koriguju odgonetanje fenomenološkog smisla pojavnog i smisla označenog, subjekti najnižeg obrazovanja su primorani da dela shvataju u njihovoј čistoj fenomenološkoj materijalnosti, to jest kao obične predmete spoljnog sveta; a njihova jako naglašena sklonost da traže i zahtevaju realizam u prikazivanju potiče između ostalog i otuda što im nisu poznate specifične perceptivne kategorije i zbog toga na dela mogu da primenjuju samo „kluč“ koji im omogućava da prepoznaju predmete iz svakodnevne okoline kao predmete koji imaju određeni smisao.

Kao i svaki kulturni predmet, umetničko delo može emitovati značenja različitog nivoa što za-

<sup>9)</sup> Sistematsko izlaganje ovih načela nalazi se u P. Burdije, *Eléments pour une théorie sociologique de la perception artistique, Revue internationale des Sciences sociales*, vol. XX (1968), br. 4.

<sup>10)</sup> E. Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunststheorie, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft“*, XVIII, 1925, str. 129 i slijedeće.

visi od sheme tumačenja koja se na njega primjenjuje, a značenja nižeg nivoa, to jest ona najpovršnija, ostaju delimična i nepotpuna, dakle pogrešna, sve dotle dok izostaju značenja višeg nivoa koja ih obuhvataju i preobražavaju. Razumevanje „izražajnih“ i, ako se može reći, „fizionomskih“ kvaliteta nekog dela samo je niži oblik estetskog iskustva, jer ako se ne oslanja na čisto ikonološko poznavanje koje ga prverava i ispravlja, ono se služi ključem koji nije ni odgovarajući ni specifičan. Svakako da se može prihvati da unutarnje iskustvo kao sposobnost emocionalnog odgovora na konotaciju umjetničkog dela predstavlja jedan od ključeva umjetničkog iskustva. Ali osećaj ili naklonost koje izaziva neko delo nema istu vrednost зависno od toga da li predstavlja doživljaj sveden samo na ono što bi se moglo nazvati *izražajnost* ili se ono uključuje u celoviti doživljaj.

Sociološko posmatranje omogućava dakle da se otkriju stvarno postojeći oblici percepcije koji odgovaraju različitim nivoima koje teorijske analize uspostavljaju praveći razlike među njima na osnovu rasuđivanja.

Svako kulturno dobro, počev od kulinarstva pa preko kaubojskih filmova do serijske muzike može da bude predmet poimanja koja mogu da idu od običnog trenutnog utiska do znalačkog uživanja koje se temelji na poznavanju tradicija i pravila toga žanra. Iako se mogu razlikovati, zanemarujući ostale, dva oprečna i ekstremna oblika estetskog zadovoljstva sa svim gradacijama koje postoje između njih, uživanje koje prati estetska percepcija svedeno na prostu *aisthesis*, i uživanje zasnovano na znanstvenom procenjivanju koje zahteva kao nužan ali ne i dovoljan uslov odgovarajuće odgonetanje, ipak i najneukija percepcija uvek teži da prevaziđe nivo osećaja i naklonosti, tj. čistu i običnu *aisthesis*: tumačenje putem asimilacije koje teži da na nepoznati i strani univerzum primejni postojiće sheme tumačenja, to jest one koje omogućavaju da se pozнатi univerzum shvati kao osmišljen univerzum, nameće se kao sredstvo za uspostavljanje jedinstva integrisane percepcije. Lingvistima su poznati fenomeni pogrešnog prepoznavanja ili pogrešnog ocenjivanja koji nastaju usled primenjivanja neodgovarajućih kategorija i onoga što bi se moglo nazvati „kulturno slepilo“, analogno onome što nazivaju „odsustvo sluha za kulturu“. (...)

(...) Razumljivo je dakle da estetika može da bude, osim u nekim izuzecima, samo dimenzije klasne etike (ili, tačnije, etosa). Da bi „uživao“ to jest, „razlikovalo i cenio“<sup>7</sup>) prikazana dela

<sup>7</sup> Uporedi: E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Pariz, Vrin, 1964, p. 100.

i da bi im sa razlogom pripisivao vrednost, nedovoljno obrazovan posetilac može da se poziva samo na kvalitet i kvantitet rada, zamenjujući estetsko divljenje moralnim uvažavanjem. „Trebalo bi pokazati vrednost svega ovoga što je ovde, što predstavlja rad od pre toliko stoleća... Sve ovo je i sačuvano zbog toga da se pokaže rad od pre tolikih stoleća kao i da se sve što se radi nije uzaludno.” „Veoma mnogo cenim težinu rada.” „Da bih cenio sliku, oslanjam se na zapisani datum i zadivljen sam što je to bilo tako davno i što se radilo tako dobro.” Od svih razloga koji se iznose za presudno, najpouzdanije i nepogrešivo divljenje prema nekom delu nesumnjivo je starina izloženih predmeta. „To je lepo... Staro je. Možda bi trebalo da postoje muzeji i sa modernim, ali to više ne bi bio muzej. A ovo ovde je zaista staro!” Zar se vrednost starih stvari ne potvrđuje samim tim što su sačuvane, a starina sačuvanih stvari ne opravdava li u dovoljnoj meri njihovo čuvanje? Jedinu funkciju koje imaju ove reči za onoga ko ih izgovara jeste da opravdaju njegovo bezuslovno prihvatanje dela čiji mu pravi smisao ostaje nedokuciv. Nije li indikativno što, upitani za mišljenje o delima u njihovom prikazivanju, posetioci najnižeg stepena obrazovanja iskazuju svoje apsolutno i potpuno odobravanje koje, samo u drugom vidu, izražava pomenutu koja je ravna njihovom punom poštovanju? „Izvanredno je. Teško da bi se mogla bolje prikazati nego što su prikazana.” „Nalazim da je sve izvanredno.” I kao da bi želeli da pokažu da umeju da cene pravu vrednost onoga što im muzej pruža, broj posetilaca koji smatraju da su ulaznice jeftine je utoliko veći ukoliko je niži stepen njihovog obrazovanja.

Kako bi percepcija koja u sebi ne sadrži organizacione principe mogla da obuhvati organizovana značenja koja bi ulazila u skup nagonmilavanih znanja? „Da se setim, a to je već drugo. Pišala nisam razumela; nisam obratila pažnju na imena” — (trgovkinja iz Lensa). „Dopadaju mi se sve slike na kojima je Hristos” — (radnica iz Lila). Dve trećine pučkih posetilaca ne mogu da nabroje posle posete muzeju ime nekog dela ili stvaraoca koji su im se dopali, niti su prilikom ranije posete naučili nešto što bi moglo da im pomogne prilikom sadašnje posete; i stoga je razumljivo što poseta koja je usledila slučajno nije dovoljna da bi podstakla ili pripremila za drugu posetu. (...) Više od polovina izraženih mišljenja mogla bi se ovako formulisati: „Nekome ko bi ispoljio interesovanje, teško je. Sve što može da vidi to su slike i datumi. Da bi čovek mogao da razlikuje potreban je vodič. Inače, sve je isto” — (rad-

nik iz Lila). „Više volim da obilazim muzej sa vodičem koji objašnjava i pomaže da se shvati ono što je običnim smrtnicima nepoznato” — (službenik iz Poa).

Pučki posetioci vide ponekad u nepostojanju uputstava, koja bi olakšala posetu, izraz volje da budu isključeni putem ezoterizma, a obrazovaniji posetioci vide u tome čisto komercijalnu nameru (tj. podstrek za kupovanje kataloga). U stvari, strelice, panoi, vodiči, predavači ili domaćice nikako ne bi mogli da budu zamena za školsko obrazovanje, ali samim svojim postojanjem oni bi ozakonili pravo da se ne zna, da se bude tu iako se ne zna, pravo neznanica da budu prisutni: doprineli bi umanjivanju osećanja o nedostupnosti dela i negodovanja posetioca, kako to lepo izražava ova opaska koja se čula u Versajskom dvorcu: „Ovaj dvorac nije podignut za narod, i to se nije promenilo...”  
(...)

(...) Suočeni sa iskušenjem (u školskom smislu reči) koje za njih predstavljaju muzeji, posetioci najnižeg stepena obrazovanja se nerado obraćaju vodičima ili predavaču (kada ovi postoje), iz straha da ne otkriju svoje neznanje. „Što se tiče osobe koja dolazi prvi put, po mom mišljenju, ona je pomalo izgubljena... Da, strelice, pre svega, to je ipak putokaz; čovek se ustručava da zapitkuje” (domaćica, iz Lila). Pošto ne znaju kako da se ponašaju, a pre svega zabrinuti da ih ne oda ponašanje koje bi odudaralo od ponašanja koje smatraju prikladnim, zadovoljavaju se neupadljivijim čitanjem napisa — ukoliko postoje. Ukratko, osećaju se „deplasiranim” i kontrolišu se iz straha da ne skrenu na sebe pažnju zbog neke nezgrapnosti: „Čovek strahuje da ne naleti na nekog znalca (...) Da bi se čovek unapred potkovao treba da bude iz te struke, stručnjak. Ne, momak kao ja, anonimno dolazi i anonimno odlazi” (radnik iz Lila). Činjenica što se poljoprivrednici i radnici nešto više izjašnavaju u prilog strelicu nego panoa može se možda objasniti time što ne poseduju ni minimum kulture i manje osećaju potrebu za objašnjenjima; a možda time izražavaju i osećanje izgubljenosti (ponekad u doslovnom značenju ovog izraza) koje kod njih izaziva prostranstvo muzeja; bitno je, nesumnjivo, što u znaku „ovuda” nalaze prvi odgovor na svoju zabrinutost da prikladnim ponašanjem produ nezapaženi. „Strelice su potrebne; kad čovek dođe prvi put, kao da je zašao u maglu” (radnik iz Lila). „Strelice, to upravo nedostaje! Da bi označila kojim pravcem... Naiđe trenutak kad se vide sve prostorije i čovek ne zna kuda da pođe” (radnica iz Lila). Činjenica što posetioci iz

---

nižih društvenih klasa radije dolaze u muzej ili sa članovima porodice ili sa prijateljima sva-kako potiče otuda što smatraju da u grupi lakše mogu da prikriju osećanje nelagodnosti, dok stopa posetilaca koji izražavaju želju da muzej posete sami raste sa stepenom društvene hije-rarhije kojoj pripadaju.

(...) Dok pripadnici obrazovanih slojeva sa gnu-šanjem odbijaju izrazito školske oblike pomoći, izjašnjavajući se radije da to bude prijatelj-zna-lac nego predavač, i radije predavač nego vo-dič, koga izlažu finom podsmehu, posetioci iz ni-žih klasa ne odbacuju školski vid eventualnog okvira: „Što se tiče objašnjenja, ukoliko ih ima više utoliko bolje... Uvek je dobro dobiti obja-šnjenja za bilo šta (...). Najznačajniji je vodič koji nas vodi i objašnjava.” — (radnik iz Lila). „Ne bih voleo da budem sam, već sa nekim ko-jim poznaje stvari. Inače, čovek prolazi i ništa ne vidi” — (radnik iz Lila). Pošto ne mogu ja-sno da definišu sredstva pomoći kojih bi ot-klonili praznine u svojoj obaveštenosti, oni za-htevaju skoro magijsku intervenciju najposve-ćenijih posrednika i medijatora, koji su u stanju da im približe nepristupačna dela, tako npr. ideo posetilaca koji žele pomoći predavača (ra-diće nego prijatelj znalca) opada u Francus-koj sa 57,5% za niže slojeve na 36,5% za srednje i na 29% za više slojeve. „Da, predavač, čovek nauči... Predavači su skoro uvek akademici koji sve to drže u malom prstu, to su profesori, korisno je.” Vidi se da oni koji se pozivaju na gnušanje nižih slojeva prema svakoj akciji koja bi imala školski karakter, u stvari, pripisuju pripadnicima iz nižih slojeva, na osnovi klasnog etnocentrizma koji karakteri-riše populističku ideologiju, svoj sopstveni stav prema kulturi i školi.<sup>9</sup>) Ne postavlja se toliko pitanje da se sazna da li bi sva ta objašnjenja pomogla da „progledaju” oni koji ne „vide”, pa čak ni da li bi sve te panoe sa objašnjenjima čitali, i to valjano čitali. Pa i kada bi ih čitali samo oni kojima su najmanje potrebbni, kao što je to verovatno, ipak oni ispunjavaju svoju sim-boličnu dužnost.

Nije preterano smatrati da duboko osećanje nedostojnosti (ili nekompetencije) — koga najniže obrazovani posetioci ne mogu da se oslobole zbog prevelike skrušenosti pred posvećenim univerzumom legitimne kulture — znatno do-prinosi da im muzej bude tako dalek. Zar nije indikativno da procenat posetilaca koji osećaju strahopostovanje prema muzeju snažno opada

<sup>9</sup>) „Prosečna publiká — pišu Šarpantro i KAES — nema nikakvu želju da dobije „obrazovanje”. S pravom ili ne, nepoverljiva je prema svemu što potseća na školu zbog toga što hoće da se s njom postupa kao sa od-raslim” („La culture populaire en France”, Paris, Les Editions ouvrières, 1962, str. 122).

ukoliko je društveni položaj viši (79% pripadnika nižih slojeva vezuju muzej sa predstavom crkve, prema 49% pripadnika srednjih i 35% viših), dok raste broj onih koji bi želeli da broj posetilaca bude manji (39% iz nižih slojeva, 67% iz srednjih i 70% iz viših), dajući prednost intimnosti kapela nad vrevom crkve.

Nije li takođe indikativno da se negativan stav prema naporima usmerenim da se umetnička dela približe gledaocima sreće naročito među pripadnicima obrazovanog sloja. Paradoksalno je, međutim, to što su slojevi koji raspolažu najbrojnijim sopstvenim sredstvima kao što su vodiči ili katalogi (jer je stvar kulture poznavanje ovih instrumenata i veština njihove upotrebe), a oni najčešće odbijaju institucionalizovana i kolektivna pomoćna sredstva: „Smatram da su uzaludna nastojanja da se posećivanju muzeja nametne neki smisao” — kaže jedan student. „Ja lično volim da budem slobodan, sam u svom izboru i inspiraciji. Da ne zalazim dublje u problem, ja upoređujem posetu muzeju sa putovanjem, ali putovanjem na montenjovski način — skretanje sa uobičajenog puta, nošen zrakom i vetrom, bez žurbe, bez vodiča, sanjareći o prošlosti” — (Luvije). „Sa žaljenjem se sećam — kaže jedan profesor — nekadašnjeg Četvrtastog salona Luvra u kojem su se mogle tolike stvari otkrivati. Sada nam uskraćuju to divno osećanje otkrivanja i nameću nam slike po pregradama. I primoravaju nas da gledamo samo njih. To više nije praznik, već osnovna škola. Sve videti, sve razumeći, sve znati, filistarsko trojstvo, a radosti nema” (Lil). (...)

(...) Treba li se čuditi što je ideologija prirodnog dara i čistog oka toliko raširena među najobrazovanim posetiocima i među tako velikim brojem konzervatora i što profesionalni stručnjaci za naučnu analizu umetničkih dela odbijaju tako često da neposvećenima pruže ekvivalent ili zamenu za program percepcije zasnovane na prethodno stečenom znanju kojim raspolažu i koje konstituiše njihovu kulturu.<sup>9)</sup> Iako harizmatska ideologija prema kojoj je susret

<sup>9)</sup> U članku *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* („Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstsissenschaft”, X, 1915.) posvećenom opštima teorijama Heinricha Wölfflina o stilu u figurativnim umetnostima, Ervin Panofsky osvetljava suštinsku nejasnost Velflinovih koncepta kao što su: „videti”, „oko”, „optika” koji se obično upotrebljavaju u dva različita smisla a koja „u logici istraživanja metodološkog karaktera treba prirodno da budu strogo razlikovana”. U uskom smislu reči, oko je organ vida, i, po tom osnovu „ne igra nikakvu ulogu u konstituiranju nekog stila.” U prenosnom smislu, „oko” (ili „optički stav”) može biti u najstrožijem smislu „samo psihički stav” prema vizuelnim podacima”, „odnos oka sa svetom”, u suštini „odnos duha sa svetom oka”.

---

sa delom prilika da milost (charisma) obasja čoveka, pruža povlašćenima „najneospornije” opravdanje za njihovu kulturnu privilegiju, prenebregavajući činjenicu da je percepcija dela nužno naučna, dakle naučena, posetioci iz nižih klasa su u situaciji da dobro znaju da se iznenadna ljubav prema umetnosti rada iz dugih posećivanja muzeja a ne kao grom iz veda neba: „Smrtno zavoleti na prvi pogled, da, to postoji, ali za to je potrebno da se prethodno čita, naročito kad je u pitanju moderno slikarstvo” — (radnik iz Lila).

Zbunjenost pred izloženim delima se smanjuje čim percepcija može da se upotpuni tipičnim znanjem ma kako ono maglovito bilo; prvi stupanj čisto estetske kompetencije određuje se ovladavanjem arsenalom reči koje omogućavaju da se imenuju razlike i da se one izraze nazivanjem: to su imena slavnih slikara, Leonardo da Vinči, Piikaso, Van Gog, koji deluju kao generičke kategorije, pošto se može reći pred svakom slikom (ili predmetom) nerealističke inspiracije „To je Piikaso”, ili pred svakim delom koje više ili manje podseća na način slikanja firentinskog slikara: „Čovek bi rekao da je da Vinči”; to su te široke kategorije kao što su „impresionisti” (čija definicija, analogna onoj koja je usvojena u Žedepom, obuhvata obično Gogena, Sezana i Dega) ili „Holandanii”, ili pak „Renesansa”. I tako ako uzmemu samo jedan krajnje grub indikator, procenat lica — koja na pitanje koji im se slikar posebno dopada, navode jednu ili više škola — raste naglo ukoliko je viši njihov kulturni nivo (tj. 5% svih koji poseduju svedočanstvo o završenoj osnovnoj školi, 13% sa malom maturom, 25% sa maturom, 27% sa univerzitetском diplomom i 37% za lica koja imaju viši akademski stepen). Međutim, 55% posetilaca iz nižih slojeva ne mogu da navedu ni jedno jedino ime slikara, a ako to učine uvek navode imena istih slikara, posvećenih zahvaljujući školskoj tradiciji ili reprodukcijama istorijskih knjiga i enciklopedija: Leonardo da Vinči ili Rembrant.

(...) Isto tako, posetioci iz nižih klasa pokazuju veće interesovanje za „minorna” dela koja su im pristupačnija, kao što su nameštaj, keramika, folklorni ili istorijski predmeti, bilo zbog toga što im je poznata njihova upotreba i što su im poznati elementi za upoređivanje i vrednosni kriterijumi (ili bolje rečeno, vrednost u pravom smislu) bilo što je kultura koja zahteva razumevanje takvih predmeta, to jest istorijska kultura, rasprostranjenija, dok su pripadnici viših klasa više vezani za najuzvišenija umet-

---

nička dela (slikarstvo i vajarstvo).<sup>10)</sup> Isto tako, najzad procenat posetilaca kojima su bila poznata dela koja su upravo videli u muzeju izrazito raste ukoliko pripadaju višim slojevima društvene hijerarhije (tj. 13% pripadnika nižih slojeva, 25,5% srednjih i 54,5% viših), pri čemu deo posetilaca (26% pripadnika nižih društvenih slojeva, 45% srednjih i 26% viših) duguje svoje prethodno poznavanje dela reprodukcijama. Ukratko, generička znanja koja su uslov percepcije razlikovanja i fiksacija uspomena, imena, istorijskih, tehničkih ili estetskih konceptacija, utoliko su veća i specifičnija ukoliko se ide prema najobrazovanim klasama.

U činjenici što se posetioci utoliko češće opreduju za najslavnije slikare i za one koje je Škola osveštala ukoliko su manje obrazovani, a da nasuprot tome, moderne slikare, koji imaju najmanje šanse da budu uključeni u školski sistem, navode samo najobrazovaniji posetioci, i to oni koji žive u veoma velikim gradovima, — u toj činjenici treba videti potvrdu svega što smo do sada izložili. Osposobljenost za donošenje ličnih sudova zasnovanih na uku-su takođe je rezultat stečenog obrazovanja. Suprotstavljanje kanonske, stereotipne, i autentične kulture oslobođene školskih propovedi, ima smisla samo za beznačajnu manjinu kulturnih ljudi, jer ovladavanje školskom kulturom je uslov prevazilaženja školske kulture i usvajanje one slobodne kulture, to jest kulture oslobođene osnova stečenih u školi koju buržoaska klasa i njena Škola smatra za vrednost nad vrednostima. (...)

(...) Da li iznenađuje što su ukusi i dobar ukus koje najobrazovaniji posetioci duguju homogenom i „homogenizirajućem“ i „rutinskom“ i „rutinizirajućem“ dejstvu školske institucije u krajnjoj liniji veoma ortodoksnim i što se — kao što to ističe Boas — „ideologija onih slojeva koje nazivamo obrazovanim nalaze uglavnom pod kontrolom ideala koje su im prenele prethodne

<sup>10)</sup> U svim zemljama, procenat onih koji izjavljuju da su došli da vide slikarska i vajarska dela raste sa stepenom obrazovanja, a procenat onih koji su došli da vide predmete istorijskog ili folklornog karaktera opada. U Holandiji se procenat ljubitelja slikarstva i vajarstva povećava sa 59% za pripadnike nižih slojeva na 71% za one iz srednjih i 76% za one iz viših slojeva, dok procenat posetilaca koji se interesuju za predmete istorijskog i folklornog karaktera opada sa 19% na 12% i 9%. Isto tako u Poljskoj, 36%, 57%, 71% posetilaca iz ovih slojeva navode slikarstvo i vajarstvo. U Grčkoj, stopa posetilaca koji su došli da vide vajarska dela raste sa 12% za pripadnike iz srednjih slojeva na 19% za pripadnike viših, dok stopa onih koji pokazuju interesovanje za folklor iznosi 48% i 39% iz ovih slojeva. I ovde se može uočiti veza između kulturnog bogatstva pojedinih zemalja i stavova publike.

generacije"?<sup>11)</sup> Činjenica što oni koji su lišeni bilo kakvog nasleđa u oblasti kulture poseduju i izražavaju češće od ostalih ono što se posmatraču čini kao objektivna istina negovanog iskustva potiče otuda što je iluzija o neposrednom razumevanju kulturne sredine moguća samo unutar sveta iz koga se potiče, gde su ponašanja i kulturni predmeti oblikovani prema već ovlaštalim uzorima, isto tako se harizmatska iluzija, koja se rada iz bliskosti, može razvijati samo kod onih kod kojih je svet znanstvene kulture istovremeno i svet iz koga potiču. Drugim rečima, zbumjenost i pometnja onih koji ne poseduju kulturnu „šifru“ podseća da je razumevanje nekog ponašanja ili nekog kulturnog dela uvek *posredno odgonetanje*, čak i u posebnom slučaju kada je objektivna i objektivizirana kultura postala kultura u subjektivnom smislu posle dugog i sporog procesa asimilacije.

Reći da su obrazovani ljudi oni koji poseduju kulturu najobičnija je tautologija. Kada oni primenjuju, na primer, na dela svoga vremena nasledene kategorije a u isto vreme ne poznaju nesvodljivu novinu delâ koja sobom donose i same kategorije za percepciju, obrazovani ljudi koji pripadaju kulturi isto toliko koliko i kultura pripada njima, u stvari, izražavaju samo stvarno postojanje kultivisanog iskustva, koje je po svojoj definiciji tradicionalno. Privrženicima kulture odanim kultu dela koja su davni proroci osveštali, kao i sveštenicima kulture odanim organizaciji toga kulta, suprotstavljaju se kulturni proroci koji postavljaju sebi za cilj da poljuju šablon osveštale privrženosti kulturi dok ne dođe vreme da i njih šabloniziraju novi sveštenici i novi vernici.

Da li je opravданo da odnose koji se uspostavljaju između obrazovnog nivoa i svih karakteristika kulturne prakse pripišemo odlučujućem uticaju Škole, kada znamo da je, bar kad je Francuska u pitanju, neposredno dejstvo škole (umetničko obrazovanje, nastava iz istorije umetnosti, organizovane posete muzejima, itd.) usled nedostatka najneophodnijih materijalnih i institucionalnih sredstava krajnje beznačajno? Dakle, ovaj nedostatak je posebno ozbiljan, pošto je samo 3% današnjih posetilaca muzeja prvi put ušlo u muzej posle navršenih 24 godine (što znači da je sticanje potrebnih znanja bilo prerano završeno) i da samo škola može da pruži deci poreklom iz zapostavljenih sredina priliku da uđu u neki muzej. U nedostatku specifične organizacije, koja bi imala za cilj usvajanje umetničke kulture i njenu asimi-

---

<sup>11)</sup> F. Boas: *Anthropology and Modern Life*, New York, W. W. Norton and Co., 1962, str. 198.

laciјu, školske ustanove za širenje kulture prepuštene su inicijativi nastavničkog kadra, tako da je neposredan uticaj Škole veoma slab: samo 7% francuskih posetilaca izjavljuju da su otkrili muzej posredstvom Škole, a oni koji svoje interesovanje za slikarstvo duguju neposrednom uticaju nekog profesora relativno su malobrojni.

Prosto je nerazumljivo da likovna nastava u Francuskoj zauzima tako neznatno mesto u programima i da učitelje crtanja već po tradiciji smatraju, kako administracija tako i njihove kolege i učenici, za nastavnike drugog reda, osuđene na drugorazrednu nastavu, sa svim pedagoškim i materijalnim posledicama koje iz takvog shvatanja proističu (pomanjkanje posebnih prostorija i materijala, nedostatak institucionalne pomoći); kao što ne može da se razume ni činjenica da istorija umetnosti nije poverena nastavnicima likovne umetnosti, — koji su isključivo posvećeni nastavi tehnička, ved profesorima istorije, koji, potčinjeni tiražima programa, posvećuju umetnosti, kao što kaže jedan odних, „jedan čas u sto godina”, osim ako se u ovakvom stanju stvari ne vidi izraz hijerarhije vrednosti koja vlada čitavim obrazovnim a možda i društvenim sistemom.<sup>19</sup> Obvezivanje umetničkog obrazovnog programa samo je deo obvezivanja celokupne tehničke nastave, to jest celokupne nastave „mehaničkih umetnosti”, koja zahteva rad ruku, i indikativno je da samo u globalno obvezrenom svetu tehničke nastave profesor crtanja uživa neki ugled. Sem toga, to što je nastava istorije umetnosti odvojena od nastave umetničkih tehnik i poverena profesorima istorije, koja je kanonska disciplina, pokazuje tendenciju celokupnog francuskog obrazovnog sistema da proizvodnju umetničkih dela potčini propovedi o delima. Ali, s druge strane, potčinjeni položaj nastave crtanja i muzike ogleda se i u činjenici da buržaško društvo koje veliča potrošnju umetničkih dela pridaže malo značaja bavljenju umetničkim stvaralaštvom i profesionalnim proizvođačima umetničkih dela. Ovde treba navesti Hofmanova *Kreislerianu*: „Samо se po sebi razume da odrastanjem deca treba da se odreknu bavljenja umetnošću, jer to ne odgovara ozbiljnim ljudima, a veoma često utiče da gospode zanemare svoje uzvišene dužnosti. Zbog toga im pripada samo pasivno uživanje u muzici, i to onoj koju izvode njihova deca ili profesionalni umetnici.

<sup>19</sup> Stvarnost je uglavnom veoma daleko od definicija iznetih u zvaničnim tekstovima, bar što se Francuske tiče. Programima u osnovnim školama predviđen je obavezan čas i po crtanju i manuelnog rada koji u velikim gradovima drže posebno obučeni nastavnici, a u ostalim mestima obični učitelji. U zvaničnim programima se ne precizira kakvo mesto treba dati istoriji umetnosti, koja je uključena u nastavu istorije. Crtanje se predaje jedan čas nedeljno u toku pet prvih godina srednje škole, a zatim je fakultativno. Za programe u inostranim zemljama, videti *L'enseignement des arts plastiques dans les écoles primaires et secondaires*, publikacija međunarodnog prosvetnog biroa, no. 164 UNESCO.

---

Ova ispravna definicija umetnosti vodi zaključku da umetnike — to jest lica koja posvećuju čitav svoj život zanimanju koje služi samo razonodi i odmoru — treba smatrati ljudima poslednjeg reda i da ih treba podnositi samo zbog toga što upražnjavaju *miscere utili dulce*. Nikada čovek zdrave pameti i duhovno zreo neće ni najizvrsnijem umetniku potkloniti istu pažnju kao nekom vrednom pisaru ili čak zanatljiju koji je napravio jastuče na kojem sedi savetnik u svom kabinetu ili trgovac za svojom tezgom: jer jedni imaju za cilj samo korisno, a drugi prijatno. Dakle, ako smo učtivi i ljubazni prema umetniku, to je posledica jedino naše uljednosti i naše dobročudnosti koje nas navode da budemo ljubazni i površni sa decom i ostalim nedovoljno ozbiljnim licima.”

Mada škola daje čisto umetničkoj nastavi samo nezнатно mesto, a ne daje ni specifičan podsticaj za kulturnu praksu niti pak skup specifičnih principa namenjenih delima likovne umetnosti, ona teži, s jedne strane da pobudi na izvesnu bliskost — koja je sastavni deo osećanja pripadnosti kulturnom svetu — sa svetom umetnosti u kojem se čovek oseća prijatno u svojstvu primaoca kome su upućena dela koja se ne otkrivaju bilo kome.

S druge strane, Škola nastoji da usadi (u različitom stepenu u raznim evropskim zemljama) sklonost zasnovanu na znanju stičenom u školi koja se ispoljava u otkrivanju vrednosti umetničkog dela i trajnoj i opštoj sposobljenosti za ovladavanjem sredstvima koja omogućuju usvajanje umetničkih dela.<sup>13)</sup> Mada ima u vidu skoro isključivo književna dela, školska nastava teži, s jedne strane, da stvori sklonost da se divi delima koje je škola osveštala, kao i dužnost da se cene i vole izvesna dela ili klase dela koja postepeno postaju atribut određenog školskog ili društvenog statusa; s druge strane, škola nastoji da stvori sposobljenost, isto tako opštu, koja može da se prenosi i u druge oblasti, za svrstavanje po autorima, žanrovima, škola-ma, ili epohama: rukovanje školskim kategorijama književne analize i navika da se ima kritički stav stvaraju u svakom slučaju predispoziciju da se prepoznaju odgovarajuće kategorije i u ostalim oblastima i da se ovlađa tipičnim znanjima koja, čak iako su površinska i anegdot-ska, omogućuju elementarni oblik specifičnog poimanja predstava, zasnovanog na pribegavanju književnoj metafori ili prizivanju analogija pozajmljenih iz vizuelnog iskustva. I tako, zato

<sup>13)</sup> Transmisija putem škole ima uvek funkciju uzakonjenja samim posvećivanjem dela koja proglašava za dostoјna divljenja, prenoseći ih, i na taj način dopri-nosi uspostavljanju hijerarhije kulturnih dobara koja vredi za određeno društvo i određeni vremenski trenutak (o hijerarhiji kulturnih dobara i stepenima legi-timnosti, vidi P. Bourdieu et al. *Un art moyen*, str. 134—138).

što kupovina vodiča ili kataloga prepostavlja izvestan stav prema umetničkom delu, stav izgrađen obrazovanjem, korišćenje ovih vrsta priručnika, koji daju čitav program izgrađene percepcije, namenjeno je pre svega najobrazovanim posetiocima, jer uvođe u svet umetnosti samo one koji su u taj svet već uvedeni. (...)

(...) Najbolji dokaz da opšti principi prenošenja stičenog znanja vrede takođe i za školska znanja leži u činjenici da postupanje pojedinca, ili bar pojedinaca odredene društvene kategorije ili određenog obrazovnog nivoa, teži stvaranju sistema, tako da je određeni tip postupanja u bilo kom području kulture veoma verovatno vezan za isto takvo postupanje u svim ostalim oblastima. Tako je redovno posećivanje muzeja skoro neizbežno vezano za redovno posećivanje pozorišta i, u nešto manjem obimu, koncerata. Čini se da sve ukazuje na to da znanje i ukus stvaraju takvu konstelaciju (strogovo vezanu za nivo obrazovanja), iz koje proističe da je tipična struktura preferencija i znanja u slikarstvu po svemu sudeći bliska strukturi istog tipa znanja i ukusa u muzici, pa čak i u džezu ili filmu.<sup>14</sup>

(...) Može se staviti primedba da nema goreg načina pristupanja umetničkim delima nego da se na njih primenjuju kategorije i koncepti tako nespecifični kao što su kategorije i koncepti istorije književnosti. I već je opšte mesto suprotstaviti školskom propovedanju o slikarstvu „neposredne utiske ničim neopterećenog oka“. A, u stvari, to pre svega znači da koristi od stičene umetničke kulture u cilju društvene afirmacije zavisi u svakom slučaju isto toliko od sposobnosti izražavanja umetničkih doživljaja koliko i od unutarnjeg i neproverljivog kvaliteta tih umetničkih doživljaja. Sem toga, predstava koja stav negovan na autentičan način suprotstavlja u isti mah čistom pasivnom uživanju i sklonosti stičenju u školi, a za koji se može posumnjati da nosi u sebi mogućnost estetskog izopačenja koje na štetu samog uživanja daje prednost pratećem ritualu, ispunjava ideološku funkciju time što proglašava da je jedino legitiman onaj *način* pristupanja delima koji je proizvod posebnog tipa ovladavanja ključem za razumevanje umetničkih dela. (...)

(...) Zbog toga što se umetničko delo ispoljava kao konkretna individualnost koja se nikada ne može svesti na principe i pravila kojima se definiše neki stil, ovladavanje instrumentima koji

<sup>14</sup>) Ove pretpostavke, proverene prilikom raznih ranijih posmatranja (videti posebno P. Bourdieu i J. C. Passeron, *Les étudiants et leurs études*, Mouton, 1964 i P. Bourdieu et al. *Un art moyen*) potvrđene su i tačno protumačene rezultatima ankete, trenutno na obradi, o socijalnim različitostima sudova zasnovanih na ukusu.

---

omogućavaju da se ostvari kontakt sa umetničkim delima može se postići samo laganim procesom zbližavanja. Kompetencija znalca se ne može isključivo prenositi pravilima ili receptima, i umetničko obrazovanje pretpostavlja neki ekvivalent dugog kontakta između daka i učitelja u tradicionalnom obrazovanju, to jest česti kontakt sa delom (ili delima iste vrste): tako, na primer, postojani dodir sa delima izloženim prema sistematskoj klasifikaciji, po školama, ephama ili autorima, teži da stvorи takvu vrstu opšte i nesvesne bliskosti s njihovim principima koje omogućuju obrazovanom gledaocu da odmah delo uvrsti u određenu klasu, bilo da je u pitanju način nekog stvaraoca, stila neke epohe ili neke škole. Kao što dak ili učenik mogu *nesvesno* da ovlađaju pravilima umetnosti, uključujući i ona koja eksplicitno ne poznaje ni sam učitelj, predajući se celim bićem njegovom načinu rada i ne podvrgavajući ispitivanju i odbiranju elemente koji mu služe kao uzor, tako isto ljubitelj umetnosti može, predajući se delu, usvojiti principe i pravila kompozicije dela a da ovi nisu nikada doprili do njegove svesti i kao takvi formulisani; to i čini pravu razliku između teoretičara umetnosti i poznavaoца koji najčešće nije u stanju da objasni principe na kojima počivaju njegovi sudovi. U ovom području, kao i u ostalima (učenje gramatike maternjeg jezika, na primer), školsko obrazovanje teži sve-snom prihvatanju misaonih perceptivnih ili izražajnih shema kojima se već nesvesno vlada, formulišući eksplicitno principe tvoračke gramatike, na primer, zakone harmonije ili kontrapunkta ili pravila kompozicije slika i stavljujući na raspolaganje pojmove i reči koji su neophodni da bi se izrazile razlike koje se pre toga intuitivno osećaju. Nastava o umetnosti koja se svodi na reči (o istoriji, estetici, ili nečem drugom) obavezno je nastava koja ima karakter nadgradnje: kao i nastava maternjeg jezika, književnosti ili umetnosti (tj. „humanistički predmeti“) u tradicionalnom obrazovanju) nužno pretpostavlja — iako se nikada ne organizuje zavisno od tih prethodnih uslova — stecenu kompetenciju i čitav iskustveni kapital (posećivanje muzeja ili spomenika kulture, slušanje koncerata, predavanja, itd.) koji su veoma nejednako raspoređeni u različitim socijalnim sredinama. (...)

(...) Ukoliko škola prepusta zadatak kulturne transmisije porodici utoliko njen uticaj pokazuje tendenciju da ozakoni već postojeće nejednakosti, jer uspeh te kulturne transmisije zavisi od prethodne i nejednakе kompetencije lica koja su obuhvaćena.<sup>15</sup> (...)

<sup>15</sup> Primer Poljske dobro prikazuje da stepen uspeha politike kulturne akcije nije samo funkcija efikasnosti već takođe i značaja kulturnog kapitala koji se prenosi drugim putevima.

(...) Povoljne ili nepovoljne društvene okolnosti se tako snažno odražavaju i na samim uslovima školovanja, i još šire, na čitavoj kulturi jedne ličnosti, zbog toga što su one, vidljive ili nevidljive, uvek kumulativne prirode. Znajući, s jedne strane, da su kulturni nivoi pojedinih članova porodice čvrsto međusobno povezani, da mogućnost školovanja u nekom velikom ili u malom gradu, u gimnaziji ili školi opštег obrazovanja, mogućnost školovanja u klasičnim gimnazijama ili osuđenost na „moderne“ škole, strogo zavise od socijalnog statusa porodice, a s druge strane, da su kulturna atmosfera detinjstva i škole kroz koje je neko prošao tesno povezani i na najvišem nivou školskog obrazovanja sa nejednakim stupnjevima znanja o umetnosti i umetničkom praksom, postaje jasno da školski sistem, koji zna samo za dake jednakе u pravima i u dužnostima, najčešće samo povećava i ozakonjuje nejednakosti koje postoje već u samom početku u odnosu na kulturu. Činjenica što su nejednakosti u odnosu na muzej još naglašenije nego nejednakosti u odnosu na školu (kao što to pokazuje poređenje strukture muzejske publike i strukture publike visokog obrazovanja) potiče otuda što uticaj povlašćenosti u oblasti kulture nije nigde tako velik kao u domenu „slobodne“ kulture, to jest one koja je najmanje školska. (...)

(...) Nasuprot harizmatskoj ideologiji, koja suprotstavlja autentičan doživljaj umetničkog dela kao emociju ili neposredno razumevanje putem intuicije trudu ili hladnim komentarima inteligencije, prelazeći čutke preko društvenih i kulturnih uslova koji omogućuju takav doživljaj, a istovremeno tretirajući kao urođeni dar i sklonost stečenu dugim kontaktima sa umetnošću ili vežbama metodične nastave, — sociologija utvrđuje i logički i eksperimentalno da pravo poimanje kulturnog dela, a posebno dela znanstvene kulture, pretpostavlja posedovanje ključa na osnovu kojeg se umetničko delo može odgonetnuti. Kultura u objektivnom smislu koda je uslov za razumevanje konkretnih sistema znakova koje ona organizuje i na koje ostaje nesvodljiva, kao što se jezik ne može svesti na reč, dok kultura u smislu kompetencije nije ništa drugo nego kultura (u objektivnom smislu) apsorbovana i pretvorena u stalnu i sveobuhvatnu sklonost za odgonetanje kulturnih objekata i poнаšanja korišćenjem onog koda kojim su šifrovani. Kada su u pitanju dela učene kulture, kodom se ne može potpuno ovladati jednostavnim i neorganizovanim učenjem iz svakodnevnog iskustva i ono pretpostavlja metodično učenje organizованo od strane institucije koja je specijalno pripremljena za tu svrhu. Iz svega ovoga proističe da intenzitet i način razumevanja umetničkog dela zavisi od vladanja generičkim i

---

specifičnim kodom dela (to jest od umetničke kompetencije posmatrača), duguje veštini odgojnetanja delimično stečenoj u školi; vrednost, intenzitet i modalitet pedagoške komunikacije, — čiji je zadatak između ostalih funkcija i da prenosi ključ za razumevanje dela znanstvene kulture (istovremeno kao i ključ na osnovu kojeg se vrši ova transmisija) — i sami su funkcija kulture (kao sistema shema percepcije, ocenjivanja, misli i akcije istorijski i socijalno uslovljene) koju primalac duguje porodičnoj sredini i koja je manje ili više bliska, kako po svojoj sadržini tako i u odnosu na stav prema delima učene kulture ili kulturnog obrazovanja koje podrazumeva, učenoj kulturi koju prenosi Škola i lingvističkim i kulturnim modelima prema kojima Škola vrši ovu transmisiju. S obzirom da su neposredno doživljavanje dela učene kulture i sticanje kulture organizovano putem institucija što je uslov za istinsko doživljavanje ovih dela podložni istim zakonima, može se lako razumeti kako je teško prekinuti začarani krug u kojem kulturni kapital uvećava već postojeći kulturni kapital: dovoljno je, u stvari, da školska institucija pusti da dejstvuju objektivni mehanizmi kulturne difuzije i da se osloboди obaveze sistematskog rada na tome da bi svima, putem same pedagoške poruke, stavila na raspolaganje instrumente koji uslovjavaju adekvatno primanje školske poruke, pa da poveća prvobitne i legitimne nejednakosti i ozakoni svojim sankcijama transmisiju kulturnog kapitala.

(Izbor i prevod VERA NAUMOV-TOMIĆ)

# HEROSTRAT ILI MUZEJ POD ZNAKOM PITANJA\*

---

Na otvaranju izložbe u fondaciji Mag (Maeght), njemu u čast priređene, André Malrao je uvodnu besedu započeo sledećim rečima: „Ova inkarnacija nas osobito snažno upozorava da će opstanak odnosno kraj imaginarnog muzeja biti događaj koji je od presudnog značaja za umetnost ovog stoleća.“ Dodao je: „Odbacimo, najpre samu reč muzej. Ona se doima kao kolekcija, luksuz, nekropolja. Deluje pomalo buržoaski. I reakcionarno?“<sup>1)</sup>

Budući da je kraj stoleća dovoljno blizu, mogao bi se, možda, preispitivanjem muzeja, predvideti kraj kako imaginarnog tako i stvarnog muzeja.

Istoriju muzeja obeležavaju tri događaja u tri veka za redom. Krajem XVIII veka: nastanak muzeja u sadašnjem obliku; krajem XIX veka: pojava antimuzejskih ideologija koje će u sledećem stoleću prihvatići umetnički pokreti — italijanski futurizam, ruski produktivizam, dadaizam itd.; krajem XX veka: verovatan nestanak muzeja u obliku u kome je sada poznat.

Najpre jedna napomena: muzej je, po ugledu na privatne zbirke utemeljene na ličnom ukusu pojedinca — u sadašnjem obliku javne zbir-

<sup>1)</sup> *Erostrate ou le musée en question*, par Jean Clair, u zborniku *L'Art de masse n'existe pas*, Revue d'Esthetique, 1974., no. 3/4.

<sup>2)</sup> Pozdravni govor Andre Malroa u Mougins-u, 13. jula 1973. god.

ke koja je usmerena na prikupljanje, izbor i akumulaciju predmeta odabranih unutar jedne oblasti znanja — nastao u Francuskoj, u krugu demokratskih ideja Revolucije, ali i tokom osvajačkih ratova Prvog Carstva. Napoleon je za javni muzej ono što je Veres (Verrès) bio za privatnu zbirku.

Moći će da se razlikuju dve osnovne vrste muzeja: zatvoreni muzeji, u kojima se čuvaju umetnička dela i predmeti, oruđa i sprave, zanati i uzorci; i otvoreni muzeji, u kojima će biti prikupljene životinje, biljke i drveće. Tako je u trenutku kada je u društvenim, prirodnim i fizičkim naukama nastajao poredak znanja koji Mišel Fuko opisuje u delu *Reči i stvari*,<sup>2)</sup> stvoren i muzej kao trodimenzionalna slika te *épistème*, kao konkretna konfiguracija sa svojim klasifikacijskim pristupima, kategorijama mišljenja, principima izbora, aksiomatičkom, odredbama koje definišu susedstva, dodirivanja, razlikovanja, hijerarhijom među prikazanim objektima, taksonomijom, fundusima, skladištima, sopstvenim sećanjem, ukratko sa svojom arheologijom.

Daleko od neutralnog prostora, muzej je ne samo skladište remek-dela, vrt vrsta, luksuzna garderoba već i vrhunac izvesnog poretku koji se odlikuje kako izuzetnošću predmeta koje izlaže tako i probranošću publike koju prima. Muzej nije mesto pasivnog sravnjivanja unutar izvesne klase predmeta, jer — sašim načinom izlaganja on, istina, aktivno odsljikava zakone, ali i želje, snove i htjenja i zabrane društva koje ga je osnovalo.

Muzej nije samo prostor iskazivanja *poretka shvatanja* (izloženog u vidu istorije umetnosti) već je i prostor ispoljavanja *shvatanja poretku* buržoaskog društva koje je od 1789. do 1795. godine, u vremenu posle Revolucije, učvrstilo svoju vladavinu i stvorilo savremenii oblik muzeja.

Moglo bi se, bez cepidlačenja, reći da — u odnosu na umetničku produkciju — ustanova muzeja u savremenom društvu nastoji da igra ulogu koju je u srednjem veku imala Crkva, u doba Renesanse vladari i kraljevi, a u XVIII i XIX veku trgovci. U muzeju se stiču umetnički proizvodi čije nastajanje muzej podstiče i, očito, uslovljava. Rejmond Mulen (Raymonde Moulin) podseća na značenje činjenice da je Leonardo da Vinči umro na dvoru francuskog

---

<sup>2)</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari*, Nolit, Beograd, poglavljje VIII, 1971.

---

kralja, a Vato u domu trgovca Žersena.<sup>3)</sup> Moglo bi se dodati da je, po svoj prilici, sudbina savremenog umetnika u tome da završi u rukama konzervatora. Vrednujući savremenu umetnost kroz njen odnos prema muzeju moguće bi bilo preispitati čitavu njenu istoriju, koja se vrlo često svodi na istoriju borbi umetnika da dospeju u muzej, ili naprotiv, da ga se oslobode. U odnosu na muzej: za njega ili protiv njega, nastajale su estetske doktrine u ovom stoljeću. Umetnički pokreti od impresionizma do *land art*-a su se smenjivali u očekivanju da budu posvećeni muzejom, ili, nasuprot tome, u nastojanju da poreklu njegov autoritet.

Umetnik je oblikovao raznolike odgovore u odnosu na autoritarno shvatanje čiji je zagovornik muzej. Zato muzej nema samo konzervatorsku funkciju: pošto je i odbrambeno telo on deluje kao oblikotvorno načelo — nameće oblike.

Ispitaćemo, jedan za drugim, tri vida neobičnog dijaloga između ustanove muzeja, sa jedne strane, i savremenog umetnika, sa druge. U prvom slučaju muzej se razmatra kao potka (prétextualité) u drugom kao osnova (contextualité), najzad, u trećem se javlja kao *preplitanje* (intertextualité).

#### *Muzej kao potka*

Muzej po Malrou je, u osnovi, muzej kao potka. Podsetimo se, ukratko, ideja izloženih u njegovom *Imaginarnom muzeju*.<sup>4)</sup> Muzej za Malroa jeste nova kategorija, nova moć: on je istovremeno svrha istorije dostignute umetnošću, ali još pre, muzej je samosvest umetnosti, idealno mesto, „Jedino”, prostor u kome su dela oslobođena slučajnih okolnosti, razrešena funkcija zbog kojih su nastala, iskazujući se, najzad, onakvima kakva zaista jesu, pripadajući samo Umetnosti. Tu gde je, u hramu, stajao bog nastaje statua, tamo gde je, u salonu, visio portret rada se slika. Sva ta dela se najzad mogu videti otkrivena, razjašnjena, međusobno sučeljena: crnačka maska, Lespigijeva Venera, Vermerova slika u nekoj vrsti estetske epifanije. Zauzvrat, počev od trenutka kada po Malrou muzej počinje da igra tu eshatološku ulogu u kojoj se ispoljava vrhovna svrha umetnosti, umetnost se svodi na muzej.

<sup>3)</sup> Raymonde Moulin, „Art et économie dans la société industrielle capitaliste”, u: *Art et Communication*, Cahiers du Centre Culturel Canadien, Paris, №. 1, 1971.

<sup>4)</sup> O kritici Imaginarnog muzeja vidi posebno: Maurice Blanchot, „Le musée, l'art et le temps”, u: *L'Amitié*, 1971, pp. 21 sqq.

sku umetnost koja postoji samo za muzej i povodom njega. Umetnost bi, dakle, nastajala počevši od sebe same, unutar istorije umetnosti, tog zatvorenog totaliteta što ga simbolizuje *Imaginarni muzej*. Umetnost ne bi imala početak u prirodi niti bi obavljala neku religioznu ili društvenu funkciju. Poreklo jedne slike se ne bi više moglo tražiti u drugoj slici, kakvo je to oduvek bio slučaj, već uvek u čitavoj umetnosti. „Sezan nastavlja istovremeno svog učitelja Delakroa, svoje venecijanske učitelje, Sartra (Chartres) i Mojsaka (Moissac) koje je jedva poznavao i El Greka koji mu uopšte nije bio poznat. Ali on neće oživeti ni Delakroa ni Tintoreta koji će vaskrsnuti drugde, već upravo El Greka.“<sup>5)</sup> Dobro je poznata ta vrsta ovlašnih analogija kojima vrvi *Imaginarni muzej*, sva ta povezivanja i nadovezivanja koja su istovremeno sjajna i nepouzdana.

Važno je podvući da umetnost otkrivajući u muzeju svoju istinu, razotkriva istovremeno i svoju usamljenost, aktivnost usmerenu na sebe samu. Aktivnost koja se, izdvojena od društva i od života, odvija do u beskonačnost. Svaki pravi umetnik da bi udovoljio Malrou mora da bude proklet.

Muzej je tu, u stvari, neophodna potka koja svakom delu obezbeđuje početni sadržaj: beskrajnu rezervu oblika iz koje umetnik crpe. Muzej je isto tako i utočište kome, na kraju krajeva pribegava svako delo. Svojom sadržajnom snagom muzej teži zamenjivanju akademija iz premuzeografskih vremena; on ne propisuje modele već svojom zatvorenošću određuje jedino mesto gde umetnost još može da se iskaže. Istina je, takođe, da je pojava muzeja kao javne ustanove podstakla nastanak jednog novog oblika umetničke aktivnosti. Kao što je postojala crkvena, dvorska, prinčevska, gradска i buržoaska umetnost, nastalo je, tokom XIX veka, akademsko slikarstvo kao bitno muzejska umetnost. Zahvaljujući muzeju-potki pojavio se *pastiš*, poseban rod kome nije pridata odgovarajuća pažnja i uvažavanje. Jer, iako muzejsko slikarstvo jednog Bugeroa (Bouguereau), Šaplena (Charles Chaplin), Kuttira (Couture), Ponsana (Debat Ponsan), neodoljivo podseća na velika imena prošlosti, ono nikako ne može da bude poistovećeno sa njima, jer poseduje sopstvene crte, poseban karakter i nesumnjivu izvornost kako u postupku tako i u ikonografiji. Ukratko, mnogo dopadljivosti i kvaliteta koji tek počinju da se razaznaju.

Ali, muzej-potka može da iznedri još nešto osim pastiša kao muzejskog ponavljanja: on

---

<sup>5)</sup> Malro, navedeni pozdravni govor.

---

može da omogući *parodiju*, koja se od pastiša razlikuje po tome što je kritičko ponavljanje modela koji muzej propisuje. Dok je u XIX veku cvetao pastiš, XX vek je bogat parodijskim delima. Mnogi savremeni umetnici koriste zalihe Imaginarnog muzeja kao materijal za sopstveni rad, menjajući im smisao, razarajući ih, podvrgavajući ih neочекivanim tumačenjima i čudnovatim izvrstanjima. U Francuskoj su to slikari iz grupe *Panique* i *Erro*. U Španiji je to grupa *Cronica*. Još je čudnije to što neki mlađi umetnici na izgled nastavljaju sa starim umećem, otkrivaju ponovo stari zanat i stvaraju dvosmislena dela na granici pastiša i parodije. Ti umetnici, kao što su Csernus i Theimer u Francuskoj, nisu, međutim, kritički usmereni.

Ipak, kako ne zapaziti krajnju mučninu koja izbjija iz tih slika? Malro je mogao da u Šagalu, Nicoli de Stalu (Staël) i Futrijeu (Foutrier) viđi zakonite naslednike Imaginarnog muzeja. Ali, na to nasleđe mlađa generacija upitno, sardonično ili nostalgično gleda: ona se ponaša manje kao zakoniti sin, a više kao neobičan mešanac, ili još pre kao zaobludeli sin koji se i previše ustručava da prihvati nasleđe.

Javlja se nešto što Malro, ignorišući savremenu umetnost, ne želi da zna, a što je Robert Klajn (Klein) izvrsno analizirao u svojim *Zabeleškama o kraju slike*: „Čim dospe u muzej svaka stvar postaje *ipso facto* parodija sebe same, postavljena tu da bi ovekovečila gest koji je već prazan ili je samo pokriće za prazninu.“ Ili „svaka umetnost koja pristaje da bude nova parodija je prethodne umetnosti upravo u meri u kojoj se njome služi — a svaka prevaziđena umetnost postaje autoparodija“.<sup>9)</sup>

Drugim rečima, ustanova muzeja je — daleko od apokaliptičkog otkrovenja u kome će dela biti, najzad, prepustena sopstvenoj pseudoautonomiji — prostor parodijskog prerušavanja koje prazni oblike lišavajući ih svakog sadržaja. Suočen sa tim, savremeni umetnik može, služeći se parodijom da podvргне i muzej tom postupku, čime unapred i ironijski vraća sadržaj svom delu. Pošto muzej kao potka služi samo kao prostor parodije, slikaru preostaje jedino parodijsko izobličavanje propisanog oblika u cilju vraćanja istine i smisla svome delu.

*Muzej kao osnova*

Gоворити о музеју као основи значи не поимати га више као складиште ремек-дела, не приступати му као садржају већ као посуди, испитују-

<sup>9)</sup> Robert Klein u: *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 376.

---

či njegove zidove, njegovu okolinu, njegov opseg. To je poimanje muzeja kao obavezne okoline umetničkog dela, kao *institucionalnog nosioca njegovog smisla*, kao osnove iz koje se delo izdvaja, otkida i zadobija smisao. Ako muzej kao potka lišava delo sadržaja, muzej kao osnova, naprotiv, daje sadržaj svakom predmetu koji se u njemu nađe. To je, dakle, dvosmislena, protivrečna ustanova koja, s jedne strane, otuduje umetničko delo, odvajajući ga od njegovih izvora, njegovog porekla, sredine u kojoj je nastalo, da bi ga obnovila u sebi samoj, u svojoj sopstvenosti, „Umetnosti“. Muzej, s druge strane, posledično, može vrednovati bilo šta i ustoličiti kao umetničko delo svaki predmet koji u njega dospe.

Počev od Dišanovog (Duchamp) nužnika, mnogo je dela koja postoje polazeci od te protivrečnosti. Od dadaističkih objekata, *ready-made-a*, preko umetnosti bunjišta, otpadaka, sve do *land art-a* sreće se jedan postupak koji poprima smisao i kome se oznaka „estetsko“ može pripisati jedino na osnovu toga što se nalazi na mestu zvanom muzej, ili još i po tome što se na ovaj ili onaj način poziva na muzej.

Još jednom: u prošlosti nema umetničkih dela koja bi bila stvorena zbog njih samih, sa isključivom svrhom uživanja u njima *in abstracto*. Umetničko delo je uvek bilo u izrazitoj zavisnosti od prostora, funkcije, javnosti: njegova estetska svrha nije nikada smatrana suštinskom već, naprotiv, drugorazrednom. Kip je bio najpre kulturni predmet, tek potom umetničko delo. Portret je bio porodična uspomena pre nego slika; *Noćna straža* je bila gradsko znamenje Amsterdama pre nego Rembrantovo remek-delito. Tek pošto je ustanova muzeja, u odnosu na umetničku proizvodnju zamenila religioznu, vladarsku ili gradsku ustanovu — javlja se „umetnost radi umetnosti“; delo koje postoji radi sebe sama, u traganju za svojom biti. Slika se tako, malo pomalo, osloboda rama koji joj je davao status, skulptura se lišava podnožja; delo teži indiferentnosti, nastojeći da se izjednači sa životom, sa svakodnevnim — da bi se iznova spojilo sa stvarnošću od koje se odvojilo onda kada je prestalo da pripada društvu.

Istovremeno, nastaje muzej kao najprinudnija i najkruća osnova, najotporniji omotač, i, konačno, poslednji kulturni pouzdanik koji odoleva i onda kada su svi drugi već rastočeni; jednom rečju, muzej kao ustanova koja je u stanju da pribavi *auru* estetskog svakom delu koje je u njemu izloženo. Čak i kada delo nastoji da izbegne muzej, da se javi izvan tog zdanja, da se realizuje u pustinji (Michaël Heiser), ispolji kao

---

kameno izbočenje na planini u Škotskoj (Richard Long), da bude akcija ili gestovno događanje (Benys ili Acconci) — ipak se na zidovima muzeja redaju svedočanstva tih akcija i po-kreta u obliku fotografija ili tekstova. Još uvek se, dakle, te akcije i pokreti odvijaju u odnosu na muzej kao osnovu, još uvek im muzej daje status i obezbeđuje rasprostiranje.

Sve se dešava kao da što delo više teži pretvaranju u bilo šta, ili u ništa utoliko više ustanova muzeja zadobija na značaju, gospodareći još jedino tanušnom onom linijom koja te gestove i akcije deli od besmisla. Muzej im dakle daje značenje, potvrđuje dela u njihovoј biti kao avantgardne umetničke poduhvate. To je paradox koji je Rejmond Mulen savršeno odredila rekavši: „...umetnici bez dela — u tradicionalnom smislu te reči — koji misle da su dostigli najviši stupanj umetničke slobode, žrtve su iluzije kojoj je bila podložna Kantova golubica: upravo tada je njihova sloboda najnestvarnija, jer, oni mogu da jedan predmet ili gest proglaše umetničkim jedino ako su i sami prethodno proglašeni umetnicima“<sup>7)</sup>, a to je priznavanje koje zavisi od muzeja kao sistema koji organizuje i integriše umetnički život.

#### *Antimuzejske ideologije*

Muzej kao ustanova nalik je medalji sa dva lica: jedno je muzej-potka koji oblike lišava sadržaja i smisla, a drugo muzej-osnova koji smisao daje bilo čemu. U aporijskoj situaciji koju je ustanova muzeja stvorila, mogu se razumeti umetnici — bar oni među njima koji se nisu pomirili sa negatorskim stavovima Dišana i onim što iz njih proizlazi — koji su često bili u iskušenju da, kao Herostrat, sažežu svetilište.

Na prelazu stoleća javljaju se antimuzejske ideologije, koje nastaju u anarhističkim krugovima. Anarhisti su muzej napadali kao građansku ustanovu koja umetnost izdvaja iz života lišavajući je smisla. Prudon u svojim *Beleškama* prvi počinje s kritikom muzeja-nekropole, muzeja-groba, skupine mrtvih dela. Živo delo, po njegovom mišljenju, ima određenu misiju koju mora da obavi. Zato ono i ne može da nadživi vreme svog nastanka za više od deset ili petnaest godina.

Žorž Sorel smatra, takođe, da svako stvaranje za muzej vodi u smrt i da umetnost mora da postane korisnom da bi bila živa. Petar Kropotkin govori o muzeju kao o skladištu retkosti u kome se dela otuđuju od zajednice i mesta za koja su

<sup>7)</sup> Raymonde Moulin, op. cit.

stvarana: „Sirote grčke statue koje su živele u akropolama svojih gradova, a koje su, danas, u Luvru, ugušene zastorima od crvenog sukna“.<sup>8)</sup>

Antimuzejska misao anarhizma imala je dvojaku budućnost: kod italijanskih i kod ruskih futurista. Čuveni manifest Marinetija iz 1909. god. skoro doslovce ponavlja tekstove i ideje Prudona i Sorela: izlišnost drevne umetnosti u sadašnjosti, osudu muzeja grobnice, uznošenje efemernog dela koje ne traje više od desetak godina. Poznato je kako je završila italijanska ikonoklastija i muzeoklastija: kao apologija jednog oblika radikalne destrukcije stavljene u službu milanske nove buržoazije, poznate pod nazivom tehnofašizam.

U Rusiji se, zasnovana na istim izvorima, razvila drugačija, plodnija antimuzejska strategija. Ne ulazeći u detalje, podsetimo se samo osude muzeja koju je u Petrogradu, 1919. godine, izrekao Maljevič, a koja je štampana u *Umetnosti Komune*.<sup>9)</sup> Podsetimo se da su praktičari i teoretičari, koji su bili veoma bliski ruskim formalistima, kao što su Stepanova, Osip Brik, Tarabukin, Rodčenko, postavili osnove materijalističke analize umetničkog dela. Ta analiza sastojala se u ispitivanju sastavnih elemenata umetničkog dela, a završavala ukidanjem mesta na kome je delo izloženo — znači ukidanjem muzeja.<sup>10)</sup> Materijalistička analiza je značila odbacivanje štafelajne slike i osudu skulpture, ona je bila protiv dela kao predmeta uživanja u korist dela koje je *predmet saznanja*: završavala je u osudi muzejske ustanove kao nekorisnog priveska građanskog društva.

Upravo tada je produktivistička teorija Tarabukina, Arvatova i Kučnera stvorila pojam „umetnika-inženjera“, tj. kraja umetnosti shvaćene kao autonomne discipline i njeno vraćanje u opštu oblast ljudske prakse.

Ova mala istorijska digresija će, možda, bolje osvetliti značenje savremenih poduhvata koji, u svom neznanju, ponavljaju ono što su već Sovjeti uradili.

<sup>8)</sup> Kropotkine, *Paroles d'un révolté*, navedeno u: Andre Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, 1973, p. 48.

<sup>9)</sup> V. Maléwitsch, *Essays on Art*, t. I, London, 1969, pp. 68. sqq.

<sup>10)</sup> Vid. posebno: Nikolaj Taraboukine, *Le dernier tableau*. Prevod A. Nakov i Piétris, Paris, 1972, pp. 45, 53, 64, 77, etc.; Ossip Brik, *L'art de la Commune*, No. 1-7. décembre 1918, — objavljeno na francuskom u: Léon Robel, *Manifestes futuristes russes*, Paris, 1971, pp. 59, 60; Boris Arvatov, *Kunst und Produktion*, Munich, Hanser Verlag, 1972, pp. 52 sqq., etc.

---

Kao prvo, Danijel Buren je obavio razornu analizu institucionalnih uslova stvaranja značenja u savremenoj umetnosti. Njegova knjiga *Kritička ograničenja*<sup>11)</sup> bavi se analizom različitih ograničenja koja konstituišu umetničko delo, a poslednje od njih predstavlja muzej. Njegov rad koji se odvija istovremeno s pisanjem sastoji se u postavljanju muzeja na glavu — tu muzej više ne izlaže delo, baš naprotiv, delo izlaže muzej. Delo, dakle, prestaje da prikriva osnovu na kojoj izrasta već zadobija smisao i zasniva se na njenom razotkrivanju.

Kao drugo, umetnici iz grupe „Postolje — površina“ bave se materijalnim činocima umetničkog dela: stalkom, platnom, bojama, vezivom, pitanjem španovanja i otpuštanja platna itd. — delatnošću koja, po postupcima i oblicima, neobično podseća na pristup i delatnost sovjetske avangarde.

Delo se odriče ne samo slikarskog stalka već nastoji da izbegne kačenje, vezanost za zid, zatvorenost u muzej. Ono želi da postoji u svrhu spoznaje a ne radi uživanja. Delo nastoji da izmakne fetišističkom kruženju umetničkog dela kao kapitala i sakupljačko-zgrtačkom prostoru muzeja. Ipak, kako ne uočiti da ta bekstva, ti pokušaji uklanjanja muzejskih ograničenja, predstavljaju promašaje. Ne uspevajući da izvan muzeja pronađu prostor u kome bi bili prihvaćeni — stvaranje tog prostora pretpostavlja, bez sumnje, revoluciju ideja, nazora, ukratko revoluciju — svi ti pokušaji završavaju, u krajnjoj liniji, sklanjanjem u muzej. U muzeju, pak, oni su zabludeli sinovi te samo potvrđuju autoritet muzejske ustanove.

U očekivanju društvene revolucije — koja bi, možda, omogućila tim delima da pronađu spoljni prostor, društvenu sredinu u kojoj će obitavati — potrebno je razoriti unutrašnji prostor muzeja. Neophodno je razoriti i samu ideju muzeja tako da ovaj ne bude poiman više ni kao potka ni kao osnova već kao *preplitanje*.

#### *Muzej kao preplitanje*

Pod muzejom shvaćenim kao preplitanje podrazumeva se tip odnosa u kome delo protivstavlja muzeju jednu vrstu nemogućnosti razumevanja jer uobičajeni kodovi nisu više primenjivi.

Javljuju se i izvesni tipovi razmena kojih ranije nije bilo, nastaju nezamisliva protivstavljanja, iznenadni kratki spojevi — sve ono što dovodi u pitanje privide koji su omogućavali

<sup>11)</sup> Daniel Buren, *Limites critiques*, Paris, 1970.

razumevanje nužnih odnosa između dela i muzeja.

Prvom tipu pripadaju dela umetnika kao što su Boltanski, L'Ga (Le Gac), Bertolen (Bert-holin) itd. Drugi se ispoljava u obliku „ličnih muzeja”.

Dela Boltanskog, L'Ga i Bertolena se, materijalno, iskazuju u obliku dokumenata, arhiva, tekstova, fotografija i malih predmeta koji su u isto vreme zanatski dovršeni i izvitopereni. Svi ti predmeti su, bez izuzetka, svedočanstvo o nekim izuzetnim trenucima iz umetnikovog života. Povodom njih se postavlja pitanje: u koju mentalnu kategoriju je moguće svrstati takvu aktivnost? Da li je još uvek reč o nečemu što je u vezi s umetnošću, *aesthesia*-om, opažajem, tj. nečem što je nastalo da bi bilo gledano? Ili je ta aktivnost povezana s nekim tipom saznanja, nečim između etnologije i psihoanalize? Gde ta dela treba da budu izložena — u umetničkom ili antropološkom muzeju? Ni u jednom ni u drugom, bez sumnje, pošto je reč o predmetima koji su načinjeni ne da bi bili gledani već da bi bili razmatrani ili dešifrovani. To nisu ni predmeti načinjeni u spoznajne svrhe pošto njihovo promišljanje ili dešifrovanje ne pruža nikakvo saznanje. Kao da se tu umetničko delo zasniva na čudnom spoju parodije saznavanja i iluzije sagledavanja. Nema više zajedničkog prostora u kome bi se delo pojnilo, niti okvira kojim bi bilo obuhvaćeno. Delo je zatočeno u pukom idiotizmu i — zapaža se očigledna srodnost (još jedan neuspeli pokušaj razumevanja) sa nekim proizvodima duševno obolelih — povlači se u čistu nevidljivost.

Boltanski i L'Ga se, bez prestanka, poigravaju tim protivrečnostima poimanja, tim više-stručnim preplitanjem koje povezuje njihovo delo sa estetskim, ali isto tako i sa etnološkim, psihoanalitičkim, sociološkim ili psihopatološkim tumačenjem. Do toga dolazi zato što oni svoje proizvode izlažu na neuobičajenim, neprimernim mestima kao što su Muzej veština i obrta u Sent-Etjenu ili Muzej kostima u Fontenblou. Upravo takvi prostori omogućavaju izmene nivoa poimanja jer više podsećaju na zbirku retkosti nego na pravi muzej. „Retkosti” utolikovo više što ne postoji kód za razlikovanje, razvrstavanje i imenovanje onoga što je izloženo.

Blizak postupku Boltanskog i L' Ga je i onaj kome pribegavaju brojni savremeni umetnici, a sastoji se u stvaranju ličnog, vlastitog muzeja koji ima sopstveni okvir. Na to ukazuju poslednja *Kaselska Documenta*. I ovde je predhodnik već pomenuti Marsel Dišan koji je od

svoje *Kutije u kovčegu* načinio pokretni muzej u kome se nalazi umanjeni primerak svakog od njegovih proizvoda. Navedimo još švajcarskog umetnika Distela (Herbert Distel) sa njegovim *Muzejom savremene umetnosti* u čijim se ladicama nalazi po jedno delo nekog savremenog umetnika u minijaturi. Tu je i *Odeljenje orlova* Belgijanca Marsela Brodheresa (Marcel Broodthears) posvećeno ikonografiji i ikonologiji orla od oligocena do naših dana. Ili, Oldenburgov (Claes Oldenbourg) *Mouse Museum* u kome su, jedno pored drugih, vašarski espap koji ga je inspirisao i njegovi proizvodi. Tu je još i Benov (Ben) ormar, mali lični muzej gestova iz poslednjih desetak godina. Može se navesti i Velflinov ormar da bi se videlo kako hotimična, svesna umetnost može da, svojim izgledom dostigne delirantnu produkciju šizofreničara.

Ono što iskazuju ti lični muzeji je, u osnovi potreba — nasuprot autoritarnom i paranoičnom nastupu savremenog muzeja — za osobenim i delirantnim iskazivanjem uz pomoć kojega se, udvajajući zatvorenost muzeja, istovremeno postiže izdvajanje i situiranje muzeja izvan bilo kog prostora.

Kao da muzej nastoji da poždere samoga sebe, i to ne samo zbog tog uzastopnog ponavljanja kutija-kvočki: umetnikove kutije koja se nalazi u kutiji vitrine koja se nalazi u kutiji ormara koja se nalazi u kutiji izložbene sale koja se nalazi u kutiji muzeja... Sama se institucija umnožava do u beskonačnost, uzimajući sebe samu kao predmet izlaganja. Tu kao da muzej sâm sebe izlaže — zbirka, taksonomija, prikupljanje, etiketiranje, stavljanje u vitrinu, postavljanje, obeležavanje. Svi ti postupci kojima se utvrđuje poredak muzeja (kao nekada u klasičnoj umetnosti pravila kompozicije, odnosa svetlog i tamnog, pozadina) predstavljaju nove estetske kategorije. Kao da to „uvlačenje“ ustanove muzeja odslikava prizor beskrajnog sužavanja perspektive muzeja koji nestaje sa našeg kulturnog obzora.

Isto tako, trodimenzionalne figure i hiperrealističke skulpture u prirodnoj veličini predstavljaju mimetičko ponavljanje, privide svakodnevног. Postavlja se otud, pitanje njihovog statusa kao umetničkih dela, i shodno tome, pitanje statusa mesta na kome su ta dela izložena. Takvo ponavljanje predstavlja delo de Andrea (John de Andrea): par prosečnih Amerikanaca iz *upper middle class* koji vode ljubav u njuorškom enterijeru tipičnom za

---

drugu polovinu XX stoljeća. Ono spada u istu vrstu neposredne etnološke rekonstrukcije u koju i diorama koja predstavlja ljudsku porodicu Neandertalaca, a izložena je u Muzeju prirodne istorije u Njujorku. Da li smo još uvek u umjetničkom, ili u antropološkom ili u muzeju voštanih figura?

Sve dok se ne prevaziđe sadašnji muzej, tj. muzej kao potka i muzej kao osnova, neće se razrešiti upravo opisana aporijska situacija. Naprotiv, mora nastati jedan novi, radikalno drugačiji muzej, koji će podsticati poimanje putem preplitanja, pošto je upravo preplitanje ona gibača sila koja dovodi u pitanje i potresa sve uobičajene kodove. Autoritarno i segregacionističko poimanje muzeja kao mesta za nagomilavanje i kapitalisanje dela i njihovo paranoičko nadkodiranje pomoću koga ona postaju umjetnička *in aeterno*, nezavisno od svoje svetovne pripadnosti, ustupa pred delirantnim poimanjem, šizofreničnim dekodiranjem koje zamršuje sve taksinomije, dopuštajući ispoljavanje svih kodova i omogućavajući prepuštanje dela slobodnom opticanju nasađe.

Preplitanje posebno izvrće vremenski poređak, tj. sám poređak muzeja. Jedan takav muzej bio bi onaj u kome se više ne bi znalo gde se šta nalazi, na kome mesto i u kome vremenu, muzej koji bi podsticao epifanije kojima se zanosio Prust. Unutar epifanije, estetska emocija je ono što nastaje kada se ima utisak da vreme više ne postoji. „Uživati u suštini stvari, to jest biti van vremena. Epifanija je taj dragoceni trenutak oslobođen poretka vremena. Ali uz vreme koje u muzejima protiče, epifanija ne može da se oseti. Oni su institucije koje sa manjakalnom brigom nastoje da svakom predmetu pripisu mesto i datum, da ga izdvoje iz bezvremenske potčinjenosti žudnji i podrde *chronos-u*. Poredak muzeja je poređak vremena, hronologije koja se suprotstavlja vremenskom odstupanju, vremenu koje protiče, koje je neoznačivo, uzburkano, *ahronijsko, aistorijsko*, u kome delo nastavlja da nas dira i da nas se doima. Buržoaski muzej je poređak poimanja vremena i njegove berzanske vrednosti: viška vrednosti vremena kapitalističke ekonomije. Kako onda ne uvideti da je muzej koji je zasnovalo i koristi ga buržoasko društvo, a čiju je ideologiju razvio Malro daleko od toga da bude ispunjenje umetnosti, otkrovenje njenog smisla, izabrano mesto parusije estetskog univerzuma. Naprotiv, on je gubitak, promašaj, privid lažne večnosti, lažna savest, mehanizam koji nas lišava uživanja u vremenu oponašajući ga i koji nam oduzima naslađivanje snagom dela.

---

Ja sam protiv takvog muzeja potke i osnove, muzeja usredstvenog na akumulacijski i tezauruski prostor, a za muzej bekstva, otpadništva, nestalnosti, muzej koji bubri izmičući svakom određenom prostoru i svakom utvrđenom vremenu.<sup>12)</sup> Za muzej preplitanja u smislu u kojem R. Bart određuje taj pojam kada govorи upravo o Prustu i osećanju čudnog zadovoljstva kada je jednog dana otkrio Prusta čitajući Stendala. Reč je o estetskom zadovoljstvu bliskom prustovskoj epifaniji po tome što nastaje iz osećanja oslobođenosti stega vremena, a to je, po Bartu, „nasleđivanje preokretanjem reda nasleda, zadovoljstvo proizlaženja ranijeg teksta iz kasnijeg“.<sup>13)</sup> Muzej preplitanja ne bi više bio određivan kao autoritet već, da još jednom odredimo preplitanje, kao uspomena koja nastaje.

On, takođe, nije prostor linearne akumulacije koja oponaša vreme i lišava nas zadovoljstva, već prostor uspomene u nastajanju koja bi iskazivala intenzitet dela u slobodnom opticanju njegove žudnje. Muzej budućnosti bi morao da bude: u isto vreme prisutniji, nametljiviji, neophodniji nego ikada ranije, „delo koje obavezuje na uvid, opšta *mathesis, mandala* svake kosmogonije“, <sup>14)</sup> umetnički ali i uspomena koja kruži, a koja je već dugo bila zaboravljena, nestala, izbrisana.

#### Nacrt šizo-muzeologije

Preostaje još da se, na kraju ove analize zapitamo, postoje li, i mogu li uopšte postojati muzeji koji bi odgovarali toj vrsti preplitanja koju smo upravo odredili. Činjenica je da muzeografska nastojanja imaju suprotan pravac. Muzeji koji su poslednjih godina sagrađeni u Sjedinjenim Američkim Državama, najzad i Bobur u Parizu, ne prestaju da pothranjuju i opslužuju ideju muzeja koji je usredišten i koji je središte, muzeja-potke i muzeja-osnove. Verujem da će Bobur, koji je bez sumnje najpotpuniji, najdovršeniji među tradicionalnim muzejima, biti u isto vreme i poslednji u svojoj vrsti.

Uočavamo, uistinu, paradoks da muzej — dok savremena umetnost ide čudnovatim prečicama, prepušta se skrovitim putešestvijima, teži tajnovitim, neuhvatljivim podzemnim oblicima

<sup>12)</sup> Vld. Jean-Marie Benoist: „De l'Anti Oedipe à l'Anti-Musée“, u: *Chroniques de l'Art vivant*, No. 35, décembre 1972, pp. 14—15.

<sup>13)</sup> Roland Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.

<sup>14)</sup> Ibid.

bilo da poduzima neku vrstu dematerijalizacije dela koje postoji samo u obliku traga, pokazateљa, dokumenta, bilo da materijalni oblik dela opstojava, a delo postaje u toj mjeri opešarsko da teži da se utopi u stvarnosti, — da muzej, nasuprot delu, po svojoj savremenoj arhitekturi poprima sve izrazitije oblike ugroženosti koji sliče ratnoj i odbrambenoj simbolici, *blockhouse-u*, utvrđenom zamku. O tome svedoče najnoviji muzeji kao što su Witni (Witney) u Njujorku ili oni u Hjustonu (Houston), Berkliju (Berkeley) i Fort Vortu (Fort Worth) u Teksasu, ili u Vinipegu u Kanadi. Kao da se muzej — ustanova oseća sve ugroženijim ili kao da je umetnosti koja je sve neuhvatljivija i nedostiznija potreban neki sve temeljniji i napadniji okvir.

Međutim, nasuprot tim muzejima-tvrdavama, koji nastaju kao poslednje utvrde umetnosti, rađa se jedan novi tip muzeja, zasnovan na sasvim suprotnim načelima koji odbacuje kako ideju Umetnosti kao delatnosti izdvojene od ostalih ljudskih proizvodnji tako i ideju o posebnom zdanju okićenom *aurom* svetog. U tim muzejima, koje je Riviera (G. H. Rivière) nazvao „ekomuzeji”<sup>15)</sup>, zbirke i aktivnosti ne samo da se ne sakupljaju na istom mestu i ne odnose na istu oblast, već se šire po čitavoj zajednici i nastoje da obuhvate totalitet ispoljavanja prakse. Kao da se, na taj način, nasuprot muzeju sakupljaču i čuvara buržoaskog poretka, rađa jedan *uzavreli* muzej, pravi početak šizo-muzeologije.

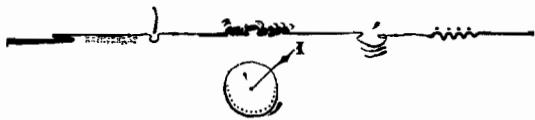
Tako se u Krezou (Creusot) odvija eksperiment čiji se obrisi već naziru: javlja se muzej koji ne bi više bio vezan za jedno mesto, zgradu, posebnu funkciju i grupu specijalista, već bi bio „uzavreli” muzej koji je rasprostranjen svuda po gradu. Čuvari i animatori tog muzeja su sami građani, čiji je zadatak da čuvaju i pokazuju ne više dragocene ostatke jedne posebne aktivnosti, već sveukupnost ljudske prakse u jednom mestu. Istovremeno s očuvanjem gradskih arhitektonskih spomenika i primera ljudske delatnosti (kovačnice, kalupi) i ekosistema (njihove prirodne okoline), građani bi čuvali i pojedinačne tragove zanata (oruđa manulara, livničara, bačvara) kao i sve drugo što im, u njihovoј svakodnevici, izgleda značajno: džidže od četiri sua, figurice od gipsa, torbareve gravire. Tako bi se, možda, nivou zajednice ponovilo ono što su na individualnom planu ostvarili umetnici kao što su L' Ga i Boltanski.

Takvi muzeji su zaista veoma daleko od muzeja nastalih na idejama Revolucije. Ali oni su

<sup>15)</sup> Vidi publikacije I.C.O.M. (UNESCO) o kolokviju *Musée — Environnement*, septembre 1972.

utoliko bliži savremenom stvaralaštvu, umetnosti koja nije više umetnost akumulacije, stvaranja predmeta koji poseduju upotrebnu i prometnu vrednost, već umetnost prevazilaženja, bekstva, usamljivanja, umetnost koja bi da ponovo bude uključena u sve oblike ljudske aktivnosti.

(S francuskog preveo BRANIMIR STOJKOVIC)



---

JAN JELINEK

---

# MODERAN MUZEJ — ŽIV MUZEJ\*

---

Demografska eksplozija, naročito u Južnoj i Centralnoj Americi, Africi i Aziji, izazvala je na tim kontinentima, bez obzira na sve napore i uprkos lokalnim uspesima, vrlo brzo i konstantno povećanje nepismenosti. Ne samo da obrazovanje danas ne odgovara potrebama društva, već su i sama njegova koncepcija, metodi i zadaci prevaziđeni.

Ako je, do sada, obrazovanje bilo na prvom mestu namenjeno mladima značajno bi bilo da se s njim otpočne ranije, tj. pre nego što dete navrši šest godina, kao i da se ono prilagodi odraslima, kako bi mogli stalno da se usavrsavaju tokom celog života.

Pedagogija treba da evoluira da bi odgovarala potrebama sadašnjeg vremena. U protivnom ćemo ostati u celini na pedagoškim metodama, učilima i načinima koji su prevaziđeni. Ne možemo se više zadovoljiti time da jednostavno predajemo jednu količinu znanja. Radi se pre svega o stvaranju moderne i uravnotežene ličnosti, o prenošenju veštine sticanja znanja i na kraju usvajanja samog znanja.

Ceo sistem obrazovanja je pred revolucionarnom transformacijom. Pitanje od najvećeg značaja za društvo; naime ako ljudi ne dobiju traženo obrazovanje, oni neće moći da iskoriste otkrića moderne nauke ni tehnička dostignuća koja im nauka stavlja na dohvat ruke. Obrazovanje je osnovni preuslov ostvarenja i uspeha budućeg društva.

\*) Prilog objavljen u časopisu *Museum*, Vol XXVII, № 2, 1975, Unesco, Paris. Autor priloga doktor filozofije Jan Jelinek, antropolog, osnivač je Instituta Anthropos (u okviru Moravskog muzeja u Brnu) i autor postavke o poreklu i evoluciji čoveka. Od 1958. direktor Moravskog muzeja. Šef odeljenja za muzeologiju Univerziteta u Brnu, osnovanog 1962. Osnivač i urednik međunarodnog časopisa *Anthropos*. Pisac brojnih publikacija iz antropologije. Predsednik izvršnog odbora INCOM-a od 1964. (prim. prev.).

---

*Obrazovanje i potencijal muzeja*

Tradicionalni način prenošenja informacije pisanim tekstom je zastareo i već sada više nije dovoljan. On se bitno ne razlikuje od utiskivanja klinastih znakova u tablice od gline. Da bismo preneli informaciju koristimo izvestan broj apstraktnih znakova, slova, grupisanih u apstraktne simbole — reči. Ovaj metod ne može više konkurisati broju obaveštenja prenetih slikom. Razvoj izdavanja ilustrovanih knjiga, a naročito razvoj filma i televizije, to jasno pokazuju. Pronalazak video-kasete, uostalom, otklonio je veliki nedostatak televizije, dopustivši čuvanje televizijske informacije na duže vreme u bankama, bibliotekama ili centrima video-dokumentacije.

Sa stanovišta obrazovanja, ovaj način prenošenja informacije nesumnjivo ima specifične nedostatke, prvenstveno zato što ih gledalač prima potpuno pasivno, bez napora i učestvovanja, bez i najmanje mogućnosti da proveri tačnost podataka ili da ih eksperimentom potvrdi. Uporedimo: iako muzeji nemaju veliki publicitet (sem ako ne saraduju sa televizijom<sup>1)</sup>), oni zauzvrat imaju prednost da komuniciraju sa nama posredstvom stvarnih, trodimenzionalnih predmeta koji su takođe izvori autentičnih i neiscrpnih informacija. Drugi kvalitet muzeja — tako malo korišćen danas — je taj što posetilac direktno učestvuje u otkrivanju informacija, i što mu muzej može dati osećaj ličnog iskustva istovremeno sa informacijom, tj. što mu on prenosi u isto vreme i informaciju i ono što je proverava. Iskustvo je neophodno za upoznavanje vrednosti, koje je u današnjim složenim okolnostima, neophodno za budućnost našeg društva. Ovaj pedagoški pristup čini korisnu protivtežu pasivnom konzumiranju informacija — koje televizijskom gledaocu nesumnjivo daje mogućnost emocionalnog učestvovanja, ali ne i mogućnost lične provere, ni postizanja iskustvene izvesnosti.

*Neophodnost aktuelnih informacija*

Naše društvo je naviknuto na neprekidno i brzo razmenjivanje informacija i zamenjivanje informacija novim, što rezultira iz naučne i tehničke revolucije. U takvim uslovima muzeji se više ne mogu zadovoljiti time da igraju ulogu mauzoleja i čuvara dokumenata o prirodi i društvu. Oni, takođe, treba da nam pomognu da se suočimo sa zahtevima savre-

<sup>1)</sup> Pogledati: John Read, *La télévision et le musée, Musées, imagination et éducation*, Paris, UNESCO, 1973 (Musées et monuments, XV).

menog sveta. U oblasti obrazovanja, brzina proticanja informacija izazvana naučnom i tehničkom revolucijom ogleda se u rastućoj potrebi da se pribegne organizovanim muzejskim izložbama o aktuelnim temama. Te izložbe bi, na neki način, odgovarale novom konceptu „muzejskog žurnalizma.“ Izbor prihvaćenih tema se pravi lako, počevši, na primer, od kritičkog ispitivanja televizijskog programa. Što se tiče naučnih problema, „stalna“ izložba tradicionalnog muzeja je na putu da izumre. Ona opstaje radi vremenski dužeg prikazivanja, kako bi se ilustrovala pojedina klasična pitanja, ali je činjenica da će uskoro (za samo nekoliko godina) svaka naučna izložba iziskivati da bude dopunjena, ispravljena i revidirana, u velikoj meri, ako ne i u potpunosti, pod svetlima najnovijih naučnih otkrića. Što se tiče muzeoloških tehnika, nijedan moderan muzej neće moći da se uzdrži od saradnje sa televizijom, u okviru jednog dobro zamišljenog programa. Povremena saradnja nije više pogodna, jer nije dovoljna.

#### *Muzeji za obrazovanje mlađih*

Obrazovanje mlađih, u doba kada su izvesne tradicionalne etičke vrednosti napuštene i kada se njihovo zamenjivanje novim vrednostima sporo odvija, nepostojanje bilo kakvog programa namenjenog obrazovanju kao i istovremeni porast maloletne delinkvencije predstavljaju probleme koji prevazilaze sferu kompetentnosti pedagogije. Mladi imaju, više nego ikad, potrebu za primamljivim obrazovnim programima, koji bi zadovoljili njihovu prirodnu glad za kreativnim radom, za avanturu i otkrićem kao i njihovu prirodnu ambiciju.

Sa tog gledišta, za formiranje ličnosti je najpodesnija ona sredina koja omogućava lično učešće, sticanje novih saznanja i praktičnog iskustva iz prve ruke. Iz tog ugla, moderni muzej koji se ne ograničava samo na to da prikaže predmete, već se trudi da objasni i suštinu i funkciju i upotrebu može igrati značajnu ulogu.

Zamislimo, za trenutak, kakav može biti taj novi način predavanja. Pretpostavimo da dete primeti, u Etnografskom muzeju, napravu koja je omogućavala da se upali vatrica trenjem dva drveta jedno o drugo. Možda će ono smatrati taj način sporim i teškim. Koliko će efekat biti različit ako mu kažemo: „Ti tako veruješ, ali da je to bilo stvarno tako teško i sporo taj postupak ne bi skoro uopšte koristio primitivnom lovcu. U stvari, to je relativno brz i lak

---

postupak pod uslovom da znamo koju vrstu drveta treba uzeti i šta uraditi da bi se dobila iskra. Evo, uzmi ovo dobro suvo drvo i probaj sam."

Takav pedagoški pristup će ga dovesti do tog da ne samo lično upozna tehnološke postupke, već i da razume vrednost predmeta i rada. Između njegovog saznanja i tradicionalnog obrazovanja postoji ista razlika kao između deteta kome je otac kupio automatsku igračku i deteta koje je samo napravilo svoju igračku, ma koliko ona bila jednostavna. Automatska igračka ima ograničenu vrednost u očima prvog; i, ako se pokvari, dete će je ubrzo odbaciti, jer će mu otac ipak kupiti drugu. Nапротив, дете koje pravi svojeručno igračku — mакар и непретно — mora razmišljati, rešiti tehničke probleme, ono doživljava radost stvaranja, koja je sama po sebi nezamenljivo bogatstvo.

Čak i ako samo površno obratimo pažnju na izneto, odmah uočavamo koji je pedagoški metod primjenjen. Radi se o povezivanju informacije sa sticanjem ličnog iskustva, o koristi od direktnog kontakta između posetioča i muzeja, što daje neizmerno dublje pedagoške efekte. Uspostavljajući stvaran smisao vrednosti, doprinosi se razvitku jedinke, a samim tim i društva.

Muzej, dakle, treba svojim posetiocima da obezbedi program aktivnosti i mogućnost eksperimentisanja. Najjednostavnije opremljen atelje, ili najmanji teren na otvorenom rezervisan za grupe mlađih, su u ovom slučaju od neocenjivog značaja. U te svrhe može se koristiti deo baštne ili dvorišta kojima većina muzeja raspolaze. Tu bi se radilo ono što ne može u zgradama. Ako pogledamo raspored prostorija pojedinih muzeja u Severnoj Americi videćemo da u njima postoje specijalna deljenja za mlađe — koja razumljivo, ne treba da budu kopija sala za odrasle. U Sovjetskom Savezu se, takođe, posvećuje najveća pažnja akcijama namenjenim mlađima, kako u školama tako i u okviru omladinskih organizacija. Mogućnosti eksperimentalnih programa i korišćenja zbirki su skoro neiscrpne; prirodne nauke, istorija i umetnost su u potpunosti predstavljene u muzejima.

Organizacija ekskurzija radi određenih ciljeva, i ekspedicije koje su namenjene mlađima dok su na raspustu, svakako su korisna dopuna toj akciji muzeja. Program ekskurzije može biti usmeren na predmete vrlo različitih prirodnih nauka i može obuhvatiti prikupljanje materijala koje će omogućiti mlađima da organizuju

---

svoju sopstvenu izložbu, nazvavši je na primer: „Ono što smo videli i pronašli tokom našeg istraživanja okoline.” Ili će se odlučiti za istorijsku, praistorijsku ili etnografsku temu. Pripisimo se samo uspeha koji su imale dve knjige i revija „Foksfajer” koje su usledile posle odlično obavljenog posla obrazovanja mlađih. A kako se interesujemo za metode rada naših predaka lepo bi bilo kad bismo ih mogli povezati makar i sa delimičnim saznanjem o njihovom životu! Takođe je poznato interesovanje mlađih za različite tehničke klubove koji se posvećuju modernoj tehnologiji, modelarstvu i hemiji. Moderan muzej ne samo da može sve to da obezbedi mlađima, već može da im pruži i zadovoljstvo da sami sakupe materijale i da naprave svoju izložbu na brojne i različite teme.

Nismo li iznenadjeni time što odrasli ispoljavaju analogni interes za ekskurzije i praktične aktivnosti. To samo podvlači njihovu neophodnost. Naravno, započeti s jednom takvom akcijom za mlađe predstavljaće za muzej određeni napor u korišćenju prostora i osoblja. Usavršavanje specijalnih programa, ekskurzija i aktivnosti kluba i ateljea zahtevaće deo našeg vremena i u izvesnoj meri našeg novca. Ali rezultat tog obrazovnog rada očigledno je neprocenjiv.

Vođenje akcije koja je usmerena ka mlađima, ustanavljanje sistema koji omogućava brzo organizovanje izložbi o aktuelnim temama, obradivanje ekoloških, sociooloških problema i problema čovekove sredine — to treba da budu karakteristike modernog i živog muzeja.

(Prevela s francuskog MIRJANA NIKOLIĆ)

# USLOVI I PROBLEMI PREPORODA MUZEJA\*

---

Postoje mnogi načini da se govori o muzejima, naravno uglavnom pogrdno, što naročito čine mlađi, zatim pisci i ona većina ljudi koja je ostala pod utiscima iz detinjstva: prisilna poseta muzeju jedne kišne nedelje ili iscrpljujuće jurnjave po jezivoj vrućini, u nekoj stranoj zemlji po muzeju „sa tri zvezdice u vodiču“. Bilo kako bilo, priznajmo da muzej automatski izaziva izvestan broj intelektualnih asocijacija: lepo, staro, unikatno, zanimljivo itd. U svakodnevnoj konverzaciji „prosvećenih“ pojedinaca, skoro isključivo merilo vrednosti jednog muzeja u odnosu na druge je kvalitet eksponata koji se u njemu nalaze. Takav stav je naveo najveće muzeje u SAD, naročito u Njujorku, Klivlendu, Čikagu, Bostonu i Los Andelesu, da održavaju izuzetno skup rivalitet putem prikupljanja „po svaku cenu“ originalnih dela, čak i ako ta dela nisu na sasvim legalan način nabavljeni, iako dostižu preterane cene ili što nabavka povlači za sobom potrebu za novim ulaganjima, odnosno izdacima (npr. dogradnja novog krila muzeja).

Dokazano je da ovaj sistem ne vodi nikuda, izuzev ka ulasku muzeja u obavezni krug tzv. potrošačkog društva, ekonomiju tržišta i turizma sa kulturnim pretenzijama. Sve veći i veći procenat populacije isključen je u korist

\*<sup>1</sup>) *Museum*, Vol. XXVIII, № 3, UNESCO, Paris, 1976. Hugues de Varine-Bohan bio je direktor ICOM-a od 1964—1974. Studirao je istoriju i arheologiju. Autor je knjige *La culture des autres*, Paris, Ed. du Seuil, 1976. (prim. prev.).

kulturne manjine i turističkih hordi koje se kreću po satnici. Vreme je da se pokuša sa revizijom tih koncepcija i da se time dokaže u isto vreme zdrav razum i mašta. Po našem mišljenju do sada su svi tako usmereni pokusaji propali zato što su vršeni u pravcu istorije, i što su bili usmereni samo ka poboljšanju postojeće situacije. Mi bismo ovde želeli da sugerisemo jedan metod i da predložimo jedno rešenje. Metod je prost, i može biti korišćen čak ako rešenje bude i odbačeno; oba se zasnivaju na najnovijim istraživanjima koja su u toku u mnogim zemljama, na raznim kontinentima.

Prvo postavimo pravilo igre: ono se sastoji u korišćenju do sada apsolutno neupotrebljavnih ili nedovoljno korišćenih premlisa. Do sada se cenio, kao što smo videli samo predmet, baština koja je sama sebi bila cilj. Muzej je služio eksponatu, publika je imala pristup eksponatima, ponekad je skupo plaćala ulaznicu, mogla je da ih posmatra, bez doticanja, a često i bez razumevanja. Predlažemo da se promeni redosled faktora počevši od publike, tačnije od dve vrste korisnika, društva i pojedinca. Umesto služenja baštini služimo čoveku, i zato treba težiti analizi njegovih potreba, kao jedinke i kao člana grupe. Naravno, mi se ovde trudimo da definisemo aktuelne, stvarne i doslovce potencijalne potrebe, a ne ono što mi sami smatramo da mu je potrebno. Zatim bi trebalo otkriti kako muzej, svojim osnovnim karakteristikama koje ne pogoduju promenama, može odgovarati ovim potrebama, i kako ga treba transformisati. Svako se može potruditi da, prema svom mišljenju, afinitetima i iskustvu, pronađe rešenje. Pre nekoliko godina, muješko osoblje, pedagozi, socio-profesionalni animatori, filozofi, arhitekte itd. na sve četiri strane sveta, preduzeli su istraživanja na tom području, koja zaslužuju da se uzmu u obzir.

Podimo od društvenih potreba (tačnije od nekih od njih, jer muzej nema aspiracije da rešava problem gladi u svetu ili problem rata). Čitanjem novina i kroz svakodnevno iskustvo, jasno se uvida da naša moderna društva vrše značajne napore kako bi dokumentovala svoju prošlost, sadašnjost, pa čak, u izvesnoj meri, i budućnost, jer ih svode na matematičke modele, na kompjuterske programe, ponekad na makete, u ime predviđanja budućeg, vizija, futurologije. Ta dokumentacija ima najčešće oblik arhiva u kojima se nalaze pisani dokumenti, sklike, film, magnetofonske trake. Značajne sume se tako troše u svim zemljama za skupljanje, klasifikaciju, čuvanje i stalno rastuću razmenu ove vrste dokumenata. Zašto

---

ne proširiti ovaj koncept na trodimenzionalne predmete, realne stvari koje mogu, bolje nego ma šta drugo i sa više vernošću, da dokumentuju prošlost, sadašnjost i budućnost u toku njenog stvaranja? Stoga bi trebalo u svim domenima ljudske delatnosti, pa i u prirodnim naukama, sačiniti zbirke, što je moguće reprezentativnije, prema objektivnim, skoro matematičkim kriterijumima, kako bi se izbegao uticaj „ukusa“ ili individualne, subjektivne, ocene. To pretpostavlja da se bez kompleksa prevaziđu granice tradicionalnih disciplina: isto kao što u Francuskoj Nacionalna biblioteka čuva obavezne primerke svih štampanih stvari, tako bi trebalo prikupljati i sve trodimenzionalne predmete, odnosno originalne primerke koji odgovaraju izvesnim unapred određenim kriterijumima. Tako bismo doprineli stvaranju sistema u prikupljanju predmeta na lokalnom, regionalnom i nacionalnom nivou. Potrebno je naći rešenje kako bi se u svakoj zemlji omogućilo predstavljanje kulture i prirode stranih zemalja, što će sigurno biti olakšano stvaranjem skladišta predmeta za razmenu, pozajmljivanje, komunikaciju pa čak i poklanjanje.

Zahvaljujući tom sistemu, svaki problem, svako istraživanje može da bude istovremeno dokumentovano tekstrom, slikom i predmetom. Svi, uistinu, znamo šta je mana teksta. Jer, čovekova zapažanja mogu biti pogrešna. Student arheologije zna dobro, po sopstvenom iskustvu iz arheološke literature, da su najveći istraživači dopuštali da im promaknu bitne informacije, i to ili zbog nemarnosti ili nepažnje, ili zbog toga što im napredak njihove discipline nije omogućavao da to primete. Količko puta će taj student zažaliti što Troja ili Pompeja nisu još uvek prekrivene zemljom da bi ih on jednoga dana mogao iskopati i istražiti koristeći moderne metode. To se može lako primeniti na sva područja saznanja: tekst je samo sekundarni dokument, dok je predmet primaran, on je, u stvari, informacija. I neka niko ne pokuša da kaže da je sada moguće, zahvaljujući informatici, uskladištiti u kompjuter sve željene informacije: ni magnetofonska traka, ni ploča ni izbušena kartica nisu ništa do sekundarne informacije, načini istraživanja. Ali, nisu zadovoljavajuća reprodukcija originala. Ovaj poslednji ne sme biti uništen sve dok bude mogao da pruža korisnu informaciju.

Društvo ima, dakle, u određenoj meri, pravo vlasništva, nad svim „postojećim predmetima“, nad celim svedočanstvom evolucije prirode i čoveka. Njegova baština je mnogo veća nego što je to obična kolekcija remek-dela ili unikatnih primeraka. Ono ga mora uzeti u obzir

---

celo, jer će na tom velikom nasleđu graditi svoju budućnost.

Čovek, pojedinac, sa svoje strane oseća, takođe, ogromnu potrebu za „postojećim predmetom”, još jače u ovoj epohi nego proteklih vekova. On živi u svetu dvodimenzionalnosti, od stri-pova do televizije, od uputstava za rukovanje do dnevnih novina. Čak mu je i umetnost dostupnija preko jeftinjih izdanja nego preko originala. Reklama hvali prednosti reprodukcije do te mere da pojedinac nekad više voli da ukraši svoj stan reprodukcijom Van Goga nego crtežima svoje dece ili fotografijama sa letovanja koje je sam napravio. Praktično, sve što vidimo su stereotipni proizvodi industrije, trodimenzionalni ali toliko banalizovani da više ne privlače pažnju. Koliko dece iz Pariza, Londona, Tokija nije videlo konja, zeca, mrava... sem u udžbeniku, na slici? Sve to ne dozvoljava čoveku da dođe do prave spoznaje, jer je ona pre svega posledica neposrednog životnog iskustva. A bez saznanja, kako čovek može da stvara, tj. da unapređuje kulturu?

Školu kritikuju svuda. Ivan Ilić propagira društvo bez škole. Mao Ce Tung želi da upotpuni tradicionalno obrazovanje stvarnim iskuštvom rada, seoskog života, socijalnih odnosa. Naši gimnazijalci žele da sami odlučuju o svom programu, svom načinu života itd. Univerzitet je, zbog istih razloga, snažno pobijan i traži bez uspeha nove formule, prebačuje mu se da je suviše teoretičan, da ne stvara slobodne ljude, već mehaničke proizvođače ili nezaposlene. Takožvano permanentno obrazovanje, poslednji slogan naše epohе, uprkos sposobnosti svojih teoretičara nije ništa drugo do škola stručnog usavršavanja usko povezana sa neposrednim potrebama ekonomije i industrije.

Svemu tome potreban je antidot, protivotrov koji bi nam svima dozvolio da podnosimo svet koji nas okružuje, naše svakodnevne aktivnosti, kulturna, politička, socijalna i ekonomska otuđenja. Treba kompenzovati nadiranje slika, svemoć reči, birokratiju itd. Taj antidot će biti predmet, postojeća stvar. Sve veći uspeh, u svim zemljama, nacionalnih parkova, poznata popularnost zooloških vrtova i botaničkih bašti, čak i svima poznat ukus turizma i odlazaka prema još uvek „autentičnim zemljama” lepo pokazuju da za tim postoji stvarna potreba. Ono što je rečeno ranije može se primeniti ovde: gradski čovek je zasićen sekundarnim, usitnjениm, prerađenim i komercijalizovanim informacijama. On ne želi da mu se daje već da mu se ostavi da slobodno bira primarnu

---

informaciju koju želi, zbog obima saznanja koje ona poseduje.

Naravno sve te težnje, bilo da potiču iz društva ili od pojedinca, izgledaju savršeno nerealne. Ne sastoji se sve u njihovom identifikovanju, već kako ih najbolje zadovoljiti, odrediti granice između mogućeg i nemogućeg, primeniti na postavljene probleme tehnička sredstva kojima raspolažemo. Ali, napravimo najpre popis glavnih nedostataka: prvo, kvantitet, pa predstavljanje, pa način komunikacije i učestvovanja. Nemoguće je skupiti i večno sačuvati milione predmeta bez rizika da se kompletno zakriji naš ionako zatrpan svet. Treba dakle birati, a pre svega treba odrediti kriterijume odabiranja. Kako prikazati svaki momenat evolucije, svaki aspekt čoveka i prirode, a da to bude istovremeno objektivno i adekvatno? Pretpostavimo da su već rešeni, ne manje važni problemi konzervacije — kako efikasno komunicirati sa publikom koju čini većina stanovništva, tj. sastoji se iz izrazito različitih kategorija korisnika, od kojih svaki ima svoje sopstvene potrebe, kulturni nivo, način života? I na kraju, naročito, kako postići učešće publike u izboru, korišćenju, a takođe, i u stalnom, spontanom i slobodnom kulturnom stvaranju?

Ako smatramo da muzej ima za cilj da sakuplja i koristi postojeće stvari, predmete, kao što biblioteka ima za cilj da skuplja i omogućava korišćenje knjiga i štampanih stvari, onda muzej mora da odgovori na prethodna pitanja. To nije utopija: pogledajmo na primer „banku predmeta“. Prirodjački muzeji već igraju tu ulogu. Zahvaljujući muzejskim zbirkama moguće je, posle mnogo godina, u Švedskoj izučavati dejstvo insekticida, naročito diditija na životinje<sup>4)</sup>. Za takvo istraživanje bile su potrebne serije iste vrste prikupljane tokom vrlo dugih perioda, po mogućnosti pre i posle uvođenja ispitivanih insekticida u poljoprivrednu. Zahvaljujući tim pažljivo sakupljenim, nekad i više od sto godina, zbirkama koje obuhvataju ptice i ribe, mogao se primetiti porast koncentracije žive i drugih supstanci u krilima i kriljusima... U Americi (SAD, kao i Meksiku) univerziteti su počeli da poveravaju muzejima svoje studijske zbirke koje sadrže milione primeraka životinja, biljaka, minerala. Jedino muzeji, u stvari, poseduju opremu, stručnjake i načine prepariranja, klasifikacije i konzerviranja ovako značajnih količina.

<sup>4)</sup> Kjell Engström, *Les expositions temporaires et itinérantes: un moyen d'information pour la protection de l'environnement (povremene i putujuće izložbe: sredstvo informisanja u cilju zaštite čovekove sredine)*, „Museum“, Vol. XXV, № 1/2, 1973, p. 89.

Isto je i sa etnografskim ili uopšte sa antropološkim muzejima. Savremena istraživanja iziskuju veoma brojne serije i svakodnevna otkrića. A stalno napredovanje i kompleksnost teorija nagone stručnjake da svakodnevno suprotstavljaju realnosti svoje ideje i hipoteze. Čak ni svi mehanički i elektronski načini registriranja nisu dovoljni. Kako znati danas, kada jedan profesor stavlja u kompjuter sumu kulturnih podataka koji pripadaju određenoj kulturi, da za deset godina drugom profesoru, na drugom kraju sveta, neće biti potrebna čitava serija trenutno nezamislivih podataka. Tada će biti neophodno da se konsultuju sami predmeti, koji će nesumnjivo tokom proteklog vremena potpuno nestati iz svoje kulture.

Nije neophodno razvijati unedogled ove prime-re koji se mogu primeniti i na muzeje moderne ili antičke istorije, pa čak i na umetničke muzeje. Jer i istorija umetnosti delimično počiva na poređenju velikog broja dela, koje omogućava uočavanje razlika između struja i pravaca jednog perioda — imajući u vidu stilove drugih vremenskih razdoblja i drugih kulturnih područja, kao i njihove međusobne uticaje. U praksi, osim već „probudenih“ prirodnjačkih muzeja (naročito onih u Geteborgu, San Francisku, i Meksiku), navedimo samo Nacionalni muzej umetnosti i narodnih običaja u Parizu, muzej-laboratoriju namenjenu predstavljanju i istraživanju francuske etnologije koji se trudi da sakupi, uprkos priličnom vremenskom zakašnjenju, dokumente svake vrste, primarne i sekundarne, o životu Francuza u preistorijsko doba. Pomenimo, takođe, Regionalni muzej Moravske u Brnu, koji sakuplja i konzervira, uz pomoć sve brojnijih istraživača, predmete svih vrsta — od prvih godina nastanka zemlje do savremenog pozorišta — koji izlaze iz okvira tradicionalnih nauka, o prirodi i čoveku. Iz drugih delova sveta, navodimo prirodnjačke i istorijske muzeje u Singapuru, Osaki, Najrobiju i Sidneju, zahvaljujući kojima evolucija prirode i čoveka, po već svuda primenjenoj formuli koju je pronašao G. H. Rivijer otac moderne muzeologije, može biti predstavljena u svim svojim dimenzijama.

Zahvaljujući ovakvom načinu mišljenja nedavno je stvoren jedan novi oblik muzeja: ekomuzej ili ekološki muzej, posvećen životnoj sredini, koji integriše čoveka više kao učesnika nego kao posetioca. U takvom muzeju su zastupljene sve discipline i on postaje centar dokumentacije otvoren za istraživanja i obrazovanje. U takvom muzeju posetilac nema više pa-

---

sivan stav i ne prima ono što drugi pronalaze, već sam istražuje, u skladu sa sopstvenim mogućnostima, pronalazeći metode istraživanja koje odgovaraju sredini i lokalnim uslovima, obraćajući posebnu pažnju na klasifikacione sisteme prilagođene jednoj elastičnoj muzeološkoj i još nepoznatim potrebama budućnosti.

Naravno, ovaj novi oblik muzeja, jednostavna modernizacija ili revolucija kao u slučaju eko-muzeja, postavlja probleme koje je teško rešiti, naročito ako se zna kojim sredstvima jedan muzej raspolaže u zemlji kao što je Francuska, gde bez obzira na kvalifikacije čak i među osobljem vlada opšta predrasuda iz 19. veka da konzervatori treba u isto vreme da budu i mecene. Prvo i prvo, potrebeni su istraživači i drugo osoblje u značajnom broju, kao što su bili brojni specijalisti koje su angažovale privatne firme radi obrade podataka od vremena pojавljivanja informatike i ostalih novih tehnika. Ako budućnost čoveka počiva na poznavanju prošlosti i čvrstoj kontroli sadašnjosti (videti problem zagađenosti i sve što je preduzeto da bi se ona ograničila), kao i na što tačnijem predviđanju budućnosti, onda vladama i lokalnim zajednicama nije tako skupo da u budžetima i planovima razvoja odvoje sredstva koja će muzejima omogućiti da ispune svoju ulogu koordinatora istraživanja i centara dokumentacije. To pretpostavlja da te institucije raspolažu desetinama stručnjaka i tehničara različitih struka i da su snabdevene neophodnom modernom opremom. U istočnoevropskim zemljama ima i do 150 zaposlenih u običnom regionalnom muzeju; Kalifornijska akademija nauka u San Francisku imala je 1968. među osobljem 40 doktora nauka. Nasuprot iznetim brojkama, regionalni muzeji u Francuskoj imaju uglavnom jednog konzervatora, ponekad jednog asistenta, retko više.

Postoji takođe i problem prostora: po prihvaćenom principu trebalo bi da prostor za čuvanje bude dvostruko veći od izložbenog, što u stvarnosti skoro nikad nije slučaj. Mnogi muzeji su još uvek smešteni u neodgovarajuće istorijske spomenike; mnoge zbirke su još uvek razasute, raspršene, iako postoji moderni načini transporta, reprodukcije i uskladištenja.

Postoji, najzad, i intelektualni problem: kako ostvariti selekciju. Vrlo često je dobra volja poklekla pred ovom preprekom. Posle vekovne diktature koju je nekontrolisano vršio „konzervator“ nad svojom kolekcijom u ime svog ukusa, radoznalosti, ili naučne specijalnosti,

---

niko ne želi da se uhvati ukošac sa jedinim pravim problemom današnjeg muzeja, a to nije problem novca — iako i ovaj problem postoji. Isuviše je očigledno da konzervator muzeja, u svojoj izolovanosti, i pored svojih kvaliteta, intelektualnih kvalifikacija i sredstava kojima raspolaže, ne može rešiti ovaj problem. On nikada neće raspolagati dovoljnim znanjem da sam odredi kriterijume izbora u svim oblastima u kojima muzej deluje. Ovde treba dokazati maštu, treba smelo eksperimentisati: srušiti višegodišnju podelu između muzeja i istraživačkih zavoda, takođe srušiti psihološke i hijerarhijske barijere među samim muzejima. Treba sistematski, na svim nivoima, organizovati saradnju.

Saradnju na svim nivoima, prisnu, trajnu, institucionalizovanu nesumnjivo, ali takođe ljudsku i dobrovoljnu. Kriterijumi za izbor, na osnovu kojih se zauvek određuje šta će biti dokument o čoveku i prirodi, treba da budu proizvod kolektivnog rada. Treba biti dovoljno skroman da bi se dozvolila mogućnost greške i da bi se pronašla ispravka eventualne zablude. Sve veći i veći broj muzeja u svetu se povezuje sa profesorima univerziteta, da bi ih ovi naučno upućivali. Zašto ih ne zadužiti i od njih tražiti kao i od istraživača, da kad se već okupljaju (po disciplinama) na velikim međunarodnim kongresima (koji su prečesto organizovani zbog javnog samozadovoljstva), da zajedno definisu kriterijume „muzejske vrednosti“ koje bi potom mogli primeniti muzeji.

Ako je taj cilj postignut, biće najzad moguće ne samo da se efikasno doprinese istraživanju i pripremanju budućnosti, ne samo da se velikom broju mlađih da posao koji odgovara njihovim ukusima (veliki je broj, naročito sada, diplomiranih koji nemaju posla), već i da se pređe na drugu fazu rada muzeja i da se pristupi ostvarenju njegovog krajnjeg cilja, komunikaciji ili, bolje rečeno, animaciji. Tu takođe treba izneti ideje, — iskustva postoje, pojedinačna ali koja daju nade, i treba ih izučiti i koristiti za nove prilaze u ovoj oblasti.

Koje su sadašnje težnje muzeja? S jedne strane univerzalnost. Kao u već pomenutom Moravskom muzeju, ako discipline ostanu osnova polaznog naučnog rada, tu je akcija prema publici u potpunosti sadržana. Ništa od onoga što ga zanima čoveku ne sme biti strano. Sve vrste znanja su mu podjednako značajne. Kada se pozabavimo tim muzejima, kada ispitamo reakcije publike na muzeje, postaje nam očito do koje je mere tradicionalni muzej: umetnosti, arheologije, zoologije ili mukušaca, već preva-

---

ziđen i pripada elitističkom XIX veku u kome je sve bilo klasifikovano prema kategorijama koje nose više ili manje naučna imena. Isto kao što su od 1968. univerziteti u Francuskoj morali da postanu multidisciplinarni, kao što su nauke, mnogo ranije, morale da razmenjuju metode i rezultate, pa čak i istraživače, tako i muzeji moraju da se podvrgnu osnovnim zakonima prirode i života, gde vladaju kompleksnost i različitost. Neka kolekcije budu fizički odvojene, zbog lakše klasifikacije ili lokalnih potreba, to je u redu. Ali neka na nivou animacije i akcije prema širokoj publici, tj. zajednici, tretirane teme budu vezane za realni život, čemu doprinose sakupljeni predmeti, kao i svi ostali elementi potreбni za potpunu informaciju.

Navedimo kao primer koji je već banalan sve one izložbe koje obilaze svet, a koje finansiraju razna ministarstva: deset milenijuma umetnosti te i te zemlje, blaga te i te itd. To automatski znači više stotina kvadratnih metara galerija popunjениh manje ili više lepim ili neobičnim predmetima, koje su zadivljujuće prezentirali najbolji muzeografi i dekorateri, i izložili nevinom i bezazlenom divljenju zbijenih gomila koje često i ne znaju tačno gde se ta zemlja nalazi, kako žive njeni stanovnici, koja je njihova religija, i mnogo drugih podataka daleko važnijih za to čuveno razumevanje među narodima. Zašto ne izostaviti nekoliko remek-dela, toliko dragih ekspertima, a dodati nekoliko panoa, vitrina, pa i odeljenja posvećenih ljudima, životu, geografiji, ekonomiji, veri, duhovnim vrednostima, aktuelnim problemima razvoja i drugim detaljima značajnim za taj daleki narod koji nam je posao ono najvrednije što ima, a što je vrlo često nerazumljivo van svog konteksta. U trenutku kada naša deca uče modernu matematiku u svim školama, zašto razbijati celine zbog ukusa ili nauke o klasifikaciji.

Druga aktuelna tendencija: olakšati pristup muzejima i dokumentima koji se u njima nalaze, u stvari, decentralizovati ako ne kolekcije, ono bar program aktivnosti muzeja. Odgovorni iz Muzeja nauke i industrije u Kalkuti nisu se zadovoljili samo time što su stvorili prvi muzej toga tipa u Indiji. Oni su otkrili da bi takav muzej mogao da zanima zajednicu od 50 miliona ljudi, od kojih velika većina nije nikad bila u stanju da poseti muzej. Stoga su organizovali, koristeći sva sredstva, mrežu lokalnih i pokretnih muzeja koji se polako šire po celom Bengalu. Pokretni centri informacija, upotrebljavajući trodimenzionalne izvore matičnog muzeja, i koristeći mogućnosti lokalnih škola, rade bez prestanka da bi olakšali pristup narodnih masa savremenom svetu.

---

Takođe bismo želeli da ovaj oblik obrazovanja i kulturne akcije bude besplatam. Naime, veoma je interesantno pogledati evoluciju koja se kretala potpuno suprotnim pravcima u anglo-američkim zemljama i zemljama kontinentalne Evrope. U prvim, gde je ulaz u muzeje uvek bio besplatan vlasta finansijska kriza, kriza vlade u Ujedinjenoj Kraljevini, kriza privatnog kapitala u SAD koja je izazvala nametanje plaćanja ulaznica uprkos protestima. Napomenimo da je u SAD plaćanje fakultativno i da cena ostaje u najmanju ruku skromna u odnosu na dobijene usluge. U Francuskoj i drugim zemljama, gde plaćanje ulaznica postoji već poodavno, sve je veći i veći pritisak da se one ukinu. Ali to je u stvari sekundarno; ono što je bitno jeste činjenica i princip besplatnog u „kulturnim uslugama“ u celini. Zašto plaćati kulturu kada je obrazovanje besplatno. U samoj Francuskoj, u pojedinih muzejima vrše se opiti, npr. u Manu je renovirani muzej postao besplatan upravo onda kada je istovremeno umnožio i naučne aktivnosti i akcije usmerene ka publici. Biće bez sumnje neophodno obnoviti raspravu o tom pitanju, koje, po nama, ne ostavlja mnogo izbora: muzej ne može biti uključen u mehanizam profita, kolebanja cena, koji su u funkciji ponude i potražnje. A kolika je trenutna potražnja za muzejom, kakav je kvalitet ponude? Ako stavimo ulaznice na licitaciju, ko će licitirati? Ako muzej stvarno postane mesto gde će se obrađivati savremena i buduća kultura ako pripada narodu, zašto bi onda narod morao da plaća da bi video nešto što mu pripada? Treba li plaćati svaki put ulaz u javnu biblioteku?

Evo i drugih mišljenja, onih koja se iskazuju o selektivnosti i o neusmerenosti. Sviše često današnji konzervatori shvataju svoje muzeje kao „lekcije“ koje se predaju homogenoj ali možda nepostojećoj publici, takvoj kakvom je konzervator zamišlja: skupu lepo vaspitanih osoba, žednih kulture, koje vole lepo, logičnog duha, koje raspolažu sa dovoljno vremenima i fizičke izdržljivosti i postojanosti, i naročito, koje su stekle najmanje diplomu književnosti. Kako se muzej usavršava, potrebno je zadužiti poseban obrazovni servis da se brine o kategorijama posetilaca koje ne odgovaraju prethodnoj definiciji: školskoj omladini, dragocenom 0,1% radnika koji posećuju muzej nedeljom popodne itd. Nedostaci i praznine dosadašnjeg sistema dobro su poznati, i naveli su revolucionarne duhove da zahtevaju, s jedne strane, da se ne vrši diskriminacija među vrstama korisnika u ime pretpostavljenog kulturnog nivoa, a s druge, da svako u muzeju pronade odsjaj samoga sebe, svojih

---

briga, kulturnih potreba. Ovo sve zahteva da se primene tri različite mere: umnožiti i razgranati aktivnosti; učiniti pristupačnim sve kolekcije (po principu biblioteke ili centara dokumentacije); i na kraju udružiti korisnike po definiciji aktivnosti i proceni rezultata. Treba odmah da odgovorimo na jednostavnu zamerku onih osoba koje u muzeju traže „uživanje“ pred odabranim predmetima — istaknimo da oni neće biti zanemareni, jer i oni imaju pravo na mir i razmišljanje u muzeju, kao što istraživači imaju pravo na prostor za savetovanja odvojen od prostora za ostalu publiku. Ali, takođe, ne dolazi u obzir da se zanemare deca, „kulturne analfabete“, imigranti, u krajnjoj liniji obični ljudi, koji traže druge stvari i kojima je svakodnevnih problema preko glave.

Ovde možemo navesti primer muzejâ grada Meksika. Stvoreni u svom sadašnjem obliku 1964, oni se bave uglavnom većinom stanovništva, najčešće nepismenom ili u svakom slučaju nedavno opismenjenom publikom i školskom omladinom. U tom cilju izložbe, aktivnosti i obrazovna služba vrlo su originalno zamisljene. Ekspozitati su, na primer, bili izloženi ne sa pisanim panoima i etiketama, već sa crtežima, piktogramima koji su svima razumljivi. Danas, posle manje od deset godina, tu konцепцију su doveli u pitanje sami njeni autori. Kritikovano je postavljanje muzeja u centar grada, primećen je nedostatak veza sa realnim životom sugrađana, a protestovalo se i protiv previše naučnog karaktera sadržaja izložbi i samih aktivnosti. Sada se pribeglo primeni novih formula: školski muzej bi stvarala sama deca, da bi se rešio problem neophodnog početnog prilaska deteta predmetu; muzej kvarta ili predgrađa stvarali bi stanovnici tih delova grada da bi se olakšao samostalni razvoj mnogih imigranata sa sela i njihova adaptacija na uslove urbanog života<sup>2)</sup>; seoski muzej ili muzej varošice, bio bi poveren njihovim čiteljima da bi se razvio osećaj kulturnog identiteta, pripadništva, vlasništva i odgovornosti nad prošlošću i sadašnjošću.

Ovo nas dovodi do poslednje želje ili poslednjeg zahteva: postojanje izvora i sposobnost primanja utisaka. Mi smo navikli da muzej smatramo ustanovom čiji je zadatak da izloži svoje kolekcije, dok bi u stvari trebalo da ga vidimo kao inteligentno biće koje odgovara na naša pitanja i probleme, ili nam u najmanju ruku daje elemente odgovora koje bismo mi

<sup>2)</sup> Iker Larrauri, Le programme des musées scolaires au Mexique (program školskih muzeja u Meksiku), „Museum“, Vol. XXVII, № 2, 1975, u Coral Ordóñez García, La Casa del Museo Mexico, D.F.; une expérience de musée intégré, op. cit., p. 71–76.

---

sami uobičili. Ako postavimo pitanja o urbanizaciji ili budućnosti naše četvrti, muzej treba da nam odgovori na svoj način, da nas snađe neophodnim podacima ili da organizuje diskusiju na kojoj bi se suprotstavljele teorije i planovi. Ako se za jednu zemlju zainteresujemo zbog rata, nekog otkrića ili prirodne katastrofe, zašto to muzej ne bi prikazao takođe? To se već događa u Muzeju prirodnih nauka u Havani, na Kubi ili u Ekomuzeju urbane zajednice Krezo Monso le — Min u Francuskoj. To je, dakako, najočiglednije korišćenje muzeja kao „bankе predmeta“. Pitanje je postavljeno, „banka“ odgovara. Ali to nameće obraćanje samo jednoj jedinoj „banci predmeta“, sastavljenoj od kolekcija svih muzeja, i tu se vraćamo na ono što je ranije istaknuto povodom prevazilaženja granica disciplina i neophodnosti integracije svih muzeja u jedinstvenu mrežu usluga.

Iz ovoga što smo upravo rekli proizilaze problemi među kojima se tri posebno ističu. Prvo, problem prostora: muzej o kome je ovde bilo reči ne može se zadovoljiti klasičnom zgradom, makar ona bila delo odličnog arhitekte. Granice muzeja su granice zajednice kojoj služi, nacionalne za Luvr ili Ufici (ako izuzmimo turiste), pokrajinske ako je to muzej glavnog mesta, u regionu lokalne ako je u malom gradu. Ali u ovako definisanim teritorijalnim granicama, sve je deo muzeja: predeo, spomenik, sala za priredbe ili učionica, javno mesto itd. Sigurno da treba da postoje privilegovani prostori za čuvanje predmeta, odeljenja administracije, tehničkih usluga, sale za izložbe širom čitave teritorije zajednice, pa čak i muzeobus... .

Drugi je problem kolekcije: širina nove orijentacije muzeja može da uplaši. Korišćenje zbirk svihi muzeja koje zajedno čine „banku predmeta“ može biti početak rešenja, ali je to očigledno nedovoljno. To će čak pomoći da se lakše odrede osnovni elementi cele akcije, šta je to što treba „konzervirati“ jer čini baštinu. U tu koncepciju se uklapa i shvatanje da je svaki predmet koji pripada zajednici deo muzeja, ne u pravnom već u moralnom i istorijskom smislu. Tako se, u slučaju potrebe, a bez menjanja pravnog statusa, predmet može koristiti za animaciju. Muzej će, dakle, sve više i više postajati instrument koordinacije zbirk svihi kojima poseduje informacije.

Treći problem, koji bi usvajanjem ovakve konceptcije bio rešen jeste problem osoblja. Pored stalnog i profesionalnog jezgra, većinom sastav-

---

ljenog od naučnika i tehničara koji služe banchi predmeta, ali sasvim svesnih da se nalaze u javnoj službi, tu su korisnici ili u najmanju ruku najmotivisaniji među njima, koji osiguravaju vrednovanje muzeja, animaciju, vezu između običnog korisnika i predmeta. Tako će moći da se uspostavi veza između sela ili kvarta udruženih, dobrovoljnih ili honorarnih konzervatora, animatora na stažu i brojnih ostalih, više ili manje spontanih, dobrovoljnih ili delegiranih predstavnika odgovarajućih socijalnih grupa.

Tako shvaćen muzej je toliko vezan za stanovništvo, da ga više ne možemo ubrajati u tradicionalne i hijerarhijske strukture. Sveomoćni konzervator, koji caruje nad „svojom“ kolekcijom i odgovara samo jednom političkom ili administrativnom telu, više nije dovoljan. Treba ustanoviti udruženja korisnika, njihovu zastupljenost u organima odlučivanja u muzeju. Opštinski muzeji u Britaniji već odavno imaju analogan sistem, mada još nesavršen. Takozvani muzeji *susedstva* ili kvartova velikih gradova SAD (Anakostia u Vašingtonu, Muzej u Njujorku) otigli su još dalje. Izgleda da je neophodno stvoriti tročlano predstavništvo u organima odlučivanja muzeja: korisnika (za program i proocene), naučnika i profesionalnih radnika (za konцепцију i realizaciju), administracije, politike i finansija (za upravljanje).

Kao zaključak ovog razmišljanja o jednoj instituciji koju neki smatraju preživelom, dok drugi smatraju da je u krizi, a treći hoće da je spale, dozvolite da razjasnimo izvesne probleme drugostepenog značaja koji mogu biti povod zabuni ili nesporazumu.

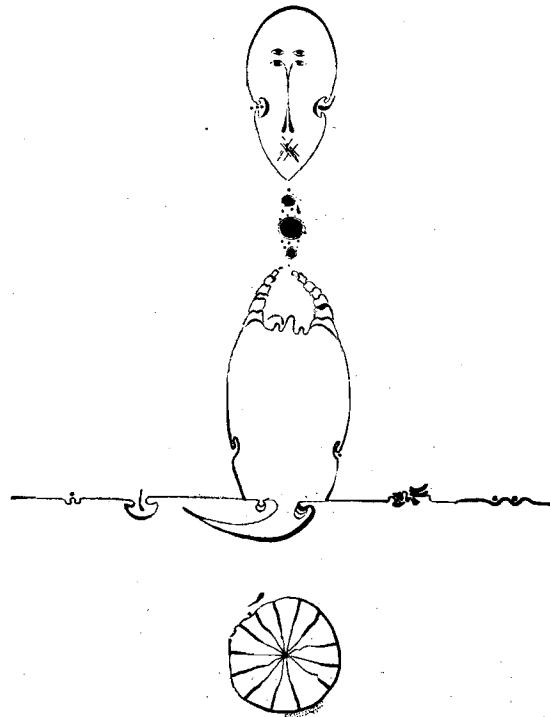
Bilo kakvo mišljenje da se ima o napred naveđenom, postoji nešto što je izgleda neophodno da bi muzej imao budućnost u našem društvu: on se ne sme ni po koju cenu uključiti u sistem tržišta kulture. On mora zato zanemariti sve komercijalne poslove i komplikacije sa novcem: uticaj na tržišnu vrednost predmeta, objavljivanje vrednosti osiguranja, kupovanje predmeta čiji je promet zabranjen ili ne poseduju odgovarajuću dokumentaciju, tajna ekspertize, prodaja ili razmena kolekcija pod izgovorom promene ukusa, zloupotreba publiciteta izložbi ili najnovijih nabavki baziranih na tržišnoj vrednosti dela. To takođe važi za muzeje moderne umetnosti, a možda za njih i najviše, jer su oni najbliži špekulaciji: dokumentacija može biti nekompletna ali dokument ne može postati nepotreban navodno zato jer nije više u modi. U krajnjoj liniji, on ostaje svedočanstvo jedne mode. Ne treba prihvati stavove arhiviste koji uništava ili prodaje originalni tekst jednog di-

---

plomatskog ugovora pod izgovorom da on nikada nije primenjivan ili da nisu poštovane njegove odredbe.

„Banka predmeta”, škola zahvaljujući predmetu, muzej će postati javno mesto, privilegovano za rađanje novih kulturnih formi, novih socijalnih odnosa, novih rešenja najsvakodnevijih problema svakog čoveka i svake grupe ljudi. Umetnost, predmet starog muzeja, neće izgubiti, na-protiv, može se podmladiti bez trgovaca iz hrama i proizlazeći iz života, postati ponovo, sa prirodom, element čovekove okoline.

(Prevela s francuskog MIRJANA NIKOLIĆ)



---

JEŠA DENEGRI

---

# KRITIČKI ODNOŠ UMETNIKA PREMA MUZEJU

---

Sukob avangardnih umetnika s institucijom muzeja ispoljava se po prvi put u futurizmu, u poznatim tekstovima Marinetija (Marinetti) i Boćonija (Boccioni), a takav isti stav prisutan je i u ponašanju dadaista i pojedinih nadrealista, za koje je muzej faktor čitavog jednog kulturnog sistema kome se oni načelno i globalno suprotstavljuju. Pri tome, pojam muzeja u ovim suprotstavljanjima ima jedan sasvim uopšteni karakter: radi se, zapravo, o muzeju kao simbolu odbrane nekih vanvremenskih i vanistorijskih vrednosti koje se kao takve svesno isturaju kao prepreka zasnivanju i društvenom afirmiranju vitalnih i aktuelnih umetničkih iskaza. Kritički odnos umetnika poslednje decenije prema muzeju odvija se, međutim, u okolnostima temeljito izmenjene situacije: u periodu u kome je došlo do naglog intenziviranja aktivnosti muzejskih institucija, i koji je stoga često bio i nazvan „vremenom muzeja”, muzej prestaje da bude raniji apstraktni simbol i postaje konkretni instrument kulturne politike, dakle instrument koji ima neposrednog udela u samom odvijanju umetničkog života, kao i u njegovom naknadnom i konačnom vrednovanju. Uz to se javlja i jedan simptomatični paradoks: današnji muzeji moderne umetnosti ne samo što više nisu prepreka afirmisanju novih orijentacija, već su oni naprotiv upravo često i bili inicijatori procesa „perpetuiranja avangarde”. Štaviše, pojačavanje aktivnosti u proteklom periodu moglo je i da bude ostvareno zahvaljujući tom kontinuiranom procesu afirmacije i difuzije umetničkih inovacija koje su brže nego ikada ranije dolazile do stadija muzejskih istorizacija. Razlozi ovom stanju bili su u osnovi dvojaki: s jedne strane, stiglo se do objektivnog porasta razine

---

istorijske svesti o samoj prirodi moderne umetnosti i njenih konstitutivnih svojstava, posebno kada je reč o onim pokretima i pojedincima koji su u neđuratnom razdoblju bili meta progona represivnih političkih sistema, dok je s druge strane, strategija opšte liberalizacije koja se razvila unutar savremenog masovnog društva uslovila tolerantan odnos ili čak prihvatanje stavova koji inače nisu krili svoju osnovnu poziciju osporavanja. U takvom kontekstu funkcija muzeja odvijala se pod znakom određenih kontradikcija: muzeji su, istina, uspeli da sačupe čitave funduse vrednih umetničkih objekata, u pojedinim slučajevima kritičke obrade tog materijala doprinele su raščišćavanju spoznaja o mnogim istorijskim procesima i ispravno su revalorizovali pojedine individualne profile ili čitave pokrete. No, istovremeno muzeji su se iskazivali i kao mehanizmi one kulturne politike koja je težila idejnoj i ideoškoj pasivizaciji, a u određenim momentima otkrivali su se i kao direktni pokazatelji sprege političke i ekonomске vlasti s jedne i kulturne i umetničke birokratije s druge strane.

Činjenice koje govore o preferencijama muzeja moderne umetnosti prema pokretima istorijskih avangardi i neoavangardi nužno nameću sledeće pitanje: koji razlozi rukovode određene krugove novih umetnika da u odnosu na muzeje manifestuju kritičke i kontestacijske stavove. Sigurno je da se ovde ne radi samo o konkurenčkim motivacijama koje proizlaze iz već poslovične klime pojedinačnih rivaliteta, snažno prisutnih u savremenim umetničkim zbivanjima. Ovi razlozi imaju u osnovi jednu načelnu dimenziju i sežu zapravo sve do samih korena položaja umetnosti u koordinatama tekućih socijalnih i kulturnih procesa. Simptomatično je, naime, da su se kritički stavovi novih umetnika prema muzejima javili u kontekstu jedne šire duhovne atmosfere osporavanja koja je od sredine prošle decenije zahvatila različite punktove radikalno orientisanih pojedinaca i manjinskih grupa koje su na temelju iskustava vlastite prakse mogli konstatovati rascep između aktuelnih idejnih težnji i postojećeg institucionalizovanog okvira unutar kojega se neizbežno kreću tokovi savremene kulture. Kritički stav novih umetnika prema muzejima nije, dakle, stav ispoljen protiv kulture u njenom totalitetu, već je to stav ispoljen protiv načina organizovanja pojedinih delova celine tog kulturnog organizma: osnovna činjenica od koje se u toj kritičkoj analizi polazi jeste činjenica alieniranog statusa aktuelne umetničke produkcije unutar delovanja društvenih mehanizama predodređenih za njenu dalju socijalizaciju. Poznato je, naime, da je okvir u koji se situira ta umetnička produkcija determiniran

---

s jedne strane ulogom tržišta u obezbeđivanju one ekonomске baze neophodne za permanentnost procesa funkcionisanja celokupnog „umetničkog sistema”, dok s druge strane unutar tog istog sistema deluju i određeni instrumenti vrednovanja (kritika, muzeji) koji rezultatima umetničke produkcije pridaju određen nivo i legitimitet kulturnih (a ne samo materijalnih) vrednosti. Oni krugovi novih umetnika koji su dostigli određeni stepen politizacije svesti dobro su znali da ti instrumenti vrednovanja (dakle kritika i muzeji) ne samo da nisu savsim neutralni i nezainteresovani faktori, već su to, štaviše, faktori direktno uključeni u procese konstituiranja i diferenciranja kulturnih vrednosti. Odatle se i javio zahtev da se aktivnost novih umetnika ne ograniči isključivo na produkciiju finalnih estetskih objekata (koji će nakon odvajanja od ličnosti autora biti pasivno prepušteni interesima koji vladaju u postojećem umetničkom sistemu), već da se istovremeno sa izvršenjem sâme prakse postavi i problem kritičke analize svih mogućih okolnosti u kojima se ta praksa zasniva i odvija. Taj je zahtev onda neminovno doveo do toga da se u središtu razmatranja pojedinih umetnika pojavilo i pitanje uočavanja samog načina recepcije njihovog rada od strane različitih društvenih i kulturnih instanci koje se njihovim radom posredno ili neposredno koriste.

Četiri teksta koji sačinjavaju ovaj izbor kritičkih stavova umetnika prema instituciji muzeja pripadaju znatno širem području problematizovanja celokupnog „umetničkog sistema” kao zahvata što su ga novi umetnici poduzeli sa ciljem razgoličavanja tog sistema u rasponu od početne umetničke edukacije pa do krajnjih konsekvensci statusa umetnosti kao jedne od integralnih komponenti dominantnih ideologija. Može se, pri tome, uočiti da ovi tekstovi nemaju karakter nekih impersonalnih, „objektivnih” analiza, i to objašnjava mestimične nepotpunosti argumentacija pojedinih u njima iznetih teza i konstatacija. Ovi tekstovi nisu prilози čisto teorijske prirode, već ih treba posmatrati u uskoj vezi s praktičkim radom konkretnih umetnika, sa njihovim vizuelnim ili konceptualnim predloškom koji tek u jedinstvu sa tekstualno formulisanim stavovima čini celinu jedne određene kritičke orientacije umetničkog ponašanja. Tako je, na primer, rad Daniela Burena utemeljen na svesnom odustajanju ne samo od svake formalne nadgradnje, već i od svake mogućnosti dalje razrade: taj rad čini, naime, uvek ista osnovna konfiguracija naizmeničnih belih i obojenih vertikalnih pruga širine 8,7 cm na podlozi platna ili hartije, pri čemu se takav konstantni vidljivi predlo-

---

žak uključuje u različite situacije izložbenih (galerijskih i muzejskih) prostora ili pak u različite ambijente vanumetničkog karaktera. Jasno je da ni jedan od standardnih valorizacijskih parametara što se zasnivaju na estetskim i oblikovnim kriterijima ne može funkcionalisati pri vrednovanju značenja ideje Burenovog rada. Time on doista uspeva da dovede u pitanje opravdanošć primene kriterija koji su bitnoj prirodi ovog rada strani ili suprotni. Stoga je subverzivna intencija Burenovog rada podjednako delotvorna u slučaju kada je taj rad odbačen ili kada je prihvaćen u okviru vladajućih estetskih kriterija. Ipak, istini za volju, treba primetiti da je proliferacija ovog koncepta u mnogobrojnim prilikama već uveliko ublažila njegovo prvobitno kritično dejstvo i, zahvaljujući vrlo istaknutoj poziciji koju je ovaj autor stekao u umetnosti poslednje decenije, učinila ga jednom vrstom „klasike“ nove umetničke prakse. Poput Burena, Andre Kadere (André Cadere), takođe, polazi od kritike galerija i muzeja kao specijalizovanih institucija koje svojim privilegovanim društvenim položajem regulišu cirkulaciju i valorizaciju tekuće umetničke proizvodnje. Štaviše, samim svojim fizičkim izgledom objekta isključivo predviđenog za izlaganje na zidu galerije/muzeja, slika unapred priznaje jurisdikciju onih društvenih snaga u čijoj se prevlasti nalaze ta specijalizovana izlagačka mesta. Da bi izbegao njihovu jurisdikciju, Kadere svoj karakteristični umetnički objekt koncipira kao jednu vrstu štapa (motke) sastavljenog od mnoštva manjih segmenata, a takav objekt više ne podrazumeva izlaganje na njemu posebno predviđenom zidu, već ga sam autor može uneti u bilo koju izložbu ili muzejsku postavku i na taj način prikazati mimo i protiv kontrole onih koji inače vladaju tom izložbom ili postavkom. Kadere, dakle, ne ignoriše ulogu galerije i muzeja, on je spreman da prizna njihovu efektivnu moć u odvijanju umetničkog života, no istovremeno s time on nalazi načina da izbegne njihovu dominaciju. To postiže uz pomoć jedne specifične forme dela, forme koja nije nastala kao rezultat neke estetske ili plastičke invencije, već je uslovljena idejnom i sociološkom dijagnozom funkcije koju u savremenom „umetničkom sistemu“ imaju institucije galerija i muzeja.

Među novim jugoslovenskim umetnicima svest o kritičkom suočenju sa različitiminstancama postojećeg „umetničkog sistema“ ispoljavala se istovremeno u dva komplementarna nivoa: jedno su direktni stavovi sadržani u autorskim tekstovima, drugo su pak indirektne implikacije uključene u sāmu internu strukturu umetničkog rada. U okviru ovog prikaza moguće je obuhvatiti samo one stavove koji se izričito

---

odnose na ulogu galerija i muzeja, a takvi su stavovi u otvorenoj kritičkoj formi došli do izražaja u tekstovima Brace Dimitrijevića i Gorana Đorđevića. Služeći se formulacijama kojima namerno želi da izazove polemičku reakciju, Dimitrijević iznosi mišljenje o vremenski ograničenoj problemskoj funkciji umetničkog dela koje brzo gubi onu aktivnu idejnu komponentu i poprima pasivnu dekorativnu ulogu, ali koje uprkos tome uspeva da na veštacki način sačuva status jedne relativno dugotrajne kulturne vrednosti, i to upravo zahvaljujući „podlozi” koju tom delu pruža institucija muzeja. Štaviše, muzeji najčešće postaju skladišta dela koja poseduju još samo vanjsku formalnu „ljušturu” svoje nekadašnje idejne i duhovne vitalnosti, no društveni prestiž institucije muzeja uspeva (ili makar ka tome teži) da samom fizičkom postojanju tih dela prida iluziju njihove navodne nadistorijske trajnosti. Da bi doveo u pitanje takvu neopravданo privilegovanu funkciju muzeja, Dimitrijević obrće dijagnozu koju je prethodno postavio Buren: muzej, zapravo, nije „okvir” koji automatski garantuje status vrednosti umetničkog dela, već obrnuto, umetničko delo jeste činilac koji pridaje vrednost ambijentu a s tim i instituciji u kojoj je ono izloženo, što vodi Dimitrijevića ka zaključku izraženom u tezi po kojoj „izlaganjem istih radova u drvenoj baraci i muzeju, baraka postaje kulturno jednako vrijedna kao i grandiozna muzejska palača”.

S druge strane, Goran Đorđević polazi od pretpostavke da je uloga galerija i muzeja u promovisanju umetničkih vrednosti praktično velika i da se ta uloga zasniva na moći i uticaju onih društvenih snaga koje vladaju tim kulturnim institucijama, pri čemu su te snage u stanju da „svjeje subjektivne kriterijume proglaše objektivnim”. Da bi se eliminisala takva mogućnost manipulacije Đorđević se zalaže za proces u kome bi se „fežiše vrednovanja nekog rezultata sa nivoa ukusa prenelo na nivo istine (ili stepena istinitosti)”, a taj bi proces mogao dovesti do korenitog preispitivanja celokupnog načina funkcionisanja galerijsko-muzejskog sistema. Konkretnе puteve odvijanja ovog procesa Đorđević vidi u težnji ka što egzaktnijoj konstituciji unutrašnje strukture umetničkog jezika koji bi svojom strogom autonomijom mogao onemogućiti sva iskrivljena i proizvoljna tumačenja, dakle tumačenja koja upravo tom svojom više smislenošću dozvoljavaju da pojedina značenja formulisana u području umetnosti često budu podvrgnuta interesima vladajućih ideologija.

Kritički stav novih umetnika prema kompleksu galerija/muzej nije čin nekog apriornog suprot-

---

stavljanja samom postojanju takvih kulturnih institucija, već je to zapravo posledica dijalektičkog uviđanja krajnje složenosti relacija unutar kojih se danas nalaze rad i ponašanje umetnika, relacija u kojima te institucije svakako imaju jednu od važnih uloga. Jasno je, naime, da svaki tretman umetničkog dela kao izolovanog estetskog objekta, dakle kao objekta nastalog i vrednovanog izvan ili iznad realnih kulturnih i društvenih koordinata ne samo da ne vodi nikakvom temeljitijem spoznajnom zaključku, već je i sâma težnja za takvim tretmanom umetnosti simptom konformističkih ili čak i otvoreno reakcionarnih pozicija. Neminovno je da savremeni umetnik definitivno odbaci svaku idealističku predstavu o svojoj delatnosti i o svojoj funkciji, a sâma realnost istorijskog trenutka postavlja mu zahtev za politizacijom ponašanja u konkretnim društvenim prilikama. No, da bi ta politizacija mogla doista biti efikasna ona treba da krene od temeljnih pretpostavki koje determinišu odvijanje savremene umetničke prakse: od preispitivanja instanci kao što su uslovi obrazovanja umetnika, putevi njihovog uključivanja u kulturni život, kanali socijalizacije umetničkih rezultata itd., jednom rečju od kritičkog uvida u prirodu svih onih okolnosti koje na bilo kakav način utiču na formiranje i dalje izgrađivanje problemske fizionomije savremene umetnosti. Realni uvidi u položaj savremene umetnosti u širem socijalnom kontekstu, otkrivaju faktičke teškoće radikalno orijentisanih autora da u tom kontekstu ostvare doista aktivnu i delotvornu funkciju: dominantne društvene snage koje u kritički usmerenoj umetničkoj praksi prepoznaju opasnosti po njih ne-poželjnih idejnih fermentacija, brane se strategijom apsorbiranja i asimiliranja te prakse u zatvorene ambijente kulturnih institucija. Na taj način se konfliktnost konkretnih životnih stanovišta sublimira u pluralističku koegzistenciju različitih umetničkih stilova i tendencija. Očito je da su danas upravo muzeji moderne umetnosti mesta u kojima se predstavlja ili čak odigrava proces te sublimacije i ove su činjenice mnogi kritički orijentisani novi umetnici u potpunosti svesni. No oni bi ujedno trebalo da budu svesni okolnosti da i sama rasprava oko funkcije muzeja jeste u stvari rasprava o jednoj vrsti kulturnih rezervata, pa bi tako svako prenaglašavanje karaktera i dometa ove rasprave moglo izazvati nove kontradikcije koje bi još samo potencirale izolovani i alienirani položaj umetnika u postojećim odnosima moći i uticaja konkretnih društvenih snaga.

# FUNKCIJA MUZEJA

---

Muzej<sup>1)</sup> je povlašteno mjesto sa trostrukom ulogom:

*Estetskom.* Muzej je okvir i djelotvorni potporanj na koje se djelo upisuje/slaže. Istodobno, to je središte u kojem se zbiva radnja i jedinstveno (topografsko i kulturno) gledište djela.

*Ekonomskom.* Muzej daje tržišnu vrijednost onome što izlaže, odnosno onome što je stekao/izabrao. Očuvanjem ili izvlačenjem toga iz svakidašnjosti, muzej unapređuje djelo u društvenom smislu, osiguravajući tako njegovo izlaganje i potrošnju.

*Mističnom.* Muzej/galerija smješta unapređuje u rang „Umjetnosti“ sve ono što izlaže s uvjerenjem, tj. navikom, otklanjajući tako unaprijed svaki pokušaj da se postavi pitanje o osnovama umjetnosti a da se ne uzima u obzir mjesto s kojega se to pitanje postavlja. Muzej/galerija sačinjavaju mistično tijelo Umjetnosti.

Jasno je da su gornje tri točke ovdje samo zato da dadu općenitu ideju o ulozi muzeja. Razumljivo je da se te uloge razlikuju svojom jačinom ovisno o pojedinom muzeju/galeriji, zbog društvenopolitičkih razloga koji se odnose na umjetnost ili, općenitije, na sistem.

## Čuvanje

Jedna od prvobitnih tehničkih uloga muzeja/galerije jest čuvanje. (Ovdje se može upozoriti na razliku između muzeja i galerije, iako ta razlika postaje sve manje uočljiva: muzej općenito kupuje, čuva, skuplja s namjerom da izlaže, galerija čini to isto s namjerom da preproda.) Ta uloga očuvanja ovjekovjećuje

<sup>1)</sup> Mora nam biti potpuno jasno da kada govorimo o „muzeju“ mislimo i na sve tipove „galerija“ koji postoje kao i na sva ostala mesta koja se smatraju kulturnim središtim. Razliku između „muzeja“ i „galerije“ objasnaćemo kasnije. Treba, međutim, nglasiti i nemogućnost da se izbjegne predodžba o kulturnoj lokaciji.

idealističku prirodu umjetnosti, jer tvrdi da umjetnost jest (može biti) vječna. Ta je ideja, između ostalih, prevladala u XIX stoljeću, kada su stvoreni javni muzeji, približno onakvi kaki su i dan-danas poznati.

Slikane stvari obično su stavovi, geste, sjećanja, kopije, imitacije, transpozicije, snovi, simboli... arbitrarne složeni i utvrđeni na platnu na neodređeno vremensko razdoblje. Da bi se naglasila ta iluzija vječnosti ili bezvremenosti, treba sačuvati djelo samo po sebi (fizički krhko: platno, ram, pigmenti itd.) od trošenja. Zamišljeno je da muzej preuzme tu zadaću i da odgovara-jućim umjetnim sredstvima očuva djelo, koliko je moguće, od djelovanja vremena u kojemu bi djelo inače nestalo mnogo brže. To je bio/jest još jedan način da se ukloni privremenost/krhkost umjetničkog djela, pomoći umjetnog održavanja „na životu“ dajući mu time privid besmrtnosti, što odlično služi argumentima koje mu nameće preovladavajuća gradanska ideologija. Treba napomenuti da se sve to događa uz oduševljeno odobravanje autora, tj. umjetnika.

Štaviše, ta konzervatorska uloga muzeja koja je dostigla svoj vrhunac u toku XIX stoljeća i s romantizmom, još uvjek se općenito prihvaca i danas, uz jedan dalji paralizirajući faktor. Zapravo se ništa ne čuva pomnije od umjetničkog djela. Zbog toga je umjetnost XX stoljeća tako ovisna o umjetnosti XIX stoljeća, budući da je, bez ikakvog prekida, prihvatala njezin sistem, njezin mehanizam i njezinu ulogu (uključujući Sezana i Dišana), a da nije otkrila jedan od svojih glavnih alibija nego je, štaviše, prihvatala okvir izložbe kao nešto što je očito samo po sebi. Još jedanput možemo izjaviti da muzej stvara svoju „marku“, utiskuje svoj „okvir“ (fizički i moralni) na sve ono što izlaže, duboko i neizbrisivo. Čini to tim lakše što sve ono što muzej prikazuje i razmatra nastaje s namerom da bi bilo smješteno u njemu. Svako umjetničko djelo već nosi, implicirano ili ne, trag geste, lika, portreta, razdoblja, povijesti, ideje... i muzej ga u skladu sa time čuva (kao suvenir).

#### *Skupljanje*

Muzej ne samo da čuva, pa tako čini greške, nego i skuplja. Time se pojačava uloga muzeja, budući da on postaje jedinstveno stajalište (kulturno i vizuelno) sa kojega se djela mogu razmatrati, zatvoreni prostor u kojemu se umjetnost rađa i pokapa, pritisnuta onim istim okvirom koji je prikazuje i sačinjava. Zaista, skupljanje omogućuje pojednostavljivanje i

---

garantira povjesnu i psihološku težinu koja učvršćuje predominaciju zaštitnika (muzeja/galerija) onoliko koliko se ovo drugo zanemaruje. Zapravo muzej/galerija ima povijest, opseg, fizičku prisutnost, kulturnu težinu, a sve je to isto tako važno kao i potporanj na kojem se slika, crta. (Štavise, to se prirodno može primijeniti na bilo koji skulpturalni materijal, preneseni objekt ili raspravu zapisanu u muzeju.) Na drugoj strani, recimo društvenoj, skupljanje služi da zajedno prikaže različita djela, koja su često vrlo raznovrsna, od različitih umjetnika. Rezultat toga je stvaranje ili suprotstavljanje različitih „škola“ i „pokreta“, čime se ukidaju neka zanimljiva pitanja izgubljena u pretjeranoj masi odgovora. Zbirka se također može iskoristiti da pokaže rad jednog umjetnika i tako se stvara „izravnavajući“ učinak za kojim je djelo ionako težilo, jer je bilo isključivo zamišljeno, namjerno ili ne, za konačnu zbirku.

Sve u svemu, zbirka u muzeju djeluje na dva različita ali i usporedna načina, koji ovise o tome razmatra li se grupna izložba ili izložba jednog umjetnika.

A) U slučaju suočavanja djela različitih umjetnika muzej nameće mješavinu nepovezanih stvari, između kojih se naglašavaju izabrana djela. Ta izabrana djela dobijaju povezanost koja je rezultat isključivo njihovog konteksta — zbirke. Treba jasno istaknuti da su zbirka o kojoj mi govorimo i izbor do kojega ona vodi očito motivirani ekonomskim razlozima. Muzej skuplja ono što je bolje da bi to odvojio. Ali ta je razlika lažna, jer zbirka prisiljava na uspoređivanje stvari koje se često ne mogu uspoređivati, što nužno dovodi do rasprave koja je od početka pogrešno postavljena i na koju nitko ne obraća pažnju.

B) Skupljanjem i prikazivanjem djela jednog umjetnika (samostalna izložba) muzej naglašava razlike unutar jednog umjetničkog korpusa i insistira (ekonomski) na (pretpostavljenim) uspješnim djelima i (prepostavljenim) promašajima. Rezultat je toga da takve izložbe ističu „čudesni“ aspekt „uspješnijeg“ djela. A ona upravo zbog toga daju i bolju tržišnu vrijednost slabijim djelima koja se nalaze uz njih. To je onaj „izravnavajući“ učinak koji smo prije spomenuli, a čiji je cilj i kulturni i komercijalni.

*Utočište*

Ta razmatranja sasvim prirodno dovode do ideje, koja je bliska istini, da muzej djeluje kao utočište i da bez tog utočišta nijedno djelo

---

ne može „opstati“. Muzej je neka vrsta azila. Djelo koje je u nj smješteno, zaštićeno je od vremenskih nepogoda i svih vrsta opasnosti, a najviše je zaštićeno od bilo kakve vrste provjeravanja. Sva su umjetnička djela stvorena da bi bila izabrana, skupljena i sačuvana (među ostalim i od drugih djela koja su, iz bilo kojih razloga, isključena iz muzeja). Ako se djelo skloni u muzej-utočište, onda je to zbog toga što ono tamo nalazi smiraj i svoj okvir: okvir koji neki smatraju prirodnim, a zapravo je samo povijesni. To znači, okvir koji je potreban djelima u nj smještenim (potreban za njihovo opstojanje). Cini se da taj okvir ne zabrinjava umjetnike koji neprestano izlažu a da i ne razmatraju problem mjesta na kojem izlažu. Bez obzira na to ostavlja li mjesto u kojem je djelo izloženo trag ili označuje to djelo, kakvo god ono bilo, svako djelo koje se prikazuje u tom okviru, ako izričito ne istražuje utjecaj okvira na sebe, pada pod iluziju dovoljnosti samome sebi — ili idealizma. Taj idealizam (koji se može usporediti sa Umjetnošću radi Umjetnosti) štiti i sprečava bilo koju vrstu sloma.

Zapravo, svako umjetničko djelo neizbjegno posjeduje jedan ili nekoliko izvanredno preciznih okvira. Djelo je uvijek ograničeno u vremenu i u prostoru. Zaboravljajući (namjerno) te bitne činjenice netko se može prevariti da postoji besmrtna umjetnost, vječno djelo. Može se vidjeti kako ta zamisao i mehanizmi koji su je stvorili — između ostalih i funkcija muzeja koju smo na brzinu ispitali — smještaju umjetničko djelo jednom zauvijek iznad svih klasa i ideologija. Isti idealizam također ukazuje na vječnost i apolitičnog Čovjeka, u kojega bismo mi morali vjerovati i čuvati ga u skladu s preovladavajućom buržoaskom ideologijom.

Nevidljivost ili (namjerno) neukazivanje/otkrivanje različitih podupirača bilo kojeg djela (uporište djela, smještaj djela, okvir djela, položaj djela, cijena djela, poleđina djela itd.) nisu zbog toga ni nepredviđeni ni slučajni, a netko bi želio da tako mislimo.

Ono što ovdje imamo, brižljiva je kamuflaža koju je poduzela preovladavajuća građanska ideologija, a pomagali su joj sami umjetnici. Kamuflaža koja je dosad omogućila preobražaj „stvarnosti svijeta u sliku svijeta, a Povijesti u Prirodu.“

Tekst je napisan 1970, a prvi put je objavljen povodom izložbe Daniela Burena u Muzeju moderne umjetnosti u Oxfordu, marta—aprila 1973. Prevele: Nena Dimitrijević i Božica Gavez; iz kataloga izložbe Daniela Burena u Gradskoj galeriji u Zagrebu, 1974. god.

---

---

ANDRE KADERE

---

# PREDSTAVLJANJE I KORIŠĆENJE DELA\*

---

Trebalo bi, na Fakultetu političkih nauka na primer, istaći funkciju jednog dela u okviru koji joj je svojstven — a to je pogled, ili tačnije rečeno, okvir umetnosti ili slikarstva. U tom okviru možemo da tvrdimo da je delo nezavisno, a kada govorimo o nezavisnosti znači da istovremeno dajemo i koordinate jednog političkog konteksta.

Delo je nezavisno po svojoj strukturi i po svojoj formi.

- a) Struktura u ovom slučaju nije subjektivne i estetske prirode. O njoj se može diskutovati, a ta činjenica joj omogućava opstojanje izvan zaštite umetničkog kruga na bilo kom mestu, na ovom fakultetu na primer.
- b) Slike, fotografije, tekstovi, kvadratne ili pravougaone površine, moderne ili stare, avantgardne ili ne — napravljene su da bi bile postavljene, lepljene ili neposredno izvedene na nekom zidu. Napravljene su za zid i od njega zavise. Ali ko poseduje ove zidove namenjene izlaganju? Poseduju ih galerije, muzeji i kulturne institucije.

Cilindrična forma kojoj nije određeno kakomora da stoji, može stoga da se spusti-postavi negde, može da se ponese sa sobom, da se nasloni, okači. Svi vidovi njenog izlaganja su mogući a nijedan nije obavezan.

Prisustvo zida više nije određujuće. Ipak, muzeji i galerije, ti specifični prostori namenjeni umetnosti i domenu gledanja, postoje. Iluzorno bi bilo zanemariti ih. I zaista, ne nalazimo se ni u kakvoj slobodnoj situaciji, jer ti prostori vrše vlast, svim mogućim sredstvima, a pre svega selekcijom.

\* ) Andrè Caderre, *Presentazione di un lavoro, Utilizzazione di un lavoro, Schema informazione*, No. 3, Firenze, 1977.

---

Upravo ovu spregu treba, ako ne rastročiti, onda bar istaći. A to tek postaje moguće ako podemo od nezavisnog dela. Međutim, ova nezavisnost ne treba da ostane isključivo na nivou teorijskog dokaza već mora svakodnevno da se praktikuje, pre svega na samom terenu umetničkih svetišta, organizujući izložbe na anarhičan način, čak i mimo volje vlasnika tih prostora. Da bi ova delatnost bila zaista efikasna mora da se odvija u trenutku kada se na tom prostoru nalazi najveći mogući broj ljudi, to jest najčešće u trenutku otvaranja neke izložbe. Moramo istaći da je ovaj način izlaganja potpuno miroljubiv i neagresivan. Drveni cilindrični štap je po dimenzijama malen i ni na koji način materijalno ne ometa odvijanje neke izložbe. Ne radi se o tome da se fizički napadnu uredno izložena dela. „Sukob“ se odvija na teorijskom i ideoškom planu, a agresivnost i nasilje neprekidno potiču od strane vlasti. Međutim, potreбно je izlagati i izvan svetišta umetnosti upravo da bi se istakla nezavisnost dela u odnosu na vlast — izlagati, dakle, na ulici, u metrou, u restoranu, ukratko, svugde, jer prisustvo zida više nije nužno.

To podrazumeava da takvo delo ne prevazilazi dimenzije i težinu nečeg što umetnik može da nosi, jer je upravo samo to delo razlog izlaganja. Da je ono veće postalo bi neka vrsta stuba, a njegova nepokretnost bi tada opet samo bila odlika tradicionalnog dela. Činjenicu da ima dimenzije i težinu ne treba ni u kom slučaju zanemariti. Takvo delo može i mora da se izlaže i na klasičan način — sledstveno pozivu na izlaganje u neki muzej ili galeriju delo može da se okači ili postavi sasvim službeno u tim prostorijama. To ga, na neki način čini i efikasnijim, jer kako delo postaje poznatije i, dakle, skuplje, tako ono postaje i mnogo primamljivije za nošenje uza se, za dodirivanje i za postavljanje na sva moguća mesta...

Danas se nalazimo u situaciji — određenoj našim kulturnim tradicijama, našim obrazovanjem i celokupnim našim društvenim ambijentom (reklamom, televizijom i ostalim medijima) — u kojoj se domenu vizuelnog pridaže poseban značaj. U poslednjoj instanci, činjenica da nam pogled potvrđuje postojanje neke stvari dokazuje temeljni značaj ovog domena. To je razlog da su gledanje, umetnost i slikarstvo izloženi ideoškoj borbi. Svaka ideologija teži da se dočepa i zavlada tim domenom. Ideologija vlada politikom, ali je ona i deo filozofije. Stoga zaključujemo da se na Filozofskom fakultetu nikako ne nalazimo izvan političkog konteksta.

(Preveo s italijanskog IVAN VEJVODA)

---

BRACO DIMITRIJEVIĆ

---

# TRI MUZEJSKE IZLOŽBE\*

---

Pogrešno bi bilo misliti da se u muzejima ili zbirkama nalaze umjetnička djela. U većini slučajeva, umjetničkih djela tamo više nema. Za predmete koji se tamo nalaze prikladniji bi bio naziv „dokumenti o umjetnosti prošlosti“ ili, romantičnije — „uspomene na umjetnost prošlosti“.

Ali, mnogi su još uvijek skloni vjerovati da se u muzejima nalaze umjetnička djela, uglavnom trajne umjetničke vrijednosti. Taj se nesporazum javlja jer umjetnička djela u formalno-perceptivnom smislu neobično sliče neumjetničkim, ili preciznije — da ne bi došlo do identifikacije umjetnosti s predmetnim — instrumenti umjetnosti neobično sliče instrumentima neumjetnosti. Naime, da bi se napravilo i jedno i drugo, potrebno je formulirati ideju, upotrijebiti papir, boju, platno, fotografiju, glinu, govor itd. Postoji i mišljenje da trajniji materijali kao granit, bronca, uljena boja doprinose trajnosti djela. Ono što čini umjetnost različitom od neumjetnosti idejna je razina djela, koje je u trenutku nastajanja i najudaljenije od postojeće razine sredine. Podržavati ideju o vječno vrijednom djelu isto je što i vjerovati u vječno statične društvene odnose. Dok je idejnost djela konstanta, dotle stupanj svijesti onih kojima je djelo namijenjeno neprestano raste. U momentu kada se te dvije linije imaginarnog grafikona susretnu, umjetničko djelo prestaje to biti, jer je do tada potpuno konzumirano, a njegova je funkcija svedena na nulu. Inherentno ovom procesu je i opadanje idejnog (aktivnog) u djelu u korist dekorativnog (pasivnog). Funkcija umjetnosti nije uljepšavanje stvarnosti ili pojedinačne situacije, već definiranje novog aktivnog odnosa čovjeka i postojeće realnosti (stvaranju kritičkog odnosa prema njoj), a samim tim i novih oblika svijesti — pojedinačne i društvene.

\* Tekst iz kataloga izložbe Brace Dimitrijevića u galeriji Nova, 1976. godine.

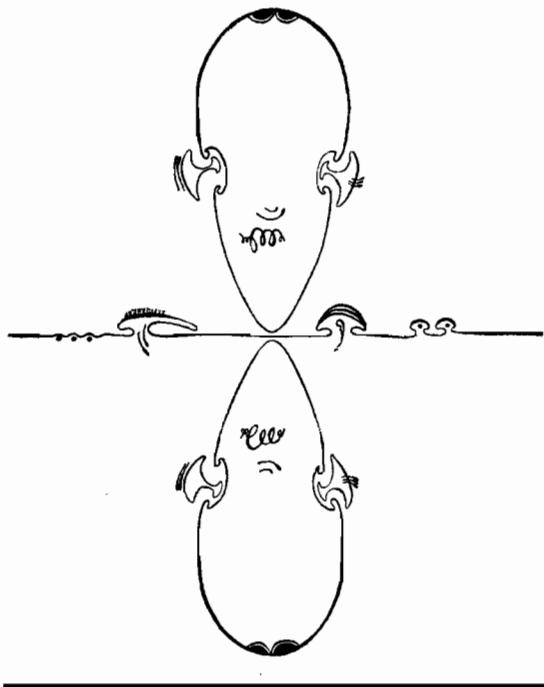
---

Uloga muzeja u distribuciji umjetničke ideo-logije nije mala. Dok galerijske institucije imaju sličan način predstavljanja djela uz trajanje od samo nekoliko tjedana, muzejske zbirke i postavke mogu nepromijenjene stajati i po nekoliko godina. Očita razlika u dužini pri-kazivanja može imati dvojaki učinak. U gale-rijama izložbe se brže menjaju, a to stvara prividnu dinamiku i raznolikost unutar umjet-ničke produkcije za razliku od dužeg, muzej-skog načina prezentacije, koje nameće druš-čije mogućnosti korišćenja djela, a samim tim i njegovu bržu potrošnju. Ali, najveći broj muzeja bavi se kolecioniranjem predmeta udal-jenim od suvremene umjetničke prakse. Izla-ganje tih predmeta unutar zbirki uglavnom je pravolinijska metoda kronološkog svrstavanja, koja se podudara i sa stilskom klasifikacijom. Takav način predstavljanja ima logiku koja sugerira „red“ i „jasnoću“ unutar umjetničkog stvaralaštva i izravno je suprotna dinamizaci-ji društvenih odnosa. Takva klasifikacija te-meljena na pretapanju stilova zapravo je jedino i moguća s određene vremenske udaljenosti i nakon taloženja povijesne prašine. Tromost u reagiranju na višeslojnost svakodnevnih krea-tivnih činova očituje se kasnije u stvaranju određenih stilskih jedinica. To se može shvatiti kao određena vrsta agresije ili nemoći koja eliminira sve ostale izvanstilske mogućnosti. Zbog toga se muzejske kolekcije ne pojavljuju kao svjedočanstva dijalektičkog razvoja misli i umjetnosti, već kao iluzija potpune jasnoće i utvrđenog poretka stvari. Razvoj zbirki i muzeja trebalo bi biti motiviran određenom namjerom, koja je odraz čovjekovih životnih uvjeta i potreba. Čini se da većina muzeja kao i većina umjetničke produkcije funkcioni-ra odvojeno, tj. otuđeno od suvremenog čov-jeka. Na svu sreću publike, svjesno ili ne, ne zalazi previše u muzeje, ali je ipak zahva-ćena utjecajima drugih medija koji stavove spram umjetnosti zasnivaju na sličnim krite-rijima kao i muzeji. U većini slučajeva, kriteriji selekcioniranja unutar umjetnosti nasleđeni su iz koncepta kulture 19. stoljeća, pa se i funk-cija muzeja svodi na kultivaciju estetsko-po-sesivnih manira povlaštene klase, a ne na od-gajanje osnovano na dijalektičkim načelima.

Imajući u vidu prethodne činjenice potražio sam mogućnost izlaganja koja ne bi dovela moja idejna stajališta u suprotnost sa mojim umjetničkim ponašanjem. Shodno tome, pored izlaganja u postojećim muzejima, napravio sam nekoliko stalnih zbirki svojih radova, u malim mjestima udaljenim od kulturnih središta i koncentrirane umjetničke scene, nazivajući ih muzejima privremene umjetnosti. Privremene

---

umjetnosti zato jer druga, zapravo, i ne postoji i samo je pitanje kompleksnosti ideje koliko će se dugo to djelo održati u sferi umjetničkog. U ovom slučaju posjetitelj muzeja privremene umjetnosti, daleko od umjetničkih središta, oslobođen prolaska kroz luksuzna vrata grandiozne fasade i pritiska autoriteta stoljetnih institucija, ulazi bez nametnutih preduvјerenja i ostavljen je vlastitom prosuđivanju. Ako se značaj muzeja određuje prema kvaliteti djela izloženih u njemu, onda izlaganjem istih radova u drvenoj baraci i muzeju, baraka postaje kulturno jednako vrijedna kao i grandiozna muzejska palača. Takva usporedba dovodi na istu razinu elemente iz različitih kulturnih konteksta. Time se ujedno proširuje dijapazon pojava, procesa ili objekata koji zasluzuju kulturnu valorizaciju i pomjeraju zanimanje od specifičnog k općem. Drukčije poimanje umjetnosti i druge osnove sistematizacije umjetničkih djela mogu se ostvariti lomljenjem mitskog okvira kojega čine kategorije važnog, vrijednog, iznimnog, povijesnog i vječnog.



# O UMETNIČKIM GALERIJAMA\*

---

Ono što neosporno karakteriše umetničku praksu ovoga veka jeste galerijski sistem koji danas jedan skup individualnih aktivnosti, istorijski definisan kao umetnost, dovodi u vezu sa celokupnim društvenim bićem. Na taj način rezultati ovakve aktivnosti u datim društvenoistorijskim uslovima dobijaju tretman umetničkog dela i postaju opšta društvena vrednost.

Da bi jedna individualna aktivnost bila uključena u društvenu praksu neophodno je postojanje nekog sistema društvenog vrednovanja rezultata te aktivnosti. Ovo vrednovanje je moguće u odnosu na rezultate iste vrste aktivnosti ili u odnosu na rezultate neke druge aktivnosti, a izražava se, pre svega, ekonomskim sredstvima (novcem) i društvenim statusom. Između svih društveno priznatih aktivnosti postoje neke koje se više poštuju od drugih, ali često ne na osnovu značaja koju te aktivnosti objektivno imaju u društvu. Isto tako, i u okviru iste aktivnosti jedni rezultati se više vrednuju od drugih i srazmerno tome bolje nagrađuju. Kada se umetnička praksa posmatra kao deo društvene aktivnosti, onda u datim istorijskim uslovima realno postoji manje ili više razvijen sistem kojim se određuje društvena vrednost rezultata umetničke aktivnosti — umetničkih dela. Ovaj sistem je u različitim istorijskim uslovima imao različitu formu, da bi se u ovom veku transformisao u instituciju galerije koja sa srodnim i komplementarnim institucijama (umetnički sistem) ustanovljava društvenu vrednost nekog umetničkog dela. Za razliku od pojedinih društveno priznatih aktivnosti (naučno-istraživački rad npr.), postupak ustanavljanja vrednosti umetničkih dela je karakterističan po izrazito visokom stepenu subjektivnosti. Može se reći da nije posto-

\* ) Ovaj tekst, pod nazivom „A 1061 Words”, pripremljen je za izložbu „Radical Attitudes to the Gallery” koja je održana od 27. juna do 15. jula 1977. u galeriji „Art Net” u Londonu.

---

jao i da ne postoji relativno objektivni i dovoljno konzistentni postupak kojim je moguće ustanoviti vrednost nekog umetničkog dela. Međutim, realno funkcionisanje nekog postupka vrednovanja umetničkog dela u datim istorijskim uslovima, ukazuje na činjenicu da su neka merila (u osnovi subjektivna) određivala njihovu vrednost. Lako se može ustanoviti da su predstavnici određene društvene klase (sloja) koja u datom periodu ima realnu društvenu moć, uglavnom bili u poziciji da svoje subjektivne kriterijume proglose objektivnim. Ekonomskom kontrolom umetničkog sistema (i ne samo ekonomskom), vladajuća klasa je nametala i nametnula svoj ukus i svoja merila, pa se može zaključiti da je postojeća istorija umetnosti istovremeno i istorija ukusa vladajuće klase.

Izgleda da se, paralelno s jačanjem uloge galerijskog sistema, kod nekih umetnika s početka ovoga veka više ili manje javila svest o složenom društvenom značaju njihove aktivnosti. Pojava „ready-made”-a predstavlja najizrazitiji primer u tom smislu. Do njegove pojave, praktično sve bitne komponente nekog umetničkog dela su bile sadržane unutar materijala kojim je deo izvedeno. Iako je u iskustvu umetnika, možda, postojalo saznanje o nekim, relativno određenim uslovima i normama koje je njegovo delo moralno da ispunjava da bi bilo prihvaćeno od strane galerijskog sistema, ta svest se nije eksplicitno uključivala u samo delo. Time se može objasniti činjenica da se neko delo kome je autor predviđao umetničku prirodu, moglo da prepozna kao umetničko delo i izvan umetničkog konteksta. Za razliku od takvog koncepta, sadržaj „ready-made”-a nije toliko određeni predmet, koliko je to sam kontekst u kome se taj predmet pojavljuje — umetnički (galerijski) sistem. Mislim da se može slobodno reći da je suštinski predmet „ready-made”-a galerijski sistem. Izgleda paradoksalno, ali je upravo pojava ovakvog rada pružila mogućnost galerijskom sistemu da praktično u društvu potpuno preuzme monopol vrednovanja umetničkog dela. Činjenica da je „ready-made” mogao da bude prihvачen kao umetničko delo otvoreno ukazuje na proizvoljnost kriterijuma definisanja umetničkog dela od strane galerijskog sistema, a činjenica da „ready-made” jeste prihvaćen ukazuje na položaj i realnu moć galerije u društvu. Od tada karakter i uloga galerije nisu bitno izmenjeni, pa smo danas suočeni sa jednim veoma razvijenim galerijskim (muzejskim) sistemom koji praktično ima nepričuvanu ulogu u određivanju prirode odnosa između umetničke aktivnosti pojedinaca i celokupnog društvenog bića. Ovde bih naznačio da u zemljama sa izrazito jakom birokratskom državom, ulogu galerijskog sistema preuzima država, koja ima mono-

---

pol i nad umetničkom aktivnošću u tom društvu, diktirajući tako profil aktivnosti koji joj najviše odgovara. Na taj način umesto *formalno različitih* umetničkih aktivnosti diktiranih od strane galerijskog sistema, imamo jedinstven umetnički koncept diktiran od strane države. I u jednom i u drugom slučaju uloga društvenog organizovanja umetničke aktivnosti služi održavanju i učvršćivanju datih odnosa u društvu. Problem društvenog organizovanja umetničke aktivnosti preko galerijskog sistema ne obuhvata samo diktiranje prirode umetničke aktivnosti, nego istovremeno sužava i uskraćuje mogućnost organizovanja onih aktivnosti čiji rezultati zadovoljavaju druge objektivnije kriterijume, jer takvi rezultati negiraju osnove galerijskog sistema, i realno mogu ugroziti interes klase (sloja) koja stoji iza njega.

Snaga i slabost galerijskog sistema jeste postupak određivanja vrednosti rezultata umetničke aktivnosti. Ako bi se na jednom šrem internacionalnom planu u okviru postojećeg galerijskog sistema organizovale takve aktivnosti čiji rezultati zadovoljavaju neke objektivnije kriterijume, verujem da bi se na taj način ugrozilo normalno funkcionisanje tog sistema. Jednostavno rečeno, ako bi se težište vrednovanja jednog rezultata sa nivoa *ukusa* prenalo na nivo *istine* (ili stepena istinitosti), onda bi sigurno praksa galerijskog sistema pretrpela ozbiljne transformacije, pa je vrlo verovatno da bi galerijski sistem izgubio svoj današnji smisao i ulogu u društvu. Pošto je direktno ugrožavanje galerijskog sistema u postojećim istorijskim uslovima teško ostvarljivo, organizovanje navedenih aktivnosti bi predstavljalo neku vrstu realne, *konstruktivne diverzije* ovog sistema. U postojećim uslovima bi i kolektivni bojkot galerijskog sistema mogao da bude efikasan samo kada bi se sproveo solidarno, što je za sada, čini mi se, neostvarljivo.

Ako se prihvati da je umetnost na individualnom nivou posledica aktivnosti uslovljenih, pre svega, iracionalnim dimenzijama ljudskog bića, na čije rezultate nije moguće primeniti bilo kakav relativno objektivni kriterijum društvenog vrednovanja, mislim da bi bilo najbolje da ovake aktivnosti ostanu samo privatna stvar onoga ko ih sprovodi. Tek kada bi, sa kvalitativnom promenom društvenih odnosa, nestali uslovi koji zahtevaju društveno organizovanje umetničke aktivnosti, prestali bi i razlozi za postojanje galerijskog sistema.

# NOVE AKCIJE MUZEJA

---

Iako su muzejima davno prorekli smrt, oni su još uvek živi. Izgleda čak, — nasuprot drugim kulturnim ustanovama (npr. bioskopu i pozorištu) — da je poseta muzejima i izložbama u porastu. Naravno, tu treba pažljivo proučiti statističke podatke, ali je takva tendencija uočena.

Međutim, prema muzejima postoji izvesna zlovilja javnih, naročito lokalnih vlasti. Sredstva koja se izdvajaju za muzeje nisu mala, ali je van sumnje da ona omogućuju muzejima tek da prežive, a ne i da napreduju i budu nosioci inovacija. Ipak, muzeje više parališe nepostojanje određene politike nego li nedovoljna sredstva.

U prvom delu ovog izveštaja<sup>1)</sup> proučićemo kako muzeji ispunjavaju svoje tradicionalne funkcije ili bar one od njih koje su najbitnije: obogaćivanje fondova, studijski rad i istraživanja, predstavljanje zbirki. Obilazak muzeja u Francuskoj i Italiji za potrebe ove studije kao i brojni izveštaji o muzejima govore da većina muzeja danas nema dovoljno sredstava za obavljanje svojih osnovnih zadataka. Razmotrićemo neka rešenja: specijalizacija muzeja, grupisanje zbirki u banku podataka ili u istraživačke centre. Ovo bi trebalo da dovede do mnogo celovitije mreže muzeja uz koncentraciju izvesnih sredstava koja su sada neracionalno rasparčavana. Sami muzeji bi predstavljali središta brojnih „releja“ koji ne bi bili opterećeni teškim zadacima (otkup, konzervacija, istraživanja). Razmotrićemo, zatim, neka iskustva animacije — ne gubeći iz vida njihova ograničenja — i videćemo da ti eksperimenti pružaju mogućnost muzejima da dopru do one publike kojoj do sada nije poklanjana pažnja.

<sup>1)</sup> Ovaj prilog je prevod prvog dela izveštaja o studiji koju je naručio Evropski savet u okviru kulturnog programa Saveta za kulturnu saradnju. Bernard Gilman, *Le musée, agent d'innovation culturelle*, Council for Cultural Cooperation, Strasbourg, 1977.

Međutim, izgleda da se radikalna promena, koja bi trebalo da uzdrma „svet muzeja”, može postići prvenstveno menjanjem prioriteta. Prioritet ne treba više davati umetničkim delima već stanovništvu date teritorije. Stanovništvo ne treba posmatrati kao potencijalnu publiku zbirke ili izložbe koju je „nametnuo” neki kustos, već kao „izvor” pitanja, eksperimentata i izražavanja kome će muzej dati svoj specifični doprinos.

Istraživanje će obraditi tri problema:

*Muzej kao mesto stvaralaštva.* — „Teritorija“ muzeja široko prevaziđa zidove njegovih dvorana: ceo grad, ceo region, svi stanovnici čine „živi muzej.“

*Stanovništvo kao prioritet* — i to ne kao publika koja naide slučajno ili koju dovode u muzej, već ona za koju se treba opredeliti (što zavisi od kulturne politike), a koja će predstavljati određeniji tip populacije. I još više: ovo stanovništvo ne treba da deluje samo kao „korisnik“ ili „priatelj muzeja“, već i na usmeravanje i upravljanje ustanovom onako kako je to slučaj sa omladinskim domovima, domovima kulture i kulturnim centrima.

*Mesto muzeja u kulturnoj politici grada ili regionala.*

Nesporno je da su evropske zemlje doživele poslednjih decenija pravi kulturni razvitet: pojave su se ustanove novog tipa: domovi kulture, polivalentni kulturni centri, integrisane ustanove, specijalizovane ekipe kulturne akcije (pozorišne, audio-vizuelne), itd. Izgleda da su oni koji su davali prevagu novatorskoj politici po malo zanemarivali „tradicionalne“ kulturne ustanove ili su ih posmatrali s podozrenjem. Muzeji spadaju u takve ustanove. Za mnoge, često s puno razloga, oni su simbol „prašljive prošlosti“, „kulturne nekropole“, „salona za građansku elitu“<sup>2)</sup>) itd.

Ovaj rad polazi od sledeće hipoteze: u perspektivi rehabilitacije kako vizuelne tako i naučne, tehničke i istorijske kulture, mogu li muzeji da postanu povlašćeno oruđe? Proučavanje sredstava namenjenih kulturi — državnih budžeta

<sup>2)</sup> U nedavnoj anketi u Grenoblu (1976), čiji rezultati još nisu objavljeni, 19,8% Grenobljana mlađih od 24 godina, smatra da je Muzej slikarstva dosadan, prema 4,4% onih koji to isto misle o domovima kulture. 4,4% istog uzrasta misli da je taj muzej ustanova koja je namenjena mlađima, dok 42,6% to misli o Domu kulture (anketa C.E.S.E.M-a).

i budžeta lokalnih zajednica — navodi na zaključak da je deo, odvojen za muzeje — znatan.<sup>3)</sup> Ali — što nije slučaj samo sa muzejima — izglasani budžeti ne odgovaraju uvek raznim deklaracijama i novatorskim namerama.

Međutim, postoji prošlost koja je tu i o kojoj treba brinuti. To jest, postoji zbirka kojom treba upravljati, zgrada koju treba održavati, osoblje koje treba platiti. Retko se dešava da neki grad zatvori muzej, da rasturi zbirke, da premesti osoblje. On mu bar omogućuje da životari. Ali i u tom slučaju budžetsko opterećenje je stvarnost.

Naša hipoteza sastoji se u sledećem: polazeći od muzeja kao osnovnog kapitala, naravno, uz dopunska sredstva, ali pre svega uz ponovno definisanje funkcije muzeja, uz ponovno procenjivanje prioriteta i novu raspodelu zadataka, ovim ustanovama moguće je dati novatorsku ulogu.

Ovaj izveštaj ne može da obuhvati sva pitanja. Muzeji su mnogobrojni<sup>4)</sup> i veoma raznovrsni. Gledano prema vrstama ima: arheoloških, istočarskih, etnografskih, naučnih, tehničkih muzeja; prema statusu: privatnih, zadužbinskih, državnih ili onih koji su u nadležnosti lokalnih zajednica (okrug—grad). U Provansi ima nacionalnih muzeja. Ima „muzeja-istorijskih spomenika” itd.

<sup>3)</sup> Evo izdataka za kulturu francuskih opština po delatnostima:

— Animacija	· · · · ·	25%
— Scenska umetnost	· · · · ·	23%
— Čitanje	· · · · ·	14%
— Muzičko obrazovanje	· · · · ·	13%
— Muzeji	· · · · ·	10%
— Likovno obrazovanje	· · · · ·	6%
— Ostalo	· · · · ·	9%

Izvor: „Izdaci za kulturu opština. Statistički pregledi” („Les dépenses culturelles des communes. Travaux statistiques”, Service des études du Secrétariat d’Etat Français aux Affaires Culturelles, 1974).

— U Švajcarskoj se izdaci opština za muzeje nalaze na trećem mestu, posle muzike i pozorišta. Izvor: Elementi kulturne politike u Švajcarskoj („Éléments pour une politique culturelle en Suisse”, 1975).

— Upor, takođe „Rad muzeja u Provansi” („Comment fonctionnent les musées de Province”). Anketa u 322 muzeja francuske Provance. Služba za studije Državnog sekretarijata za kulturu. 1975.

— U Francuskoj, pored 31. nacionalnog muzeja, ima oko 1200 muzeja koji ne pripadaju državi, a nalaze se pod pokroviteljstvom ustanove „Muzeji Francuske”. (Izvor: „Bulletin d’Information”, br. 94 Sekretarijata za kulturu.) Radi poređenja navodimo da postoji 11 domova kulture, 13 pozorišnih centara, 23 centra za kulturnu akciju.

— U Švajcarskoj ima 400 muzeja.

Naziv „muzej” nije dovoljan da bi se jedinstveno utvrdio identitet ovih ustanova vrlo različite prirode. Iz ove različitosti trebalo je izvršiti izbor. Odlučili smo se, s jedne strane, za umetničke muzeje i muzeje za narodnu umetnost i tradiciju i, s druge, za muzeje koji zavise od lokalnih zajednica.

Većina muzeja u zemljama Zapadne Evrope zavisi od lokalnih zajednica. To nisu najpoznatiji muzeji, ali su najbliži stanovništvu koje nas u ovom slučaju zanima. Brojne studije, rađene u okviru Evropskog saveta, potkrepile su činjenicu da je lokalna zajednica osnova za pravu i svestranu demokratizaciju kulture. Zato su iz ovog istraživanja namerno isključeni nacionalni muzeji, što ne znači da oni ne treba da imaju značajnu ulogu u politici decentralizacije.

Sem toga, nismo hteli da zadržimo svoju pažnju na nekoliko posebnih eksperimentata: oni mogu da budu zamke, jer su često plod neke izuzetne situacije ili nastojanja jednog čoveka. Opredelili smo se za kontakt sa što većim brojem muzeja da bismo stekli uvid u to kakve su smetnje i teškoće, ali i da steknemo saznanja o novim shvatanjima i novatorskim pokušajima. Pored kratkog obilaska muzeja u Italiji, najveći broj kontakata ostvarili smo u Francuskoj. Poznajući dinamizam nekih anglosaksonskih i skandinavskih muzeja, šteta je što u ovoj studiji neće biti korišćena njihova iskustva. Međutim, nismo sigurni da modele treba tražiti u Evropi. Politika u oblasti muzeja kao što je, na primer, u Meksiku, posebno je zanimljiva, i to sa više aspekata.<sup>5)</sup>

#### MUZEJI NEMAJU DOVOLJNO SREDSTAVA DA ISPUNJAVAJU SVOJE ZADATKE

Većina muzeja se još uvek oslanja na obrasce koji su nastali pre više od jednog stoljeća.<sup>6)</sup> Muzeji su, uglavnom, nastali iz zbirke koju treba održavati, uvećavati, predstavljati publici. U poslednje vreme javila se nova funkcija nazvana „animacija”. Taj termin je veoma neodređen i nejasan. Pre nego što razmotrimo taj novi zadatak koji muzejima otvara perspektive, viđećemo da li i kako muzeji ispunjavaju svoje tradicionalne funkcije.

<sup>5)</sup> „Program školskih muzeja u Meksiku i Dom meksičkog muzeja — jedno iskustvo ‘integrisanog muzeja’,” *Museum*, vol. XXVII, br. 2, 1975. Videti takođe i „Afrički muzej u traganju za svojom budućnošću”, *Museum*, vol. XXVIII, br. 4, 1976.

<sup>6)</sup> G. Bazin: *Le Temps des musées*. Desoer, 1968. H. de Varine: *Les musées dans le monde*, Laffont/Crammont, 1975. D. Giraudy — H. Boutilhet: *Le musée et la vie*, La Documentation française, 1977.

OBOGAĆENJE ZBIRKI: STRUKTURNI  
PROBLEMI (REORGANIZACIJA I IZBOR)

A — *Bolja raspodela postojećih fondova*

Većina umetničkih muzeja zasnovana je na zbirkama koje, uglavnom, nisu konzistentne. Budući da su formirani od eksponata dobijenih iz državnih depoâ (uglavnom iz prošlog veka), od poklona i najrazličitijih legata,<sup>7)</sup> od novih nabavki koje zavise od ličnosti i ukusa kustosa koji se menjaju i od opštinskih rukovodećih ekipa koje se smenjuju, muzeji imaju teškoću u stvaranju posebne fisionomije.

Stvoreni u doba kad je stanovništvo bilo manje pokretljivo nego danas, kad je enciklopedijsko znanje smatrano neophodnom osobenošću kulture tog vremena, muzeji i danas pružaju raznorodnu i često iznenadujuću sliku.<sup>8)</sup> Davno je prošlo vreme kad je svaki muzej mogao da ima ambiciju da prikazuje panoramu umetnosti (ili čak jednostavno umetnosti trenutka), a da i ne pominjemo ljudske aktivnosti u celini. Van sumnje je da nekoliko italijanskih, nizozemskih ili španskih slika (često drugog reda) ne mogu dati predstavu o školama kojima pripadaju, a još manje sliku društva čiji su proizvod. Niti pak, samo jedna slika može biti reprezentativna za stvaralaštvo nekog slikara. Sem toga, evropskoj umetnosti se, u poslednje vreme, pridružuju dela afričke, okeanijske, indijske i drugih umetnosti, koje su igrale i još uvek igraju značajnu ulogu u razvoju ukusa evropskih umetnika. Poznato je, takođe, da je međusobni uticaj raznih oblika umetničkog izraza zanemarivan, da su 'umetničko delo' i svakidašnji život mnogo uže povezani nego što nam to prikazuju specijalizovani muzeji, da društvena, ekonomска i politička svakodnevica uslovjavaju umetničku proizvodnju itd., o čemu muzeji nisu vođili računa. Njihovo polje istraživanja se danas otvara na jedan zbumujući način.

B — *Definisanje politike nabavke*

1. Potrebno je, otud, da svaki muzej iznađe identitet svojih zbirk, formulujući orientaciju koja će omogućiti utvrđivanje politike nabav-

<sup>7)</sup> Mada su neki legati zanimljivi, treba priznati da su, uglavnom, sve redi (što nije slučaj sa etnografskim muzejima). Što se tiče Francuske, legati se sve više koncentrišu u Parizu te se tako postopeće bogatstvo povećava. Sem toga, s njihovim retkim i često čudnim doprinosom ne treba računati pri izgradivanju politike nabavke.

<sup>8)</sup> Čovek se začudi kad u muzeju Poa nadre Adlerovu sliku „Strajk u Krezou“, koja bi imala svoje puno značenje u privrednom muzeju Krezoa (Ekomuzeu). Dela Zorža de la Tura, rasuta u više od 8 francuskih muzeja, nemaju istu snagu kao što bi je imala da se nalaze na jednom mestu.

ke. Nabavna politika će veoma prevazilaziti nadležnost lokalnih zajednica, te zato mora biti rezultat akcije usaglašavanja širih zajednica — države, regiona, grada. Ulogu inicijatora u regrupisanju muzeja treba da ima država, jer se prepostavlja da ima najbolji uvid u kulturno blago svakog muzeja.

Što se tiče Francuske, pokušaj regrupisanja je već započet<sup>9)</sup> ali vrlo oprezno! Teškoće su mnogobrojne. One potiču, s jedne strane, od otpora gradova i njihovih kustosa, koji su veoma vezani za svoje kulturno blago, a s druge, od nedovoljne odlučnosti države koja nije voljna da u razmenu uključi i bogatstva sopstvenih zbirki.

Još uvek se ne oseća prava želja za decentralizacijom. Reforma u Italiji, koja uvodi regionalizaciju upravljanja muzejima, mnogo obećava, ali je sve to još uvek skorašnjeg datuma da bi se mogli izvući neki zaključci.<sup>10)</sup>

2. Treba li da se svaka muzejska zbirka posveti jednoj struci, jednom periodu, jednoj školi, jednom umetniku, jednoj temi? Ko o tome treba da odluči? Kako obezbediti, u svakoj državi, konzistentnu i komplementarnu mrežu muzeja?

Poznato je da lične osobine i sklonosti kustosa, njegove lične veze s umetnicima, kolekcionarima i prodajnim galerijama igraju veliku ulogu u postavljanju i usmerenosti određene zbirke.

Tu i tamo postoje pokušaji „specijalizacije“. (...) Treba istaći pokušaj triju muzeja na jugoistoku Francuske (Grenobl, Marsej, Sent-Etjen), specijalizovanih za savremenu umetnost; oni su priredili zajedničku izložbu eksponata koje su nedavno nabavili. Izložba je prikazana u četiri grada i u Boburu. Zajednička izlaganja doprinose da se u muzejima učvrsti svest o sopstvenom identitetu.

<sup>9)</sup> Već više godina postoji plodan pokret razmene naročito između istorijskih muzeja, kao i muzeja narodne umetnosti i tradicije. Sto se tiče umetničkih muzeja, „Le Musée du Petit Palais d'Avignon“ je dao sjajne i ohrabrujuće rezultate u politici regrupisanja. Ova zbirka ima dvostruko poreklo: zbirke muzeja Kalve iz Avinjona i kolekcija Campana koja je bila rasuta u više od sto muzeja Provanse.

<sup>10)</sup> Zakon iz 1975. predviđa prenošenje izvesnih nadležnosti na regione. Međutim, u naučnom i administrativnom pogledu državni muzeji zavise i dalje od centralne vlasti. Prema ovom zakonu, država i regioni treba zajednički da rade programe. Ustanovljen je, takođe, i Nacionalni savet sastavljen od predstavnika ministarstva i izabranih članova, predstavnika regionalnih pokrajina i opština, univerziteta, lica zaposlenih u upravnim telima i stručnjaka koje izabere ministarstvo.

3. Najzad, vodeći računa o etapama, mogućno je zamisliti da će jednog dana biti mogućna grupisanja i u evropskim razmerama. Dug je spisak delova jednog istog dela (triptihona, na primer), koji su absurdno rasuti po mnogim muzejima. A šta tek reći o vanevropskom blagu koje je opljačkano u doba kolonizacije i koje predstavlja kulturnu baštinu opljačkanih zemalja? Hoće li i to biti regrupisano?

C — *Finansiranje nabavki*

Može se postaviti pitanje da li većina muzeja nema nabavnu politiku usled nedostatka sredstava. Činjenica je da muzeji žive na nasleđu koje se sve neznatnije uvećava. Ako se u tom smislu ne učini ozbiljan napor, koliko sutra će muzeji već biti muzeji prošlosti, neizlečivo okašmenjeni. Evo kako izgledaju godišnji budžeti za nabavke nekih muzeja:

*Bloa* — 30 000 franaka za nabavke i rad, održavanje zaštićenih zgrada. „A dešava se da je samo za popravke potrebna veća suma”.

*Bolonja* — računajući na ugled svog novog muzeja, poglavito se očekuju pokloni: 800 miliona lira.

*Bordo* — Umetnički muzej: 60 000 franaka

*Lil* — 30 000 fr. za Umetnički muzej

— 50 000 fr. za Muzej starog Lila. Katkad, izuzetne nabavke predsednika opštine iznose 200 000 fr. (1976).

*Marsej* — Muzej Lonšan (stari majstori) 50 000 fr.

— Muzej Kantini (savremena umetnost) 70 000 fr.

*Monpelje* — 90 000 fr. u 1976. Tokom prethodne četiri godine nije bilo nikakvih nabavki.

*Po* — 20 000 fr.

*Sent-Etjen* — 1970: 70 000; 1973: 600 000 fr; 1974: 450 000 fr; Od 1974 — ništa.

*Verona* — 1 500 000 lira za stare majstore; 2 000 000 za savremenu umetnost.

Slučaj Grenobla je posebno značajan. Ovaj grad je 1964. godine imao budžet za nabavke u iznosu od 30 000 fr. Grad vodi politiku kupovine dela savremene umetnosti. Tokom proteklih godina sredstva za nabavke su se stalno povećavala da bi 1974. dostigla sumu od 500 000 fr.

---

Godine 1975, zbog finansijskih teškoća grada (što je važilo i za druge francuske gradove), ova suma je svedena na 250 000 fr, dok je 1977. muzej raspolaže sa 300 000 fr. Da je opština mogla da održi isti ritam izdvajanja, muzej bi 1977, — uzimajući u obzir inflaciju, — trebalo da raspolaže sa 700 000 franaka. Ovo pokazuje da je u Grenoblu, kao i svim drugim gradovima, budžetski sistem veoma nestabilan i rani; u stvari, moguća su smanjenja pa čak i ukidanja budžeta a da se, na izgled, ne nanesu šteta funkcionisanju ustanove (ne zatvara se, ne otpuštaju se zaposleni itd.). To, izgleda, pokazuje da izabrani gradski predstavnici smatraju muzejske zbirke lukušom: kad nastanu finansijske teškoće smanjuje se standard muzeja. Pri takvom stanju nemoguće je planirati i voditi politiku nabavke.

Ako je muzejima zavičajne istorije ili narodne umetnosti i tradicije potrebno, naizgled, manje sredstava (to su zapravo gotovo ništavna sredstva ako se želi da ti muzeji ispunjavaju svoju ulogu), umetnički muzeji, a naročito oni koji hoće da imaju određenu ulogu u savremenoj umetnosti, ne mogu da dobro obavljaju taj zadatak ako ne raspolažu godišnje s najmanje 500 000 fr (1977). A danas to sebi ne može da dozvoli nijedan francuski grad. Zato je potrebno da se dugoročnim, jasno određenim ugovorom, udruže napori države, regiona i lokalnih zajednica: departmana i gradova.<sup>11)</sup>

#### ODRŽAVANJE, PROUČAVANJE I PREDSTAVLJANJE ZBIRKI

##### A — *Održavanje zbirki*

Ovaj aspekt mujejskog života nije obuhvaćen našom anketom. To bi zahtevalo više vremena i saradnju jednog posebnog stručnjaka. Iz proteklih nekoliko decenija zaostalo je dosta neobavljenog posla na održavanju zbirki iako se mnogim konzervatorskim i restauratorskim kampanjama nastojalo da se propušteno nadoknadi. Stanje zbirki je, a naročito depoa, zabrinjavaće. Od svih muzeja, koje smo obišli, samo Bordo ima stalnu konzervatorsku radionicu. Bilo bi dobro da se takve radionice osnuju u svakom regionu. U unutrašnjosti treba osnovati specijalizovane radionice kao što je npr. laboratorijska za održavanje predmeta od gvožđa u Nansiju ili arheološka laboratorijska u Kaenu.

<sup>11)</sup> Kulturni sporazum između Državnog sekretarijata za kulturu i grada Remsa sadrži odredbu kojom se obavezuju i grad i država u pogledu politike nabavke za 3 godine: „Grad se obavezuje da upotpuni zbirke muzejâ Remisa godišnjim otkupom umetničkih dela u vrednosti od 400 000 fr. Država će pokriti polovinu ovih troškova“ (13. aprila 1976).

(za keramiku). Ima brojnih predloga za organizaciju u ovoj oblasti kao npr. osnivanje laboratorije za održavanje eksponata od drveta u Grenoblu u saradnji sa Centrom za nuklearne studije.

Komitet za kulturu VI francuskog plana predložio je osnivanje Instituta za restauratorske radove čiji bi zadatak bio unapređenje i osnivanje laboratorijskih širokog zemlje. Možda je moguće predvideti saradnju većeg broja zemalja u formiranju nekih od ovih laboratorijskih.

*B — Proučavanje zbirki — istraživanje*

U najvećem broju muzeja ova funkcija je zanemarena. A svaka zbirka bez dokumentacije je 'osakaćena' i često neupotrebljiva.

Bordo ima kartoteku i dosjea koja se redovno vode. Kustos u Sent-Etjenu, koji smatra taj rad značajnim, formirao je dokumentacioni centar (sa dva dokumentalista) i organizovao je kolokvij istorije savremene umetnosti (1971. o kubizmu, 1974. Umetnost na Zapadu itd.).

Grenobl, u nedostatku boljeg načina i potrebnih sredstava (poslednji zbirni katalog zbirki datira iz 1903), usvojio je metod publikovanja dosjea posvećenih značajnim sektorima muzeja, koja pripremaju stručnjaci.<sup>12)</sup>

Ukratko ćemo izneti neke razloge za ovakvo nedelatno ponašanje:

— Lokalne vlasti su naklonjene javnim manifestacijama smatrajući ih pogodnim prilikama za povezivanje muzeja sa stanovništvom. One nisu zainteresovane za studije i istraživanja. Smatraju da to ne spada u domen rada muzeja jer univerziteti i istraživački centri imaju bolje uslove za takvu vrstu rada.

— Kustosi, koji obavljaju sve poslove u svojim muzejima, nemaju ni vremena ni sredstava da se posvete fundamentalnim istraživanjima. U najboljem slučaju, oni se bave istraživanjem samo delimično, pripremajući postavke nekih izložbi.

— Veze, bolje rečeno saradnja između muzejâ i istraživača (sa univerziteta i iz instituta), još uvek je vrlo slaba.

-- Rasutost zbirki i njihov raznorodni karakter otežavaju proučavanja.

— Ne postoje pravi dokumentacioni centri.<sup>13)</sup>

<sup>12)</sup> Stari Egipat od G. KUENY-a. XVII stoljeće od B. DORIVAL-a. Matis od B. FOURCADE-a.

<sup>13)</sup> Za ovo ne postoje druga rešenja već: borba protiv rasutosti zbirki, udruživanje sredstava uz prevazila-

— Nedovoljan broj radnih mesta za nastavni kadar,<sup>14)</sup> i istraživače i nedovoljna budžetska sredstva na univerzitetima.

Uzaludno i utopiski je misliti da će u budućnosti svaki muzej raspolažati odgovarajućim sredstvima za istraživanja bilo da su u pitanju tehnička sredstva (fotolaboratorije) ili broj zaposlenih. Zato se treba orientisati na zasnovanje niza istraživačkih projekata udružujući sredstva kojima raspolaže više muzeja jednog ili više regionala<sup>15)</sup> — i drugih ustanova. Ove projekte bi zajednički odredili zainteresovani (lokalne vlasti, muzeji, univerziteti, istraživački instituti itd.) a bili bi povereni regionalnoj ekipi koja bi imala ulogu pokretača ili uporište. Nije reč o tome da se jedni ili drugi odreknu posla ili odustanu, već da se zajednički nadu sredstva za njegovo ostvarivanje.<sup>16)</sup> Neophodno je takođe, paziti da istraživačku ekipu ne čine samo znalci, posvećeni ili učenjaci. Treba nastojati da u istraživanju i otkrićima naišire učestvuje i stanovništvo odgovarajućeg kraja. Nastojanja i usmerenost Ekomuzeja u Krezou su posebno zanimljiva.

*Primer Ekomuzeja u Krezou — Monso le Min<sup>17)</sup>*

#### Ciljevi Ekomuzeja

Ekomuzej gradske zajednice (ustanovljen po zakonu iz 1901. godine), smešten je 1972. godine u zamak Vereri. Statut ovog muzeja donet je

ženje administrativnih barijera, borba protiv „vlasničkih“ shvatanja. U Grenoblu bar pet ustanova odvajaju deo svog budžeta za dokumentaciju o savremenoj umetnosti. Sve ove ustanove zavise od grada: Muzej slikarstva, Studijska biblioteka, Škola likovnih umetnosti, Arhitektonска škola, Škola za istoriju umetnosti, Regionalni centar pedagoške dokumentacije itd. Međutim, nijedna od njih nema zadovoljavajuću dokumentacionu službu.

<sup>14)</sup> U Francuskoj su 1973. postojala samo tri radna mesta za nastavu istorije umetnosti.

<sup>15)</sup> Jedan projekat, koji se sada proučava, o „agro-pastoralnom“ životu pokriva više regionala pa čak i zemalja (Francuska—Italija—Švajcarska).

<sup>16)</sup> Kao primer navodimo izložbu „Bordo — 2000 godina postojanja“. Na njoj je saradivalo pet specijalizovanih komisija (kustosi, arhivisti, bibliotekari, arheolozi, osoblje koje radi na zaštiti i popisu spomenika kulture, profesori istorije, istorije umetnosti i geografije, studenti. (*Museum*, Vol. XXVII, br. 2, 1975). Popis post-industrijske umetničke i arhitektonske baštine regiona Rona-Alpi ostvaren je na inicijativu Službe za arhitektonsko stvaralaštvo Ministarstva za kulturu uz pomoć muzeja, univerziteta, umetničkih i arhitektonskih škola, regionalnih domova kulture i regionalne službe za kulturu (1977).

<sup>17)</sup> Izvor: *Bulletin d'information du Secrétariat d'Etat à la Culture*, br. 98, mart 1977, i *CRACAP Informations*, br. 4, 1977.

1974, kada je usvojen i naziv muzeja (prema teoriji Žorza-Anrija Rivijera).

„Gradska zajednica“ je administrativna jedinica koja ujedinjuje grupu komuna čiji su interesi zajednički. Stvaranje Zajednice Krezoa Monso-le-Mina 1970. godine (16 komuna) pada u vreme privrednih teškoća (naročito uljarâ Basena Blanzi).

U tako visoko industrijalizovanom regionu, Ekomuzej ne može biti muzej kao svaki drugi. Istovremeno postojanje i ruralnih i industrijskih zona je karakteristično za ovu teritoriju i obavezuje da se preduzmu akcije na svim poljima. Prvenstveni zadatak je bilo istraživanje s ciljem da se utvrde osobenosti i kulturna bogatstva regiona, da se sačuvaju dela, predmeti, značajna mesta, zgrade, posebni načini korišćenja ove kulturne baštine, i da se prezentiraju tako da stanovništvo podstaknu na otkrića.

Ekomuzej ima dobro opremljenu dokumentacionu službu (zaposleno 5 osoba). Služba raspolaže s značajnom količinom informacija o razvoju regiona i industrijskog društva uopšte. Ovakva vrsta specijalizacije je značajna.

Veoma je značajan pristup ovog muzeja istraživanju koje je povezano s brigom o *obrazovanju*. Oslanjajući se na pomoć istraživačkih ustanova (univerziteti i dr.), i na službe za permanentno obrazovanje, ove akcije su nerazdvojno povezane sa radnim grupama formiranim u okviru samog stanovništva: istraživači koji su došli da rade na terenu upoznaju stanovništvo sa postignućima svojih istraživanja i to kako sa metodima tako i sa rezultatima rada. Organizuju se izložbe i drže se predavanja. Zahvaljujući istorijskim i geografskim podacima — prikupljenim na teritoriji komune — istraživanje i obuka su usmereni na istoriju industrijskog razvoja pri čemu se podrazumeva da su obuhvaćeni i ekonomski, socijalni, kulturni, ekološki, politički i humani aspekti. Brojne obuhvaćene teme i činjenica da su one povezane sa realnim životom podstiču kod stanovništva interesovanje da se uključe u istraživanje,<sup>18)</sup> a zatim i da obučavaju druge.

#### *Srednjoročni programi istraživanja*

„Centar za istraživanje industrijske civilizacije“ na koji se oslanja Ekomuzej, usmerava svoj rad na teme istorijskog i sociološkog karaktera.

<sup>18)</sup> Nastanak i razvoj jednog industrijskog grada: Krezo 1782—1914; Živeti u Krezou; Tehnički progres itd. naslovi su nekih izložbi i predavanja.

---

BERNAR GILMAN

---

Osnovan je Naučni odbor, čime se želi da potvrdi naučni karakter preduzete akcije, a Odbor treba da predloži načine uključivanja stanovništva u istraživanja.

U periodu 1977—1978. biće istražene dve velike teme:

*Popis i zaštita kulturne baštine Zajednice*

*Covek i njegova fizička i kulturna sredina*

Nastojanjima da stanovnike ove industrijske oblasti zainteresuju za kontinuitet i promene u njihovom svakidašnjem životu, istraživači će im približiti njihovo kulturno nasleđe i istoriju.

**C — Predstavljanje zbirk**

Svi kustosi se žale da su muzejske zgrade male i u većini slučajeva neprilagođene potrebama. Najveći muzeji imaju planove za proširenje. Ali, ukoliko se ovi planovi i ostvare, nijedan muzej neće imati mogućnosti da izloži sve čime raspolaže ili bar najbitnije delove svojih zbirk.

Glavni muzeji trebalo bi da imaju:

1) Prostorije za „depoe“ koje bi trebalo da budu lako dostupne istraživačima, zainteresovanim, drugim muzejima, raznim kulturnim organizacijama, umetnicima. Ovi prostori treba da budu dopunjeni dokumentacionim službama i radnim prostorijama.

Sadašnje „depoe“ treba pretvoriti u *centre za istraživanje i razmišljanje*. Efikasna istraživanja mogu se ostvariti samo izvesnom homogenizacijom ovih „banaka podataka“. Tako će se ostvariti ono što H. de Varines naziva „lancem depoa“.<sup>19)</sup>

2) Dobro obradenu postavku najvažnijih dela muzeja — *u ograničenom broju* — (nor. dvorana Brojgel u Briselu). Kako M. Beset s pravom kaže reč je o „aktuelnom predstavljanju dela“, o predstavljanju delâ radi njih samih, bez didaktičkih ciljeva, o pozivu na „lično reagovanje onih koji se s delom susreću. Cilj je da se što većem broju posetilaca omogući lični susret s delom i da se kod njih izazove želja i iščekivanje tog susreta. Osavremenjivanje muzeja treba da vodi stvaranju najpogodnijih uslova za ostvarivanje tog ličnog odnosa posetoca prema izloženim delima“.

<sup>19)</sup> H. de Varines, *The modern museum: conditions for and problems of renovation*. *Muséum*, Vol. XXVIII, № 3, 1976.

3) Ostale prostorije muzeja trebalo bi da budu posvećene nizu izložbi dužeg ili kraćeg trajanja. Ovakvu politiku uglavnom vodi muzej u Grenoblu. (...)

*Kadrovi u muzejima*

Opšte je mišljenje da je u muzejima nedovoljan broj zaposlenih. Za ilustraciju evo nekih podataka: Ažan — Bolonja — Monpelje — jedan kustos; Bloa: jedan kustos i jedan istraživač (koji je, administrativno gledano, zaposlen kao čuvar)<sup>20)</sup>; Po — jedan kustos, jedan animator sa nepotpunim radnim vremenom; Bordo, Lil — dva kustosa; Sent-Etjen — dva kustosa, jedan stažer; Grenobl — dva kustosa, dva animatora koji sa tri četvrtine radnog vremena rade za Muzej slike i tri kustosa u Muzeju Dofinoa; Marsej: za tri muzeja tri kustosa, 3 stručnjaka s punim radnim vremenom i 2 stručnjaka s pola radnog vremena.

U već pomenutom švajcarskom izveštaju piše: „Retki su muzeji u kojima dva kustosa rade puno radno vreme. Najveći muzeji likovnih umetnosti imaju 3 do 5 kustosa.”

U odnosu na druge kulturne ustanove, muzeji su u izrazito nepovoljnem položaju. Primer Grenobla: dom kulture — 85 zaposlenih; dramski centar — 18; biblioteke — 109; Muzej slike — 25; Muzej Dofinoa — 27. Međutim, izgleda da se počelo s otvaranjem novih radnih mesta: u 1976. otvoreno je dvadesetak kustoskih mesta za muzeje u unutrašnjosti Francuske prema dva mesta u 1972.

Ranija zamisao jedan kustos i jedan stručni saradnik i nekoliko čuvara, treba da bude zamenjena novom *ekipa kulturne akcije*. Tačka mnogo više odgovara novim zadacima muzeja od ekipe sastavljene isključivo od univerzitetski obrazovanog osoblja (koje je obično završilo istoriju umetnosti ili arheologiju). Samo je ekipa u stanju da opravlja i učini plodnim sredstva uložena u muzeje. (...)

**ANIMACIJA**

Ovom rečju obuhvaćene su najrazličitije inicijative. Napomenimo da su retki muzeji koji imaju „animatorski” kadar, da animatori nemaju još uvek profesionalan status i da je njihov položaj neizvestan.

<sup>20)</sup> Opštinska administracija u Francuskoj priznaje samo tri vrste radnih mesta u muzejima: kustose, administrativno osoblje i čuvari.

---

Takođe smo se uverili da, sem muzeja u Bolonji, nijedan muzej nema odgovarajuće prostorije za rad animatora. Animatori rade u izložbenim prostorijama.

*Animacija za decu u Muzeju Poa (6—12 godina).* Opština je 1971. otvorila radno mesto za animatora sa nepotpunim radnim vremenom. Osnovna odlika iskustva Poa je to što je prednost data izražavanju. Prethodni pokusaj koji se sastojao iz obilaska muzeja i objašnjenja nije dao željene rezultate, jer je samo ponavljao jedan vid školskog rada, koji je, i najrasprostranjeniji.

Aktivnost se odvija u radionicama postavljenim u prostoru posebno uređenom, ali koji se nalazi usred slike. Deca prolaze slobodno iz jedne sobe u drugu, iz izložbenih prostorija u ugao koji je uređen za čitanje i gde je dokumentacija. Izložena dela u muzeju postaju deci bliska. Kustos napominje da nikad nije bilo nikakvog ispada niti je učinjena neka šteta. Međutim, bilo mu je žao što se deca „razvijaju“ okružena delima starih majstora, a ne savremene umetnosti koja je izložena na spratu iznad.

Ovi skupovi se održavaju svakog petka (oko stotinak dece). Animator pomaže dobrovoljno grupa roditelja. Paralelno sa sprovodenjem animatorskih aktivnosti, ekipa redovno razmatra ciljeve i obrazovne metode. Posle nekoliko godina aktivnosti animator je napomenuo da se animatorska ekipa bavi brojnim problemima: „Koja deca posećuju radionice?“ „Nisu li to još uvek najprivilegovanija deca?“ „Kako rešiti ovaj problem?“ „Kakva je uloga dobrovoljnih radnika u ovoj aktivnosti?“ „Zar ne bi mogli oni, a i drugi učesnici, da još više utiču na rad muzeja u nekoj „pridruženoj ulozi?“

Pored svega toga, primećuju zaposleni u muzeju, deca dolaze dobrovoljno u muzej, i van organizovanih skupova, kao na mesto koje im je blisko, dovodeći katkad i članove svoje porodice.

Druga zanimljiva inicijativa: „Napravite sami svoj muzej“: uz pomoć dela koja se nalaze u muzeju, uključujući i depoe, deca sama postavljaju izložbu prema nekoj temi koju su sama odabrala; npr. životinje, rat, itd.

*Marsejski muzeobus* više je katalizator, sredstvo za buđenje interesovanja nego što je muzej na točkovima. Korišćenje muzeobusa (koje je počelo pre pet godina) unekoliko se promenilo. Prvobitno je muzeobus bio namenjen deci jednog razreda koja su u njemu mogla da pro-

vedu vrlo malo vremena. Danas muzeobus sprovođi dugoročniji i studiozniji rad: bavi se grupama od 10 učenika tokom jednog časa, pri čemu je aktivnost usklađena sa radom drugih ekipa. Tako je tokom školske 1976/77. jedan kvart u Marseju imao istovremeno marionetsko pozorište, grupu klovnova-igrača-muzičara i muzeobus. Ova zajednička akcija okončana je krajem tromesečja opštim praznikom. No sve je ovo bilo moguće izvesti jer je ekipa imala oslonac u tom kvartu: upravu jedne osnovne škole.

I u drugim gradovima postoje zanimljiva iskustva. Kada se pokrene neka nova inicijativa onda stižu zahtevi sa svih strana i obrazovne epipe muzeja ne stižu da udovolje svim zahtevima. U Francuskoj su nove odredbe o organizovanju slobodnih aktivnosti za osnovne i srednje škole<sup>21)</sup> podstakle posećivanje kulturnih установa i povećale broj zahteva.

Može se postaviti pitanje jesu li muzeji u stanju da zamene škole i nadoknade nedostatke obrazovnog sistema. Jasno je da muzeji neće nikad imati dovoljno sredstava da udovolje svim zahtevima koji će iz godine u godinu biti sve brojniji. Zato muzeji treba da ograniče svoje ambicije na tri cilja:

- 1) Nastaviti pedagošku animaciju na eksperimentalnoj osnovi „odabirajući“ publiku (kvarbove u kojima ne stanuje „elita“; mentalno zaoštale itd.).
- 2) Obučavati nastavnike i animatore koji bi neposredno preduzimali akcije. Muzeji bi trebalo da postanu, uz pomoć umetničkih škola na primer, centri za permanentno obrazovanje.
- 3) Pripremati izložbe, manifestacije ili pogodan pedagoški materijal, koji bi mogao da se široko koristi.

Treba odbaciti odveć uzgajane iluzije kad su u pitanju kulturne delatnosti namenjene mladima. „Kroz vaspitanje koje danas dajemo detetu stižemo do odraslog čoveka sutrašnjice“. To je samo delimično tačno, jer su društvena sredina, radni i stambeni uslovi mnogo značajniji nego što su to seanse animacije i u detetu koje će kroz nekoliko godina postati omladinac ostaće malo tragova od svih otkrića doživljenih tokom najboljih seansi animacije. Ovim hoćemo da kažemo da animatorske egrave muzeja ne treba da se posvete isključivo

<sup>21)</sup> Ove odredbe podstiću nastavni kadar da posveti 1/3 ili 10% od vremena predvidenog za pripremu predavanja aktivnostima koje bi budile interesovanje učenika za umetnost.

---

svetu dece. One treba da razmišljaju o zadaćima muzeja u odnosu na mlade, odrasle, i starije osobe. Na žalost, iskustva iz rada sa odraslima su malobrojnija i manje uverljiva.

*Animacija i odrasli*

Najklasičniji oblici rada su: obilazak izložbi sa komentarima i predavanja — koja obično organizuju društva prijatelja muzeja i koja ne treba zanemarivati. Najređi oblici: studijska putovanja. Ovde ćemo navesti samo neka iskustva koja ukazuju na zanimljive perspektive.

*Animacija za stare ljude u Marseju*

Ova aktivnost, koja se od 1975. sastoji u organizovanju projekcije čiji je cilj predstavljanje zbirk muzeja i povremenih izložbi. Od 1976. godine animacija je dopunjena novim oblikom rada u radionicama osnovanim u domovima Biroa za socijalnu pomoć. Prvi tip animacije uveden je u četrnaest domova, dok su radionice otvorene samo u četiri doma (tekstil, makrame, bojenje šablonu itd.).

Cilj projekcija je bio da se probudi radoznalost za muzeje. Projekcije su praćene organizovanim posetama muzejima, u pravnji istog animatora. Cilj radionica je da pomognu starijima da budu aktivniji, s tim što su se razlikovali sadržaji rada od doma do doma. Oni koji su dobro ovladali nekom od tehnika u radionicama — a imaju želju da se uključe — prenosiće znanja na decu u okviru muzeja. Tako od kraja 1977. treba da rade radionice pod nazivom: „Deca — bake-deke“ (Enfants — grand-parents), jer su neki od starih pokazali želju da rade s decom.

Dve animatorke se bave organizovanjem projekcija i obilazaka muzeja, dok je jedna animatorka odgovorna za rad radionica.

*„Sator“ Muzeja Dofinoa, Grenobl*

Imajući za publiku isključivo gradsko stanovništvo u Muzeju Dofinoa su odlučili da treba i seosko stanovništvo upoznati i zainteresovati za kulturnu baštinu i istovremeno zajednički začeti razmišljanja o sadašnjici. U Muzeju nisu nasumice „izvukli“ eksponate iz muzejskog depoa da bi ih prevozili iz sela u selo, već je zamišljena akcija čiji je cilj da se u maloj seoskoj zajednici probudi svest o značaju i vrednosti kulturnog nasledja, i da se posle razgovora s predstavnicima stanovništva, pokrene svojevrs-

---

---

BERNAR GILMAN

---

na animacija zasnovana na osobenostima date sredine koja bi dovela do prave razmene između te posebne publike i muzeja.

U „platnenom muzeju“ (šator od oko 80 m<sup>2</sup>), koji je postavljen na pažljivo izabranom prostoru, priredene su dve, uslovno rečeno, izložbe. Na prvoj je nekoliko predmeta i ogromnih fotografija koje ilustruju prostor i način života stanovnika sela u prošlosti. Na drugoj su reprodukovani zapisi registrovani tokom prethodnih etnografskih istraživanja, kada su zabeležena prikovanja meštana sposobnih da „pričaju istoriju svoga kraja“. Ovi dokumenti (koji mogu da se slušaju pomoću slušalica) predstavljaju, posle montaže, drugi izvor za razmišljanje i komunikaciju sa seoskim stanovnicima.

Osoblje muzeja je primalo posetioce i uspostavljalo s njima lični kontakt, odgovaralo na pitanja, prikupljalo, katkad, i nove informacije i, eventualno, nove predmete za muzej.

U nekim slučajevima organizuje se i večernji skup na koji može da se pozove čitavo stanovništvo sela. Posle kraće animacije (neki spektakl) ponovo se začinje razgovor sa stanovnicima kojima se daje prilika da govore o prošlosti, sadašnjosti i budućnosti njihovog kraja.

Ipak, treba priznati da su najzanimljivija iskustva u radu sa seoskim stanovništvom imala druga tela a ne muzeji (neke pozajmne galerije slike i grafika; galerije pozajmne biblioteke; karnevalske animacije sa umetnicima; centri kulturne animacije itd.).

(Izbor i prevod s francuskog  
DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)

# ISKUSTVA MUZEJA SAVREMENE UMETNOSTI

---

Shvatanje muzeja kao trezora za pohranjivanje umetničkih i drugih dragocenosti daleko je za nama. Savremena muzeologija posebno naglašava društvenu, kulturno-obrazovnu funkciju muzeja, po kojoj muzeji nisu više riznice, već su pre učionice.

Muzeji Jugoslavije sve se više saobražavaju toj novoj, društveno angažovanoj ulozi. Iako je mreža pedagoških službi, kako se najčešće nazivaju odeljenja s obrazovnim programima u našim muzejima, još uvek nedovoljno raširena, a ove su službe često kadrovski i stručno nedovoljno osposobljene, ipak u poslednje vreme možemo pratiti intenzivniji razvoj obrazovnih programa i aktivnosti u našim muzejima.

To je uslovljeno sve određenijim društvenim zahtevima koji se postavljaju muzejskim radnicima. Pored osnovne delatnosti prikupljanja, obradivanja, čuvanja i prezentacije kulturnih dobara (u ovom tekstu ograničićemo se na razmatranje umetničkih muzeja, tačnije — na istučstva Muzeja savremene umetnosti u Beogradu), od muzeja i muzejskih stručnjaka se traži da se svojim programima i aktivnostima angažuju u procesima permanentnog obrazovanja i slobodne razmene rada.

Obrazovni programi muzeja obuhvataju rad s najšrom publikom svih uzrasta i različitih profesionalnih orientacija, ali se kroz definisane društvene zahteve posebno traži saradnja muzeja sa školama i radnim kolektivima iz materijalne proizvodnje.

---

Saradnja s osnovnim i srednjim školama je već uhodana aktivnost većine muzeja, odnosno njihovih pedagoških službi. Regulisana je i školskim programima po kojima je u okviru nastave likovnog obrazovanja predviđena obavezna poseta pojedinim muzejima. U praksi se to ostvaruje sistemom radnih subota, koje su predviđene za vanškolske aktivnosti učenika, a obuhvataju i posete kulturnim ustanovama. Bez obzira na društvenu regulaciju odnosa muzeja i škola i njihovih uzajamnih obaveza koje iz toga proizlaze, u toj saradnji dolazi do mnogih teškoća i s jedne i s druge strane. Muzeji često nisu u mogućnosti da prilikom grupnih poseta učenika njihovim postavkama ili izložbama, postignu efikasnu organizaciju posete i stručnu interpretaciju kustosa. Skole opet, nedovoljno međusobno saraduju u planiranju vanškolskih aktivnosti. Tako se dešava da se subotom u prepodnevним časovima u beogradskim muzejima nađe čak više stotina učenika jedne i više škola, u najavljenim i nenajavljenim grupnim posetama, što potpuno one mogućava obrazovni rad kustosa s učenicima. Često je ova saradnja i od strane kustosa i od strane nastavnika shvaćena samo kao otaljavanje obaveze i beleženje pozitivnih poena u godišnje izveštaje o radu.

Slobodna razmena rada ostvaruje se saradnjom muzeja s radnim organizacijama iz materijalne proizvodnje. Pokušaji ove saradnje postoje već duže, ali bi se moglo reći da se tek u poslednjih nekoliko godina ova saradnja odvija na društveno organizovan način. Sve se više afirmiše ideja o uspostavljanju neposrednih odnosa i saradnje između radnih organizacija iz materijalne proizvodnje i kulturnih ustanova. U današnjoj fazi društvenog razvoja samoupravne interesne zajednice kulture su mesta dogovaranja davalaca i korisnika usluga. Da bi se podstakla saradnja kulturnih ustanova i radnih organizacija iz materijalne proizvodnje, samoupravne interesne zajednice kulture su finansiraju realizaciju kulturnih programa u radnim organizacijama. Zainteresovani se javljaju na konkurs dok su prethodno dogovorene cene usluga, kao i visina participacije SIZ-ova (koja obično iznosi 50% od cene usluge, odnosno formira se na principu dinar na dinar). Dalekosežniji cilj ovih društvenih podstreka je podizanje opštег kulturnog nivoa radnih ljudi. Namera je da se kroz razvoj slobodne razmene rada dođe do toga da se i osnovne i druge delatnosti kulturnih ustanova shvataju i prihvataju kao izraz potreba korisnika usluga — radnih ljudi koji za ove potrebe izdvajaju deo svog ukupnog dohotka.

---

Da bi se saradnja kulturnih ustanova i radnih kolektiva razvijala na što uspešniji način, pronalaze se novi oblici organizovanja i rada. U kulturnim ustanovama angažuju se specijalizovani stručnjaci koji se bave ovom delatnošću — u slučaju muzeja to su najčešće kustosi iz pedagoških odeljenja. Sve je veći broj radnih organizacija koje imaju organizatore kulture — radnike koji se specijalizuju i profesionalno bave ostvarivanjem kulturnih programa u svojim kolektivima. U nekim velikim radnim kolektivima formiraju se i centri za kulturu, kao na primer u Industriji precizne mehanike i Gradskom saobraćajnom preduzeću. (Napomena: kao primere uzimamo samo one kolektive sa kojima sarađuju Muzej savremene umetnosti.) Pri radničkom univerzitetu „Đuro Salaj“ u Beogradu osnovana je sekција organizatora kulture gde se razmenjuju iskustva, pripremaju zajednički programi, prieđaju specijalizovani seminar. I pored obostranih naporra i društvene regulacije i stimulacije ove saradnje, u njoj se nailazi na mnoge teškoće kako organizacione tako i koncepcione prirode.

Većina radnih organizacija iz materijalne proizvodnje nema organizatore kulture već se toga posla prihvataju, uz svoje redovne obaveze, radnici, najčešće referenti za kulturu u osnovnim organizacijama sindikata. Programi kulture ne ostvaruju se planski i sistematski već od prilike do prilike — od proslave jubileja radne organizacije do obeležavanja državnog praznika. Na taj način kulturna manifestacija se ne prihvata kao normalna i svakodnevna potreba radnih ljudi već kao događaj nazdravičarskog karaktera. Još uvek se između kulturnih ustanova i radnih organizacija javljaju posrednici — radnički i narodni univerziteti, koji uzimaju procenat i poene za ostvarivanje pojedinih kulturnih programa u radnim organizacijama. Nije redak slučaj da otkup ulaznica za pozorišne i druge manifestacije rezultira rasprodatim, a u stvari polupraznim dvoranama. Slično ostaju neiskorišćene i ulaznice za muzeje u čijem su otkupu učestvovalo i radne organizacije i SIZ-ovi kulture. Kada je u pitanju saradnja s muzejima, postavlja se i pitanje svršishodnosti najčešćeg oblika saradnje — organizovanja izložbi iz zbirki muzeja u prostorijama radnih kolektiva. S jedne strane to jeste približavanje likovne umetnosti radnom čoveku u najneposrednijem smislu, ali se s druge strane zaboravljaju posledice: nepovoljni, nemuzeološki uslovi izlaganja u tim prostorijama, koji mogu da dovedu čak i do oštećenja dragocenih i skupih muzejskih predmeta. — Sve u svrhu da se u neposrednom susretu sa umetničkim delom probudi radoznalost radnog čoveka da ta i druga dela vidi u galerijskom prostoru,

---

odnosno da stekne naviku da posećuje muzeje, galerije, izložbe!

U pogledu koncepcije saradnje, može se postaviti pitanje sadržaja programa koje kulturne ustanove nude radnim organizacijama iz materijalne proizvodnje. Često su oni neodgovarajući, nedovoljno stručno urađeni, a ponekad je prisutan potencijivački odnos prema mogućnostima prihvatanja kulturnih programa od strane radnih ljudi.

Bez obzira na sve teškoće, postoji obostrana želja i volja, ulazu se napor i materijalna sredstva, da ova saradnja bude što plodonosnija i da slobodna razmena rada nađe svoje pravo mesto u programima kulturnih ustanova i u potrebama radnih organizacija iz materijalne proizvodnje.

Iskustva Muzeja savremene umetnosti u Beogradu u oblasti obrazovnog rada, a posebno u saradnji sa školama i radnim organizacijama iz materijalne proizvodnje, mogu poslužiti kao primer tih napora.

Pedagoška služba Muzeja savremene umetnosti osnovana je neposredno posle njegovog otvaranja u novoj zgradi na Ušću Save 1965. godine. U decembru 1974. pedagoška služba reformisana je u Centar za vizuelnu kulturu i informacije. Centar je preuzeo poslove pedagoške službe, a tokom rada i sa povećanjem kadra (tri kustosa) dobio nove zadatke. Od 1975. Centar sistematski i stručno vodi saradnju sa radnim organizacijama iz materijalne proizvodnje, a od 1976. sarađuje sa kulturnim ustanovama širom Jugoslavije, prvenstveno sa manjim mestima u unutrašnjosti SR Srbije. Od svog konstituisanja Centar je nastojao da razvije dva osnovna zadatka: obrazovni rad, i informisanje, a u okviru tih zadataka nastojao je da unapredi specifičnu metodologiju.

Pod obrazovnim radom Centra (koji nas u ovom kontekstu interesuje) podrazumeva se obrazovanje putem umetnosti. To znači ne samo obrazovanje iz oblasti savremene likovne umetnosti, na šta je ograničen materijal Muzeja savremene umetnosti, već sticanje mnogo širih znanja iz oblasti vizuelne kulture i opšte kulture, uz pomoć originalnih umetničkih dela i drugog vizuelnog materijala. Obrazovanje putem umetnosti istovremeno podrazumeva i permanentno obrazovanje, odnosno stalni rad s posetiocima, bez starosnih ograničenja.

Obrazovni rad u Muzeju savremene umetnosti organizovan je po programima namenjenim najširoj publici svih uzrasta i najrazličitijih profesija.

---

Svoju saradnju s obrazovnim ustanovama Centar počinje od vrtića — posetama dece predškolskog uzrasta stalnoj postavci i izložbama. Svakako da se najveći deo obrazovnog rada ostvaruje u saradnji Centra s osnovnim i srednjim školama iz Beograda i čitave Jugoslavije. Centar saraduje i s fakultetima organizujući specijalne seminare i predavanja. Posebno treba istaći saradnju s Filozofskim fakultetom u Beogradu. Sem toga za studente istorije umetnosti Centar organizuje i praktičan rad iz muzeologije.

Seminari za odrasle organizuju se redovno od 1967. godine. To je oblik popularnog i permanentnog rada s zainteresovanima koji se kroz predavanja (nedeljom) upoznaju s temama iz oblasti savremene umetnosti i vizuelne kulture. Predavanja drže kustosi Centra pred originalnim delima iz postavke i na izložbama, kao i uz dijaprojekcije. Svake školske godine pripremaju se novi ciklusi predavanja. Polaznici seminara dobijaju specijalne propusnice za besplatan ulazak u Muzej, za sve izložbe i druge manifestacije. Jedna analiza je pokazala da među polaznicima seminara ima priпадnika svih starosnih kategorija i raznovrsnih profesija — većinu čine studenti i učenici, ali ima i službenika, radnika, penzionera i domaćica. Takođe se pokazalo da mnogi polaznici seminara prate cikluse predavanja tokom više godina.

Povremenim organizovanjem predavanja na Katedri Muzeja, koja drže poznati stručnjaci iz Jugoslavije i inostranstva, posetioci se informišu o aktuelnim pojавама u savremenoj umetnosti, estetici i teoriji umetnosti.

Kustosi Centra organizuju javna vođenja (nedeljom) kroz značajnije izložbe, a povremeno i kroz Galeriju Petra Dobrovića, depandans Muzeja.

Praktikuje se i individualni rad kustosa s učenicima i studentima koji pripremaju maturske, seminarske, odnosno diplomske radove iz oblasti savremene umetnosti.

Obrazovni rad je bitna i uvek prisutna komponenta i u ostalim delatnostima Centra. U saradnji Centra s radnim organizacijama iz materijalne proizvodnje kao i s kulturnim ustanovama u manjim mestima u unutrašnjosti, obrazovni rad je utkan u koncepciju izložbe koja se organizuje, vodič/katalog izložbe, neposredne kontakte s organizatorom kulture, otvaranje izložbi koje su po pravilu „radnog karaktera” — s kratkim, informativnim predavanjem i vođenjem kroz izložbu.

---

Saradnja Centra s osnovnim i srednjim školama ostvaruje se organizovanim grupnim posetama učenika Muzeju, odnosno stručnim vodenjem učenika kroz stalnu postavku Muzeja (koja prikazuje razvoj jugoslovenske likovne umetnosti od 1900. godine do danas) i kroz izložbe (koje se redovno organizuju u prizemnom delu Muzeja, a obuhvataju retrospektivne izložbe značajnih jugoslovenskih umetnika, studijske izložbe jednog vremenskog perioda, jednog medija ili pojave, i inostrane izložbe). Posete učenika Muzeju, bilo stalnoj postavci ili povremenim izložbama su konstantan oblik saradnje. Stalno se nove generacije učenika upoznaju s Muzejom kao kulturnom ustanovom i u ambijentu Muzeja susreću se s originalnim umetničkim delima, što je nezamenjiv kvalitet ovih poseta. Na Centru je da ovaj najčešći oblik saradnje sa školama osmisli i učini što korisnijim i sadržajnijim. Centar to čini nastojanjem da se u Muzeju učenicima pruže oni sadržaji i ona saznanja koja škola i druge ustanove ne pružaju. A to pre svega prepostavlja usavršavanje metodologije obrazovnog rada koja podrazumeva obrazovanje putem umetnosti.

Kao drugi oblik saradnje, Centar organizuje predavanja iz oblasti savremene umetnosti i vizuelne kulture. Predavanja s dijaprojekcijama drže kustosi Centra u prostorijama škole ili u sali za predavanja Muzeja. Centar u svom planu saradnje s osnovnim i srednjim školama predviđa i sledeće akcije: pripremu specijalnih obrazovnih izložbi, štampanje materijala u vidu ankete za rad s učenicima u Muzeju, program praktičnog rada s učenicima na časovima likovnog obrazovanja ili na sastancima likovne sekcije, realizaciju video-filmova namenjenih obrazovnom radu s učenicima.

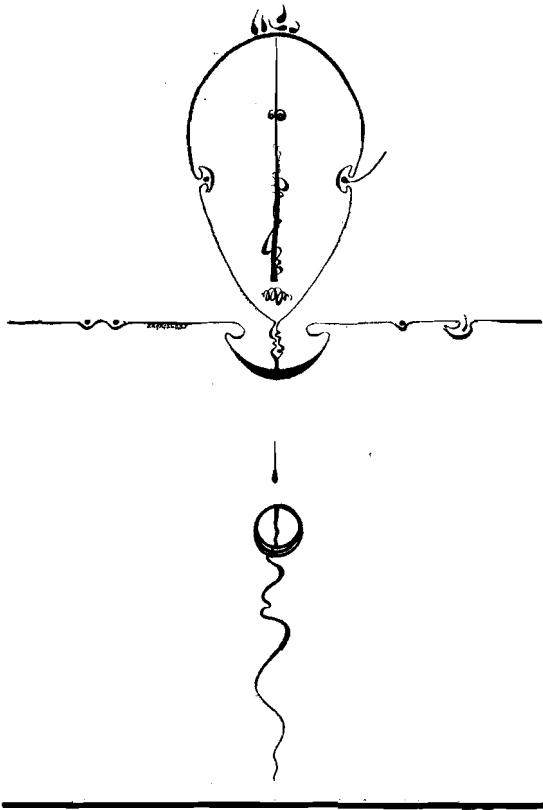
U saradnji s osnovnim i srednjim školama polazi se od toga da Muzej kao kulturna ustanova treba da pruža one programe, ona saznanja i da koristi onu metodologiju koji se ne nalaze u školskim programima likovnog obrazovanja. Jedino se pod tom prepostavkom može obrazovni rad u Muzeju smatrati svrsishodnim i potrebnim i jedino na taj način saradnja Muzeja i škole može da obogaćuje opšte obrazovanje učenika.

U dosadašnjoj praksi Centra saradnja s radnim organizacijama iz materijalne proizvodnje odvijala se kroz sledeće oblike: organizovanje izložbi iz zbirki Muzeja u prostorijama radnih kolektiva, otkup ulaznica za individualne i grupe (mnogo ređe) posete radnih ljudi postavci i izložbama u Muzeju, redovno informisanje o izložbama i drugim manifestacijama u Muzeju (ove informacije se objavljuju u listovi-

---

ma radnih kolektiva), predavanja, i u poslednje vreme rad na zajedničkim projektima kao što je projekt uređenja radne sredine u Industriji precizne mehanike.

Centar već nekoliko godina sarađuje s jednim brojem radnih organizacija u Beogradu: Industrijom precizne mehanike, Gradskim saobraćajnim preduzećem, GP „Komgrap”, GP „Ratko Mitrović”, GP „Izolacija”, Saobraćajnim preduzećem „Lasta”, „Galenikom”, Institutom za kukuruz i drugima. Ponudom osmišljenih programa saradnje Centar nastoji da proširi ovaj krug radnih kolektiva—saradnika. Iako ova saradnja predstavlja zapravo pionirske pokušaje na planu slobodne razmene rada, Centar ipak ima bogata i zanimljiva iskustva. Ona bi se mogla rezimirati kroz sledeće: saradnja s radnim kolektivima iz materijalne proizvodnje u svakom je slučaju moguća i obostrano korisna. Kroz praksu slobodne razmene rada razvijaju se i definišu odnosi ravnopravnih partnera: mogućnosti davalaca usluga i potrebe njihovih korisnika.



# CENA ULAZNICE I RADNO VREME MUZEJA\*

---

Jedan od aspekata rukovođenja muzejima, kome bi trebalo da se pridaje mnogo više pažnje nego što to brojne ustanove čine, jeste uzimanje u obzir visine cene ulaznica, radnog vremena s publikom, i povlastica za ulaz u muzej (besplatni ulaz ili snižene cene). Rezultati istraživanja dobijeni u Muzeju likovnih umetnosti u Bostonu,<sup>1</sup> pokazuju da bi vođenje računa o navedim elementima pružilo brojne prednosti ne samo u pogledu prihoda već i u pogledu kvantiteta i kvaliteta pruženih usluga. Iznećemo neka zapažanja, mere koje smo preduzeli i odluke koje smo doneli u nadi da će naše iskustvo biti od koristi i drugim ustanovama.

Istraživanje može da se podeli na tri dela. Prvi se odnosi na pokušaj racionalizacije politike u odnosu na cene ulaznica i radno vreme, i izlaže se način rada. Drugi deo — koji ne objavljujemo — sadrži statističku analizu posete. Treći deo — koji se odnosi na jedno drugačije iskustvo: na naplatu ulaznica — razmatra sistem po-većanih cena ulaznica za povremene izložbe.

<sup>1)</sup> *Museum*, Vol. XXVII, № 3, UNESCO, Paris, 1975. Michael O'Hare, diplomirao arhitekturu, doktorirao iz oblasti primenjene matematike. Predaje na Institutu za tehnologiju (Massachusetts) — na Odeljenju za urbano proučavanje i planiranje. Bavi se istraživanjima planiranja kulturnih aktivnosti i politike životne sredine. Od 1971—74. bio je konsultant u Muzeju lepih umetnosti u Bostonu. (prim. prev.).

<sup>1</sup> Ovo istraživanje je delimično finansirano sredstvima jednog američkog federalnog tela — National Endowment for the Arts iz Vašingtona.

## 1.

Jedan od prvih zadataka koje je trebalo da obavimo bio je da definišemo naše ciljeve na način koji bi olakšao donošenje odluka. Na primer, „unaprediti obrazovanje” je toliko neodređen cilj da može da opстоji u bilo kom programu i bilo kojоj politici. Nasuprot ovome, „povećati posetu iskazanu brojem ulazaka u muzej” je cilj dovoljno precizan da omogući procenu da li je realizacija programa moguća ili ne. Za plansku i programsку orientaciju jedne kompleksne ustanove ne bi bilo dovoljno opredeljivanje za jednu, izolovanu mjeru ove vrste, već bi trebalo ići na kombinacije nekih mera.

Poseta je već uobičajeni pokazatelj rezultata rada muzeja. Cameron i Abbey (2)<sup>2</sup> su skrenuli pažnju da ne treba mešati broj ulazaka (posetu) s brojem posetilaca (rasprostranjenost publike), jer ne dolaze svi posetioci više puta u muzej. Može li se praviti razlika između povećanja broja ulazaka za 1000 u toku godine, koja je ostvarena tako što je 1000 istih posetilaca bilo dva puta u muzeju i istog brojčanog povećanja ostvarenog dovođenjem novih 1000 posetilaca po prvi put? Očigledno je da su strategije koje bi trebalo primeniti, za dva navedena slučaja, različite, a da bi se izvršio izbor između dve mogućnosti treba proceniti prednosti.

Pojam „kvaliteta” posete još više otežava uzimanje posete kao osnove za vrednovanje uspeha. Dužina posete jeste jedan od pokazatelja kvaliteta: sigurno da svi više vole 1000 poseta koje traju 2 časa nego 1000 poseta od po četvrt časa. To znači da bismo mi — kad bi bilo jednostavno beležiti — više voleli da merimo pružene usluge beležeći časove koliko poseta traje<sup>3</sup>, nego ulaske ili posetioce. Treba, takođe, primebiti da duža poseta ukazuje ne samo da se produžila interakcija između umetničkog dela i posetioца, nego i da je interesovanje iz prve polovine časa bilo dovoljno da podstakne posetioca da ostane još pola časa duže.

Kustosi iz muzeja i organizatori izložbi mogli bi da odrede i druge, takođe značajne pokazatelje kao što su primljeni utisci, njihova tačnost i stimulativno dejstvo. Procena ovakvih činilaca na način koji bi omogućio izvlačenje korisnih zaključaka, svakako je veoma značajan predmet istraživanja za osoblje muzeja.

<sup>2</sup> Brojevi u zagradama odnose se na bibliografiju citiranu na kraju teksta.

<sup>3</sup> Jedan čas posete beleži se kada posetilac provede u muzeju jedan čas, ili dva posetiloca po pola časa svaki, itd.

Ali, ovim kriterijumima nedostaju dva neophodna kvaliteta: objektivnost i preciznost. Jedan kriterijum je objektivan kada omogućava korišćenje „objektivnih“ merila. Tako na primer, može biti objektivno izračunat procenat posetilaca iz jednog uzorka, koji — opredeljujući se za jednu od ocena u rasponu od „malo“ do „veoma zadovoljava“ — svoju posetu označi sa „zadovoljava“. Ali na osnovu ponuđene skale ne može se direktno proceniti kvalitet posete. Jedan kriterijum je toliko dobar koliko omogućuje da se jasno izrazi jedna politika (ili predviđene posledice). Na primer, „povećanje posete“ je vrlo precizan cilj, dok „unapređenje obrazovanja“ to nije, jer skoro svaki projekat iz ove druge sfere ima taj isti cilj. U tom smislu rezultati istraživanja koja se ovde izlažu odnose se na „lakši“ deo posla u okviru procenjivanja politike koju vode muzeji — na merenje neposredno vidljivih činilaca.

Uprkos svih navedenih opasnosti u većini muzeja se meri poseta, a kako je svuda poželjno da se ona poveća, cilj prvog dela istraživanja bio je da utvrdi načine određivanja ukupne posete kako za celu godinu tako i distribuciju posete po danima i satima tokom nedelje. Utvrđen je prosečan broj posetilaca Muzeja likovnih umetnosti po radnim danima tokom nedelje kada je beležena poseta (s proleća 1972), u intervalima od pola časa. Podaci su dobijeni tako što su svakih pola časa, tokom nekoliko nedelja, beleženi ulasci i izlasci. Stvaran broj posetilaca u odgovarajućem vremenskom intervalu izračunavan je tako što je od broja onih koji su do određenog vremena ušli u muzej oduziman broj onih koji su do istog časa napustili muzej. Zatim je izračunavan prosek za sve ponedeljike, srede, petke itd. u posmatranom periodu. Prirodno, broj posetilaca se menja u zavisnosti od godišnjeg doba: mogu se poreediti krive koje označavaju broj posetilaca u različite dane u nedelji tokom svakog časa.

Veliki broj muzeja prikuplja i beleži opšte podatke druge vrste (iako su oni mnogo manje značajni), kao npr: evoluciju mesečne posete tokom nekoliko godina. Kriva ove vrste obično ima svoje uspone i padove, s vrednostima koje su obično veće zimi nego leti i eventualno s dugoročnom tendencijom ka progresiji ili ka regresiji. Ovi podaci su dopunjeni pokazateljima o

---

ostalim činocima koji mogu da olakšaju tumačenje: povremene izložbe, organizovane u različito doba, cene ulaznica, radno vreme, itd.

Ovako prikupljeni podaci ukazuju na više značajnih osobenosti, od kojih neke navodimo sa tumačenjima koja su nam izgledala najjasnija i najverovatnija s proleća 1973.

1. Nedeljom ujutru poseta je bivala izuzetno slaba, iako je cena ulaznice bila svedena na polovinu i muzej je bio skoro pust pre podne. Ta činjenica izgleda odslikava izvesne kulturne navike: nedeljno jutro je posvećeno crkvi ili obilnom i kasnom „nedeljnom doručku“.

2. Često, a naročito utorkom, četvrtikom i nedeljom, veliki broj posetilaca je ostajao u muzeju sve do zatvaranja, što izgleda ukazuje na to da nisu napuštali muzej zbog umora već zato što je muzej zatvaran. Može se prepostaviti da su mogli da se razidu u različitim trenucima, a ne baš svi u isto vreme, u 17 časova, mada se kod organizovanih poseta donekle vodi računa o vremenu zatvaranja muzeja.

3. Najveća poseta je bila utorkom uveče: više od četvrteine svih nedeljnih posetilaca bilo je u muzeju za ta četiri časa. Ne interesuje nas da li je tako velika poseta posledica besplatnog ulaza, pogodno odabranog radnog vremena muzeja ili navika stečenih tokom godina; ono što mora da se podvuče jeste da je utorak jedini radni dan kada je muzej otvoren uveče.<sup>4)</sup>

Jedna anketa velikog obuhvata (3), vođena radi ispitivanja posetilaca nije pokazala da postoje neke značajne razlike u pogledu socio-ekonomskog sastava posetilaca koji dolaze utorkom uveče i onih koji dolaze u drugo neko vreme. Izuzetak su žene bez profesije i studenți — koji nemaju fiksno radno vreme — kojih ima više tokom dana.

Podaci o mesečnoj poseti bili su upotrebljeni za pravljenje jednog modela linearne regresije koji je pokazao zavisnost posete muzeju od cene. Tako na primer, za svaki dolar povišenja

<sup>4)</sup> Zaposleni u muzeju bili su drugi veoma dragocen izvor podataka. Na primer, garderoberi koji su radili utorkom uveče primetili su da je u to vreme „bilo mnogo bundi“ u garderobi i bili su iznenadeni da nije naplaćivan ulaz, jer im se činilo da je većina posetilaca, po njihovoj proceni, bila u stanju da plati kartu. Čuvari su bili ti koji su preneli nezadovoljstvo izvesnog broja posetilaca što su neka odejdenja muzeja zatvorena nedeljom pre podne.

cene ulaznice broj posetilaca se mesečno smanjivao za 32000. Tarifa pogodna za ostvarenje najvišeg prihoda — izračunata na osnovu ove vrednosti — iznosila je oko 1,25 dolara.

U svetu ovih podataka uprava Muzeja je pokušala da koncipira politiku cena i radnog vremena s posetiocima koja bi najviše odgovarala postavljenim ciljevima. Proučavanjem mogućih politika kao ciljevi su precizirani sledeći:

1. Muzej mora da bude lako dostupan posetiocima, odnosno mora da bude otvoren onda kada posetioci u njega žele da dodu;
2. Nikome ne bi smelo da se dogodi da iz finansijskih razloga ne može da poseti muzej;
3. Osobe koje imaju finansijskih sredstava treba da u odgovarajućoj meri doprinesu finansiranju muzeja;
4. Radno vreme s posetiocima treba da omogući i efikasan raspored zaposlenih;
5. Treba podsticati posetioce da posećuju muzej u vreme kada je poseta mala kako bi iskorijenost i materijala i zaposlenih — merena stvarnim posetiocima — bila stalno visoka;
6. Odgovaralo bi da se, u izvesnim granicama, ograniči ukupan prihod ostvaren od ulaznica;
7. Izvesne grupe posetilaca možda treba da uživaju posebne olakšice, bilo da su to oni koji imaju niske prihode ili oni koji imaju uske veze s umetnošću.

Tokom ovog proučavanja najbitnije je bilo da se shvati da ponašanje posetilaca ne odgovara, neizbežno, intencijama onih koji su sačinili pravila. Tako je bilo odlučeno da utorkom uveče bude besplatan ulaz kako bi se omogućilo siromašnima — a naročito radnicima — da dodu u muzej. Na žalost, ni to nije odvratilo posetioce iz srednjih i bogatih slojeva (koji, između ostalog, mnogo lakše mogu da obezbede čuvanje dece uveče) da u isto vreme u vrlo velikom broju dodu u muzej.<sup>5)</sup> Razmatranja ove vrste, upotpunjena naravno obaveštenjima koja idu u prilog ili protiv postavljenih hipoteza, dovela su do razrade strategije koja sadrži više aspekata.

<sup>5)</sup> Ne treba izgubiti izvida da se sastanci upravnog odbora održavaju utorkom uveče: očigledno je da je pre u pitanju vreme nego cena kao odlučujući faktor za ovu grupu posetilaca, koja i inače ima besplatan pristup u muzej.

---

Na prvom mestu odlučeno je da se započne s iznalaženjima i drugih načina — sem radnog vremena — na koje bi u muzej mogli da se privuku posetioci iz onih grupa/slojeva kojima žele da se pruže posebne olakšice. Proširen je obuhvat pretplatnim kartama od 5 \$ — povlastica na koju su imali pravo samo studenti — na osobe starije od 65 godina i na umetnike. (Ima već nekoliko godina da deca do 16 godina besplatno posećuju muzeje, s tim što država tu posetu pokriva godišnjim subvencijama.)

Zatim, ustanovljeno je vreme kada se besplatno moglo ući u muzej, i to u cilju da pojedinci koji ne pripadaju grupama koje su dobile povlastice a stvarno žele da dođu u muzej mogu to da učine besplatno. Broj posetilaca zabeležen nedeljom pre podne (ulaznice su upola cene) pokazao je da je to vreme nepodesno za uspostavljanje demarkacione linije između onih za koje je cena ulaznice prepreka i onih koji mogu da plate ali ne žele da troše. Odlučeno je da muzej bude nedeljom ceo dan otvoren, i to delimično da bi se izbegao utisak da se onima koji dolaze besplatno pruža kvalitativno slabija usluga, a delimično i da bi se izbeglo nezadovoljstvo koje su pojedinci iskazali. Treće, iznašavši sistem koji, kako nam je izgledalo, odgovara potrebama posetilaca s malim prihodima smatrali smo da možemo da fiksiramo pun iznos ulaznice na 1,50 \$. To smo učinili imajući u vidu pokazateљe koji su ukazivali na to da s cenom od 1 \$ ne možemo da obezbedimo odgovarajući prihod s obzirom na inflaciju koja je u međuvremenu nastupila i na naše troškove koji su porasli. Četvrto, pretpostavljajući da je velika poseta utorkom uveče pre posledica pogodnog vremena nego besplatnog ulaska, produžili smo rad muzeja i četvrtkom do 22 časa.

Peto, odlučili smo da muzej radi za publiku i ponedeonikom, jer nije bilo nikakvih razloga da se to ne uradi, a i radno vreme čuvara je to omogućavalo.

Na kraju, vodeći računa o prilivu posetilaca, odlučili smo da radno vreme produžimo do 18. časova, jer su nam svi podaci pokazivali da posetioci nisu napuštali muzej svojevoljno već zbog radnog vremena. Delimično poređenje novog radnog vremena s prethodnim može da se izvrši uz pomoć podataka. Posledice promena nisu kompletno analizirane jer su u vreme redigovanja ovog teksta tek kratko bile na snazi. Sem toga, samo deo vremena poklopio se sa sezonom tokom koje muzej posećuje relativno stalna publika (ona se razlikuje od one koja u muzej dolazi tokom leta). Međutim,

---

ipak je moguće izneti neke zaključke, s tim što oni mogu tek naknadno da budu definitivno potvrđeni.

Prikupljeni podaci omogućavaju poređenje između septembra i oktobra 1973 (kada je počelo da se primenjuje novo radno vreme) i istih meseci u 1972. godini. U proseku poseta je skoro ista. Večernja poseta se smanjila skoro za polovinu, jer je ukinut besplatni ulaz, rasporedila se na dva dana, ali je upola manja četvrtkom nego utorkom. Utorkom u toku dana broj posetilaca je porastao verovatno zato što neki koji su imali naviku da odlaže u muzej tek oko 17 časova sada to čine ranije. Povećanje posete nedeljom ujutru u znatnoj meri prevaziđa pad zabeležen u večernjim satima, iako cena nedeljnih ulaznica predstavlja samo trećinu cene naplaćivane uveče.

Promena radnog vremena zahtevala je dodatna finansijska sredstva od 75.000 dolara godišnje, ili 6.200 dolara mesečno za neposredne izdatke (plate pomoćnog osoblja). Broj besplatnih ulazaka (120.000) ostao je skoro nepromenjen, dok se broj posetilaca s pravom ulaza za pola cene, smanjio za oko 36.000.

Da je cena ulaznice zadržana na nivou od 1\$ ukupan neto dohodak iznosio bi 18.000 dolara. U stvari, ukupni iznos prihoda od ulaznica (imajući u vidu opšte povećanje cene) porastao je za oko 30% godišnje, što iznosi 84.000 dolara a to je dovoljno za pokriće povećanja neposrednih izdataka. Radno vreme muzeja s publikom produžili smo za skoro 50%, a vreme kada je muzej otvoren uveče za 100%, no poseta se nije primetno promenila, a prihod se povećao za 9.000 ili 10.000 dolara godišnje — iznos procenjen ekstrapolacijom.

Navike posetilaca se veoma sporo menjaju, tako da će se i ovi prvi rezultati možda izmeniti kada se posetioci budu navikli na novo radno vreme. Druge zainteresovane ustanove treba da se obrate Bostonском muzeju za najnovije podatke pre nego što pristupe pravljenju planova na osnovu ovoga što je ovde izloženo. (...)

## 2.

Nije upravi muzeja došla na um samo ideja da oni posetioci koji to mogu treba i da doprinesu pokriću troškova poslovanja, već uprava želi, u meri u kojoj je to moguće, da naplati i posebno pružene usluge, ali da izbegne npr. da oni koji ne posećuju predavanja plaćaju ta predavanja. Mnogi muzeji su pokušali da ostvare ovaj cilj naplaćujući dodatne ulaznice za povremene izložbe: taj iznos je bivao fakultativan

ili umeren. Članovi Društva prijatelja muzeja kao i drugi koji uživaju povlastice bili su oslobođeni ovih dodatnih izdataka.

Za vreme izložbe impresionista u letu 1973. u muzeju u Bostonu, izvršen je jedan pokušaj. Tokom prvih jedanaest nedelja od otvaranja izložbe posetnici su na ulazu nailazili na pano sa sledećim natpisom: „Cenu ulaznice odredite sami. Predlažemo kao minimum iznos od 50 centi.” Zatim se prolazilo pored blagajnika koji je prodavao kataloge i ostali dokumentacioni materijal i koji je mogao da primi dobrovoljni prilog, ali koji nije smeo da insistira na plaćanju ukoliko je neko želeo besplatno da uđe. Sredinom avgusta ovaj sistem je pretrpeo dve značajne izmene. Poziv na davanje priloga bio je postavljen na izlazu i nije bila predložena nikakva suma. Posetnici su bili obavešteni na ulazu da će moći da plate po obilasku izložbe, a na izlazu je pored blagajne stajao drugi pano na kome je bilo ispisano sledeće: „Prošle godine muzej je utrošio 124.000 dolara za organizovanje povremenih izložbi kao što je ova. Te izložbe je posetilo 164.000 posetilaca. Uplatite iznos koji smatrate odgovarajućim. U cilju poređenja navodimo neke cene: karta za operu 10.50—18.50, za hokejašku utakmicu 4.50—7.50; knjiga u mekom povezu 0.75—3; bioskoopska karta 1—3.50; karta za koncert 4—10.50; karta za prevoz 0.20—0.45.” Ovo rešenje je prihvачeno posle izvesnog lutanja. Pokušalo se, na primer, i da se na izlazu postavi kutija za novac i pokretna kružna rampa s istim panoom, ali od izuzetnog značaja za postavljanje i funkcionisanje ovog sistema bile su primedbe i sugestije blagajnika.

Ovim novim sistemom postignute su tri stvari. Pre svega, poštenije je tražiti od posetilaca da procenjuju svoju posetu po obilasku izložbe, a ne unapred. Istovremeno, iznos naplaćen na ovaj način pruža podatak o uspehu odgovarajućih izložbi ili bar o stepenu zadovoljstva posetilaca. Sem toga, uočeno je da ubičajeni sistem ne pruža posetiocima informacije neophodne za odlučivanje o „pravičnoj” ceni i da (što je bio slučaj sa većinom) oni ne mogu da se odluče za iznos. Podatak iznet u prvom delu teksta na panou i navođenje cena rekreativnih ili zabavnih aktivnosti koje su mogle da posluže za poređenje, pružili su mogućnost za odlučivanje o sumi koju će posetilac dati.

Rezultati dobijeni primenom ovakvog načina naplaćivanja ulaznica pokazuju prosečan iznos ulaznice po posetiocu (ne iznos po posetiocu koji je platio), računat po nedeljama. Na istom grafikonu prikazani su i podaci o jednoj drugoj povremenoj izložbi za koju je tokom istog pe-

---

rioda primenjivan uobičajen način naplate (fakultativna naplata na ulazu). Nije uzeta u obzir sedmica od 2. do 7. juna, jer se u to vreme odvijao niz posebnih manifestacija koje su uticale na značajne promene u sastavu posetilaca. Isto tako nisu razmatrani podaci za poslednje nedelje septembra, jer su druga proučavanja pokazala da se letnja i zimska publika veoma razlikuju — zimi je mnogo veći broj posetilaca od kojih se, u odgovarajućim okolnostima, može očekivati neznatan prilog (3). Po zavođenju novog sistema prosečan prihod je porastao za nešto više od sedam stotina, odnosno za oko 50%. Da nema razlike između efekata ova dva sistema jedna ovako značajna promena mogla bi da se odigra u okviru ovog eksperimenta samo jednom na sto.

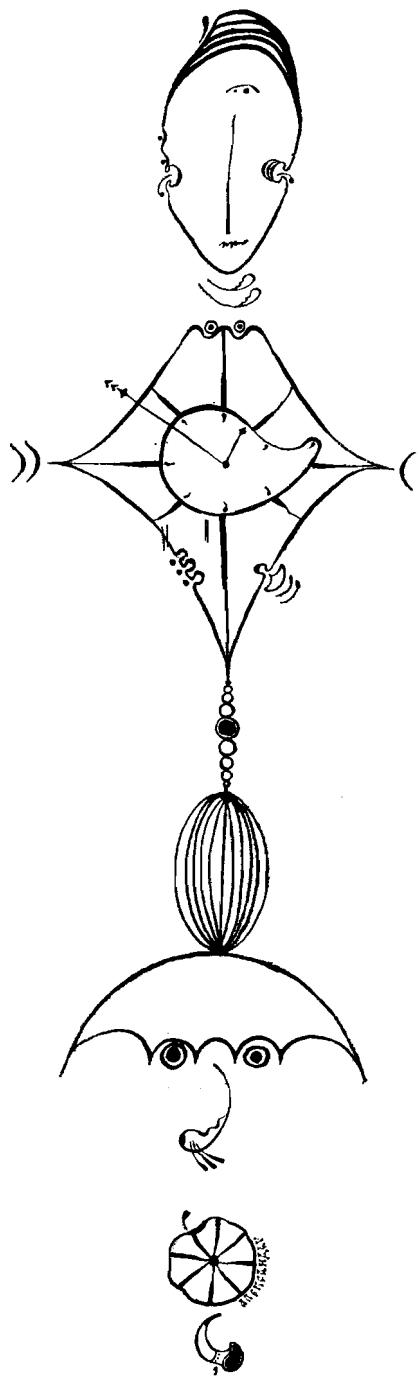
Kada je reč o izložbi koju smo posmatrali, davanja po posetiocu su porasla za 25%: možda to ukazuje na tendenciju porasta davanja — što bi nas vodilo nekom limitiranju u daljoj politici — međutim, možda to govori i o jednoj vrsti „vraćanja.“ Oni koji su prethodno obišli izložbu o impresionizmu bili su podstaknuti natpisima s panoa da izdvoje veće sume i za izložbu o umetnosti Dogona (sudansko pleme poznato po karakterističnim maskama — prim. prev.)

Izgleda znači — da zaključimo — da novi sistem očigledno nije komplikovaniji, skuplji, ali nesumnjivo ni mnogo probitačniji (finansijski) od starog. Što se tiče ostalih prednosti koje može da pruži, one se ne mogu kvantitativno vrednovati.

(Prevela s francuskog MIRJANA NIKOLIĆ)

#### BIBLIOGRAFIJA:

1. Cameron, Duncan F., Abbey, D. S.: Museum Audience Research: The effect of an admission fee (Istraživanja muzejske publike: efekti nenaplaćivanja ulaznice), *Museum News*, vol. 41, No 3, 1962, p. 25—28.
  2. Visits Versus Visitors: An analysis (Poseta prema posetiocima: analiza), *Museum News*, vol. 39, No 3, 1960, p. 34—35.
  3. O'Hare, M.: The Audience of the Museum of Fine Arts, Boston (Publika muzeja lepih umetnosti u Bostonu), *Curator*, vol. 17, No 2, 1974.
  4. Niehoff, A.: Evening exhibit hours for museums (Večernje radno vreme muzeja), *The Museologist*, No 69, 1958, p. 2—5.
  5. Unesco. *Organisation des musées. Conseils pratiques*. Unesco, Paris, 1960.
-



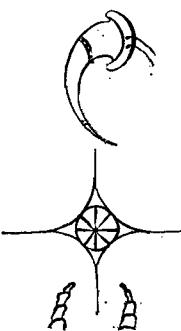
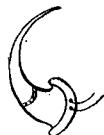
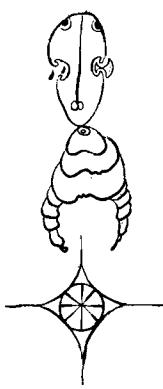
---

II DEO

---

# TEME

---



---

MILORAD RADOVANoviĆ

---

# JEZIK U DRUŠTVU I KULTURI<sup>1</sup>

---

Osnovni zadatak prirodnog ljudskog jezika jeste da služi kao sredstvo za sporazumevanje kolektivu čija je svojina. U tome se ispoljava i najvažnije obeležje društvenog karaktera jezičkih pojava. Stoga se jezik obično i definiše kao organizovan skup jedinica (prvenstveno glasova i značenja) i pravila — koji bivaju iskorišćeni u procesima sporazumevanja među ljudima, dakle, kao sistem sa društvenom funkcijom sporazumevanja. Pošto sporazumevanja i nema van kolektiva, tj. bez nekog ostvarenog oblika društvene organizacije, može se reći da funkcija sporazumevanja predstavlja polazišnu i presudnu odrednicu u spisku osobina koje jezik čine društvenom institucijom.

Lingvistički arheolozi, posebno pristalice tzv. „radne teorije”, u skladu sa našim sadašnjim znanjima o čoveku i njegovom jeziku, tvrde da je prirodni ljudski jezik mogao (i morao) nastati u onom periodu razvoja biološke vrste kojoj danas pripada čovek, kada je ova, pored prirodnih predispozicija koje je posedovala, stekla i potrebu za sporazumevanjem. Ta je potreba, naravno, mogla nastati i razviti se zahvaljujući prevashodno životu i radu u kolektivu, i opštoj upućenosti ljudskih jedinki jednih na druge u prvobitnim „proizvodnim” postupcima (lov, ribolov, sakupljanje, stočarstvo, ratarstvo, izrada predmeta materijalne kulture itd.), u одbrambenim akcijama i sl. Uz to je i usvajanje (učenje) jezika i ovlađavanje njime, kod svakog predstavnika ljudske vrste, takođe redovno motivisano razlozima društvenog karaktera, pre svega životom u kolektivu (obično, u porodici), tj. sticanjem saznanja o potrebi za sporazumevanjem i o mogućnosti da se odgovarajuće sredstvo za sporazumevanje stekne, upotrebljava i razvije (zahvaljujući, naravno, pre svega postupku ugledanja). Dakle,

<sup>1</sup> Ovaj tekst je, uvodno poglavje, knjige: Milorad Radovanović. *Sociolingvistika*. — Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979. (u štampi).

i ontogeneza i filogeneza u procesima čovekovog ovladavanja jezikom, uz ulogu urodenih i stечenih uslova za to, u punoj meri dokazuju gledište o društvenom karakteru jezika: naime, ni bića bez čovekovih predispozicija, ni čovek bez društvenog okruženja, ne mogu da ovladaju odnosno da se služe nijednim prirodnim ljudskim jezikom ili pak nekim po osobinama sličnim sistemom sredstava za sporazumevanje.<sup>2</sup>

Opšti društveni karakter jezičkih pojava ogleda se i u tome da se bez bitnog oslanjanja na jezik ne mogu zamisliti i ostvariti nastanak, razvoj i istorija ljudskog društva u celini i njegovih civilizacija. Ujedno, jezik se pojavljuje i kao uslov postanka i kao sredstvo stasanja i saopštavanja čovekove misli uopšte, a posebno njenih institucionalizovanih pojavnih oblika kao što su filosofija, religija, ideologija, nauka, politika, moral, umetnost, obrazovanje i kultura u najširem smislu, ali i kao važan elemenat u proizvodnji materijalnih dobara, kao činilac u ustanovljavanju, održavanju i menjanju proizvodnih odnosa itd. Jezik se, znači, može smatrati instrumentom stvaranja, delovanja, pa i menjanja većine oblasti čovekovih pojedinačnih i kolektivnih aktivnosti. U krajnjem ishodištu neposredne međuzavisnosti društvenih, kulturnih, psihičkih i jezičkih pojava stoji podatak da upravo jezik predstavlja ono sredstvo koje čoveku omogućuje saznanje i njegovu analizu, akumulisanje i čuvanje znanja i njegovu razmenu, zatim mišljenje, uopštavanje iskustva pojedinca u iskustvu kolektiva i čovečanstva, prenošenje znanja kroz prostor i kroz vreme (sve ovo važi i za govoren i za pisani jezik, naročito u uslovima postojanja pisma i sredstava za masovno informisanje, kao što su knjiga, novine, radio, televizija i tehnička pomagala poput magnetofona, gramofona i dr.) itd. Ne treba, međutim, zaboraviti ni jednu neposrednu društvenu funkciju jezika; da posluži kao stalno i relativno savršeno, a opšte sredstvo međuljudskog kontakta, tj. društvene interakcije različitih vrsta. Zato se jeziku mora pristupati ne samo kao prema komunikacijskom instrumentu, već i kao prema sredstvu objedinjavanja i razgraničavanja različitih društveno organizovanih institucija (npr.: grupa, pleme, narod itd.).

U krugu ovih tema mora se pažnja posvetiti i jednoj lingvističkoj istini, koja je u različitim oblicima interpretiranja bila poznata od vremena antičkih grčkih misilaca sve do osnivača moderne lingvistike F. de Sosira i do današnjih

<sup>2)</sup> I. D. Ivić, *Čovek kao animal symbolicum. Razvoj simboličkih sposobnosti.* — Nolit, Beograd 1978. 93—250; S. Langer, *Filozofija u novome ključu. Proučavanje simbolike razuma, obreda i umetnosti.* — Prosveta, Beograd, 1967, 169—218.

dana: da se komunikacioni znakovi, pa i jezički, u načelu sastoje iz dva osnovna dela — oznake i označenog. U prirodnom ljudskom jeziku oznaku predstavlja skup fonema koje sačinjavaju jednu morfem u odnosno reč. Označeno nije ništa drugo do predstava o pojavi, pojam, sadržaj ili značenje koje je datim znakom, tj. njegovom oznakom obeleženo. Upravo priroda te veze između oznake i označenog u jezičkom znaku (u ovako predstavljenoj njegovoj strukturi) upućuje na društveni karakter jezika kao znakovnog sistema. Kaže se, naime, da veza o kojoj je reč najčešće nije prirodna, motivisana, automatska, nužna, već da je dogovorenata, znači proizvoljna. Prema tome, jezički znak je *konvencionalan*, jer funkcioniše, deluje na bazi konvencije, i rezultat je, dakle, implicitnog društvenog dogovora predstavnika jednog kolektiva da se određeni niz fonema asocira sa određenim značenjem. Takva, u osnovi proizvoljna, veza između oznake i označenog u jezičkom znaku postaje obavezna za sve predstavnike kolektiva koji je u pitanju, ukoliko oni žele da se međusobno sporazumevaju (znači, moraju svi poznavati i slediti istu konvenciju). Poštovanje uspostavljenih jezičkih konvencija tako postaje uslov za mogućnost da se ostvaruje sporazumevanje među ljudima. Može se čak reći i ovo: istim jezičkom govore predstavnici onih kolektiva koji u opisanom smislu dele, poznaju, poštuju i primenjuju istu jezičku konvenciju. Da to nije tako, da je veza između oznake i označenog po pravilu automatska i prirodna, ne bi postojalo mnoštvo (međusobno najčešće nerazumljivih) prirodnih ljudskih jezika, već bi reči istog značenja kod pojedinih naroda uglavnom ličile jedne na druge i bile bi po fonemskom sastavu međusobno bliske. Veza između oznake i označenog u jeziku se, dakle, najčešće ne ostvaruje na osnovu njihove „sličnosti“. Istina, u ranim dobima razvoja prirodnih ljudskih jezika, pogotovo u početku njihovog nastajanja, ova veza je, verovatno, bila u dobroj meri motivisana, a zasnivala se, najčešće, na njihovoj međusobnoj „sličnosti“. No, razvojem jezika, uporedo sa osložnjavanjem njegove strukture i njegovih funkcija, sve više se gubi ova prvobitna, tzv. „primarna“ motivisanost veze između oznake i označenog i jezički znak se sve više udaljuje od njihove početne „sličnosti“. Tragovi tog starog stanja čuvaju se, međutim, u svakom jeziku ponegde, najčešće u upotrebi tzv. onomatopejskih reči (npr. srpsko-hrvatsko: *kvočka, cvrčak, grom, huk, buka, kvcati, cvrčati, grmeti, hučati, bučati* itd.). Razumljivo je, onda, i zašto su onomatopejske reči često vrlo slične u različitim jezicima. Ali, treba znati da onomatopeje obično zastupaju veoma stare slojeve u rečničkom fondu jezika kojima pripadaju, i da im je broj u jezicima danas po

pravilu relativno ograničen i, zapravo, zanemarljiv s obzirom na ukupni rečnik (stoga ni njihovo postojanje ne umanjuje opravdanost uverenja u načelnu, uobičajenu, nemotivisanost, tj. konvencionalnost jezičkog znaka). Tragova te prvobitne, „primarne“ motivisanosti znaka ostalo je ponegde i u strukturi gramatičkog sistema. Tako je na primer u jezicima sasvim obična pojava da oblici komparativa i superlativa kod pridjeva imaju u odnosu na pozitiv po jednu odnosno dve morfeme više (kao u srpskohrvatskom: *lep*, *lepsi*, *najlepsi* i sl.), dok se obrnut slučaj po pravilu ne beleži. Ili, recimo: „Ima jezika u kojima se oblici plurala razlikuju od oblika singulara po dodatnoj morfemi, dok (...) nema jezika u kome bi ovaj odnos bio obrnut, tj. u kome bi, za razliku od oblika jednine, oblici množine bili potpuno lišeni takve posebne morfeme“<sup>3</sup> (kao u srpskohrvatskom: *zna-znaju* i sl.). Međutim, i gramatičke pojave ove vrste sve manje i sve ređe čuvaju svoju prvobitnu, „primarnu“ motivisanost. (U detaljnije razmatranje ove problematike, a posebno njenih mnogostrukih teorijskih aspekata, ovde se, naravno, neće moći ulaziti, kao što se neće moći raspravljati ni o pojавama tzv. „sekundarne“ jezičke motivisanosti u primerima tipa *mraivojed*, *kamenolom*, *oblutak* i sl., jer one i nemaju presudni značaj kao argumentacija u diskusiji o pitanjima društveno-jezičkih odnosa, niti neutrališu tvrdnju da je jezik u osnovi konvencionalan.)

Napor da se pronađu veze između jezika, kulture i društva trebalo bi usmeriti i na razmišljanje o oblicima i stepenu ispoljavanja međusobnog uticanja jezičkih i nejezičkih pojava. Ovakva pitanja navode pažnju posmatrača na dve osnovne vrste odnosa: (a) *uticanje nejezičkih pojava na jezičke* i (b) *uticanje jezičkih pojava na nejezičke*.

Rezultate i procese kroz koje se ispoljava uticanje nejezičkih pojava na jezičke relativno je lako uočiti, popisati, dokazati i proveriti. Dovoljno je npr. samo shvatiti načelo da svaka ljudska kultura i svaki ljudski kolektiv, svesno ili ne, stvaraju (i stvore) sebi onakvo sredstvo za sporazumevanje i stvaralaštvo kakvo im je potrebno, i da ga, saglasno tome, menjaju — uskladjući ga redovno sa novonastalim, promenjenim potrebama. Iz ovoga proističe i sud da nema „razvijenih“ i „nerazvijenih“, „savršenih“ i „nesavršenih“, „kultiviranih“ i „primitivnih“ jezika, i da je svaki prirodni ljudski jezik „dobar“ kulturi i kolektivu čije je vlasništvo, budući da, prilagođavajući im se, uspeva da „savršeno“ efikasno ostvaruje svoju osnovnu ulogu kao

<sup>3</sup> R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*. — Nolit, Beograd, 1966, 173.

instrument društva i kulture (odnosno civilizacije, naroda, plemena, pojedinaca itd.) kojima kao sredstvo za sporazumevanje i stvaranje služi.<sup>4</sup> U tom pogledu, dakle, mogu postojati npr. „nerazvijena“ društva, civilizacije, kulture i sl., ali ne i „nerazvijeni“ jezici. Ovakvi pogledi na jezik oduzimaju prostor za delovanje poznatim teorijama o genetskoj, kulturnoj i lingvističkoj „manjkavosti“ pojedinih društvenih grupa, naroda, rasa i kultura. Tu se, međutim, mora istaći da su jezičke promene po pravilu evolutivne, postupne. Proizvodi tih evolutivnih procesa očigledni su u rečničkom fondu jezika, gde je relativno lako zapaziti promene kojima rečnik podleže i kojima, kroz svoj razvoj, u načelu omogućuje da se datim jezikom saopšte pojave, pojmovi i značenja bitni za kolektiv. Ovakve se promene mogu ostvarivati na primer pojavljivanjem novih reči (pre svega takvih koje ranije nisu postojale zato što ni odgovarajući pojmovi nisu postojali u iskustvu predstavnika tog jezika), ali i menjanjem značenja već postojećih reči. Osvrnamo se, primera radi, na karakterističnu situaciju iz naše ne tako davnje kulturne prošlosti. U Vukovom jeziku predstavljenom *Rječnikom* iz 1818. godine posigurno nije bilo reči kao što su, recimo, *samoupravljanje*, *deterđent* ili *televizor*. One su se u jeziku pojavile mnogo kasnije, tek onda kada je naša kultura došla do odgovarajućih društveno-političkih, tehnoloških i tehničkih inovacija koje su nametnule potrebu da se stvore i nove reči za nove pojmove, bilo pozajmljivanjem i prilagođavanjem reči iz drugih jezika, bilo obrazovanjem vlastitih (pri čemu se pravci tehničkih, tehnoloških, političkih, kulturnih i drugih oblika medunarodnih uticanja često upravo podudaraju sa onim jezičkim). S druge strane, u Vukovom *Rječniku* postojale su reči kao *nagon*, *povod*, *Struja*, *pritisak*, ali u sašvima drugačijem značenju nego što ga imaju danas (*nagon* = „teranje svinja ka Savi da bi se prodale u Austriji“; *povod* = „uze za koje se vode konji“; *Struja* = „žensko ime“; *pritisak* = „težak predmet koji se stavlja na krov da vetrar ne odnese krovinu“<sup>5</sup>). Slučajevi ove vrste neposredno govore o tome da se radi o promenama značenja koje su uzrokovane razlikama između dva vremena, dve civilizacije, dve kulture, dva društvena uzorka. Vukovo vreme i tadašnja obeležja sredine dokumentovali su i zastupali jednu specifično materijalnu kulturu (ratarsko-stočarsko-zanatlijsko-ratničku), relativno siromašnu apstraktnim pojmovima, pa i od-

<sup>4</sup>) S. Langer, *op. cit.*, 169; E. Sapir, *Ogledi iz kulturne antropologije*. — Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1974, 22.

<sup>5</sup>) P. Ivić, *Srpski narod i njegov jezik*. — Srpska književna zadruga, Beograd, 1971, 301.

govarajućim rečima apstraktnog značenja. Međutim, današnjoj evropskoj civilizaciji, u koju se i naša uključuje, upravo je svojstveno da pokazuje tipove kultura, isparcelisane na niz oblasti delovanja, u kojima se prevashodno računa sa apstraktним pojmovima i sa rečima, naravno apstraktnog značenja (npr.: nauka, tehnologija, pravo, politika, filosofija, ideologija itd.). Sve ovo pri tom posebno dobija u značaju kada je u pitanju stvaranje odgovarajućih terminologija. Procesi prilagodavanja jezika nejezičkim potrebama ogledaju se i u razvoju drugih jezičkih nivoa, posebno sintaksičkog, gde će promenama u repertoaru sredstava i u strukturi rečenice jezik sebi stvoriti mogućnosti za saopštavanje značenja, funkcija i odnosa koji su od bitnog značaja za kolektiv koji se njime služi (npr.: prostor, vreme, uzrok, posledica, namera, cilj, kvalitet, kvantitet, posesija, koncesija, uslov itd.). Po pravilu, što postaju složeniji sadržaji o kojima se saopštava, to su složeniji i razrađeniji uzorci po kojima se obrazuju rečenice u jezicima. S druge strane, u nekim oblastima savremene kulture postoji izrazita težnja za ekonomisanjem jezičkim sredstvima, za kondenzovanim, uopštenim i bezličnim saopštenjima (npr.: u pravu, politici, administraciji, novinarstvu, nauci). Naravno da to ostavlja traga i u sintaksi ostvarenih tekstova, u kojima čemo, vrlo često, umesto složenih rečeničnih kompleksa, sretati samo osnovnu rečenicu i njoj pridodate nominalizovane strukture, iskaze u vidu imenica u različitim padežnim konstrukcijama (npr.: *Radi dobianja u vremenu, postupak je odmah pokrenut i bez prethodnih konsultacija*, umesto: *Da bi se do bilo u vremenu, postupak je odmah pokrenut, iako prethodno niko nije konsultovan ili sl.*).

Do sada pominjane promene, nastajale kao posledica razvoja koji se zapaža među pojавama izvan jezika, svode se na neka sistemska zbijavanja unutar samog jezika, i spadaju, dakle, u ono što se obično naziva njegovom *unutrašnjom istorijom*. *Spoljašnja istorija* jezika tiče se promena u vezi sa onim što se događa sa jezikom, kao institucijom u celini<sup>16</sup>. I ona je jasno povezana sa razvojem društva i kulture o čijem se jeziku radi:

Stvaranje velikih i moćnih država, zatim pojavljivanje jakih, postojanih i rasprostranjenih verskih institucija, po pravilu donose potrebu i da se jezik normira (tj. da mu se propisu pravila upotrebe u govorrenom i pisanim obliku ispoljavanja). U krajnjem ishodu, ovo dovodi do obrazovanja jedinstvenih standardnih jezika,

---

<sup>16</sup> P. Ivić, op. cit., 5.

kao „službenih“ i opštih sredstava za sporazumevanje. Poneki od jezika mogli su u različitim istorijskim vremenima, u manjoj ili većoj meri i u nekim delovima sveta, preuzeti ulogu međunarodnog sredstva za sporazumevanje, ili tzv. „svetskih“ jezika (posebno u oblastima diplomacije, nauke, filozofije, obrazovanja, medicine, religije, informatike, trgovine, tehnologije i sl). Da bi jedan jezik dobio takvu funkciju, moraju se stići za to potrebnii istorijski odnosno širi društveni uslovi, npr: ekonomski, kulturni, trgovinski, tehnički, tehnološki, naučni, politički, vojni, diplomatski, verski, ideoološki, demografski ili neki drugi oblici međunarodnog prestiža civilizacije, kulture, naroda ili države kojoj pripadaju predstavnici jezika o kojem je reč. Upravo zato su se u raznim istorijskim periodima jezici i smenjivali i drugačije rasporedivali u ulozi međunarodnog sredstva za sporazumevanje (npr.: grčki, latinski, španski, portugalski, francuski, nemački, ruski, kineski, engleski). Do nastajanja jezičkih razlika među grupama pripadnika jedne društvene zajednice mogu dovoditi raznovrsna nejezička zbivanja, uslovi i odnosi, recimo: političke, državne, verske, ideoološke, nacionalne, plemenske i rasne granice, klasna, staleška, obrazovna ili profesionalna raslojenost društva, polarizacije u odnosu selo-grad, nerazvijenost školskog sistema, nedostatak sredstava za masovno informisanje (knjige, novine, radio, televizija i dr.), visok postotak nepismenosti, mala pokretljivost stanovništva, nepostojanje fizičkih komunikacija (kopneni, vazdušni, rečni ili pomorski saobraćaj i dr.). S druge strane, pojave suprotne po obliku ispoljavanja od pobrojanih, naprotiv, umanjuju ili čak uklanjaju jezičke razlike u okviru istih društvenih zajednica. Ratovi, kolonizacije i osvajanja dovode do geografskog rasprostranjivanja pojedinih jezika (npr.: španski i portugalski u Srednjoj odnosno Južnoj Americi, engleski u Severnoj Americi, u Aziji, Australiji, Africi i na Novom Zelandu, francuski u severnoj Africi i u Aziji, ruski u Sibiru itd.) i, naravno, do uzmicanja drugih, autohtonih, ili pak do „mešanja“ dvaju jezika, starosedelačkog i novodošlog. Posebne istorijske prilike i okolnosti utiču i na stvaranje takvih situacija da se u pojedinim oblastima ili državama govori i piše na više jezika, i u višenacionalnim i u jednonacionalnim sredinama. Na primer: u Švajcarskoj nemački, francuski i italijanski, u Kanadi francuski i engleski, u Jugoslaviji srpskohrvatski, slovenački, makedonski, mađarski, albanski, slovački, rumunski, rusinski, češki, bugarski, italijanski, turski, romski i dr. Pojave ove vrste mogu, dakako, dovesti i do ustanovljavanja višejezičnosti u sredinama za koje su posebno karakteristične, ali i do reparticija između „službene“ i „neslužbene“ jezičke prakse.

---

Uticanje jezičkih pojava na nejezičke spada u red teže uočljivih i retko proverljivih procesa. Tu se, naime, takođe u osnovi radi o dva načelna slučaja. Prvo, ono što se događa sa jezikom, dakle njegova spoljašnja istorija, može uticati i na uspostavljanje odgovarajućih nejezičkih, najčešće društvenih stanja i odnosa. Tako je, recimo, poznato da svest o pripadanju nekoj određenoj jezičkoj zajednici može, u za to pogodnim istorijskim uslovima, bitno uticati na rađanje ili podsticanje svesti o regionalnoj, plemenskoj, nacionalnoj, rasnoj, klasnoj, staleškoj, političkoj, verskoj, ideološkoj, državnoj ili o nekom drugom obliku kolektivne pripadnosti. Drugo je pitanje da li ono što jezik jeste ili ono što se zbiva u njemu, dakle njegova unutrašnja sistemska organizacija i istorija, mogu značajno uticati na nejezičke pojave, zbivanja i odnose? Svoj pravi odgovor ovo pitanje dobija jedino kada se postavi kao problem suštine odnosa između jezika i mišljenja, pošto upravo preko misaonih procesa i procedura saznajemo i analiziramo relativne istine o izvanjezičkoj stvarnosti, na osnovu kojih opet izgrađujemo pogled na svet, postavljamo se prema njemu i ponašamo u njemu, pa ga, u krajnjoj liniji, i svesno uređujemo. Ovde prvenstveno treba imati u vidu da se jezikom iskazuje i saopštava misao, i pomoći njega trajno čuva, ali i da se jezikom ona i ostvaruje, tj. formuliše. Ovo poslednje stoga što jezik otelotvoruje ljudsku misao, na neki način je materijalizujući tako da bude dostupna čulima, pa van jezika i bez njega ona, zapravo, na nivou svesti kao poruka i ne postoji (pošto samo putem jezika biohemički procesi koji stoje u fiziološkoj osnovi mišljenja dopiru do nivoa svesnog). Ako je to tako, onda se ozbiljno mora postaviti pitanje u kojoj meri pojedinačni jezici (znači, i jezik uopšte) svojim mogućnostima koje im pružaju raspoloživa sredstva i njihova unutrašnja organizacija omogućuju i favorizuju određene misaone procedure i saznajne postupke? Da li, dakle, tip jezika određuje šta se i kako može misliti? Da li, sledstveno tome, jezici uključuju osnovnu intelektualnu slobodu čovekovu, okrivajući mu misao, saznanje i pojmovni svet u okvire unapred nametnute uzorcima odnosno modelima rečenica i teksta, i inventarom gramatičkih kategorija i reči koje dati jezik poseduje i nudi? Po onome što sada znamo o čoveku i njegovom jeziku, za ovakve bojazni, u stvari, nema ni razloga ni opravdanja. Naime, svaki jezik, zahvaljujući pre svega svojoj opštoj prilagodljivosti i načelnoj kreativnoj prirodi, ima i mogućnosti da prevaziđa opasnosti o kojima je reč, te da svojim, zapravo, u osnovi ograničenim sredstvima, kombinujući ih po utvrđenim pravilima, kroz jezičku upotrebu, saopšti potencijalno neograničeni broj (i misaonih i novih) sadržaja. „Polet misli mnogo je više vezan

---

za ljudske sposobnosti, za opšte uslove kulture, za organizaciju društva, nego za osobenu prirodu jezika".<sup>7</sup> Strogo formulisana hipoteza o sposobnosti jezika da utiče na obrazovanje nejezičkih, kulturnih i društvenih struktura, zbiranja, stanja i odnosa, o tome da jezik svojom unutrašnjom sistemskom organizacijom „favorizuje jedan određen način poimanja sveta, zanemarujući druge moguće poglede na iste pojave”, tj. da su „Psihološki okviri čoveka u koje se smeštaju utisci iz spoljnog sveta oblikovani u stvari njegovim jezikom”,<sup>8</sup> da čovekove opažajne sposobnosti, saznanje, mišljenje, stavovi i ponašanje u krajnjoj liniji zavise od jezika, kojim je čovek, stoga, na neki način i „okovan”, jer se izvan područja koje mu ovaj svojom strukturom i mogućnostima obeležava u duhovnom pogledu ne može rasprostirati, zove se obično Sapir-Vorsovom hipotezom ili „teorijom lingvističke relativnosti”. Vrlo ubedljivu analizu i prikaz, a zatim i kritiku takvog teorijskog polazišta u lingvistici i van nje dao je R. Bugarski<sup>9</sup>. Obrazlažući svoj sud i svoj odnos prema njoj on, između ostalog, kaže: „Naime, hipoteza je u čeonom sukobu sa humanističkim konceptcijama o univerzalnosti pojmove, o njihovoj nezavisnosti od izražavanja u bilo kojem jeziku, i o prioritetu logike nad jezikom — a upravo ovakva shvatanja danas dominiraju teorijskom scenom, ponovo posle dužeg odsustvovanja”.

---

<sup>7</sup> E. Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*. — Nolit, Beograd, 1975, 79.

<sup>8</sup> M. Ivić, *Pravci u lingvistici*. — Državna založba, Ljubljana, 1975, 146.

<sup>9</sup> R. Bugarski, *Jezik i lingvistika*. — Nolit, Beograd, 1972, 77—98. Dobar sintetičan pregled nastanka i razvoja ove hipoteze, sa priloženom selektivnom bibliografijom, dao je M. Čuljak u tekstu: *Teorija jezičkog videnja sveta*. — *Suvremena lingvistika*, br. 15—16, Zagreb, 1978, 57—67.

---

---

RADOSLAV ĐOKIĆ

---

# STEFAN ŽULKJEVSKI

## KA NOVOM MODELU I STILU SOCIJALISTIČKE KULTURE

---

U savremenoj poljskoj teoriji kulture, sociolog umetnosti i književnosti Stefan Žulkjevski je nezaobilazan, jer od oslobođenja deluje na svim područjima kulturne politike, teorije i kulturnog stvaralaštva. Još u prvim svojim radovima objavljivanim u časopisu „Kužnjica“ („Kovačnica“) — počeo je da izlazi 1945. u Lođu — čiji je bio glavni urednik, S. Žulkjevski je razvijao veoma jasan umetnički program, zasnovan na široko shvaćenoj kulturnoj politici, u kojem se vidljivo ocrtavala orijentacija ka sociološkoj marksističkoj kritici koja je započela da se ostvaruje još dvadesetih godina. Ta orijentacija je bila suprotstavljena psihologizmu, prema kojem ni drugi teoretičari toga vremena nisu gajili simpatije. Poseban razlog nepoverenja prema psihologističkim konvencijama nalazi se u činjenici što su te konvencije, budući da su ličnost tumačile nadistorijski, mogle lako da budu u funkciji dva filozofska pravca — personalizma i egzistencijalizma, prema kojima se poljska marksistička misao toga vremena odnosila negativno. I Žulkjevski je, naročito prema egzistencijalizmu, imao negativan odnos, smatrajući ga filozofijom „ontološke usamljenosti“ i „očaja“, filozofijom „integralnog pesimizma“ koja nema ničeg zajedničkog sa tendencijama angažovane umetnosti.

Iako bi se na prvi pogled učinilo da se Žulkjevski u određenom smislu zalaže za neku posebnu normativnu estetiku, koja bi se, inače, u to vreme mogla i očekivati, on je daleko od toga jer insistira na sociološkoj estetici, više na sociologiji a manje na sociologizmu. O tome govori njegov odnos prema društvenoj funkciji

---

kritike — on se zalaže za to da „... kritičar treba da se služi određenim estetičkim normama... Ali pri građenju sistema tih normi treba da se vodi računa o određenoj metodološkoj teškoći. Svi sistemi formalnih normi, estetskih normi, prete opasnošću i saznajnim greškama formalizma. A greške potiru vrednost kulturne politike koja se na njima gradi.”<sup>1)</sup>

Žulkjevski je, u traganju za stilom socijalističke kulture, u koji se uklapa i umetničko stvaranje, prešao dug, kontroverzan put koji se negde od 1949. godine prekida i kada nastupa izvesno bespuće, odnosno stalno kolebanje između nužde da se prihvati socijalistički realizam i želje i unutarnje potrebe da se na umetnost ne gleda ni tako uprošćeno ni tako kruto kako su to nalagali protagonisti i ubedene pristalice socrealizma i u Sovjetskom Savezu i u Poljskoj. Najviša tačka do koje je u prihvatanju socrealizma dospeo Žulkjevski jeste njegov referat na šćećinskom kongresu Saveza poljskih pisaca, januara 1949. godine.<sup>2)</sup> Na tom kongresu formulisan je precizan stav prema socijalističkom realizmu, koji je J. Kossak, kasnije, sveo na tri osnovne pretpostavke: 1. pretpostavka potpune angažovanosti pisaca i pisanja po pitanjima socijalističke izgradnje; 2. pretpostavka ukazivanja promena u psiholjudi koje nastaju uporedo sa opštom društvenom izgradnjom, dakle isticanje društvenog napretka novog junaka romana; 3. konačno, postulat ideološke naoružanosti pisaca marksističkom naukom o zakonima društvenih promena i društvenog napretka. Šćećinski kongres se održavao u atmosferi rastućih grešaka kulta ličnosti i dogmatizacije marksističke misli.<sup>3)</sup> Očigledno je da ova klima u kritici i umetničkom stvaranju nije pogodovala Žulkjevskom koji se krajem četrdesetih godina gotovo sasvim povlači i počinje da se bavi metodologijom humanističkih istraživanja i istorijom romanizma. Povlače se i drugi aktivni kritičari i uvodničari prethodnog razdoblja. Jan Kot se bavi književnošću prosvećenosti u Poljskoj, K. Brandis, S. Polak, M. Jastrun se posvećuju književnom radu napustivši gotovo sasvim angažovanje na polju teorije. Pola decenije trajuće život u izolaciji mnogih teoretičara pa i Žulkjevskog, da se u drugoj polovini pedesetih godina jedan broj, a među njima i Žulkjevski, ponovo angažuju u stvaranju kulturne politike i uslova za umetničko stvaranje oslobođeno

<sup>1)</sup> Stefan Żółkiewski, „Kuźnica”, Łódź, nr. 1/1947.

<sup>2)</sup> Stefan Żółkiewski, *Aktualne zagadnienia powojennej prozy polskiej*, ibid, nr. 4/1949.

<sup>3)</sup> Jerzy Kossak, *Kultura, pisarz, społeczeństwo*, K i W, Wwa, 1964, str. 126—127.

dogmatskih stega i okvira. Žulkjevski u to vreme izgrađuje iscrpan i novatorski model socijalističke kulturne revolucije koji je razradio u nekoliko svojih knjiga.<sup>4)</sup> Ovde ćemo posebno ukazati na stavove iznete u knjizi *O kulturji u Narodnoj Poljskoj*. Ovaj rad, kao i ostali radovi Žulkjevskog i drugih teoretičara iz tog vremena, ne govori samo o živoj aktivnosti i angažovanosti poljskih sociologa umetnosti, nego svedoči i o njihovoj teorijskoj zrelosti.

Pomenuta studija Žulkjevskog predstavlja pokušaj koncipiranja modela poljske kulture u uslovima socijalističkih društvenih odnosa. Njena je isključiva pretenzija da teorijski objasni kulturne pojave i odnose koji u potpunosti ili delimično čine elemente kulturne politike. Sam autor, u uvodu, izražava sumnju u mogućnost studije teorijske naravi koja bi obuhvatila sve kulturne sadržaje i dala sintezu svih utvrđenih vrednosti. Jedan od razloga je i u tome što takva studija pretpostavlja veći broj prethodnih monografija, teorijskih i istraživačkih radova.

Koncipiranje modela socijalističke kulture ne može se shvatiti bez osnovnih strukturalnih dominanti određene kulture kao sistema, kao celine. Te dominante nisu zasnovane samo na svakodnevnim odnosima, one zahtevaju da se „poznaće i istorijski proces, i struktura veza i hijerarhija vrednosti determinisana tim procesima”. Ovakav model, po rečima Žulkjevskog, „... nosi u sebi dvostruku dijalektičku povezanost. Ona je, s jedne strane, polazno uogštavanje rezultata detaljnijih istraživanja, šematska ali empirijska sinteza, a s druge, priprema instrumenata za dalju analizu, to znači shvatanje konkretnog modela date kulture u određeno vreme i na određenom mestu.”<sup>5)</sup>

Objašnjavajući karakteristike kulturnog razvoja Poljske, Žulkjevski polazi od unapred određenih teorijskih principa koji su ukorenjeni u marksističkoj teoriji kulture. To mu omogućava da parcijalizuje neke od tih principa i da izdvoji nekoliko problema koji neposredno proističu iz kulturnog života i prakse zemlje koja je projektovala i zadatak intenzivnog ostvarivanja široko postavljenog programa kulturnog razvoja. Ta teorijska pitanja mu omogućavaju da utvrdi genezu savremene poljske kulture, idejni izbor kulturnih vredno-

<sup>4)</sup> Stefan Żółkiewski, *Kultura i polityka*, Wwa, 1956; *Perspektywy literatury XX wieku*, PIW, Wwa, 1958; *Przepowiednie i wspomnienia*, PIW, Wwa, 1963; *O kulturze Polski Ludowej*, PWN, Wwa, 1964.

<sup>5)</sup> S. Żółkiewski, *O kulturze Polski Ludowej*, PWN, Wwa, 1964, str. 7.

sti, problem masovne kulture, slobodnog vremena, određivanje tipa socijalističke kulture u Poljskoj, borbu za stil nove socijalističke kulture i podkultura.

U ispitivanju geneze savremene poljske kulture Žulkjevski polazi od periodizacije koju višemane usvajaju istraživači istorije političkog i društvenoekonomskog života te posleratno razdoblje deli na tri etape: od 1945—1949, od 1950—1955. i od 1956. naovamo. Žulkjevski smatra da je ovakva periodizacija ispravna sa gledišta kulturne politike, ali da ne zadovoljava kad su u pitanju ukupne kulturne promene. Ovo dolazi otuda što kulturni razvitak tek od 1952. godine prevazilazi predratno stanje i postiže neophodan tempo za ostvarivanje kulturne revolucije. To dokazuju mnoge materijalne činjenice kulturnog razvoja, stepen svesti i idejne osposobljenosti za kulturni izbor. Vodeći računa o svim teškoćama periodizacije, Žulkjevski se zalaže za to da se kulturnom razvitku prilazi sa stanovišta njegovog kontinuiteta. A periodizacija može da znači samo „određen ritam promena posleratnog razdoblja.“

Prevazilazeći formalna obeležja kulturnog razvijatka, Žulkjevski utvrđuje najsnažnije pokretače kulturnog života, ukazuje na organsku povezanost razvijatka kulture s razvijkom socijalističkih društvenih odnosa i uočava osobnosti sadržaja socijalističke kulture. Jedna od osnovnih pokretačkih snaga tog razvijatka bila je Partija koja je u svoj program s najvećom odgovornošću uvrstila i problem kulture kao sastavni i nerazdvojni deo socijalističke izgradnje.

U genezi promena posleratne kulture Poljske procesi demokratizacije igraju suštinsku ulogu. „Treba, pre svega, istaći njihovo institucionalno obeležje, naročito oslanjanje sistema vladanja i upravljanja na širok i raznovrsno samoupravljanje. To samoupravljanje sačinjava hijerarhizovan sistem narodnih odbora kao organa državne vlasti i terenskog samoupravljanja.“<sup>6)</sup>

Od savremenih uslova koji utiču na formiranje kulture, Žulkjevski vrvenstveno ističe tehnički napredak, industrijalizaciju, demografske promene, promene u klasnoj strukturi, urbanizaciji sela i, s tim u vezi, odnos selo-grad, promene u kvalifikacionoj strukturi radničke klase, povećanje slobodnog vremena, rasprostranjenost sredstava masovne komunikacije, izmenjenu ulogu inteligencije i izvora njenog nastanka i reprodukcije i druge okolnosti koje posredno ili neposredno utiču na kulturni razvitak u celini i čine njegovu motornu snagu.

<sup>6)</sup> Ibid., str. 24.

Socijalne, političke i ekonomске promene uticale su da se u poljskoj kulturi razviju određene specifičnosti kao što su nekomercijalnost, idejni izbor kulturnih vrednosti koji se „ne služi ekonomskim kriterijumima ili se, u najboljem slučaju, služi njima kao drugostepenim i pomoćnim“. Sve to postaje još izrazitije kad se ima u vidu nizak kulturni nivo zemlje, koji u znatnoj meri ograničava demokratizaciju, zatim izrazita rukovodeća uloga političke partije tako da odnosi u kulturi i društvu postaju složeniji. Kada je reč o političkom uticaju, Žulkjevski ističe mogućnost da se kulturni život trivijalizuje. Jer, „uticaj političkih organizacija na kulturni izbor, ma koliko bio motivisan i dobronameran, može da ga učini plitkim, takođe sa štetnim političko-praktičnim posledicama“. „Iskustvo uči — naglašava Žulkjevski — da se proces izgrađivanja nove idejne svesti obavlja potpunije i trajnije pod uticajem autentično vrednije idejne kulture, čak iako je spolja daleko od političke aktuelnosti i nemjnovne propagande.“<sup>7)</sup>

Formulišući suštinu idejnog izbora u kulturi, Žulkjevski je usvojio Gramšijev osnovni elemenat kulturne politike — funkcionalizam kojeg karakteriše „autentična racionalnost i uskičadenost s razvojem društvenih snaga“.

Tipu socijalističke masovne kulture Žulkjevski posvećuje posebnu pažnju i smatra da se o njoj u Poljskoj može govoriti samo kao o socijalističkoj po karakteristikama, i u etapi u kojoj se tehnička i organizaciona baza razvila do potrebnog nivoa. Njena pojava i trajanje uslovljeni su i sve većom rasprostranjenosti štampe, radija i televizije čiji je razvoj doveo Poljsku među deset zemalja na svetu. Masovnu kulturu prati proces omasovljenja, širenja kulturnih vrednosti. A to zahteva dobro razvijenu materijalnu bazu, koja, u krajnjoj liniji, vodi ka sve većem usavršavanju sredstava masovne komunikacije. Istovremeno se postavlja pitanje širenja uticaja i tih sredstava i ostalih kulturnih institucija. Poljska još nije uspela da realizuje princip policentralizma kulturnog života, i pored znatnih napora u tom pravcu. Metropolizacija kulture često dovodi do paralizovanja i izolacije čitavih oblasti od kulturnih događaja u centru. Autor je ove zaključke izveo dokumentovanim navođenjem podataka o lociranosti nekih kulturnih institucija u Varšavi i u drugim mestima.

Da bi se bolje uočila institucionalna organizovanost kulturnog života, Žulkjevski utvrđuje tri vrste institucija: institucije kulturne poli-

<sup>7)</sup> Ibid., str. 45—46.

tilke, institucije učestvovanja u kulturi, i preduzeća koja služe kulturi. Prve imaju bilo centralni — državni, bilo lokalni — samoupravni, bilo društveni karakter. Druge karakteriše slojjevitost kulturnog života koja se ogleda u sistemu škola, domova kultura i drugih obrazovnih ustanova, u razvijenosti sredstava masovne komunikacije i obrazovanju auditorija koji će se tim sredstvima koristiti, i slično. Poslednji momenat, obrazovanje, važan je i stoga jer dovodi do sve većeg učešća širokih slojeva u kulturnom životu, do aktiviranja i emancipacije masa. Time se, upravo, i odlikuje socijalistička masovna kultura od one u buržoaskim zemljama, uprkos veoma snažnog uticaja te kulture na socijalističku.

Posebnu pažnju Žulkjevski posvećuje amateriskom pokretu i naglašava da njegovu ulogu ne treba precenjivati na savremenom stepenu kulturnog razvijenja. Amaterizam je karakterisao jedan drugi tip kulture, a socijalistička kultura se njime služi samo kao krajnjim pomoćnim sredstvom. Razvoju amaterizma stoje kao prepreka gotovo svi savremeni oblici kulturne aktivnosti. Otuda je neopravdانا preterana nostalgiјa za ovakvom formom kulturnog delovanja.

Poseban doprinos Žulkjevskog teoriji kulture svakako je njegovo objašnjenje stila nove socijalističke kulture. „Stil kulture je obično i stil epohe. Njegov razvojni pravac određuje, takođe, unutrašnja logika razvoja određene kulturne sfere.“<sup>8)</sup> Da bi stil socijalističke kulture bio dosledno razvijen, neophodno je da se ustanove neki principi. Žulkjevski se odlučuje i ovom prilikom za princip funkcionalizma, koji se ostvaruje pod dva osnovna uslova. Prvi uslov je pravac kulturnog izbora, a drugi je njegova sloboda. Kako će ovi uslovi biti ispunjavani, to upravo zavisi od kulturne politike i njene orijentacije u datom trenutku. U svakom slučaju, „kulturna politika mora da se nastavlja na aktuelna, spontana stvaralačka stremljenja“.<sup>9)</sup>

Žulkjevski ističe Lenjinov metod idejne selekcije tradicije kojeg treba razumeti u dvojakom smislu: „prvo, biramo određene sadržaje u baštini tradicije; drugo, priznavši je za svoju, iz perspektive određene, svoje kulture, njene hijerarhije vrednosti, kritički se odnosimo prema svim, pogotovu idejno tudim, trajnim vrednostima opštečovećanskih dostignuća... I tek se tako formira stvarno unutarnje bogatstvo kulturne svesti.“ Ovakvi kriteriji su

<sup>8)</sup> Ibid., str. 95.

<sup>9)</sup> Ibid., str. 98.

neophodni, u prvom redu, zbog toga što „izbor tradicije ne govori samo o kulturnom kontinuitetu, bitnom uslovu njenog razvoja nego predstavlja osnovu, ishod njenih usmeravajućih stvaralačkih promena.”<sup>10)</sup> U posleratnom razdoblju nastupila je izmena izbora svetske i nacionalne tradicije i on se kretao u pravcu priznavanja klasičnih vrednosti. U borbi za novu selekciju tradicije naročitu ulogu posle rata odigrali su listovi „Preporod” i „Kovačnica”.

Jedan od važnih momenata za određivanje stila socijalističke kulture jeste njena politizacija. Jer se „borba za nivo, borba za stvaralačku obnovu, promenu naše kulture u uslovima njenog širenja vršila preko njene politizacije”.<sup>11)</sup> Taj element je važan i za zamenu tradicionalnih autoriteta. Nekadašnji lokalni autoriteti gube svoju raniju ulogu u korist uloge novatora, obrazovanih ljudi. Odgovarajući na pitanje šta je karakteristično za tu politizaciju, Žulkjevski konstatiše da njoj „...pogoduje izgradnje forme samoupravljanja, kako na terenu, tako i u preduzeću u vidu radničkih saveta. Kriteriji delovanja tih institucija nikada nemaju samo ekonomski, ili sociotehnički karakter, nego uopravo veoma često i politički.”<sup>12)</sup>

U opštem zaključku se konstatiše da proces kulturnog života u Poljskoj neprestano teži ka integraciji i unifikaciji, u kojoj će konačno pobediti tip gradske, masovne kulture i njen jedini stil — socijalistički.

Žulkjevski je izvršio i analizu svih modela dajući im često one elemente koji su prisutni u kulturnom životu, ali koji ne sačinjavaju zasebnu celinu, zaseban model. Na ovaj način je obavljena gotovo potpuna analiza strukture kulturnog života s manjim ili većim sintezama, što je, uglavnom, zavisilo od raspoloživog empirijskog materijala i njegove vrednosti.

U cilju što efikasnijeg i svestranijeg istraživanja književnosti Žulkjevski uvodi pojam „književne kulture” jer mu se čini da se tako bolje može sagledati složena problematika u zajamnosti književnosti i društva. O ovoj problematici je napisano nekoliko studija i svaka od njih osvetljava problematiku odnosa umetnosti i društva.<sup>13)</sup> Određujući pojam književne

<sup>10)</sup> Ibid., str. 102—103.

<sup>11)</sup> Ibid., str. 121.

<sup>12)</sup> Ibid., str. 122.

<sup>13)</sup> Aktivnost Odeljenja za književnu kulturu Instituta za književna istraživanja bila je posebno intenzivna krajem šezdesetih godina. Kao rezultat te

kulture Žulkjevski posebno insistira na njenom komunikacionom svojstvu, odnosno na sposobnosti da se na specifičan način povezuje sa društvenim kontekstom. Književna kultura obuhvata „uslove društvenog kruženja književnog dela, karakteristike književnih kodova koji funkcionišu u određenom društvu, koначno analizu tipičnih društvenih komunikacionih situacija u kojima učestvuju davaoci i primaoci, koje formiraju njihove odluke i književna ponašanja kao i izbor i ponašanja čitalaca, modelirajući tako i funkcionalisanje dela.”<sup>14)</sup> Ovako široko shvaćena književna kultura obuhvata veliki broj pojava počev od osnovnih pitanja društvene književne komunikacije pa do podrobnjeg upoznavanja institucija književnog života, društvene uloge pisacu, utvrđivanja odgovarajuće tipologije čitalaca, opisa i analize prostornih sistema, različitih potreba za komunikacijama u određenoj sredini, društvenih i nacionalnih težnji, kulturne tradicije i to na sinhronijskoj i dijahronijskoj ravni. To, upravo, sačinjava složenu gamu odnosa u koju se književna kultura uključuje sa svim svojim mogućnostima i svojstvima, pri čemu posebno valja voditi računa o društvenom funkcionalisanju književnosti — na šta, pored stvaralačkih procesa, čitalačkog kostvaraštva, estetičke konkretizacije dela, utiću i procesi društvene književne komunikacije. Ovu komunikaciju Žulkjevski analizira u sklopu problematike društvene komunikacije u celini, a to znači da proces književnog komuniciranja vidi kao deo ukupnih nastojanja da se određene činjenice probiju do naznačenih mesta i centara u kojima će se transponovati, preoblikovati, suziti ili proširiti u zavisnosti od propusne moći informacionog sistema i od receptora u odgovarajućim društvenim celinama. To je, svakako, jedan od razloga što Žulkjevski traga za utvrđivanjem najoptimalnijeg i najprihvataljivijeg metodskog pristupa u analizi i sistematizovanju navedene problematike. Niemu se čini da se takav pristup u istraživanjima književne kulture može obezbediti u kulturnoj antropologiji i nauci o dinamici i morfologiji kulture, a ne samo u teoriji društvenog razvoja kao najopštioj metodološkoj platformi za sve društvene nauke pa i nauke o književnosti. Da bi učinio jasnijim i konkretnijim ovaj stav

aktivnosti objavljeno je više studija od kojih navodimo samo nekoliko: *O wschodzsesnej kulturze literackiej*, tom 1, 2, „Ossolineum”, Wwa 1973; *Spoteczna funkcja tekstu literackich i paraliterackich*. „Ossolineum”, Wwa, 1974; Stefan Zająkowski, *Kultura literacka 1918–1932*, „Ossolineum”, Wwa, 1973; Janusz Lalewicz, *Komunikacja jezzukowa i literacka*, „Ossolineum”, Wwa, 1975.

<sup>14)</sup> *O wschodzsesnej kulturze literackiej*, „Ossolineum”, Wwa, 1973, str. 7 (Uvodne napomene S. Žulkjevskog).

Žulkjevski uvodi pojam znaka i čini mu se da je tako pronašao ključ za rešenje zagonetke koja proističe iz odnosa umetnost-društvo, odnosno iz društvene komunikacije kao jednog od važnih kulturnih procesa. Uvodeći bez rezerve ovu centralnu semiotičku kategoriju Žulkjevski insistira na njenoj ravnopravnoj primeni u odnosu na kulturnu antropologiju i opštu sociologiju. Međutim, i semiotika i antropologija i sociologija, zaključuje Žulkjevski, mogu samo u zajedništvu da stvore dovoljno pretpostavki za nauku o književnoj kulturi koja, tek pošto se definitivno uobliči, može da doprinese odgovoru na pitanje o društvenoj funkciji umetnosti, što je i cilj ovog istraživanja.

Polazeći od navedenih dostignuća Žulkjevskom se čini da problemi društvene funkcije umetnosti imaju veliki praktičan značaj, odnosno da oni „interesuju ukupnu kulturnu politiku, čiji je deo književna politika“, — tim pre što se „...racionalne odluke književne politike moraju oslanjati na dobro, naučno poznavanje društvenih funkcija književnosti. A naša književna nauka upravo je u toj oblasti nesavršena...“ Nameće se uverenje da naše nepoznavanje društvenih funkcija književnosti dolazi usled nepoznavanja procesa društvene književne komunikacije, u kojima se ispoljavaju različite društvene funkcije književnosti. Bez naučnog poznavanja komunikacionih procesa nećemo prevazići intuitivne pretpostavke o pitanju književne funkcije i funkcije konkretnih dela. Nauka o društvenoj komunikaciji sama po sebi je neobično značajna. Ni jedna kultura na zemlji ne može postati i postojati bez društvene komunikacije. Otuda je nauka o njoj osnovna disciplina nauke o kulturi.<sup>15)</sup> Imajući u vidu sve navedene činioce može se zaključiti da je društvena funkcija književnosti i književnih tekstova veoma složena, a na tu složenost utiče i izuzetno difuzan pojam funkcije i pojam književnosti, — ovaj takođe sadrži dosta neodređenih elemenata koji se prethodno moraju preciznije definisati i čvršće dovesti u medusobni odnos. Jer „...veoma različiti i veoma različito stvarani tekstovi kulture mogu zadovoljiti odgovarajuće komunikacione potrebe u kulturi. Na primer, potrebu za zabavom, za smehom može zadovoljiti satirični ili parodijски književni tekst, tekst ponašanja nekog karnevalskog rituala (običaja), tekst gesta odgovarajuće pantomime, ikonički tekst kari-kature ili filmske farse. Smisao se sastoji u tome da se odredi šta zasmejava u određenoj kulturi, šta uslovjava zabavni odnos prema

<sup>15)</sup> Ibid., str. 8—9.

nekom tekstu kulture.”<sup>16)</sup> Ukažujući na polivalentnost pojma književnosti Žulkjevski je imao u vidu njegove brojne pojavnne oblike, što je ilustrovaо analizom samo jednog od njih komičnim, grotesknim.

U pogledu definisanja književne kulture kao specifične aktivnosti koja se odvija u celovitom društvenom, odnosno kulturnom kontekstu, najveću pažnju privlači obimna studija Žulkjevskog o književnoj kulturi u vremenu od prvog svetskog rata do 1932. godine.<sup>17)</sup> Uoj studiji je izvršena iscrpna, svestrana i kritička analiza književnih i umetničkih pojava toga razdoblja, sa širokim uvidom u teorijska dostignuća i u Poljskoj i u svetu. Glavna težnja autora je da što preciznije objasni književnu komunikaciju, služeći se pri tome rezultatima istraživanja književnog stvaralaštva. Istovremeno kao cilj svog istraživanja Žulkjevski uzima opis i objašnjenje pojava poljske književne kulture dvadesetih godina sa stanovišta ondašnjih društvenih komunikacionih procesa. Pod komunikacionim procesom Žulkjevski podrazumeva stalni, aktivan odnos stvaralaca i njihovih dela sa ukupnim potencijalnim auditorijem, dakle sa svima onima koji na određeni način dolaze u odnos sa umetničkim delima. A kad je reč o književnoj komunikaciji onda je „...čitalac književnog dela odlučujući faktor. Tako se stvaraju dovoljni uslovi za razumevanje društvene funkcije književnosti, *eo ipso* umetnosti. Međutim, funkcija književnosti se ne može objasniti činjenicama i odnosima koji se postavljaju unutar tog samog fenomena, nego se moraju razmotriti najšire i najheterogenije pojave, jer književnost dvadesetog veka društveno ne funkcioniše izvan politike, izvan društvenih pokreta, izvan institucija i organizacija koje šire kulturu, na čelu sa školom. Ne funkcioniše nezavisno od društvenih, a, takođe, ni materijalnih uslova života i rada pisaca, nezavisno od njihovih idejnih konflikata, ciljeva i formi njihove građanske aktivnosti. Društveno funkcionisanje književnosti nećemo razumeti ako ga ne dovedemo u vezu sa društvenim i materijalnim uslovima života i zadovoljenjem čitalačkih potreba.”<sup>18)</sup> Dovodeći navedene kategorije u dijalektički odnos Žulkjevski stvara dovoljne uslove za nastanak celovite nauke o književnoj kulturi, koja se još mora, prethodno snabdeti odgovarajućom terminološkom aparaturom. U tom cilju on posebno

<sup>16)</sup> *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, „Ossolineum”, Wwa, 1974. str. 10. (Uvodni tekst S. Žulkjevskog).

<sup>17)</sup> Stefan Żółkiewski, *Kultura literacka 1918—1932*, „Ossolineum”, Wwa, 1973.

<sup>18)</sup> *Ibid.*, str. 9.

razvija pojmove kao što su društvena situacija društvene komunikacije, književni model, društveno kruženje književnosti u određenoj kulturi. Navedena metodologija i navedena terminologija dovoljan su oslonac za konstituisanje nauka o svim vrstama umetnosti. „Pomoću naših kategorija — piše Žulkjevski — moglo bi se analizirati i društvena likovna komunikacija, i filmska, i naučna kao i društvena komunikacija običajnih ponašanja, regulisana ekonomска, politička, vaspitna, religijska i druga ponašanja odredene zajednice. Jednom rečju, mogla bi se istraživati celokupna kultura kao dinamička, funkcionalna sveukupnost semiotičkih sistema i komunikacionih procesa datog društva.”<sup>19)</sup> Takav jedinstven pristup, približno podjednako dostupan teorijama svih umetnosti i kulturi u celini, čini teoriju o književnoj kulturi u velikoj meri univerzalnom i doprinosi svestranijem i dubljem razumevanju onog što bi se moglo nazvati društvenom i kulturnom svešću, a što je utemeljeno u materialnoj stvarnosti epohe, u vremenu, u odgovarajućim institucijama, navikama, stereotipima. Ovde ne treba gubiti iz vida ni činjenicu da se književna kultura u Poljskoj sve do današnjih dana formira pod jakim uticajem masovnih, emancipatorskih, reformističkih i revolucionarnih društvenih pokreta, što istovremeno funkcionalizuje i kulturnu tradiciju.

Pošto smo uočili najvažnije osobine književne kulture možemo konstatovati da je ta kultura pre svega rezultat svekolikog stvaralaštva, pri čemu značajnu ulogu igra književna politika kao deo kulturne politike odredene epohe. Zadatak književne kulture ogleda se u efikasnom privlačenju korisnika i širenju vrednosti. Na taj način se približavamo imenovanju društvenih funkcija književnosti, odnosno društvene književne komunikacije. Da bi izvršila odgovarajući uticaj, književnost, kao i svaka druga umetnost, mora uspostaviti odgovarajući odnos sa društvenom celinom, mora se uključiti u komunikacioni sistem koji se konstituiše u društvu kao celini. Osim društvene komunikacione situacije važni su i pojmovi književnog modela i društvenog kruženja književnosti. Društvenu komunikacionu situaciju „...stvaraju pošiljaoci-pisci koji svoje komunikate prenose primaocima-čitaocima pomoću celokupnog sistema institucija književnog života koji je višestruko povezan i prostorno i vremenski uređen, institucija koje se situiraju u širi društveno-kulturni aktuelni kontekst i tradicionalni kontekst, formirajući tip ili stil odredene književne kulture. Ovde imamo u vidu i institucije i društveno formiranje mehanizama

<sup>19)</sup> Ibid., str. 10.

delovanja u oblasti književne politike, književne profesije, društvene kontrole, mecenata, posredništva i tržišta, omasovljenja i učešća u književnoj kulturi, društvenog književnog mišljenja i čitalačkih izbora.”<sup>20)</sup> U vezi sa ovako složenim i kompleksnim procesom društvene komunikacione situacije postavlja se pitanje mogućnosti nastanka umetničkog dela, u ovom slučaju književnog, koje se formira pomoću jezičkog komunikata, odnosno, pomoću reči. Pri tome treba voditi računa o prihvatanju umetničkog dela, odnosno o pojedincima koji delo „odčitavaju”, koji s njim komuniciraju i daju mu određeno značenje. No da bi se postiglo ovo obostrano komuniciranje mora se iznaci odgovarajući kod za razmatranje dela, odnosno, za njegovo uključivanje u konkretnu društvenu situaciju. Ovde nailazimo na trag onoga što Žulkjevski označava kao „pragmatička svojstva”, odnos „pošiljaoca” i „primaoaca” prema književnosti, kao društvene funkcije. Ta pragmatična strana može da odigra značajnu ulogu kod označavanja dinamike književne kulture u kraćim razdobljima i u okvirima određenih prostornih granica. Pragmatička, funkcionalna svojstva umetnosti bitno utiću na model književnosti, a ta svojstva su zajednička heterogenim semiotičkim predmetima određene kulture. S obzirom na to da je „...repertoar funkcija u svakom slučaju istorijski promenljiv, smatramo, veli autor, da klasifikacija društvenih komunikacionih situacija koje se javljaju na određenom mestu i u određeno vreme dozvoljava da se ustali repertoar glavnih društvenih funkcija svojstvenih različitim kulturnim tekstovima koji funkcionišu u svojim istaknutim komunikacionim situacijama određenog mesta i vremena u određenoj kulturi.”<sup>21)</sup> Ovo, nesumnjivo, može u izvesnoj meri da bude dovoljno za razumevanje književne komunikacione situacije i da nas upozori na opasnost koja preti uvek kad se jedan pojam iscrpno objašnjava i kad mu se prilazi sa strane koja hoće mirno i analitički da ga afirmiše.

Odgovarajući na pitanje šta smatra društvenim kruženjem književnosti Žulkjevski ističe da je to „kruženje književnih tekstova između odvojenih tipova pošiljalaca u svojevrsnim sredinama primalaca”, i to onih tekstova koji su karakteristični za datu društvenu situaciju. Međutim, „pojedina kruženja svojstvena datoј književnoj kulturi razlikujemo prema podvojenosti društvenih funkcija koje vrše njeni tekstovi, a zatim i prema potrebama čitalaca koje zadovoljavaju.”<sup>22)</sup> Ovim se kruženje knji-

<sup>20)</sup> Ibid., str. 407.

<sup>21)</sup> Ibid., str. 409.

<sup>22)</sup> Ibid., str. 410.

ževne informacije ne zatvara, mada postoji tendencija da se komunikacioni tok zatvori, odnosno da se stvori gotovo izvesna praznina; a to se dešava onda kada se komunikacioni tok napaja delima koja nemaju umetničku vrednost, a ulaze u komunikacioni kanal jer zadovoljavaju određenu društvenu potrebu. Kao primer Žulkjevski uzima kriminalni roman, koji je naišao na snažan društveni podsticaj onih društvenih grupa koje se „snabdevaju“ na tržištu masovne kulture. Istovremeno, granice između društvenih kruženja književnosti mogu ponekad biti fluidne, mada su češće jasne i izrazite. Može se, takođe, jedno umetničko delo naći u dva pa i u više kružnih tokova, zavisno od toga koji se njegov sloj aktivira. U zavisnosti od kružnog toka dolazi do izražaja i društvena funkcija književnosti.

Kad je reč o trećoj kategoriji, o modelu književnosti, on se utvrđuje analizom većih skupina zasebnih književnih tekstova i to tako kao da je reč o jednom tekstu kulture. Ovde Žulkjevski skreće pažnju na „pragmatički odnos „pošiljalaca“ i „primalaca“ prema takvim tekstovima kulture, odnosno na njihove unutarnje sintaksičke i semantičke karakteristike uzajamno zavisne od pragmatičkih svojstava toga teksta.“<sup>23)</sup> Za književni model veliki značaj ima književni, odnosno kulturni tekst, koji Žulkjevski označava kao „svaku usmerenu naizmeničnost znakova uredenih u skladu sa pravilima sopstvenog sistema znakova, semiotičkog sistema date kulture.“<sup>24)</sup> Ovo upućuje na zaključak da se književni model traži i nalazi u konkretnom kontekstu, bilo da je reč o narodnoj nošnji, filmu, slici ili nekom drugom tekstu koji se može u određenoj društvenoj situaciji i pod određenim kulturnim okolnostima pročitati.

Ova tri navedena činioca su izuzetno važna za razumevanje shvatanja Žulkjevskog koji ovo antropološko-semiotičko-sociološko diferenciranje, dakle komunikacionu situaciju, književne modele i književno kruženje, suprotstavlja dominirajućoj concepciji o društvenom diferenciranju književnosti prema estetičkim ili estetičko-sociološkim kriterijima. Istovremeno, ova terminologija omogućava Žulkjevskom da razlikuje reliktnе od aktuelnih pojava, da na istraživački način iskoristi uzajamne odnose različitih kružnih tokova; ona mu omogućava da govori o kulturnom napretku i kulturnoj degradaciji, o sublimaciji i trivijalizaciji tekstova koji iz jednog kružnog toka prelaze u drugi. Te su „pojave značajne za analizu pro-

<sup>23)</sup> Ibid., str. 410.

<sup>24)</sup> Ibid., str. 410.

mena društvenih funkcija različitih književnih struktura vrsta i modela, za analizu unutarnje dinamike književne kulture.”<sup>25)</sup> Na taj način se dobija potpunija slika odnosa dinamičkih kretanja unutar kulturnih celina. Ta kretanja ponekad bivaju usporena, pa čak dovedena u stanje mirovanja, čime se smanjuje mogućnost društvenog usmeravanja umetnosti i njenih društvenih funkcija.

Analizirajući društvene komunikacione književne situacije Žulkjevski utvrđuje tri osnovna vida njenog ispoljavanja. Prvi vid je *opštenje sa književnošću*, pri čemu književno delo predstavlja vrednost samu po sebi i zadovoljava određene potrebe. Ovaj vid komunikacione situacije je najuniverzalniji, najbliži navikama čitalaca i najlakše dolazi do izražaja. Drugi vid se odnosi na ono što Žulkjevski naziva *situacijama kulturnog napredovanja*, pri čemu glavnu ulogu igra škola, znatno veću nego kulturna politika države. Gledano iz perspektive dvadesetih godina, situacije kulturnog napredovanja u književnoj komunikaciji bile su posebno značajne i imale su širok društveni radijus. Treći vid društvenih situacija književne komunikacije, koji je takođe došao do izražaja dvadesetih godina, odnosi se na naziv *zabavni*: njega određuju društvene snage i institucije koje služe za korišćenje slobodnog vremena poglavito u gradovima. Društveni okviri ovog vida književne komunikacije nešto su uži od prethodna dva.

Pored ta tri vida društvenih situacija književne komunikacije mogu se izdvojiti i tri njihova modela, koji se diferenciraju u odnosu na „posiljaoca” i „primaoca” književnog i uopšte umetničkog teksta. Ova podela na modele vrši se istovremeno i prema kriterijima društvenih funkcija književnosti i umetnosti, dakle sa pragmatičkog stanovišta. „Takva klasifikacija izvršena sa stanovišta pragme drugačija je od one izvršene sa stanovišta sintakse, odnosno analize unutarnjih svojstava strukture teksta i semantike, upravo sa stanovišta odnosa teksta prema modeliranoj stvarnosti.”<sup>26)</sup> S obzirom na odnose koji nastaju pod uticajem pomenutih kategorija, Žulkjevskom se čini da je prihvatljiviji pragmatički pristup: „te zato uvodimo pragmatičan pojam modela i tragamo za pragmatičkom klasifikacijom modela, ne ističući traine modele nego one njihove vrste koje funkcionišu u književnoj kulturi datog vremena odnosno mesta, i koji zajedno sa tom

<sup>25)</sup> *Ibid.*, str. 415.

<sup>26)</sup> *Ibid.*, str. 429—430.

kulturom podležu dosta brzim istorijskim promenama.”<sup>27)</sup> Na bazi tako nastalih odnosa stvara se tip angažovane literature koja je već veoma jasno društveno usmerena. Model angažovane književnosti je okrenut onim grupama čitalaca koji u prvom redu učestvuju u komunikacionim situacijama kulturnog napredovanja. Istovremeno, ovaj se model lako uključuje u izvanknjiževne, a u prvom redu društvenopolitičke, aktivnosti. „Takva književnost — piše Žulkjevski — mogla je da obavlja i obavljala je, instrumentalne, izvanknjiževne funkcije u organizacionoj delatnosti. Njene realizacije, složenije od agitki, vršile su instrumentalne, neposredno političke funkcije. U agitkama književnost je bila podređena istim kriterijima kao i uspela agitacija. Zahtevana je njena maksimalna komunikativnost koja je sadržavala visok stepen informacione entropije što — kako znamo — znači osiromašenje novih informacija. Istovremeno, društvene funkcije književnosti, suprotno agitacionim tekstovima ostvarivane su utoliko potpunije ukoliko pružaju više novih informacija specifičnih za tipove književne komunikacije i svojstvenih određenoj književnoj kulturi.”<sup>28)</sup> Taj nedostatak novih informacija ne umanjuje samo komunikaciono dejstvo književnog teksta, nego radikalno smanjuje mogućnost efikasnog uticaja književnosti na društvene odnose. To je podstaklo Žulkjevskog da razlikuje angažovanu književnost od agitke i da zaključi da „u situaciji književne komunikacije politizovane kulture angažovano delo ne može, ako hoće da obavlja svoju funkciju, biti književna agitka, pozorišni plakat, siromašno novim političkim informacijama, nego, upravo, treba da bude toliko bogato da bi moglo u situacijama književne komunikacije ove kulture, koje se istorijski menjaju, da sačuva funkcionalne vrednosti.”<sup>29)</sup> I angažovana i agitaciona književnost, iako predstavljaju dva posebna modela, imaju dosta zajedničkih crta na koje smo već ukazali. Treći model književne kulture Žulkjevski naziva kanonskim, a „glavni kod za dešifrovanje realizacija tog modela može se nazvati kodom tradicije date kulture.” U utvrđivanju društvene funkcije ovog modela treba poći od kategorije koja se može nazvati učenjem kulture. Avangardna književnost, iako nije zauzimala centralnu poziciju, igrala je krupnu ulogu u razvoju ovog tipa književne kulture.

Dosadašnja razmatranja problematike književne kulture data su sa dvostrukim ciljem:

<sup>27)</sup> Ibid., str. 430.

<sup>28)</sup> Ibid., str. 431.

<sup>29)</sup> Ibid., str. 431.

a) da se pokaže raznovrsnost i bogatstvo pristupa i objašnjenja književnih fenomena; i b) da se izvrše pripreme za uvođenje u celovitije teorijsko objašnjenje sociologije književnosti. Žulkjevski je već početkom šezdesetih godina počeo da stvara solidnu osnovu za sociologiju književnosti insistiranjem na integraciji istraživanja književnosti, *vis a vis* opštег procesa dezintegracije humanističkih nauka u dvadesetom veku. Potreba za pomenutom integracijom dolazi iz društvene prakse, jer se u njoj nagomilavaju one protivrečnosti koje zahtevaju sadejstvo „mnogih disciplina na tlu integrisanih osnovnih uputstava istraživačkih postupaka i na tlu integrisanih kriterija vrednovanja neophodnog u društvenoj praksi i društvenoj teoriji.”<sup>30)</sup> Integracija istraživanja književnosti može najlakše da se odigra u okviru sociologije književnosti, koja se u ovim prvim tekstovima Žulkjevskog tek nagoveštava kao odredena teorijska, naučna disciplina. Osnovni integrišući elementi nisu podjednako teorijski razvijeni, što izaziva dosta poteškoća metodološkog karaktera. Jer, postavlja se pitanje, kako integrisati takve oblasti, kao što je poetika, istorija književnosti, društvena geneza i stilska analiza, psihologija stvaralaštva, delatnost koja je u vezi sa opisom i interpretacijom, kada se zna da su one i nejednako razvijene i metodološki raznolike. Ipak, konstatacija koju povodom ove integracije izriče Žulkjevski čini nam se zadovoljavajućom iako je uopštenog karaktera. Žulkjevski polazi od tvrđenja da „... savremena nauka o književnosti predstavlja brojnost metodoloških orijentacija. U različitim specijalizovanim oblastima istraživanja: u teoriji stiha i stilistici, u konstrukciji idiogenetskog ili upravo alogenetskog književnoistorijskog procesa — primenjuju se razne tradicionalne, često samo određenom tipu problematike svojstvene metode istraživačkog postupanja. Rezultati tih različitih oblasti istraživanja uzajamno su nepredvidivi. Sociologija kulture, uopšte uzev, ne zna da koristi rezultate poetike. Ovde je, pre svega, preprika razilaženje osnovnih ontoloških koncepcija, prepostavki, o tome šta je u suštini književno delo.”<sup>31)</sup> Ovde je Žulkjevski dosta blizak strukturalističkom pristupu, mada se žuri da se ogradi od njega usmeravajući svoju kritiku protiv „čistog, konvencionalnog strukturalizma.” Ublaživši svoju kritičnost atributima „čist” i „konvencionalan”, on se približava lingvistici, odnosno služi se njenim karakterističnim kategorijama: sistemom, celinom, od-

<sup>30)</sup> S. Żółkiewski, *Przepowiadnie i wspomnienia*, PIW, Wwa, 1963, str. 131.

<sup>31)</sup> *Ibid.*, str. 132.

nosom dela i celine, sistemom kao strukturalnom vezom, znakom, značenjem, sistemom znakova, pri čemu se koristi i jezički i etnografiski, i arheološki, i antropološki i umetnički materijal. Najviše što Žulkjevski zamera strukturalizmu jeste negativan odnos prema genetskom pristupu, što ga i čini „čistim”, „konvencionalnim”, za razliku od onog koji nema te atribute. To se, uostalom, najbolje da videti u odnosu prema rezultatima lingvistike; njih Žulkjevski pokušava da odvoji od metodološkog postupka, za koji smatra da je konvencionalan, da ne omogućava dovoljnu segmentaciju strukture. Međutim, to odvajanje rezultata od metoda i kod Žulkjevskog je dosta uslovno; ono je posledica ustupka koji se mora napraviti u odnosu na vladajuće, da ne kažemo oficijelno, shvatanje o strukturalizmu u Poljskoj početkom šezdesetih godina. Strukturalizmu se, svakako, mogu staviti određene zamerke, može se negirati njegovo nastojanje da se umetnost posmatra izolovano, nezavisno od drugih fenomena i nezavisno od društvenog konteksta; može mu se, takođe, zameriti i nedovoljnost komunikacionih povezanosti, odnosno nedovoljna propusna moć komunikacionih kanala kojima umetničke činjenice kontaktiraju sa ostalim celinama, a u prvom redu sa društvenom sredinom. Imajući ove prepostavke u vidu Žulkjevski insistira na potrebi stalnog i opsežnog praćenja rezultata lingvističkih istraživanja, jer u lingvistici, a ne u strukturalizmu, vidi jednu od platformi za integraciju istraživanja književnosti. Na taj način se, svakako, sve jasnije očrtava put ka konstituisanju sociologije književnosti koja će biti svestrano teorijski rasvetljena tek za deceniju i po. Kasnije će se zaokružiti i kritički odnos Žulkjevskog prema strukturalizmu. Sva upozorenja koja on čini u vezi sa integracijom istraživanja književnosti dolaze iz bojazni da se ne vulgarizuje pristup ovoj integraciji, koji se katkad javlja u nekim teorijskim radovima. Ta vulgarizacija se, u prvom redu, ogleda u neuočavanju jezičkog aspekta književnog umetničkog dela, često i u neuočavanju drugih aspekata koji su značajni za celovito sagledavanje dela, a to su, pored jezika, mišljenje, odnosno jezik-mišljenje, društvena geneza i društvena funkcija književnosti, što će reći da se za pravo razumevanje književnosti, pa i umetnosti uopšte, mora postići dijalektičko jedinstvo genetičkog i strukturalnog postupka. Samo takvo pomirenje može nas lišiti grešaka konvencionalne interpretacije struktura. To pomirenje dovelo je do sledeće formulacije: „Književno delo je svojevrsna društveno-jezička pojава. Ima jezičku strukturu komunikata. Ali potpunu strukturu dela može da odredi njegova dru-

štvena geneza i funkcija. Književno delo je, pored sve specifičnosti — pored drugih vrednosti — ekvivalent (aktuelni ili potencijalni) određenih društvenih potreba, određenih društvenih klasa.”<sup>32)</sup> To što se ova formulacija završava svojevrsnim sociologizmom ne smeta Žulkjevskom da zaključi da struktura književnog dela, iako je prevashodno određena njegovom društvenom genezom, mora da se posmatra i sa stanovišta stvarnih sastavnih elemenata određene strukture, u ovom slučaju jezičke strukture.

Uspostavljajući različite odnose između protstavljenih metodoloških postupaka — strukturalnog i genetičkog, Žulkjevski stvara mogućnost za uvođenje trećeg, semiotičkog, označavajući kulturu kao model — o čemu nas na određeni način informiše i književnost, pri čemu se ta informacija odlikuje vrednosnim, višezačnim i individualnim svojstvom. Književno delo u tom kontekstu nema zadatak samo da informiše o procesu modeliranja kulture, nego se i samо uklapa u tu kulturu, jeste njen nerazdvojni deo. Međutim, ni semiotika, koja će tek kasnije biti podrobниje istražena, nije dovoljna za osnovu integracionog procesa istraživanja književnosti. To, kako kasnije upozorava Žulkjevski, nije u mogućnosti da učini ni psihologija, iako je u XIX veku predstavljala integracionu bazu humanističkih nauka, ni lingvistika, ni lingvistička poetika, ni antropologija — koju je Levi-Siros doveo u vezu sa lingvistikom, ni fenomenologija. Da bi izasao iz ovih negativnih određenja i našao čvršću tačku oslonca Žulkjevski se poziva na marksističku teoriju društva i kulture, ostajući kod konstatacije da i modeli i tipovi kulture kao i kulturni stavovi imaju klasni karakter, te otuda treba govoriti o klasnoj funkciji kulture, što, opet, utiče i na razvoj književnosti — koji se ne može odvojiti od klasnih preobražaja kulture, a posebno od onoga što se naziva kontinuitetom, promenljivošću, integracijom, dezintegracijom. Međutim, Žulkjevskog ne zadowoljava ovakvo uopšteno određenje te ističe da zakonitosti koje vladaju razvojem književnosti nemaju jedinstvena svojstva, jer književnost, kao i kultura u celini, a posebno jezik, samo delimično pripadaju nadgradnji. Ovo upozorenje je na svom mestu, jer vulgarno-sociološko, uprošćeno shvatanje deli samo jedan korak od društveno i umetnički nedefinisanog odnosa. Tako mala razdaljina između ova dva stava i jeste razlog nedostatnog manevarskega prostora na kojem bi se izgradio pluralizam pretpostavki i stavova koji jedino mogu da omoguće prodor u strukturu svih

<sup>32)</sup> Ibid., str. 135.

književnih i umetničkih pojava. Upravo na tom, iako nevelikom, manevarskom prostoru Žulkjevski pokušava da nađe ključ za odgovor na pitanje o mogućnosti zasnivanja nauke o književnosti koja bi mogla da bude dovoljna ili najprihvatljivija osnova za integraciju istraživanja književnosti. Takvu mogućnost Žulkjevski će pronaći u marksističkoj nauci o književnosti, odnosno u sociologiji književnosti zasnovanoj na marksizmu. „Marksistička nauka o književnosti obuhvata ukupnost istorijskih i morfoloških istraživanja književnog dela. Nju interesuju genetički i tipološki problemi. Ona je izgradila književni pojam stvaralačkih metoda, koji obuhvataju svojstva izraza i sadržaja ideologije u delima određenog pisca, posebnost njegovog stila, uobrazilje, veze sa istorijskom poetikom. Ona operiše sopstvenom književnom aksilogijom i filozofijom književnosti. Predstavlja konsekventno, sistematizovano produženje opštih marksističkih teorija koje se odnose na saznanje stvarnosti i istorijskog razvoja čovečanstva i društva u određenoj specijalnoj oblasti nauke. Marksistička nauka o književnosti objašnjava, takođe, probleme koji se sociološki ne mogu objasniti, na primer probleme stila epohe.”<sup>33)</sup> Ovako široko shvaćena marksistička nauka o književnosti obuhvata i sociologiju književnosti kao specijalizovanu naučnu disciplinu. Međutim, marksistička sociologija književnosti je samostalna naučna disciplina, ima svoj predmet i metod istraživanja, razvijene oblasti i kategorije.

Za marksističku sociologiju književnosti karakteristično je to dosta široko polje istraživanja o kome govori Žulkjevski pristajući uz stavove J. Elsberga, koji je elemente sociologije književnosti video u kategorijama čitaoca i čitanja, njihovog kulturnog nivoa, statusa preferencije, društvenih funkcija različitih kružnih tokova književnosti, u institucijama književnog života, književnoj politici, metodologiji istraživanja i slično.<sup>34)</sup> Navedeni elementi sociologije književnosti odredili su i delokrug sociološko-knjjiževnih istraživanja Žulkjevskog koji naznačava četiri polja: 1. povezanost književnosti i društva — pri čemu treba razlikovati: „a) književnost, književno saznanje koji se genetički izvode iz stanja i sadržaja društvene svesti, b) književnost kao izraz (ekspresiju) društvene svesti, c) književnost kao homološku

<sup>33)</sup> S. Zólkiewski, *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury, „Kultura i Spoteczeństwo”*, Wwa, 1976, nr. 1, str. 18.

<sup>34)</sup> J. Elsberg, *La sociologie dans l'étude bourgoise contemporaine de la littérature u: Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*. Bruxelles, 1970, str. 209.

strukturu u odnosu na društvenu strukturu”;<sup>35)</sup> 2. *formiranje i delovanje društvenih normi književnosti*, odnosno normi koje su podjednake i za pisce i za čitače, normi koje se bave dinamikom njihovog međusobnog odnosa, a s tim u vezi je i analiza koja treba da pokaže kojim je kategorijama čitalaca delo namenjeno i čijim klasnim interesima tako usmereno književno delo služi, zatim, koji se problemi književne komunikacije ovde javljaju i rešavaju; 3. *mehanizmi društvene književne komunikacije* kao posebnog dela ukupne društvene komunikacije, pri čemu valja razlikovati: a) teoriju književne komunikacije, pisca, njegovu društvenu ulogu, društvene kružne tokove književnosti, čitače i njihovu društvenu tipologiju, b) efekte društvene književne komunikacije, mehanizme književnog uspeha, c) društvene funkcije književnosti, d) mehanizme društvenog pamćenja književnosti kao zaboravljanja, e) čitače, preferencije, ukus, modu u književnoj komunikaciji, f) funkcije voda javnog mnjenja u književnosti, g) institucionalizovanu sferu društvene književne komunikacije, h) tradicionalna i elektronska sredstva društvene književne komunikacije, i 4. *probleme književne politike*, načine usmerenog manipulisanja društvenim funkcijama dela u procesima književne komunikacije. Svako od ovih polja, pored navedenih karakteristika, odlikuje se još многим svojstvima, koja se mogu istraživati i teorijski osvetljavati na više načina. Žulkjevski je svako polje posebno analizirao konsultujući obimnu savremenu literaturu o toj problematici. Osnovni cilj njegove analize sastoji se, između ostalog, u tome da što preciznije definiše sociologiju književnosti; on ovu vidi kao nauku koja na sociološki način objašnjava procese društvene književne komunikacije koja u sebe uključuje i „pošiljaoca”, autora, stvaraoca komunikata, teksta, dela, i „primaoca”, čitaoca, publiku. Istovremeno, valja imati na umu da je sociologija književnosti, kao što je ranije upozoravamo, izvedena disciplina iz nauke o književnosti i nauke o kulturi, što znači da rezultati njenih istraživanja treba kao pomoćni da služe i nauci o književnosti i nauci o kulturi. Međutim, ovde treba napomenuti da Žulkjevski gubi iz vida činjenicu da se sociologija književnosti prvenstveno izvodi iz sociologije umetnosti kao obuhvatnije discipline.

Ovako shvaćena sociologija književnosti omogućava da se jasno odredi njena komunikaciona perspektiva, koja je u tesnoj vezi sa teorijom komunikacije, istraživanjima društvenih komunikacionih procesa, sa korišćenjem slobodnog vremena, s istraživanjima centara masovne

<sup>35)</sup> S. Żółkiewski, *ibid*, str. 20.

komunikacije i pojava masovne kulture. Ove nove pojave uticale su na izmenu tradicionalne sociologije književnosti i njenog aristokratizma, a često i njenih vulgarizovanih verzija i na njenu usmerenost ka svim delima koja su u društvenoj komunikaciji, ka svim tekstovima koji se mogu sagledati iz komunikacione, a ne samo stvaralačke perspektive. A komunikaciona perspektiva je u posebnom odnosu sa troćanom shemom svakog komunikacionog procesa: pošiljaocem — komunikatom — primaocem. Po ovome se i poznaće tradicionalni sociolog književnosti, takozvani sociolog-empiričar, jer se bavi samo prvim i trećim članom ove sheme, a komunikat se uopšte ne nalazi u sferi njegovih istraživanja. Njegov metod se ogledao u istraživačkim tehnikama, u kvantitativnim zahvatima, u statističkim pokazate-ljima, u anketama, u socioološkim intervjuiма, dok su podaci, koji su se odnosili na prošlost, bili izvan domašaja tog sociologa a ukoliko su neki podaci bili prepoznatljivi nisu mogli biti rekonstruisani i dovedeni u stanje celovitosti. Pitanje tradicionalne sociologije književnosti i stvaralaštva i dalje ostaje otvoreno jer nije rešena dilema da li je sociologija stvaralaštva ona integralna disciplina koja po pravilu traži ekvivalente između uobrazilje koja se na spe-cifičan način ispoljava u delu i karakteristika društvenih, civilizacionih i kulturnih svojstava zajednice u kojoj je delo nastalo. Ovde Žulk-jevski s pravom postavlja pitanje da li je metodološki ispravno pozivati se u objašnjenju jednog fenomena na tako opštu teoriju kao što je to marksistička teorija društvenog razvitka ili nešto užu, ali još uvek preširoku, teoriju društvene komunikacije. Takvo pozivanje stvara začarani krug iz kojeg se teško izlazi, i to po pravilu uz velike žrtve — obično se gubi korak sa aktuelnim zbivanjima pa samim tim i nedovoljno prate promene unutar bića književnosti i umetnosti. Ovim se, u dobroj meri, može objasniti i nedovoljna razvijenost socio-logije književnosti i umetnosti, koja još uvek „opipava” teren svojih istraživanja, još uvek ne sagledava u dovoljnoj meri određena svoj-stva književnosti ni društvena svojstva kao što je društvena svest, društvene interakcije i slično. Ovde, pri tom, preti velika opasnost da sociološka istraživanja ne istisnu suptilne teorijsko-knjjiževne i teorijsko-umetničke specifičnosti. Žulkjevski skreće pažnju na pokušaje fenomenologa da se izade iz tog čorsokaka, ali ti pokušaji su prividni, odnosno nedovoljni da objasne ukupnost odnosa koji nastaju između književno-umetničkih pojava i celine društva. Iskustvo fenomenologa, a u Poljskoj je Roman Ingarden bio nosilac tog iskustva, usmereno je na delo kao izdvojenu ontološku strukturu, na

opis dela uopšte. Delo je, prema fenomenologu, intencionalni predmet i usmereno je ka čistoj svesti svakog čoveka. Delo je, kako pokazuju rezultati Ingardenovih istraživanja, višeslojna tvorevina, a svaki sloj može se izolovati i podvrći posebnoj analizi. U odnosu na čitaoca delo je namenjeno idealnom čitaocu, takvom koji se ne menja, koji uvek zauzima istu poziciju pošto i književnost i njena dela uvek zauzimaju isto mesto u celini kulture, da čovečanstvo uvek ima isti, neizmenjeni odnos prema određenom umetničkom delu bez obzira na okolnosti, na osobine i nivo onih koji ta dela prispajaju. Ovo, razume se, pretpostavlja postojanje samo jednog savršenog koda idealnog čitaoca, a zanemaruje istorijski promenljive hijerarhije književnih kodova čitalaca, što za sociologa umetnosti ima temeljni značaj.

Posebno iskustvo koje ima sociologija književnosti sadrži u себи brojne naznake koje se odnose na čitaoca kao trećeg člana sheme — „pošiljalac”, komunikat, odnosno prenosilac, „primalac”, u ovom slučaju čitalac. Samo se tako može doći do kompletног objašnjenja društvenih funkcija književnosti i književnih tekstova. Tome Žulkjevski posvećuje dosta pažnje. Kada je reč o odnosu čitalaca, njihovom ponašanju prilikom uspostavljanja stvaralačkog kontakta sa književnim delom, važno je imati u vidu sve osobine koje se ispoljavaju unutar svakog književnog teksta, jer se samo tako mogu razumeti i objasniti odgovarajuća ponašanja čitalaca, odnosno njihov položaj u društvenoj književnoj komunikaciji. Žulkjevski utvrđuje, na osnovu teorijsko-književnih kategorija, odgovarajuće čitalačke kodove i zaključuje da oni mogu biti geneološki u slučajevima kada zavise od specifičnosti roda i vrste književnih dela. Otuda čitalac „mora biti svestan da čita ili roman, ili dramu ili lirsku pesmu.” Društvo se, inače, i ne može razumeti mogućnost da delo obavlja neku društvenu funkciju, na primer instrumentalno-političku, nezavisno od toga kojoj književnoj vrsti pripada. To su one situacije koje se dešavaju izvan teksta i koje „formiraju pragmatiku teksta, odnos primaoца/pošiljaoca prema tekstu”, a koje zajedno sa „društvenim funkcijama teksta odlučuju o hijerarhiji kodova, njihovom izboru, a i o značaju teksta.” Kodovi obeleženi unutar-tekstualnim signalima imaju ustaljenu hijerarhiju, slobodno se menjaju. Za sociologa su najzanimljivije i najvažnije funkcionalne osobine i tipične osobine funkcionalnih modela dela. A „kategorizacija komunikata prilikom istraživanja njihovih društvenih funkcija, odnosno — čitalačkih preferencija i motivacija,

---

ne može biti samo teorijsko-književna, morfološka, nego i funkcionalna.”<sup>36)</sup> Upravo funkcionalna kategorizacija komunikata jeste prvorazredni zadatak sociologije književnosti. U ovoj složenoj situaciji ne sme se izgubiti iz vida čitalac kao složena pojava, složena utoliko jer se čitalac trojako ispoljava — kao potencijalni, empirijski i idealni, odnosno virtuelni čitalac. Ovaj poslednji tip čitaoca zadaje najviše muke novoj sociologiji književnosti. To je, valjda, razlog što se sociologija usmerila ka potencijalnom čitaocu, dakle, onom koji se može „sagledati pomoću statističkih parametara, čija se ponašanja, koja se pojavljuju i statistički dominiraju, mogu istorijskim metodama rekonstruisati, koja su povezana sa konstruisanim, društvenim komunikacionim situacijama koje su uglavnom determinisale ponašanja.” Međutim, sva tri tipa čitalaca su komplemantarna, a „...njihova stvarna i projicirana ponašanja dijalektički su povezana. Ali u sada vremenoj sociologiji književnosti preovlađuju radovi koji isključivo pozivaju na virtuelnog čitaoca.”<sup>37)</sup> Razmatranja posvećena određenim tipovima čitalaca naročito su zastupljena u ranije analiziranoj studiji o književnoj kulturi u Poljskoj dvadesetih godina. Upravo u toj studiji je izvršeno konkretno istraživanje mnogih pojava relevantnih za sociologiju književnosti — koju Žulkjevski smatra izvedenom u odnosu na marksističku nauku o književnosti i na nauku o književnoj kulturi čiji je tvorac on sam.

Istražujući dalje polja interesovanja savremene sociologije književnosti Žulkjevski je ukazao na potrebu analize istorije književnog života, teorije književnosti i nauke o književnoj kulturi, pri čemu se ove tri discipline znatno podudaraju da ih mnogi smatraju jedinstvenom naukom. I sam Žulkjevski je pošao od toga da se ove tri oblasti u velikoj meri izjednačavaju i zato sugerira da se istraživačko polje sociologije književnosti ne zatvori i čvrsto determiniše nego da se stvori mogućnost za napuštanje pojedinih kategorija, kao i za uvođenje novih. Međutim, polje istraživanja sociologije književnosti u najširim potezima obuhvata društvene uslove nastajanja, funkcionisanja i promena književnosti. Ovde sociologiju književnosti i njene metode treba razlikovati od opšte sociologije i njenih metoda, jer ova poslednja nema dovoljno izdiferenciranih parametara pomoću kojih bi se mogla objasniti sva specifična svojstva i društvene književne komunikacije, i znakova i

<sup>36)</sup> Ibid., str. 28.

<sup>37)</sup> Ibid., str. 29.

značenja i onoga što je umetničko. No i tako proširena i obogaćena novim parametrima, sociologija književnosti ne prestaje da izaziva odredene sumnje te se nameće potreba da se umesto nje koristi nauka o književnoj kulturi, o kojoj je ranije bilo govora. Smatra se, naime, da ona pruža mogućnost da se koriste raznovrsne antropološke, sociološke i istorijske metode kao i posebne tehnike specijalnih analiza, kao što je semiotička analiza. Osim toga, nauka o književnoj kulturi počinje od istraživanja odgovarajućih komunikacionih procesa, usled čega je obavezna da se bavi celinom kulturnih procesa, a to znači da je po svome metodu obuhvatnija i da sa mnogo više veza može da kontaktira sa relevantnim društvenim činjenicama — društvenim vezama, komunikacionim sudbinama književnosti, sudbinama društvenih funkcija književnih dela, odnosno sa svim onim što ljudi mogu da učine tokom istorijskih promena, sa promenama mesta književnosti u celini kulture i sa mnogim drugim manje ili više promenljivim faktorima. No i pored navedenih preimicstava nauke o književnoj kulturi u sagledavanju književnih pojava, Žulkjevski se odlučuje da koristi pojam „sociologija književnosti.“ Uostalom, smatra Žulkjevski, sam naziv nije toliko značajan, o čemu govori iskustvo mnogih sociologa i teoretičara umetnosti i književnosti. U tom pogledu veoma je poučan primer M. Bahtina, čiji radovi sadrže i istorijsko-književna istraživanja i razrešavanje problema književne kulture. To i Žulkjevskom olakšava rešavanje terminološke dileme. Odlučivši se za naziv sociologija književnosti, on upozorava da je treba razumeti na nov način, to jest, da treba istražiti poziciju književnosti, odnosno njeno mesto u hijerarhiji kulturne celine; njenu povezanost sa drugim umetničkim i ideološkim domenima. A to znači da treba ispitati vezu književnosti ne samo sa drugim umetnostima i čovekovim intelektualnim aktivnostima, nego i sa onim pojavama unutar kulture kao celine kao što su kultura zabave, slobodnog vremena, društveni pokreti, civilizacioni uslovi, komunikaciona tehnika, zatim proizvodni odnosi i prozvodne snage kao i proces industrijalizacije i urbanizacije. Time se, očigledno, ne iscrpljuje predmet istraživanja sociologije književnosti shvaćene na nov način, jer se njena interesovanja šire u pravcu istraživanja „...stvarnih istorijski promenljivih, od komunikacionih situacija i unutartekstualnih osobina zavisnih društvenih funkcija književnih dela. I to ne „fiksiranih“ funkcija, koje odgovaraju samo projektovanim recepcijama nego i stvarnih funkcija, koje odgovaraju faktičkom uticaju na „primaoca“ i realne sisteme. To je centralni i

najteži problem celokupne sociologije književnosti. Ova problematika zahteva primenu pomoćnih tehnika analize teksta, takozvanu semiotičku analizu zasnovanu na teoriji znakova i značenja. Tradicionalna sociologija književnosti upravo do polovine dvadesetog veka nije poznavala te oblasti istraživanja.<sup>38)</sup> Iako Žukjevski semiološku analizu smatra pomoćnom tehnikom sociologije književnosti, njena istraživačka metoda je veoma značajna za celovito istraživanje književnih i umetničkih pojava, o čemu možemo saznati u dosta bogatoj i iscrpnoj literaturi nastaloj poslednjih decenija. Međutim, ovde ostajemo kod stavova samog Žukjevskog koji se odnose na semiotičku analizu književnih tekstova, njihovih značenja i njihovu društvenu funkciju. Semiotička analiza je od posebnog značaja za sagledavanje i konkretnih promena u samom tekstu i za istorijsku dimenziju. Ovu Žukjevski vidi u transformaciji takozvanog slikarskog prostora u ikoničkom sistemu. Na to je prvi skrenuo pažnju M. Poremski ističući da se pomenuti prostor u poljskoj istorijskoj perspektivi samo tri puta bitno menjao: jednom u srednjovekovnom slikarstvu, drugi put u renesansi a treći put u savremeno doba, odnosno u kubizmu. Svaka od ovih mена ima svoju društvenu relevantenciju koja govori o tesnoj uzajamnoj zavisnosti bića umetnosti od društvenog bića i o razvijenoj društvenoj funkciji umetnosti koja se ne može uprošćeno svesti na utilitarnost, na pragmatizam. Semiotička analiza je korisna samo ukoliko je konkretna, ukoliko doprinosi razrešavanju dilema koje nastaju prilikom „istraživanja stvarnih društvenih funkcija različitih književnih modela“ i prilikom iznalaženja „funkcionalnih sličnosti tih modela sa drugim domenima te kulture — ukoliko vodi relativizaciji sudova o društvenim funkcijama književnosti, vodi realizaciji istorijski određene kulture koja književnosti određuje mesto u svojoj celini.“<sup>39)</sup> Tako je danas semiotička analiza sve rasprostranjena, ona nije ispoljila sve svoje mogućnosti, o čemu će biti govora kad budu analizirani pogledi M. Poremskog o ikonosferi i njegov semiotički pristup prostoru likovne umetnosti i njene društvene pozicije i uloge.

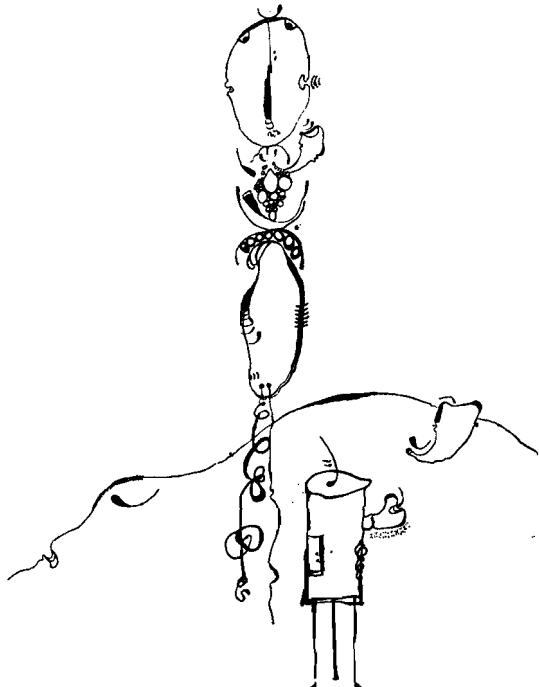
Sociologija književnosti, kao nauka čiji su razvitak i delovanje vezani pretežno za dvadeseti vek, posebno istražuje mesto književnosti u masovnoj kulturi, koja je svoje teorijsko uobičajenje postigla u Poljskoj šezdesetih godina.

Imajući u vidu složenost problematike sociologije književnosti Žukjevski posebnu pažnju

<sup>38)</sup> *Ibid.*, str. 33.

<sup>39)</sup> S. Żółkiewski, *ibid.*, str. 36.

posvećuje *društvenoj funkciji književnih tekstova*, koncentrišući pažnju na sledeće probleme: 1. razlikovanje „stalnih“ i „promenljivih“ funkcija teksta; 2. tipologiju funkcionalnih modela književnih tekstova; 3. tipologiju komunikacionih situacija, i 4. tipologiju društvenih kružnih kretanja književnosti. Osim toga, Žulkjevski se bavi sociologijom sredstava prenošenja književnih tekstova i sociologijom pisanja shvaćenog u smislu društvenih uloga pisaca, i književnom publikom, i književnim tekstovima kao društvenim dokumentima i sociologijom infrastrukture institucionalne književne komunikacije. Iako su neka pitanja koja on pokreće u nastojanju da konstituiše sociologiju književnosti samo nabrojana, kao što je slučaj sa ovim poslednjim, dovoljno je da se sagleda njegov teorijski pristup i suština sociologije književnosti shvaćene u modernom smislu. Pored toga, ukazano je na one elemente sociologije književnosti koji se neposredno odnose na društvenu funkciju umetnosti. Teorija Žulkjevskog pruža u tom pogledu, kao što se videlo, obilje uverljivog materijala te je to jedan od razloga što je nešto šire izložena.



---

STEFAN ŽULKJEVSKI

---

# DINAMIKA KNJIŽEVNE KULTURE\*

---

## 1.

Istraživanje pojava književnog života poslednjih sto godina, odnosno preciznije, od 1890. godine do današnjeg dana, zahteva kolektivan, planski i koordiniran rad, ako hoće brzo da nadoknadi istraživačku zapuštenost u toj oblasti i da pruži svojevrsni materijal za sintezu istorije poljske književne kulture naše epohe.

Takav plan zahteva usklađenost osnovnih pretpostavki planiranih istraživanja. Međutim, ona zahtevaju neobično mnogo vremena. Treba težiti ka tome da se izbegne obraćanje istim izvorima i arhivima koje su više puta istraživali razni istraživači. Obrnuto, treba se truditi da opis izvora, izbor podataka koji su u njima sadržani i koje je jedan naučni radnik izvršio mogu da služe mnogima, i to za različite zadatke obuhvaćene zajedničkim delokrugom nauke o književnoj kulturi, o razvoju književnog života, o problemima sociologije književnosti prethodno naznačenoga razdoblja.

Treba se odlučiti na to koja osnovna pitanja postavljamo izvorima nameravajući da iz njih iscrpemo sadržane informacije i beleške, tako da bismo mogli dobiti komparativne podatke iz mnogih različitih zapisa, iz analiza vršenih od strane raznih istraživača tokom dugog vremena, zatim iz brojnih izvora koji se odnose na pojave književnog života u raznim mestima naše zemlje i u raznim godinama razdoblja koje nas interesuje — razdoblja od jednog veka. Moramo znati ne samo kakva pitanja postavljamo da

\* U ovom broju časopis donosi prvi deo studije Dinamika književne kulture.

bismo dobili komparativne odgovore, nego, takođe, kakve tipove izvora registrujemo i pret-hodno analiziramo.

Da bismo utvrdili te pretpostavke valja najpre znati u kojem saznanjom cilju vršimo naša istraživanja. Pre nego što predložimo odgovor treba reći kako nazivamo disciplinu kojoj pripadaju naša istraživanja, što će posredno baciti svetlo na bliske istraživačke tradicije, privilegovane metode, dominirajuću problematiku.

Ta disciplina, kako proističe iz onoga što smo dosad rekli, različito se naziva — ili naukom o književnoj kulturi, ili istorijom književnog života, ili, konačno, sociologijom književnosti određenog vremena i mesta. Naš izbor u suštini predstavlja konvencionalnu odluku, te ona ne može sputavati istraživača koji formuliše probleme i koji predlaže adekvatne i plodne metode njihovoga rešavanja. Odbacili smo pedantne, prošlovekovne brige za precizno razgraničenje predmeta i oblasti različitih, tobože autonomnih disciplina. Suprotno — trudimo se da proučavamo granične situacije, da sagledamo kompleksne probleme čovekove prakse koja zanemaruje apstraktne granice predmeta i oblasti istraživačkih specijalnosti.

Intuicija sugerira da u sferi naših interesovanja primenimo i metode kulturne antropologije, i istorijske i sociološke metode. Jasno nam je da se moramo oslanjati na konstituisane rezultate teorije i istorije književnosti, da ne možemo prenebregavati brojne statističke informacije, dakle moramo se služiti tehnikama prikupljanja i takvih podataka. Nalazimo se pred otvorenim metodološkim mogućnostima i nismo obavezni da ih suviše pedantno i prerano zatvaramo, već upravo smatramo da nam može biti korisna prethodna odluka da li podatke prikupljamo i sistematizujemo za potrebe nauke o književnosti, ili za potrebe istorije književnog života ili za ovako i onako shvaćenu sociologiju književnosti. Tradicionalni pojam književnog života čini nam se prilično pogodan. On je, osim toga, višezačan, a pri tom uzak. Upravo ne sugerira nikakvu određenu problematiku. Štaviše, podstiče istraživanja pojava, procesa, institucija koji su specifično književni, ne skrećući pažnju istraživača na to da je sudbina književnosti u društvu integralni deo širih pojava, procesa, institucija, celokupne, u stvarnosti nepodeljene kulture tога društva.

Smatram da do nesporazuma dovodi i pojam sociologije književnosti. Taj naziv ne ukazuje na predmet istraživanja izdiferenciran s obzirom na potrebe naučne specijalizacije, već na metodu koja u tim neodređenim istraživanjima

---

treba da bude primenjena, naime na sociološku metodu, razvijenu u drugačioj sferi iskustava i naučnih tradicija nego što je nauka o književnosti, metodu koja je na književna istraživanja preneta dosta mehanički, a u suštini joj je strana.

Osim toga, pojam sociologije književnosti govori, i isuviše malo i isuviše mnogo. Otuda kollebljivost i jednoobraznost sociološko-književnih metodoloških propozicija. Jedni ističu da književne tekstove treba istraživati kao svojevrsne društvene dokumente koji informišu o stanju kolektivnog mentaliteta. Drugi ističu da je ovde reč o istraživanjima društvenih institucija književnog života, društvenog statusa pisca i društvenih uslovljenosti književnih ukusa i izbora čitalaca. Neki, i ti se upravo nalaze u centru sociologije književnosti, predlažu da se pomoću socioloških metoda objašnjavaju stvaralački procesi, pravci njihovog razvoja i rezultati. Ta istraživanja obično čine pokušaji ukazivanja na ekvivalente društvenih komponenata strukture dela, pokušaji ustanovljenja društvene geneze umetničkih formi, traženja homologije između društvene strukture, strukture kolektivne svesti odredene epohe i društva i strukture dela. Ovde se pod prividom jedinstva sociološke metode preporučuje sasvim heterogena problematika. Neprikladno je gomilanje podataka, izvora i dokumentacije prema jedinstvenom planu za tako raspršenu problematiku. Sve do sada sociologija književnosti nema jedinstvenu sferu interesovanja; to su, u najmanju ruku, tri sasvim različite discipline nesigurno povezane prividnim jedinstvom metode. Kažemo — prividno, jer nismo uspeli da zapazimo zajednička metodološka svojstva u sociologiji književnosti L. Goldmana i R. Es-karpija ili R. Hogarta i H. Figena.

Otuda preporučujemo pojam *nauka o književnoj kulturi*, koji ukazuje na svojevrstan predmet istraživanja i njihov dosta širok obim, a ne naglašava nužnost privilegije jedne istraživačke metode. Dalja razmatranja predstavljajuće razvijenu motivaciju ove teze. Njena formulacija omogućice nam da odgovorimo na prethodno postavljena pitanja o cilju istraživanja koja smo planirali. Nauka o književnoj kulturi samo je zbog heurističkih ciljeva, zbog specijalnosti izlaganja i traganja izdvojena iz celine nauke o kulturi određenog društva, određenog mesta i vremena. Istraživanja kulture, sfera interesovanja kulturne antropologije, poznata su nam iz istorije nauke XX veka. Takođe, može se principijelno reći da ova nauka u krajnjoj instanci teži objašnjenju dinamike kulture, teorijskom i istorijskom objašnjenju njenih prome-

---

na i kontinuiteta, nastanka, razvoja i nestanka, a po mogućnosti i do sagledavanja pravilnosti tih procesa.

Pretpostavimo teorijski da težimo objašnjenju dinamike poljske književne kulture XX veka, epohe imperijalizma i proleterske revolucije, da hoćemo da objasnimo kako u društvu toga vremena u uzajamnoj povezanosti funkcionišu pisaci-davaoci i čitaoci-primaoci, između kojih su dela — književni komunikati — u opticaju. Kako toj komunikaciji služi složen sistem sredstava masovnog saopštavanja uslovljen tehničkim i društvenim činiocima? Kako se u tím procesima formiraju književne odluke, čitalački izbori, promene kodova i književnih modela? Pri tome je stalno reč o uzajamnim funkcionalnim vezama svih tih elemenata. Reč je o odgovoru na pitanje kakve se društvene funkcije dela javljaju u određenoj kulturi, kakvim potrebama čitalačke publike služe, u kakvoj društvenoj ulozi angažuju pisce, kakvi se tehnički i društveni uslovi kruženja tih odnosa moraju ispoljavati. U kakvim se vezama i celinama tipova i ponašanja određene nacionalne kulture formira književna kultura? Kakve promene doživljava?

Potpuno smo svesni višeznačnosti i nejasnoće ovih pitanja. Ipak mislim da ona sugerisu intuitivno uhvatljivo uputstvo za istraživanje književne kulture kao dinamične strukture — kao uzajamne, na odgovarajući način hijerarhizovane, dijalektičke povezanosti funkcija književnih i čitalačkih tipova i ponašanja, funkcija kodova i komunikacionih institucija, funkcija dela u složenom svetu određenih težnji, društvenih i klasnih konfliktata.

Književnu kulturu sačinjavaju književni i čitalački tipovi i ponašanja kao i sredstva masovnog saopštavanja koja služe komunikaciji između pisaca i čitalaca. Njeni korelati su, ponavljamo S. Osovskog, književna dela koja su stvorena u njoj ili samo u njoj funkcionišu.

U društvenoj funkciji dela izražava se dinamična veza svih tih elemenata, a istraživanje te funkcije predstavlja našu centralnu problematiku.

Kulturu sačinjavaju znaci i stvari. Prvi imaju semiotičke društvene funkcije, drugi predmetne. Međutim, ti se znaci po pravilu ne javljaju bez predmetnog nosioca. Svaki elemenat kulture, proizvod ili proces istovremeno vrši i predmetnu i semiotičku funkciju. I jedna i druga su svojstvene određenoj posebnoj praksi zahvaljujući kojoj nastaje dati proizvod i razvija se dati proces. Među praksama postoje inten-

cionalni komunikacioni i mnogi drugi tipovi praksâ sa proizvodnim na čelu. Rezultat prvih su bogate semiotičke funkcije određenog elementa kulture ali često siromašne predmetne funkcije. Rezultati drugih praksa obično vrše bogate predmetne funkcije, međutim, siromašne, gotovo „sporedne” semiotičke funkcije. Ali značenje uvek imaju samo kao elementi kulture, samo ih onda čovek razume, smisla imaju samo ako su „čitljive”. Raznobačna narodna nošnja, kako govori P. Bogatirjev, kao predmet služi za oblačenje. Kao semiotički predmet, kao određena struktura znakova jednog ili više znakovnih sistema određene kulture, višefunkcionalna je. Sa znakova te nošnje odčitavamo uzrast, pol, društveno stanje, čak i stepen imućnosti onoga koji je nosi, zahvaljujući njoj razumemo magične, ertoške, ludičke i mnoge druge semiotičke funkcije naše nošnje.

Predmetne funkcije određenog dela su siromašne. Primerak knjige služi saopštavanju određenih sadržaja. Ali veliki broj primeraka iste te knjige ima mnogo bogatije predmetne funkcije. I one moraju biti proučene u našim istraživanjima. Kada stotine hiljada jeftinih primeraka *Gospodina Tadeuša* (Papa Tadeusza) mogu stvarno da zалутају u potkrovlu onda vrše određenu važnu delatnost demokratizovanja književne kulture. Te društvene funkcije ne možemo potcenjivati.

Međutim, bez obzira na to, društvene funkcije dela kao semiotičkoga predmeta centralna su pitanja za naša istraživanja. Osim toga, bitna je i semiotička problematika i neophodne tehnike semiotičke analize. Ali o tome ćemo kasnije govoriti.

Društvene funkcije semiotičkih predmeta, koje podređuju sebi i predmetne funkcije sopstvenih materijalnih nosilaca, ispoljavaju se u društvenoj komunikaciji. Isto tako, društvene funkcije književnih dela ispoljavaju se u društvenoj književnoj komunikaciji.

Principijelno, teorija i istorija književnosti, njihova celokupna pojmovna aparatura, njihove klasifikacije uglavnom se odnose na objašnjenje tajne stvaralaštva. Njih interesuje pisac kao stvaralač, delo u procesu stvaranja, čitalac kao koautor koji konkretni delo kao određeni estetski predmet.

Nas, međutim, interesuju pisac, čitalac i delo u procesu društvene komunikacije. To je drugačije stanovište od prethodnog, ističe druge probleme, traži sopstvenu istraživačku pojmovnu aparaturu i posebne klasifikacije.

---

Istraživanja komunikacija ne suprotstavljamo istraživanju stvaralaštva. Ali to nisu komplementarne oblasti. Analiza stvaralaštva ima temeljni, konstitutivni karakter, istraživanja komunikacija — pomoćni, konsekutivni. Istražujući delo, pisca, čitaoca u procesu društvene književne komunikacije, moramo stalno koristiti rezultate teorije i istorije književnosti. Bez teorijske i istorijske nauke o književnosti ne bismo uspeli čak ni da formulišemo naša bitna pitanja o književnoj komunikaciji. To je specifična istraživačka perspektiva što stalno moramo imati u vidu.

Društvene funkcije dela (preciznije: teksta) ne ispoljavaju se ni u stvaralaštvu ni u njegovim neponovljivim rezultatima nego u društvenoj književnoj komunikaciji. Ako nas one interesuju moramo se usredsrediti na istraživanje procesa društvene književne komunikacije vodeći računa o tome da je to sfera društvene komunikacije uopšte veštački odvajana za heurističke ciljeve.

A ako hoćemo, a hoćemo, imati u vidu pretpostavke koje se ne odnose na unutarnju problematiku dela nego na njihov društveni život, spolašnje uslove njihovoga opticanja, načine kontrolisanja tih procesa od kolektiva, društvene situacije njihovih stvaralačaca, književnih izbora njihovih čitalaca, onda se moramo složiti da su nam, najuopštenije govoreći, potrebni svi oni podaci koji će na kraju poslužiti za potpun odgovor na pitanje kakve funkcije delo vrši u određenoj kulturi. A te funkcije, često promenljive funkcije istog dela, ispoljavaju se tokom društvene književne komunikacije u različito vreme, u različitim uslovima, u različitim kontekstima.

Možemo ograničeno prihvati obim prikupljenih podataka i pregledanih izvora, osnovnu pretpostavku koja se odnosi na naš istraživački postupak i svojevrsno formulisanje pitanja koje hoćemo da postavimo našim izvorima — pretpostavka da se bavimo svim tim izvorima koji se odnose na društvenu književnu komunikaciju od 1890—1970. godine, a prema potrebi i na opšiji kontekst društvene komunikacije toga vremena. Mrežu sopstvene dokumentacije moramo dosta raširiti. Ukoliko se više udaljavamo od stvaralačke perspektive i približavamo komunikacionoj perspektivi, utoliko se više moramo orijentisati prema čitaocu a ne prema piscu kao glavnom junaku naših istraživanja. A društvene situacije u kojima učestvuju viši malobrojnije su, manje bogate i manje izdiferencirane od onih u kojima učestvuju čitaoci.

Moramo biti pripremljeni na to da se naša prikupljanja i istraživanja ne ograniče, na pri-

---

mer, na podatke o onim institucijama koje služe neposrednom susretanju čitalaca i pisaca, kao književni klub ili književno veče, nego treba da obuhvate raznovrsne institucije čitalačke inicijacije, često daleke od tradicionalno shvaćenog književnog života, kao što su čitaonice društvenih organizacija po selima i varošicama u kojima su čitaoci prisustvovali čitanju naglas jedinoga primerka knjige ili dela i diskutovali o njemu. Bogatiji izvor će biti izveštaji o kulturnom radu Saveza železničara i nekih drugih organizacija nego što su sećanja ovog ili onog književnog posmatrača. Otuda će statistički, kvantitativni pristup, izvorna informacija, dosezanje do svake organizacione skupine, amaterskog pozorišta, čitaonice, biblioteke, narodnog univerziteta, biti važni. Ovi podaci nisu suštinski po svojoj jedinstvenosti, neponovljivosti, nego baš zbog svoje ponovljivosti, tipičnosti, značaja za brojčanu karakteristiku određenog vida društvene književne komunikacije.

## 2.

Dalji korak u razgraničenju naše problematičke, pa samim tim i obima dokumentacionog materijala i vrste pitanja koja se postavljaju, učinimo uvođeni tri pojma: 1) društvene situacije književne komunikacije, 2) modela književnosti koji funkcionišu u odgovarajućim situacijama, i 3) društvenih optica književnosti koja se javlaju u određenom društvenom prostoru. Razmotrićemo te poimove u narednim paragrafima. Počnimo od prvog poima. Pogledajmo prethodno konkretni primer jedne od mnogih mogućih društvenih situacija književne komunikacije.

Pretpostavimo da nas interesuju društveni uslovi optica književnih dela u razdoblju između dva svetska rata u Poljskoj. Biramo aktivne čitaoce koji, međutim, u većini nisu završili potpunu osnovnu školu i nisu stvorili školske čitalačke navike. Nalazimo ih u omladinskim organizacijama koje se bave kulturnim radom, koji u principu ima šire društvenopolitičke zadatke. Te su organizacije izrazito povezane sa masovnim emancipatorskim, reformističkim i revolucionarnim pokretima evohe Dokumentacija koja se odnosi na te organizacije, a naročito na njihovu kulturnu politiku i kulturnu delatnost, predmet je naše istraživačke pažnje. Ovde nije dovoljno prikupljanje podataka. Treba, služeći se na najbolji način rezultatima radova istoričara društvenih pokreta stvoriti tipologiju organizacija sa stanovišta promenljivosti njihove kulturne politike. Naglasimo da

se ograničavamo na seoski teren. Na osnovu izveštaja organizacija, sećanja učesnika, slučajnih radova možemo razlikovati dva osnovna tipa organizacije: samostalne i patronatske. Prvi, kao na primer „Wici”,<sup>9)</sup> cenili su ulogu književnosti u procesima kolektivnog društvenog napretka, izlaska iz zapečka, formiranja svoje istorijske, građanske sudsbine, prelaska od učešća u lokalno-tradicionalnoj kulturi do učešća i kostvaralaštva opštenacionalne kulture. Druge, kao katolički omladinski savezi, bile su odane tradicionalizmu, nisu podržavale samostalno čitanje i diskusije o pogledu na svet, cenile su podređenost ličnom autoritetu lokalnog patrona, nisu podsticali na intenzivno krišćenje literature.

Uporedimo i analizirajmo podatke koji se odnose na „Wici” i slične organizacije. Utvrdimo koju ulogu igra čitanje lepe književnosti u njihovoj delatnosti. Istražujemo — pretpostavimo iz pozitivnih razloga — da je ta delatnost glavni, dominirajući način okupljanja čitalaca na poljskom selu između dva rata. Tada odgovaramo na pitanje kako su ti novi čitaoci bili uvedeni u samostalno čitanje. Inicijalne čitalачke institucije bile su po pravilu posebni organizacioni skupovi koji su održavani periodično i sistematski, na kojima su se knjige čitale naglas i o njima diskutovalo. Diskutovano je i o knjigama koje su individualno čitane. Čitanja naglas su bila česta, jer je knjiga bilo malo pošto je biblioteka organizacije snabdevana od skromnih priloga. Ta su čitanja predstavljala deo opšte delatnosti, bila su deo strukture realizacije društvenih ciljeva, i to ne samo određenog kruga nego i cele organizacije, svih krugova povezanih zajedničkim težnjama, zajedničkom ideologijom, institucionalnom vezom. A o materijalnoj vezi između članova i organizacione celine odlučivao je njen časopis. On je, po pravilu, vršio sistematsku ulogu kolektivnog savetnika u oblasti književnih izbora. Njegovi saveti oslanjali su se na kriterije koji su proistekli iz težnji, ideja i rada organizacije. Reč je o preferiranju takvih dela koja bi se mogla uključiti u drugu, izvanknjizvenu delatnost organizacije. Nedeljnički „Wici” već je 1932. godine, čim se pojavio *Kordijan i pravstvo Kružkovskog*, preporučio ovu knjigu svojim članovima da je čitaju i o njoj raspravljaju na upovima u svojim kružocima. Savez „Wici” koji se radikalizovao u procesu prelaska od agrarizma ka radikalnoj kritici kapita-

<sup>9)</sup> „Wici” je omladinska organizacija koja se razvila kao radikalno krilo Saveza seoske omladine. Opširno o ovoj organizaciji piše D. Gataj u knjizi *Ponastanie Zwiazku Młodzieży RP „Wici”*, Wwa, 1959. Organizacija je dobila naziv prema istoimenom nedeljniku koji je izdavao Savez seoske omladine. Organizacija je nastala 1928. godine.

lističkoga uređenja, hteo je u praktičnoj delatnosti da iskoristi ozbiljnost sadržaja u romanu Kručkovskog. Organizacija je stvarala svoje institucije čitalačke inicijacije, institucije za književni izbor i institucije učešća u književnoj kulturi, u vidu diskusionih klubova o pročitanim knjigama. Ove institucije su bile veoma bogate, nisu se ograničavale samo na skupove ili na preplatnike časopisa ili na biblioteke koje su opremili članovi.

Forme učešća u književnoj kulturi jesu amaterski pozorišni pokret, razne estradne inscenacije stilova, predavanja na narodnim univerzitetima, kulturne priredbe šire od delokruga jednoga kružoka, koje su organizovale sreske ili vojvodске organizacione instance, i na kraju, tokom vremena, uporedno sa stvaranjem funkcionalnih književnih grupa koje su imale zajednički idejni i politički program sa masovnim pokretima, susreti sa piscima i književne večeri organizovane po selima. Sve to ulazi u sastav nauke o književnosti, u poznavanje društvenih situacija književne komunikacije u kulturi određenog vremena i mesta.

Bitna osobina razmatranih situacija jeste njihova ponovljivost, trajnost dominirajućih svojstava, nezavisnost od modifikacija izazvanih razlikama u individualnim ponašanjima njihovih učesnika. Književnost za čitaoce ove organizacije bila je isto ono što i njena pojava u komunikacionim situacijama u kojima su se ti čitaoci po pravilu susretali sa književnošću. Društvenu situaciju književne komunikacije karakterišu sredstva masovne komunikacije koja učestvuju u njoj i institucije koje posredno ili neposredno govore o čitalačkoj inicijaciji, o književnim izborima, o učešću u književnoj kulturi. Osnovno pitanje, pri tome, svodi se na sagledavanje tih sastavnih elemenata u njihovom funkcionisanju, u njihovoj dinamici; sagledavanje strukture, u čiji sastav ulaze uzajamne funkcionalne veze, relacije između njenih elemenata i njihove eventualne promene koje modifikuju celokupan strukturalni poredak svojstven jednoj a ne drugoj situaciji. U našem primeru važna je uloga i tipologija društvenih pokreta između dva rata, njihova funkcija u ondašnjoj kulturnoj politici, njihova povezanost sa specijalizovanom kulturnom delatnošću. Važan je društveni i kulturni kontekst tih pojava. Odnos društvenih pokreta prema tipovima predindustrijske lokalno-tradicionalne, seoske kulture i kulture industrijskih društava zajedno sa njenim nacionalnim tradicijama. Važan je i pravac kulturnog razvoja ovog vremena. Kad govorimo o ulozi sredstava za širenje književnosti u istraživanoj komunikacionoj situaciji, mora nam biti jasan

---

njihov kulturni karakter, njihova stvarna funkcija. Komunikaciona situacija koju smo kao primer opisali ne bi se mogla ni zamisliti bez pronalazaka XX veka i primene novih štamparskih tehnika kod nas, bez visokotiražne štampe, bez jeftinih proizvoda poligrafske industrije, bez omasovljenja knjižarsko-novinskog tržišta i čitalaštva. Pri tome treba znati kako u procesu omasovljenja ingeriraju elektronska sredstva širenja književnosti. Sve to odlučuje o pravcu razvoja kulture od njenog predindustrijskog do industrijskog tipa, od lokalno-tradicionalne do opštenarodne kulture, i to ne samo pod uticajem idejnog izbora nego i kulturnih pritisaka u oblasti tehničkog napretka, u oblasti razvoja masovnog tipa kulture, tj. kulture opremljene savremenim masovnim sredstvima društvene komunikacije.

Karakteristika društvenih tipova situacija književne komunikacije zahteva prethodno prikupljanje i korišćenje saznanja o napretku u poligrafskoj industriji, o delatnosti izdavačkih institucija, o knjižarskom tržištu, o novim izdanjima i novinskom tržištu, o razvoju savremenih sredstava širenja književnosti kao što su radio i televizija, i o novim sredstvima koja delimično služe književnosti, kao što je na primer film. Istraživanja funkcionisanja elektronskog načina širenja književnih sadržaja neophodna su prilikom stvaranja nauke o književnoj kulturi XX veka. Ona, međutim, zahtevaju organizovanu saradnju specijalista širokih kompetencija, širih nego što su književne pa čak i sociološke.

Potrebni su, dakle, teorijski rezultati koji bi poslužili kao osnova za odgovor na pitanje kako se, zavisno od sredstava masovnih komunikacija, u percepciji menja književni tekst, a šta u njemu ostaje nepromenljivo. Jer, bajku o Crvenkapi drugačije čitamo, drugačije je slušamo na radiju, drugačije gledamo njenu televizijsku inscenaciju. Ali u svim slučajevima znamo da je Crvenkapa bila odvažna, a vuk zao. Kakav je, dakle, obim promena književnog teksta kao semiotičkog predmeta, promena zavisnih od specifičnih svojstava sredstava masovne komunikacije?

Sredstva masovnoga komuniciranja nezavisno od komunikacionih sadržaja, nezavisno od svojstava emitovanog programa kao semiotičkog predmeta, sama po себи су predmeti. Razlikuje ih *sam* način prenošenja sadržaja svojstven određenom sredству, *sam* — ovakav ili onakav atak na ova a ne ona čula i receptivne čovekove centre. Na primer, radio kao stvar — kao složeni sistem predajnika i prijemnika, sistem institucija, programskih biroa — ima određene

---

predmetne funkcije drugačije od funkcija štampe, izdavačkih kuća kao predmetnih načina prenošenja određenih sadržaja. Osim toga, drugačije su antropološke posledice različitih predmetnih funkcija radija i štampe.

Poznavanje svega ovoga je neophodno za uku o književnoj kulturi i za karakteristiku pojedinih društvenih situacija književne komunikacije.

Ako ovi teorijski problemi spadaju u kompetencije lingvista, kulturnih antropologa i psihologa, istraživačima književne kulture pripada grupisanje istorijskih podataka koji se odnose na razvoj književnosti na radiju, na televiziji, na njen ideo u filmu i na mnoge druge proizvode vizuelne kulture XX veka. Društvene situacije književne komunikacije ne razlikujemo samo u odnosu na različita sredstva masovnog prenošenja, o čemu smo ranije govorili. Razlikujemo ih, prvo, s obzirom na način angažovanja čitalačke publike. Šta ovde imamo na umu objašnjava nam i primer čitalaca — „vičaža“. Drugo, ove situacije razlikujemo s obzirom na dominirajuću ulogu pisca koji deluje u takvim prilikama.

U našem primeru: ponovljiva, modelska komunikaciona situacija, u kojoj su učestvovali „vičaži“, usmerava ih u pravcu instrumentalnog tumačenja književnosti, u pravcu služenja političkim kodom prilikom čitanja književnog dela. Istorijски gledano tako je i bilo. Čitaoci — „vičaži“ — preferirali su na izrazito politizovan način književnost koja se mogla društveno instrumentalizovati. Imali su običaj da čak i klasična dela čitaju na aktuelizovan i politizovan način. Očigledno bi grešio onaj koji bi smatrao da je književna politika „Wici“ vodila ka deformacijama odnosa prema književnosti. Obrnuto, to što je prethodno rečeno odnosi se na vidljivu ali ne jedinu tendenciju književnog izvora, književne politike. Ona je propovedala da se svesno kontaktira sa autentičnim vrednostima klasičnih dela. Propovedala je da se izvrši širok izbor u skladu sa velikim bogatstvom nacionalne kulture i njene tradicije. Usljavljavanje društvenog napretka dostignućem kulturnog napretka nije bila nedoslednost. A kulturni napredak se zasnivao na aktualizaciji učešća ličnosti u nacionalnoj književnoj kulturi, a ne samo u njenim izabranim, relativno siromašnim, instrumentalizovanim oblastima. Pa ipak angažovana književnost igrala je kod „vičovih“ čitalaca posebnu ulogu. I tako je moralo biti s obzirom na karakter situacija književne komunikacije u kojima su „vići“ po pravilu učestvovali. To ih nije — valida ne slučajno — guralo na čitalačku marginu on-

---

dašnjeg razvoja svetske književnosti, jer upravo tridesetih godina angažovana, politizovana književnost izbija na čelo stvaralaštva u mnogim zemljama. O tome su odlučivale društvene borbe, istorijski uslovi, koji takođe ne mogu biti strani istraživačima književne kulture epohe. Upravo ti su uslovi formirali kulturnu i književnu politiku epohe. Politiku koja je uticala na čitaoca i na stvaraoca posredstvom određenih institucija.

Istraživanje književne kulture i naročito društvenih komunikacionih situacija zahteva prikupljanje podataka i analizu delatnosti države, crkve, društvenih pokreta u toj oblasti. Država deluje putem svojih ministarstava prosvete i kulture, putem posebnih fondova za podsticanje kulture i književnosti. Crkva putem sistema svojih vaspitnih i propagandnih organizacija. Društveni pokreti putem političkih partija a pre svega njihovih kulturnih programa.

Realizaciji programiranja književne kulture crkve i društvenih pokreta i njihovih partijskih avangardi služe su velike idejno izdiferencirane centrale kulturnoumetničkih društava i pojedinih udruženja koja im pripadaju.

Delatnost institucionalnih nivoa: programske centrale društva koja omasovljuje i organizacione élije koja angažuje pojedince — sačinjava određenu kulturnu književnu politiku i njenu glavna dostignuća u određenom vremenu. Dobro poznavanje programa i istorije tih institucija predstavlja početak nauke o književnoj kulturi i komunikacionim situacijama u društvima XX veka koja se odlikuju visokim stepenom institucionalizacije i svesnim ostvarenjem određenih klasnih kulturnih politika, pa i književnih, koje se među sobom bore.

Upoznavanje sa institucijama kulturne politike i njihovim funkcionisanjem vodi nas ka istraživanju institucija čitalačke inicijacije koje mogu biti drugačije nego što su u našem primjeru. Najpoznatija institucija inicijacije u XX veku bila je i ostala škola, u izvesnim društvenim sredinama dom, danas u velikoj meri to mogu biti elektronska sredstva masovnog prenošenja kulturnih sadržaja.

Posebno pitanje jeste uloga visokotiražnih časopisa u formiranju književne kulture XX veka. To se odnosi na svojesvrne vidove književnosti i pisanja povezanog sa društvenim funkcionisanjem časopisa našega stoljeća.

Zatim, treba razmotriti sve ono što služi književnom izboru ličnosti, počev od reklame, preko stvaranja legende o delu, o piscima, preko

---

kolportaže, pa do uloge idejno organizovane bibliotečke konsultacije i funkcija književne kritike u koju ulaze problematika ukusa i promenljive književne mode.

Poseban napor u oblasti prikupljanja podataka i njihovog istorijskog sređivanja zahtevaće istraživanje aktivnog učešća u kulturi, istraživanje institucija koje čine specifičnim to učešće, olakšavaju koncentraciju i širenje književnih dela. Tom domenu pripada problematika pesničkih kafana, književnih večeri, pozorišta, kabarea, amaterskih pozorišta, klubova, organizacionih skupova, pa do biblioteka, njihovog funkcionisanja i uticaja.

Učešće u književnoj kulturi treba, takođe, razlikovati u odnosu na takve kriterijume kao što su sopstvena i strana kultura, originalna i prevodna, klasična i savremena. To stanovište će nam, takođe, ukazati na značajnu karakteristiku komunikacionih situacija. Na primer, u godinama između dva svetska rata, u situacijama koje su služile čistoj književnoj zabavi, češće su funkcionalisti prevedeni nego originalni tekstovi. U našem stvaralaštvu imali smo znatno manje ludičkih tekstova nego što su zahtevale društvene potrebe. Kriteriji koji su prethodno predloženi poslužiće nam za isticanje važnog polja istraživanja, politike prevođenja, politike povezivanja sa stranim kulturnama i politike obnove klasike, dakle izbora određene tradicije. U toj oblasti nemamo potrebnu bibliografiju prevoda i obnove klasika. Nemamo odgovarajućih statističkih poređenja kakve prevodne veze i sa kojim stranim kulturnama i u koje vreme dominiraju. Ne posedujemo statistiku izdanja klasika koja bi potvrdila društveni odjek, na primer, renesanse, kroz masovnost tiraža, broj izdanja u određenim vremenjskim okvirima.

Posebno tešku oblast istraživanja, čiji su rezultati neophodni za karakterisanje konkretnih komunikacionih situacija i celokupne književne kulture određenog razdoblja, predstavlja saznanje faktičkih književnih izbora koje vrše razne grupe čitalaca koje učestvuju u određenim komunikacionim situacijama čija je struktura formirala njihove ukuse i tipične preferencije. Imamo veoma malo rezultata anketnih istraživanja iz tog razdoblja u odnosu na prvu polovicu XX veka. A i oni koje imamo su nepouzdani. Međutim, kao izvori mogu biti memoari, svi podaci koji se odnose na tiraž, kupovina knjiga, svi podaci koji potiču od kritičara, posredna svedočenja ukusa i književnih moda. Treba, dakle, obraditi celokupan sistem istorijske rekonstrukcije faktičkih književnih izbora. Istraživači tih problema u rani-

---

jim stolećima razradili su dosta korisnih metoda.

Konačno, prilikom označavanja društvenih situacija književne komunikacije potrebna su nam prostorna razgraničenja, poznavanje različitih čitalačkih regiona određene književne kulture. Drugačije su u godinama između dva rata izgledali bogati i konzervativni čitaoci seljaci iz okoline Češina, a drugačije čitaoci ravnici u crvenom Dombrovskom Zaglembju.

Toliko o složenoj problematiki i obimu potrebne dokumentacije koja se odnosi na čitaoca prilikom karakterisanja društvenih situacija književne komunikacije. Ali uslov za komunikaciju jeste, pored primaoca, pošiljalac. U takvim situacijama i pisci se javljaju u određenoj društvenoj ulozi. Ponovljivost situacije nameće piscu određeno pretpostavljanje potencijalnog i virtuelnog adresata, primaoca njegovih dela. S druge, pak, strane, potencijalno i virtuelno učešće pisca u određenoj komunikacionoj situaciji motiviše njegovu odluku za pisanjem.

Možemo danas zamisliti pисца u tradicionalnoj ulozi umetnika XX veka, ali i u novoj ulozi — aktiviste koji je dobrovoljno podređen disciplini određenog političkog pokreta pa čak i njegovoj organizaciji. Industrija i tržište masovne zabave XX veka stvorili su novu društvenu ulogu — književnog tehničara. On radi za kolektiv, ostvaruje narudžbine, realizuje serijske književne sheme — ne „stvara” u smislu XX veka nego „proizvodi”. Društvene situacije književne komunikacije, u kojima delo treba da služi samo kao zabava, za ispunjenje slobodnoga vremena, formiraju društvenu ulogu pisaca-knjijačnih tehničara.

To se, očigledno, vezuje za promene društvenog statusa pisca uopšte. To se vezuje za profesionalizaciju pisanja. Vezuje se za funkcionalisanje celokupnog sistema institucija profesije pisaca u društvu našega vremena.

Za to nam je potrebna nauka o piscu. Ovde očigledno nije reč o biografijama neponovljivih književnih individualnosti, mada i one mogu biti izvor izvesnih uopštavanja. Reč je o tome što se može kazati o svim ili o pojedinim grupama pisaca određenog vremena i mesta, šta im je zajedničko, šta karakteriše pisanje kao profesiju i književne društvene uloge koje su funkcionalne u određenoj kulturi.

Potrebni su podaci, uglavnom statističke informacije, koji se odnose na društveno poreklo i teorijsku orijentaciju pisaca, na njihove godine, na generacijske podele, na obrazovanje i pol. Potrebna je nauka o njihovom materijal-

---

nom položaju, posebno o honorarima, broju izdanja knjiga, o uslovima debitovanja i izdavanja kolektivnih dela. Potrebna nam je nauka o tome iz kojih izvora pisci crpe prihode, da li imaju drugu profesiju, šta im pružaju paraknjiževne aktivnosti u redakcijama, na radiju, na televiziji, na filmu. Potrebno je poznavanje njihovih prostornih uslova za rad, poznavanje načina književnog rada, produktivnosti toga rada, dužine trajanja književne karijere, izvanknjiževne društvene aktivnosti. Počev od čuvene knjige *Život i rad poljskog pisca*, koju je 1932. izdao Institut za društvenu privedu, pa do rezultata statističkih istraživanja A. Sićinskog i M. Valisa, imamo gotove uzore prikupljanja i statističke obrade takvih informacija.

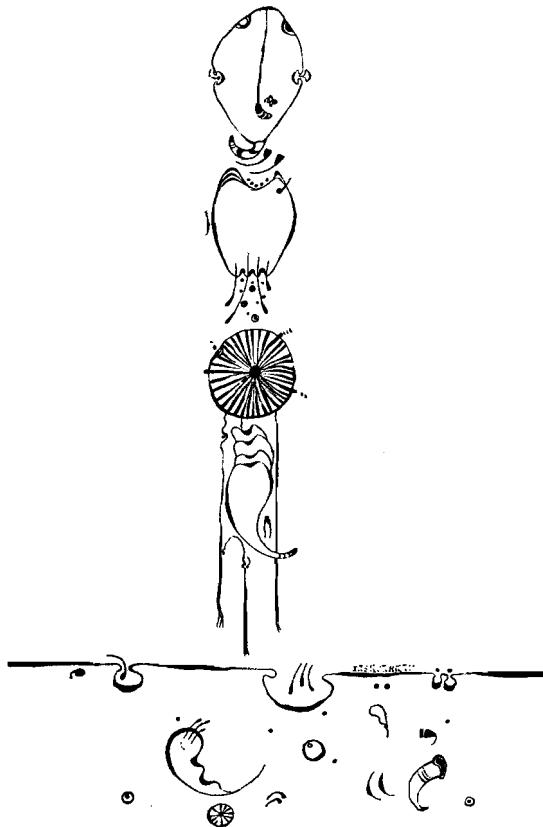
Književne organizacije predstavljaju institucije koje utiču na profesionalizaciju pisanja. Za to su nam potrebna saznanja o savezima, klubovima, književnim grupama, čija će nam socio-loška psihologija pomoći da razlikujemo njihove društvene funkcije.

Posebnu pažnju zahteva prikupljanje podataka koji se odnose na različite forme mecenatstva prema književnosti i — na osnovu pažljivih arhivskih istraživanja — na društvenu kontrolu nad književnošću. U drugom slučaju nije reč samo o državnoj cenzuri nego i o različitim formama književnog društvenog tabua; nije reč samo o tome kako se brzo likvidirala konkretna književna informacija, nego o tome kako se stvarao društveni presedan sa kojim bi računao pisac u budućnosti, prihvatajući ga ili plašeći ga se. S tim u vezi neminovno je istraživanje formi književne samoodbrane, izvanknjiževnoga napada na društvenu zaostalost kolektivnih institucija književnog protesta u XX veku.

Na taj način prikupljamo materijal koji piscu služi kao tipološka karakterizacija društvenih situacija književne komunikacije. Pisac ne podleže samo njihovom uticaju kao potencijalni učesnik nego i sam utiče na formiranje komunikacionih situacija mogućih u određenoj književnoj kulturi. Može se, na primer, na osnovu podataka iz zapadnih zemalja zamisliti da će pisac u ulozi književnog tehničara toliko dominirati nad piscem u ulozi aktiviste da građanske književne aspiracije gube svaku atraktivnost. Jednostavno, kod književne omladine nestaje sećanje na to da pisac stoji na braniku građanske svesti. Na to mesto će biti postavljen književni tehničar koji će politički služiti određenom centru dispozicije koji će naručivati tekstove u kojima će se ostvarivati željene

propagandne sheme. Antihumanizam Flemin-govih serijskih romana dobar je primer takve degenerativne evolucije pseudoangažovane književnosti. U zadatke istraživača dinamike književne kulture spada prikupljanje podataka koje bi omogućilo da se formuliše pravac evolucije, da se ukaže na razvoj, promene društvenih situacija književne komunikacije određenog vremena i mesta i promene stavova, tipova ponašanja njihovih učesnika — i pisaca i čitalaca. Stalno valja imati na umu da ne prikupljamo samo podatke koji se odnose na sinhronijski opis nego i na dinamiku razvoja, na dijahronijske promene.

(Preveli sa poljskog RADOSLAV i MIROSLAVA ĐOKIĆ)



# O TEORIJI SAMO-AKTUALI- ZACIJE<sup>1</sup>

---

Teorije samo-aktualizacije predstavljaju vodeću grupu teorija ličnosti unutar tzv. humanističke psihologije. Poznata i kao „treća sila” u psihologiji (pored biheviorizma i psihanalize), ona se sredinom ovog veka izdvojila kao poseban pravac, pod vodstvom eminentnog psihologa Abrahama Maslova (o čijoj će teoriji ovde uglavnom i biti reči). Osnovna ideja koja je okupila veliki broj inače različito orientisanih autora<sup>2</sup>), nezadovoljnih metodološkim i teorijskim pristupom ličnosti u dotadašnjoj psihologiji, bila je stvaranje „nove slike o čoveku” koja će mu vratiti njegove „distinkтивne humane kvalitete”, kojih su ga, smatraju ovi autori, lišile biheviorističke i psihanalitičke interpretacije. Iz učenja ovih poslednjih, tvrde humanisti, proizlazi slika čoveka mašine, robova, praznog i pasivnog organizma, određenog spoljašnjom sredinom ili najranijim detinjstvom. Ovo je posledica primene mehanističkog metodološkog aparata koji, kako ističe Rišlak, predstavnik humanističke orientacije, nužno vodi mehanističkoj, strogo determinističkoj slici čoveka, u kojoj nema mesta njegovim suštinskim svojstvima, kao što su sloboda i samo-determinacija. Uzročna objašnjenja nisu najpogodnija za objašnjenje ličnosti i njenog ponašanja. Prema humanistima, čovek je „samo-determinišuće biće, usmereno budućnosti”, a ne „mašina određena spoljašnjim uzrocima” ili „rob svoje nairanije prošlosti”.

<sup>1</sup> Ovaj rad predstavlja nešto izmenjen deo šire celine — rada pod nazivom: „Problem determinizma u teorijama samo-aktualizacije.”

<sup>2</sup> Kako ističe sam Maslov, ova grupa obuhvata: adlerijance, rajhiance, jungijance, neofroj dovce, ego-psihologe, organizmičke psihologe pod uticajem K. Goldštajna, self-psihologe, fenomenološke psihologe, rodžerijanske psihologe itd. itd. — Maslow, 1968, str. IX.

(Ovo su najčešća „opšta mesta” u humanističkoj literaturi.) Ukratko, čovek je proaktivno, a ne reaktivno<sup>3)</sup> biće. Reaktivni model treba zameniti proaktivnim, a uzročno objašnjenje teleološkim.

U okviru „nove slike o čoveku”, pojam samo-aktualizacije zauzima centralno mesto. Učenje o samo-determinaciji<sup>4)</sup> kroz aktualizaciju humanih potencijala prisutno je u velikom broju humanističkih teorija u različitim varijantama<sup>5)</sup>. Mada ne uvek jasno izražena, zajednička ovoj grupi teorija jeste nativistička ideja o postojanju biološki date, „založene”, „više humane prirode”, često sadržane u poimu *selfa* koji teži ostvarenju. Sta se pod *selfom* podrazumeva veoma je teško precizno odrediti iz tekstova humanističkih autora. (Ovo ponekad ističu i oni sami.) No, saglasnost postoji bar u jednom pogledu: težnja ka samoostvarenju (tačnije *self* — ostvarenju) odlikuje se inherentnom svrhovitošću, tj. *self* je po svojoj prirodi usmeren ka budućnosti, „proaktivan”, iz čega, prema učenju humanista proizlazi da je ličnost teleološki a ne uzročno određena. Nazivajući ovo modelom „punog” organizma suprotstavljaju se modelu „praznog” organizma — koji je, po njihovom mišljenju, svoistven biheviorizmu i psihanalizi. Pripisujući modelu „praznog” organizma svoista „mehaničkog, lokovskog i eficientno uzročnog”, humanisti tragači za „humanijim” modelom tako što se vraćaju „...na formalnu i finalnu uzročnost kao glavnui strategiju objašnijavanja — što naravno rezultira u teleološkom obiašnjе-

<sup>3)</sup> Ovaj izraz humanistička psihologija koristi za ona svoista ličnosti i donašanja koja su običajena kauzalnim i sredinskim determinizmom i podrazumeva pasivnost „praznog” organizma; nasuprot tome, aktivan, „ispunjeni” organizam, iz unutra orijentisan ka budućnosti, označava se kao proaktivan. Pod „punim organizmom” humanistička psihologija podrazumeva da su unutrašnje determinante ličnosti i donašanja, urodene a ne stecene u sadejstvu sa spoljašnjom sredinom. O relativnosti shvatanja „punog” i „praznog” organizma zainteresovani čitalac može se obavestiti u S. Radonjić, Biheviorizam, „pun” i „prazan” organizam i biološke granice učenja, Psihologija, 1977, br. 1.

<sup>4)</sup> Možda bi preciznije bilo govoriti o *self-determinaciji* i *self-aktualizaciji*, budući da ovo učenje ne podrazumeva jednostavno primarnost determinacije unutrašnjim pokretačima za razliku od determinacije spoljašnjim, već se ovi unutrašnji pokretači i jasno specifikuju kao oni koji isključivo predstavljaju „založenu”, „pozitivnu”, „višu” humanu prirodu, koja se u ovim teorijama najčešće naziva *selfom*. Izuzetak u terminološkom smislu predstavlja teorija Karla Rodžersa, u kojoj pojam *selfa* ima različito značenje.

<sup>5)</sup> U ovoj grupi, teorija lidera humanističke psihologije, A. Maslova, ne samo što je najuticajnija, već je i najeksplicitnija, i najrazrađenija. Iz tih razloga će uglavnom ona i biti predmet ovog rada.

nju sa introspektivne tačke gledišta. To je veza koja spaja sve humaniste." — (Rychlak, 1975, str. 217).

Ukratko, s jedne strane je ono što humanisti nazivaju determinističkom slikom o čoveku koja se vezuje za model „praznog” organizma i uzročno objašnjenje koje se izjednačava sa mehanističkim i redukcionističkim; s druge strane, humanisti nude model „punog” organizma i teleološko objašnjenje, ne-mehaničko i ne-redukcionističko, što treba da je u skladu sa tzv. indeterminističkom slikom ličnosti.

U ovom radu razmotriću najopštiju postavku od koje polazi humanistička psihologija — adekvatnost principa teleološkog determinizma za objašnjenje ličnosti i njenog ponašanja — i to „na delu”, tj. primenjenu u teoriji samootkalizacije.

Prvo pitanje koje će razmotriti tiče se vrste teleološkog objašnjenja koje podrazumeva humanistička psihologija.

U psihologiji je još MekDugal istakao razliku između teleološkog i svrhovitog objašnjenja. M. Boden iznosi tri kriterijuma teleološkog objašnjenja o kojima govori MekDugal: a) teleološko objašnjenje nužno uključuje prospektivnu referencu; već sam opis ponašanja kao ponašanja uključuje referencu budućeg događaja; b) teleološko objašnjenje je konačno, za razliku od mehaničkog koje podrazumeva beskonačni uzročni niz. Psiholog treba da ustanovi „prirodne” ciljeve organizma. I tek pošto „odredimo neku posebnu instancu vladanja ili ponašanja, kaže MekDugal, kao izraz konačtivnih tendencija koje su krajnji konstituenti organizma, možemo smatrati da smo ih objasnili”; c) teleološko objašnjenje uključuje različite subjektivne psihološke kategorije (svest, uvid, težnja, itd.). (M. Boden, 1972, str. 40—45.) Objašnjenja koja zadovoljavaju prva dva kriterijuma, ali ne i treci, po MekDugalu su teleološka objašnjenja, dok svrhovita podrazumevaju i zadovoljenje trećeg. „Unutar sfere svrhovite aktivnosti — kaže MekDugal — postoji niži tip koji, iako nesvodiv na mehaničko objašnjenje i analogan svrhovitoj aktivnosti — ne uključuje svesnu usmerenost, pa otuda i nije stvarno svrhovit.” — (M. Boden, 1972. str. 49). (Istu razliku s obzirom na referencu svesti prave i drugi autori; npr. L. von Bertalanffy, 1973. str. 79; D. Hull, 1974. str. 103.)

Ovakvom analizom teleološkog objašnjenja, MekDugal je anticipirao savremeno gledište

---

teorija samo-aktualizacije, prvenstveno shvatanjem da teleološko objašnjenje dolazi „do kraja” navođenjem jedne inherentne tendencije koja upravlja ponašanje prema prirodnom cilju. Ova ideja, kod MekDugala izražena preko *horme* kao posebne mentalne energije, u teoriji samo-aktualizacije sadržana je u učenju o svrhovitoj prirodi nativistički shvaćenog *selfa* čija aktualizacija predstavlja biološki prirodan cilj.

Jasno je, dakle, da prema ovoj podeli, teorije samo-aktualizacije govore o teleološkom, a ne svrhovitom objašnjenju. Svesna referenca u teleološkoj samo-determinaciji (*self-determination*) od sekundarnog je značaja. *Self* potencijali i potrebe („razvojne” ili „usled nadrastanja”) koje su njihov osnovni izraz, o kojima govorи Maslov, ne deluju svesno. One mogu postati svesne samo izuzetno, uz pomoć odgovarajućih tehnika, ili kod samoaktualizovanih ljudi (Maslov, 1970, str. 54). U ovom drugom slučaju, mogu dodati, prirodnji cilj — aktualizacija *selfa*, zapravo je već velikim delom postignut. I u Rodžersovoj teoriji „prirodnji cilj” određen je nezavisno od svesne referenе. „Prva stvar koju treba naglasiti — kaže Madi — jeste da je aktualizujuća tendencija organizmička — stvarno biološka — pre nego psihološka tendencija. Ona je ukorenjena u fiziološkim procesima čitavog tela...” (Maddi, 1968, str. 92).

Postoje zapravo, kako ističe Smit, dva radikalno suprotna učenja o *selfu*. U jednoj verziji samo-aktualizacija je neposredno vezana za „jedinstven humani dar refleksivne samosvesti” (*self-awareness*). Druga verzija je ona, koju je, smatra Smit, Jung najdetaljnije razradio. To je koncepcija tzv. „ledenog brega”, prema kojoj „istiniti, suštinski *self*, izvor kreativnosti, autentičnosti i vrednosti leži uglavnom izvan svesti. Čovek samo delimično može težiti da zna i razume *self*, ali ipak može biti vođen onim što *self* diktira... Razvojni pokret u humanističkoj psihologiji — zaključuje Smit — i Maslov sa njim, izgleda čvrsto posvećen verziji „ledenog brega.” — (B. Smith, 1973, str. 26).

Razlika teleološkog i svrhovitog veoma je bitna. U humanističkoj psihologiji ova razlika se, međutim, veoma često previda, verovatno zahvaljujući i nedovoljnoj eksplicitnosti humanističkih psihologa. Njihovo insistiranje na potrebi teleološkog objašnjenja, tumači se kao zahtev za uključivanje svesnih intencija u objašnjenje, odnosno razumevanje ličnosti. M. Boden npr. smatra da humanistički psiholozi nastavljaju MekDugalovo učenje prihvatajući upravo onaj

---

njegov deo u kome se ističe značaj prihvatanja subjektivnih (intensionalnih) kategorija svrhe i svesti kao nesvodivih na kategorije „objektivne, mehanističke nauke“ (M. Boden, 1972, str. 100). Očigledno je, međutim, da se za teoriju samo-aktualizacije pre može reći da predstavlja echo MekDugalovog učenja, i to onog dela u kojem se teleološki kvalitet pripisuje svrhovitom konatusu i čija suština, kako kaže sam MekDugal, „...može biti izražena vrlo jednostavno. Na pitanje — Zašto neka životinja ili čovek teži ovom ili onom cilju? — ona (hormička teorija) odgovara: Jer je u njegovoj prirodi da to čini.“ — (McDougall, 1967, str. 458).

U humanističkoj psihologiji pitanje svesnih intencija postavlja se (a i to retko i „uzgred“) isključivo u zavisnosti od ontološkog pitanja osnovne prirode ličnosti. Iz svoje metafizičke perspektive, oni previdaju da se pitanje korisne primene svesnih intencija u objašnjenju jednog sistema može postaviti i nezavisno od ontološkog pitanja o prirodi sistema. To drugim rečima znači da treba postaviti i pitanje koje se tiče eksplanatorne i prediktivne snage nekih pojmova (— T. Mischel, 1975, str. 186). Humanističke psihologe ne interesuje ovako postavljeno pitanje. Oni traže uzroke, kao realno postojeće entitete; smještajući ih unutar ličnosti i postulirajući *self* kao svrhovitu supstancu, radikalno nesvodivu na fizičko-hemijske sile, psiholozi humanisti smatraju da su pokazali ne-mehaničku i svrhovitu samo-determinaciju (*self-determination*) ličnosti. Na probleme ovakvog pristupa ukazuje i Bertalanfi, koji kaže: „...pokušaji da se svi fenomeni objasne terminima hinotetičke supstance, ili strukture, znači da se daje prednost onome što može biti vizualizirano, dodirnuto i analizirano. To međutim može odvesti pretpostavljaju struktura tamo gde ih nema, budući da je red suštinski dinamičan, do jednostranih elementarističkih konцепција, ili pak skretanja u metafiziku problema koji nisu pogodni za materijalnu interpretaciju.“ — (L. von Bertalanffy, 1967, str. 36).

Upravo takav pristup problemu doveo je humanističke psihologe do toga da pitanje determinizma postave na metafizički način. Tačno je da se iza svakog bavljenja čovekom može otkriti implicitno prisutan, apriori odnos prema pitanju determinizma, no problem humanističke psihologije je u tome, što svoj apriori odnos prema ovom pitanju eksplicira kao naučno potvrđen, i na njemu, kao takvom, zasniva svoje osnovne teorijske i epistemološke postavke. Empirijska nauka, međutim, kako nor. ističe Salmon, ne treba da uzme kao bažični postulat bilo determinističku, ili indeter-

minističku tvrdnju. „Čak i ako usvojimo sumnjivu tvrdnju — naglašava on — da posao nauke jeste da otkrije uzročne relacije, mi ne moramo postulirati unapred da takve relacije postoje... treba ostaviti istraživačima da vide da li one mogu biti otkrivene.” — (W. Salmon, 1959, str. 255). Humanistički psiholozi upravo *a priori* zauzimaju, stav koji oni nazivaju, „indeterminističkim”, a koji je podjednako metafizički koliko i deterministički (budući da se uzima kao princip o ustrojstvu prirode, suštinsko svojstvo prirode ličnosti), i koji je empirijskoj nauci nepotreban. (Poseban problem u humanističkoj psihologiji jeste izjednačavanje indeterminizma sa teleološkim determinizmom; o tome u kom smislu ovo stanovište stvarno može biti smatrano indeterminističkim biće kasnije reči.)

Dakle, teleološki determinizam o kome govore teoretičari samo-aktualizacije, nije niti heuristički princip, niti sredstvo objašnjavanja, već supstancialno svojstvo ličnosti, metafizički dodatak nativistički shvaćenom *selfu*. I pošto je priroda ličnosti suštinski svrhovita, smatraju humanisti, jedino objašnjenje koje se na ličnost može primeniti, jeste teleološko. A pošto je ova tvrdnja zasnovana na prethodnom određivanju svrhe kao supstancialnog svojstva ličnosti, nije nimalo neobično što se pod teleološkim objašnjenjem ne podrazumeva ono u uobičajenom smislu (onaj tip objašnjenja u kome se na pitanje „zašto” odgovara specifikacijom cilja ili kraja, za čije je postizanje aktivnost, ili događaj sredstvo; Braithwaite, 1968, str. 323), već se zahteva i nešto više: ukazivanje na krajnje i po sebi svrhovite konstituente ličnosti.

Nije potrebno posebno dokazivati da prihvatanje teleološkog objašnjenja ne prepostavlja nužno postuliranje *sui generis* svrhovitog konatusa kao eksplanansa. (U raspravama o teleološkom objašnjenju, bar onim koje su ovde korišćene, npr. Brajtvajt, Nejgel, M. Boden, ovakva se prepostavka ili uovoće ne uzima u obzir, ili se odbacuje ukazivanjem na njeno metafizičko poreklo.)

Očigledno je da humanistički psiholozi (kao i MekDugal) određuju teleološko objašnjenje uz pomoć ontološkog kriterijuma, tj. određenog svojstva koje poseduje sistem koji treba objasniti. Preciznije, kriterijumi teleološkog objašnjenja izvedeni su iz *a priori* uverenja o tome šta je teleološki sistem. I tako preostavka da je za cilju usmereno ponašanje odgovoran *sui generis* svrhoviti konatus bez koga nema teleološkog sistema, nalazi svoj produžetak u odre-

---

đenju teleološkog objašnjenja kao onog čiji eksplanans sadrži taj krajnji konstituent ličnosti i koje samim tim postaje jedino primereno).

Ako teleološki sistem lišimo ovakve metafizičke, a sada se već može reći i vitalističke pretpostavke (ako pod vitalizmom podrazumevamo najopštije uverenje o postojanju *sui generis* vitalne supstance — ovde izražene u svrhovitom *selfu*; videti npr. D. Hull, 1974, str. 127) i zadržimo se na bilo kojoj objektivnoj definiciji teleološkog, onda postaje jasno da teleološko objašnjenje ne samo što nije konično, već tek postavlja pitanje kako prirode cilja, tako i mehanizama koji omogućuju njegovo postizanje. U tom smislu Pijaža kaže: „Prekauzalni finalizam od početka pokazuje dve nepovoljnosti sa tačke gledišta inteligibilnosti. Jedna je u tome što ništa ne objašnjava, jer nije dovoljno da postoji jedna potreba ili jedan kraj da bi se razumeo uzročni mehanizam procesa koji omogućuju da se označeni cilj dostigne: finalizam, dakle, pretpostavlja uzročnost i nije dovoljan sam po sebi. Kao drugo, govoriti o jednom kraju (cilju) kao da on sam po sebi podrazumeva sопstveno ostvarenje, bez uzročnog komplementa, ostavlja nerešenim pitanje prirode tog cilja: on može biti unutrašnji, kao očuvanje individue, ili vrste itd., ili spoljašnji, kao primerenost jednom unapred utvrđenom planu.” — (Piaget, 1967, str. 188). Ili rečima Kreča i Klajna: „Ne smemo pobratiti pitanje 'zašto' sa 'svrhovitim' odgovorom. Nužno je pitati 'šta je svrha'; sasvim je neprikladno, međutim, završiti odgovor iskazom o svrsi. Mi postavljamo pitanje 'zašto' samo da bismo otkrili 'kako' i 'šta' odgovore... Neke teorije ponašanja su propustile da postave pitanje 'zašto' i otuda su izgubile organizam, neke teorije ličnosti su propustile da odgovore na pitanja 'kako' i 'šta' i otuda su izgubile teoriju — eksplanatornu teoriju.” — (D. Krech i G. Klein, 1967, str. 11). Iz svoje metafizičke perspektive psiholozi—humanisti previdaju razliku opisa i teorijskog objašnjenja. Na nivou opisivanja postoji slaganje da živi organizam pokazuje cilju usmereno ponašanje (ovo prihvataju čak i sledbenici biheviorističke orijentacije, koji su najčešće kritikovani od strane humanističkih psihologa, dobrim delom upravo zbog navodnog previđanja svrhovitosti; na primer Tolmanova moralna definicija određuje ponašanje upravo pojmovima cilja i sredstava postizanja cilja; Hal uvodi poseban mehanizam da bi objasnio cilju usmereno ponašanje, a za operantno ponašanje sam Skinner kaže da je ono upravo polje svrha i intencija); ali iz prihvata-

nja svrhovitosti kao svojstva ponašanja na nivou opisivanja, nikako ne sledi da je nužno i dovoljno objasniti ga teleološki.

Kako je cilj ovog rada da razmotri postavljeni problem isključivo u uskom kontekstu humanističke psihologije, ovde se neću upuštati u razmatranje niza alternativnih objašnjenja teleoloških sistema, veoma prisutnih u savremenoj nauci i filozofiji nauke. Stoga se neću opredeljivati, ni raspravljati prednosti drugih pristupa. Namera mi je samo da ukažem da je pristup humanističke psihologije eksplanatorno i heuristički neplođan, tj. neupotrebljiv kao rukovodeći princip u daljim istraživanjima ličnosti. Teleološki determinizam humanistička psihologija vidi kao *jedinu* alternativu mehanicizmu i to je vodi u metafizički čorsokak; isključivost teleološkog objašnjenja koje iz takvog učenja neposredno sledi ne samo što nije prednost, već upravo znači „zatvaranje vrata“. Heuristička sterilnost verovatno je i njegova najveća mana.

Svojim stanovištem teleološkog determinizma, humanistička psihologija se kroz istoriju nauke vraća unazad. Teleološko objašnjenje shvaćeno na humanistički način, kao eksplanans koristi formalni uzrok. Iako humanisti najčešće govore o vraćanju finalnom (i formalnom) uzroku, očigledno je da on nije prisutan u „teleološkom objašnjenju“ koje humanisti koriste. Ulogu eksplanansa nema neki budući cilj, već imanentno svrhoviti *self* kao od početka založena struktura koja traje i teži aktualizaciji. Ako, sledeći humaniste, ostanemo u okvirima aristotelovske terminologije, onda ne možemo govoriti o finalnom, već o formalnom uzroku. No samo korišćenje formalnog uzroka nije strano savremenoj nauci. Problem humanističke psihologije jeste u prirodi forme (*self* kao cilj koji implicira sopstvenu realizaciju) koja je suštinski aristotelovska, tj. tautološka.

Kun razmatra problem formalnog uzroka analizirajući razvoj pojma uzročnosti u fizici. Sve do XVII veka u fizici je prisutna aristotelovski shvaćena uzročnost u smislu finalne i formalne uzročnosti: tada se uočava tautološka priroda takvog objašnjenja i zamenjuje je mehanistička eficijentna uzročnost, takođe aristotelovskog tipa. Prodorom matematike u fiziku XIX veka, objašnjenje počinje sve više da zavisi od ukaživanja na odgovarajuće forme i izvođenje njihovih posledica. Fizičari daju objašnjenja navodeći jednačine na osnovu kojih nikakav aktivni pokretač, uzrok koji proizvodi posledicu, nije mogao biti izведен. Ovakav tip objašnjenja, kaže Kun, strukturalno različit od

---

prethodnog, samo je po toj strukturi i sličan aristotelovskom; sadržajno, forme su suštinski različite od onih izvorno aristotelovskih, predstavljajući mehaničke forme njutnovskog tipa. I najzad, fizika XX veka, smatra Kun, u pogledu objašnjenja takođe predstavlja revoluciju u sadržinskom, a ne u strukturalnom smislu — uvedenjem pojma polja, forme postaju suštinski nemehaničke. Ukratko, zaključuje Kun, ograničen pojam uzroka (u smislu eficientnog uzroka — aktivnog pokretača koji deluje svojom silom) nestaje u fizici XX veka — uzrok se tretira samo u širem smislu reči, tj. kao objašnjenje. Struktura fizičkog objašnjenja odgovara onoj koju je Aristotel razvio u analizi formalnog uzroka, ali forme koje su prisutne u fizičkom objašnjenju po svojoj prirodi bitno su različite (— Th. Khun, 1971, str. 11—15).

Ako sledeći Kuna, odvojimo strukturu objašnjenja u kome je prisutan formalni uzrok, od sadržinski shvaćene forme u aristotelovskom smislu, onda je ovakvo objašnjenje prisutno i u psihologiji; tačnije u psihološkom strukturalizmu, koji se još od početka ovog veka (počevši sa Vircburškom školom) idejom strukture, surotstavlja asociacionizmu. (Videti: Pijaže, 1971.) Iz tog razloga se može reći, da predstavnici humanističke psihologije (npr. Rišlak), nisu dovoljno precizni kada kažu da je „humanizam teorijski opis ponašanja koji se vraća na formalnu i finalnu uzročnost kao glavnu eksploratornu strategiju...“ (1971, str. 217). Finalni uzrok (ionačko besmislen i neupotrebljiv bez uzročnog lanca koji bi vezao njegovo dejstvo za sadašnji dogadjaj), u humanističkoj psihologiji sveden je na formalni uzrok (što sasvim razumljivo ide uz izbegavanje svakog uzročnog mehanizma), koji, kao takav ne predstavlja diferenciju specifiku humanističke psihologije; ono što humanističku psihologiju stvarno izdvaja u tom pogledu to je aristotelovski shvaćena preformistička *priroda* forme, i to je ono što zaista znači „vraćanje.“ Sledеći Kuna, možemo reći da je objašnjenje formalnom uzročnošću koje koristi teorija samoaktualizacije, aristotelovsko ne samo u strukturalnom, već i u supstancijalnom smislu.

Zavisnost naučnog opravdanja formalnog uzroka od prirode forme koja je u pitanju, ponekad se previđa. Tako M. Boden smatra da osnovna strategija objašnjenja hormičke psihologije (čovek se ponaša na određeni način zato što je u njegovoj prirodi da se tako ponaša) nalazi svoje opravdanie u savremenoj filozofiji „moći“ (M. Boden, 1972, str. 175). R. Hare, na koga se M. Boden poziva, kaže:

„...mi smatramo izvesnim da je krajnja intencija svake naučne teorije vredne pomena, isurađivanje hipoteza o unutrasnjoj prirodi entiteta čije ponasanje ona razmatra, radi nalaženja objašnjenja formi tog ponasanja i stabilnih samopredstavljana koja shvaćamo kao ličnost.” — (R. Harré, 1976, str. 190). Eficijentnoj uzročnosti nema mesta u psihologiji kao nauci, smatra Hare. Eficijentni uzrok nije trajan, već deluje kao okidač. Psihologija, međutim, treba da postavi pitanje strukturisanog entiteta koji je odgovoran za organizovano ponasanje i koji predstavlja formalni uzrok akcije, budući da predstavlja „onu karakteristiku uslova koji je izazivaju, koja akciji daje njenu strukturu i formu” (R. Harré, 1976, str. 214). Ali, Hare naglašava da određivanje prirode ovih struktura zahvaljujući kojima određeni predmet poseduje „moć”, ostaje otvoreno i možda tek može biti otkiveno empirijskim istraživanjima. (Prema: M. Boden, 1972, str. 176.) Hareovo shvatanje može biti „opravdanje” za korišćenje unutrašnjih struktura kao formalnih uzroka akcije (— uzgred se zapitajmo zašto bi empirijskoj nauci koja je došla do takvih saznanja bilo potrebno opravdanje filozofskog autoriteta), ali ne i apriornoj specifikaciji njihove prirode. „Pripisati moći, kaže M. Boden, znači dati 'šematska objašnjenja', a razvojem saznanja o prirodi i konstituciji stvari, objašnjenja se ispunjavaju.” — (M. Boden, 1972, str. 176). Humanistička psihologija (kao i hormička) ispunila je svoja objašnjenja apriornim uverenjima o „prirodi stvari”, speifikujući *self* kao krajnji prirodni cilj.

Ali time se problemi humanističke psihologije ne zazvrsavaju. Bazične teorijske postavke humanističkih psihologa ne samo što vode nizu problema o kojima sam do sada govorila, već i ne manje značajnoj i teško prihvatljivoj unutrašnjoj teorijskoj neusklađenosti.

Razmotriću nešto detaljnije prirodu *selfa* u Maslovljevoj teoriji.

„Govoriti o samo-aktualizaciji, kaže Maslov, implicira postojanje *selfa* koji se aktualizuje... Humano biće nije *tabula rasa*, nije grumen gline ili plastelina. Ono je nešto što je već dato, bar hrskavičava struktura neke vrste. Ljudsko biće je barem njegov temperament, biohemijska ravnoteža itd. Postoji *self*, i ono o čemu sam govorio kao o 'slušanju glasova' impulsa, značilo je *pustiti self da se pojavi*.” — (1973, str. 190). „U tu suštinsku, unutrašnju prirodu, ja uključujem instinktoidne<sup>9)</sup> bazične

<sup>9)</sup> Umesto o instinktima Maslov govori o instinktoidnim potrebama, želeći da istakne da su one „slabe”,

potrebe, sposobnosti, talente, anatomsku opremu, fizičku i temperamentalu ravnotežu, prenatalna i natalna oštećenja i neonatale traume. Ta unutrašnja srž pokazuje se kao prirodnja naklonost, ili unutrašnja sklonost." — (1968, str. 190). „Čovek pokazuje u svojoj sopstvenoj prirodi pritisak ka sve potpunijem Biću, sve savršenijoj aktualizaciji svoje humanosti u potpuno istom, naturalističkom, naučnom smislu (? — moj znak pitanja) u kome se za jedan žir može reći da je 'guran ka' tome da postane hrastovo drvo, ili u kom jedan tigar može biti posmatran kako 'teži' tome da postane tigrast, ili konj da postane konjast." — (1968, str. 160). „Unutrašnja priroda svake ličnosti ima izvesne karakteristike (vrsne) koje poseduju svi ostali, i neke koje su jedinstvene za ličnost (idiosinkratične). Potrebu za ljubavlju, npr. poseduje svako, dok je muzički genije dat samo malom broju.") — (1968, str. 191). U isti mah, *self* je i izvor vrednosti, budući da se ove poklapaju sa biološki datim, instinktoidnim potrebama. „Vrednosni život (spiritualni, religiozni, filozofski, aksioški, itd.) je jedan aspekt humane biologije i u istom je kontinuumu sa „nižim“ životinjskim životom." — (Maslow, 1973, str. 341). „Mi sada sigurno možemo tvrditi — kaže Maslow — da smo došli do razumnog, teorijskog i empirijskog razloga da verujemo da je unutar humanog bića prisutna tendencija ka, ili potreba za razvojem u pravcu koji se može sažeto izraziti kao samo-aktualizacija, ili psihološko zdravlje, ili sazrevanje, i specifično, kao razvoj prema svakom, i svim aspektima samo-aktualizacije. To

da se ne ispoljavaju nužno, već samo u „povoljnim“ okolnostima.

<sup>7)</sup> Pošto nije bilo reči o „empirijskim dokazima“ koje humanistički psiholozi navode u prilog teorije samo-aktualizacije, na ovom mestu potrebno je bar napomenuti da su ovi teško prihvatljivi sa stanovišta psihologije kao empirijske nauke. Navešću samo neke razloge. Da bi teorija samo-aktualizacije bila upotrebljiva, potrebno je pre svega odrediti sadržaj samog *selfa*, jer tek tada možemo znati koja svojstva ličnosti i ponašanja jesu posledica njegove aktualizacije. Sadržaj *selfa*, međutim, izведен je krajnje cirkularno i na osnovu *a priori* normativnih kriterijuma, uz dodatnu komplikaciju koja potiče od idiosinkratičke prirode velikog broja *self-potencijala*, što onemogućuje eventualno prevazilaženje cirkularnosti u budućem razvoju teorije. Dalje, neispoljavanje *self-potencijala*, i prisustvo ne-*self* svojstava ličnosti (što opet može odrediti samo arbitarni kriterijum samog autora), ne govori protiv ove teorije, jer ona tvrdi da se samo-aktualizacija postiže veoma retko, i u određenim uslovima, koji takođe nisu jasno definišani. Ukratko, teorija je formulisana tako, da je njena veza sa opazljivim materijalom krajnje dvostrukturalna, tj. ona može objasniti svaku činjenicu, bez obzira na šta ovaj materijal ukazuje, čime je onemogućeno kako opovrgavanje tako i potvrđivanje. O neprihvatljivosti selektivnog nativizma ove teorije sa tačke gledišta bioloških saznanja biće reči na narednim stranama.

znači da unutar humanog bića postoji težnja (među drugim težnjama) ka jedinstvu ličnosti, ka punoj individualnosti i identitetu, ka viđenju istine, ka kreativnosti, dobroti i mnogo čemu drugom. To znači da je humano biće takvog ustrojstva da teži ka sve potpunijem obliku, a to znači ka onome što bi većina ljudi nazvala dobrim vrednostima, ka vedrini, ljubaznosti, hrabrosti, saznanju, iskrenosti, ljubavi, nesebičnosti i dobroti." — (1971, str. 126).

Ukratko, sve što ličnost jeste, a to ovde znači — i što treba da bude, dato je od samog početka. Istina, Maslov naglašava da bioški založen *self* nije gotov produkt, već potencijal koji se razvija u stalnoj transakciji sa sredinom (— npr. 1968, str. 190). No iz celokupnog Massovljevog opusa, teško je razabrati ma šta drugo, sem da se pod razvojem podrazumeva jednostavno ispoljavanje, kvantitativno „izrastanje“ založenih potencijala, bez ikakve kvalitativne transformacije, dok je „stalna transakcija sa sredinom“ svedena na odnos pasivne zavisnosti od nejasno definisanih povoljnijih uslova. *Self* se ne razvija u nove kvalitete, on samo kvantitativno izrasta podstaknut sam sobom i kao cilj sebi samom. Sredina mu pomaže samo utoliko što ga u tome ne sprečava. Upravo po ovom svojstvu finalističkog preformizma, *self* je najbliži aristotelovski shvaćenoj formi. Do istog zaključka dolazi i B. Smit koji kaže: „Kako zaista treba da razumemo humane potencijale koji postaju aktualizovani? Izraz najviše odgovara aristotelovskoj finalističkoj koncepciji, u kojoj je razvoj shvaćen kao realizacija potencijala koji su na izvestan način jedinstveno unapred određeni.“ — (B. Smith, 1973, str. 24).

Najveća mana ovakvog teorijskog stanovišta, kako je već rečeno, jeste tautološka priroda objašnjenja koja iz njega proizlaze, i još više, njegova heuristička sterilnost. Svojstva ličnosti i ponašanja objašnjavaju se jednostavno: to je tako jer mu je u prirodi da bude tako; sa takve polazne osnove pitanja: zašto je to tako, kako se to odigrava, i najzad, šta sa tim dalje raditi, sasvim su irelevantna jer ih konačnost prethodnog odgovora unapred eliminiše.

Ali pored toga, pretpostavka o „založenoj, višoj humanoj prirodi“ dovela je humanističku psihologiju i do grube teorijske nedoslednosti. Pošto tvrdi da je ličnost u svojoj suštinskoj, unutrašnjoj prirodi svrhovita, jedini „ispravan“ princip objašnjenja koji prihvata je teleološko određenje, dok se uzročna objašnjenja odbacuju kao krajnje neadekvatna. Ali, a priori određivanje sadržaja *selfa*, na osnovu unapred utvr-

---

đenih vrednosnih kriterijuma, prisiliло је humanističke psihologe да на „mala vrata” uvedu i princip uzročnosti. Humanistička psihologija, naime, nije mogla da zaobide činjenicu da veliki broj osobina ličnosti i ponašanja izlazi izvan okvira onih koje spadaju u self-potencijale. Koje su to osobine, nije moguće sasvim precizno odrediti, jer kako je rečeno, ni sadržaj selfa nije jasno određen. No, bar za neke, ovo je izvesno, s obzirom da ih navode sami humanisti. (To se pre svega odnosi na agresivnost i sve druge osobine ličnosti i ponašanja koje ovu na neki način uključuju.) Najzad, precizno određivanje osobina o kojima je reč u ovom kontekstu i nije bitno. Bitno je to, da humanisti izvesna svojstva ličnosti ne smatraju za proizvode selfa, već *isključivo* sredinskog uticaja. (Napomenimo uzgred da ovakva svojstva upravo poseduje većina ljudi, jer je samo-aktualizovanih osoba veoma malo.) Ovakva svojstva ličnosti, smatraju humanisti, isključivo su reaktivne prirode. Čitavo poglavljje Maslov-ljevog glavnog dela *Motivacija i ličnost* posvećeno je dokazivanju da destruktivnost nije instinktoidne prirode, već *reakтивне*. Ja neću ulaziti u analizu vrednosti Maslovlevih dokaza, jer su argumenti za ovo razmatranje, od njenog ishoda sasvim nezavisni. Ovde je bitna *niegova tvrdnja* da se većina, ako ne i svi oblici destruktivnog ponašanja, moraju objasniti kao „reaktivni” (Maslov, 1970, str. 122, 123).

Humanisti, dakle, ne ostaju dosledni sopstvenom učenju o isključivoj primenjivosti teleološkog principa. On važi samo za neka svojstva ličnosti, tj. samo za ona koja humanisti smatraju izrazom self-potencijala. Sva ostala moraju se objasniti uzročno. Teleološko objašnjenje ne može se primeniti na ova poslednja, već i zbog same činjenice da je definisano u isključivoj zavisnosti od pretpostavljene prirode selfa.

Ako se sada vratimo Kunovoj analizi formalne uzročnosti, uočićemo još jednom, koliko se psiholozi humanisti ponašaju na „aristotelovski način” (kao, po Kunovom mišljenju, fizičari XIX veka). Objašnjenja formalnim uzrokom, koriste se zapravo samo u slučaju pravilnosti, tj. u onim slučajevima koji ne odstupaju od date teorije. U humanističkoj psihologiji, to znači onda, kada su u pitanju „čisti” slučajevi samo-aktualizovanih osoba, jer samo one poseduju svojstva koja se smatraju izrazom self-potencijala. Nepravilnosti (u humanističkoj psihologiji npr. destruktivnost) se, međutim, naglašava Kun „... objašnjavaju terminima koji su uzročni u jednom uskom smislu. Još jednom

je sličnost sa aristotelovskom fizikom zapanjujuća. Formalni uzroci objašnjavaju red u prirodi, eficijentni, udaljavanje od tog reda." — (Th. Khun, 1971, str. 14).

Treba napomenuti da istovremeno korišćenje oba principa, teleološkog i uzročnog, od strane jedne teorije samo po sebi nipošto ne predstavlja manu. Ona može koristiti jedan ili drugi princip, ili oba istovremeno, u zavisnosti od nivoa saznanja i cilja kome teži. Problem humanističke psihologije je u tome što se primena jednog ili drugog principa zasniva na vrednosnim kriterijumima vezanim za ideju o „višoj humanoj prirodi.“ „Poželjno“ se objašnjava teleološki, „nepoželjno“ uzročno; s tim što su kriterijumi „poželjnog“ i „nepoželjnog“ krajnje arbitrarni.

U ovom radu nisam se upuštala u analizu vrednosti teorije samo-aktualizacije sa stanovišta njene usklađenosti sa relativno prihvaćenim teorijskim saznanjima koja su za nju relevantna. To neću činiti ni sada. Želim samo da podsetim da vrednosno zasnovan selektivni nativizam humanističke psihologije ne nalazi podršku u savremenim biološkim saznanjima (npr. B. Smith, 1973; J. Piaget, 1967; C. H. Waddington, 1975; Th. Dobzhansky 1971, itd.). Već sama selekcija biološki „založenih“ potencijala uz isključenje sredinskih uticaja, a time i problema adaptacije (što ove potencijale čini večnim i nepromenljivim suštinama), ovu teoriju čini neprihvatljivom sa tačke gledišta savremene biologije. Dobžanski npr. kaže: „Dakle, mešavina uzvišenosti i pokvarenosti u ljudskoj prirodi jeste ono što bi se moglo očekivati na biološkoj osnovi. Ovo stoga što su vrste, živeći u sredini koja se menja, bolje adaptirane uslovima koji su nestali, i tek su u procesu adaptacije sadašnjim uslovima. Civilizovani, kao i tzv. primitivni ljudi nose gene koji su usađeni prirodnom selekcijom koja je delovala kada je čovek živeo pod veoma različitim uslovima od onih u kojima živi danas.“ — (1971, str. 77). I dalje: „Genetička oprema ljudske vrste ne čini sve ljude inherentno dobrim ili nepopravivo rđavim, čestitim ili poročnim, pametnim ili glupim, veselim ili mrzovoljnim. Ona preoprema čoveka nizom potencijala koji mogu biti realizovani prema okolnostima.“ — (str. 84). Ili pak, gledano sa drugog aspekta, isključiva reaktivnost pojedinih osobina, takođe je neopravdana. U razmatranjima nasleđenog i stičenog, kako ističe Vaddington, „obično se zaboravlja momenat da su sve karakteristike, svih organizama, do izvesnog stepena stecene, bilo da je u njihovom formiranju sredina imala samo pasivnu ili

---

direktivnu ulogu, i da su isto tako sve osobine do izvesnog stepena nasledene, jer organizam ne može formirati ni jednu strukturu za koju nema nasledene potencijale" (Waddington, 1963, str. 88). O ovoj činjenici sve više vode računa upravo biheviorističke teorije, žučno kritikovane od strane humanista zbog environmentalizma. Sada se može reći da humanistički environmentalizam koji se koristi u objašnjenju „nepoželjnih“ svojstava, baš od ovih teorija može nešto da nauči. Selidžmenovo učenje o kontinuumu biološke prepremljenosti za učenje, zasnovano na nizu eksperimentalnih nalaza, moglo bi da ukaže humanistima, da velika učestalost i lakoća sa kojom se uče „nepoželjna“ ponašanja (npr. agresivna, destruktivna, itd.) upravo govore o njihovoj biološkoj prepremljenosti (odnosno protiv njihove nepripremljenosti, ili čak kontrapripremljenosti, koju su humanisti skloni da im pripisu). (M. Seligman, 1974; S. Radonjić, 1977.)

Dakle, možemo zaključiti da je u humanističkoj psihologiji pored teleološkog prisutan i uzročni determinizam. Oba principa koriste se nezavisno jedan od drugog, a zavisno od osobine ličnosti koja se objašnjava.

Sada je već sasvim jasno u kom pogledu humanistički psiholozi svoje shvatanje teleološkog determinizma nazivaju indeterminističkim staništem. Teleološki determinizam jednostavno znači samo-determinaciju ličnosti, tj. determinaciju unutrašnjom self-strukturom, koja, budući po svojoj suštinskoj prirodi svrhovita, zahteva isključivu primenu teleološkog principa. Ako bi se izostavilo svojstvo imanentne svrhovitosti *selfa*, onda bi doktrina samo-determinacije (kako npr. ističe O'Konor) bila svedena na determinističko shvatanje, „koje se od klasičnog determinizma razlikuje samo toliko što je subjekt uzet kao uzrok sopstvenih akcija“ (D. J. O'Connor, 1971, str. 86). Najzad, i nezavisno od ovog poslednjeg (vrste uzročnosti koja je u pitanju), iz humanističkog učenja jasno proizlazi stroga pre-determinacija ličnosti i ponašanja; u „povoljnim“ uslovima ličnost je nužno određena sadržajem *selfa*; u „nepovoljnim“ uslovima, ona je strogo određena sredinskim uzrocima. Sa te tačke gledišta, izjednačavanje self-determinizma (tj. po humanistima teleološkog determinizma) sa indeterminizmom, može biti shvaćeno jedino kao odsustvo sredinske uzročnosti, kako se zadravo i određuju „povoljni“ uslovi, koji jedino omogućuju „spontano“ izrastanje ličnosti iz onoga što ona već jeste.

Teleološki determinizam je ključni pojam za „novu sliku o čoveku“ o kojoj govori humani-

---

stička psihologija. Ona treba da bude opisana pro-aktivnim terminima, koji, kako ističe Olport, označavaju usmerenost ka budućnosti, intencije, ciljeve itd., za razliku od re-aktivnih, koji označavaju zavisnost od prošlosti, manipulaciju spolja, pasivnost itd. (Allport, 1968, str. 41). Među ove poslednje, Maslov ubraja homeostazu, uravnotežavanje, adaptaciju, sa-moočuvanje, odbranu, itd. nazivajući ih „negativnim pojmovima”, koji treba da budu dopunjeni „pozitivnim pojmovima”, kao što su razvoj, aktivnost, samonadrastanje, itd. Međutim, kako je već rečeno, u okviru učenja o preformističkoj *self*-determinaciji, ovi pojmovi dobijaju sasvim drugo značenje. Pro-aktivnost kojom se „treća sila” suštinski suprotstavlja pasivizmu, tj. re-aktivnosti u učenju biheviorizma i psihoanalize svodi se na spontano ispoljavanje „založenih” potencijala koje zavisi od uslova sredine. „Sredina je samo sredstvo za postizanje cilja samo-aktualizacije.” — (Maslov, 1970, str. 117). Ali, to se sredstvo ne koristi na aktivan način. Odnos *selfa* i sredine jeste odnos pasivne zavisnosti. Iz tog razloga V. Frankl ovakvo stanovište naziva „potencijalizmom”, ističući njegovo „monado-loško” poimanje čoveka (podrazumevajući *čud* tim Lajbnicovsku monadu), pri čemu se veza sa svetom u kome on postoji, u potpunosti previda (— V. Frankl, 1973, str. 53). Ukratko, nova slika o čoveku svodi se na zatvoren sistem, preformističkih, inherentno svrhovitih struk-tura čije ostvarenje jeste samo sebi cilj.

Nije potrebno posebno naglašavati, da učenje o *selfu*, kao genetski dатoj strukturi koje ne pretpostavlja bilo kakvu transformaciju u odnosima sa sredinom, već *self* tretira kao nepromenljivu suštinu, takođe ostaje izvan savremenih bioloških teorija. Maslov često eksplicitno naglašava da su *self*-potencijali slabi i da se lako mogu potisnuti nepovoljnim sredinskim uslovima, ali ne i uništiti (npr. 1970, str. 317). *Prva* osnovna prepostavka „nove koncepcije humanog zdravlja” o kojoj Maslov govori, glasi: „Mi posedujemo, svako od nas, suštinsku biološki zasnovanu unutrašnju prirodu, koja je do izvesnog stepena ‘prirodna’, unutrašnja, data, i u izvesnom smislu nepromenljiva, ili bar koja se ne menja.” — (Maslov, 1968, str. 3). S druge strane, Vaddington, predstavnik sa-vremene biološke teorije, kaže: „Najvažnija instanca jeste jedna krajnje opšta, biološka or-ganizacija, bilo celije, individualnog organizma, ili populacije koja je podložna vremenskoj pro-menji. Život je stalni dinamički proces. Tuma-čenje koje pokušava da pripiše čoveku, ili bilo kom drugom organizmu, bilo koju formu nepromenljive suštine, ili bilo koje svojstvo

---

bica, a ne postajanja, suprotstavlja se čitavom našem shvatanju biologije." — (C. H. Wad-  
dington, 1975, str. 268). Istina, i Maslov često  
govori o „postajanju”, ali u njegovoј teoriji to  
jednostavno znači ispoljavanje unapred datih  
struktura, a ne njihovu konstrukciju u vre-  
menu.

Ukratko, može se zaključiti, da se teleološki determinizam, shvaćen na način humanističke psihologije, pokazuje neprikladnim kao osnovni princip od kojeg se polazi u tumačenju ličnosti. Na njemu zasnovana objašnjenja, isprazna su već samim tim što su tautološka, a njegova metafizička priroda čini ga krajnje sterilnim u ulozi heurističkog principa. Sem toga, upravo zbog načina na koji je definisan, on prisiljava humanističke psihologe da učine baš ono protiv čega se u najvećoj meri bore: da uvedu princip uzročnosti u objašnjenje velikog dela ličnosti i ponašanja. Time su i sami humanisti implicitno porekli svoju polaznu postavku o isključivoj adekvatnosti teleološkog principa u tumačenju ličnosti. Na žalost, humanisti izgleda nisu spremni da ovu činjenicu i eksplisiraju i njene konsekvene primene u svom daljem radu.

#### LITERATURA

- Allport, G. W. *The open system in personality theory*, u: *Personality and Social Encounter*, Boston, Bakon Press, 1968.
- Bertalanffy, L. von, *Theoretical Models in Biology and Psychology*, u: *Theoretical Models and Personality Theory*, D. Krech, G. Klein eds. Greenwood Press, 1967.
- Boden, M. *Purposive Explanation in Psychology*, Harvard University Press, 1972.
- Braithwaite, R. B. *Scientific Explanation*, Cambridge University Press, 1968.
- Buhler, Ch. *Introduction to Humanistic Psychology*, Wadsworth Publishing Company, 1972.
- Dobzhansky, Th. *Human Nature as a Product of Evolution*, u: *New Knowledge in Human Values*, A. Maslow, ed. Harper & Row, 1971.
- Frankl, V. *Self-Transcendence as a Human Phenomenon*, u: *Readings in Humanistic Psychology*, Sutich, A. and Vich, M. eds. The Free Press, 1969.
- Harré, R. *The Personality of Individuals*, u: *Personality*, Harre, R. ed. Basil Blackwell, 1976.
- Kuhn, Th. *Les notion de causalité dans le développement de la physique* u: *Les théories de*

---

---

SVETLANA LOGAR

---

- la causalité, Press Universitaires de France, 1971.
- Maddi, S. R.* Personality Theories: A Comparative Analyses, The Dorsey Press, 1968.
- Maslow, A. H.* — The Psychology of science: A Reconnaissance, Harper & Row, 1966.
- Toward a Psychology of Being, Van Nostrand, 1968.
- Motivation and Personality, Harper and Row, 1970.
- Psychological Data and Valu Theory, u: New Knowledge in Human Values, Maslow, A. ed. Harper & Row, 1971.
- The Farther Reaches of Human Nature, Viking Press Pelican Books, 1973.
- McDougall, W.* An Introduction to Social Psychology, Methuen & Co LTD, 1967.
- Nagel, E.* Methodological Issues in Psychoanalytic Theory u: Hook, S. ed. Psychoanalyses, Scientific Method and Philosophy, N. Y. Univ. Pres, 1959.
- O'Konnor, D. J.* Free Will, The Macmillan Press, 1971.
- Piaget, J.* — Biologie et connaissance, Gallimard, 1967.
- Structuralism, Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Rogers, C.* Le développement de la personne, Dunod, Paris, 1968.
- Toward a Science of the Person, u: Behaviorism and Phenomenology, Wann, T. W. ed. The Univ. of Chicago Press, 1964.
- Russel, B.* Aristotel's Metaphysics, u: History of Western Philosophy, Allen & Unwin, 1974.
- Rychlak, J.* — A Philosophy of Science for Personality Theory, Houghton Mifflin Comp., 1968.
- Psychological Science as a Humanist Views it u: Nebraska Symposium on Motivation, 1975; University of Nebraska Press.
- Salmon, W.* Psychoanalytic Theory and Evidence u: Hook, S. ed. Psychoanalysis, Scientific Method and Philopsophy, N. Y. University Press, 1959.
- Smith, B. M.* On Self-actualization: A Transambivalent Examination of a Focal Theme in Maslow's Psychology The Journal of Humanistic Psychology, Vol. 13, No. 2, 1973.
-

---

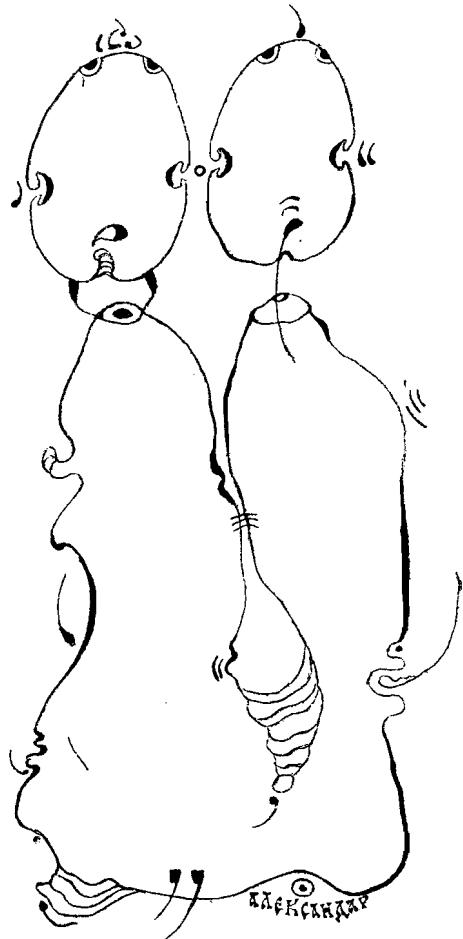
SVETLANA LOGAR

---

*Seligman, M.* On the Generality of the Laws  
of Learning u: Learning and The Control of  
Behavior Lieberman, D. ed. Holt, Rinehart and  
Winston, Inc. 1974.

*Waddington, C. H.* — The Nature of Life,  
Unwin Books, 1963.

— The Evolution of an Evolutionist, Edinburgh  
University Press, 1975.



---

SAM E. IFIDON

---

# BIBLIOTEKARI U NIGERIJI\*

---

Sociolozi se ne slažu u pogledu definicije *radne mobilnosti*. Međutim, izvesno slaganje postoji u pogledu posledica koje migracione pojave izazivaju u zapošljavanju. Ali i pored toga nije jasno šta obuhvata sam pojam radne migracije: da li uključuje, na primer, privremeno menjanje posla, ili menjanje posla u okviru iste lokalne zajednice. Hauzer<sup>1)</sup>, na primer, navodi sledećih šest kategorija radne mobilnosti:

- 1) unutar ili izvan korpusa radne snage;
- 2) menjanje sadržaja posla;
- 3) menjanje poslodavca;
- 4) menjanje zanimanja ili veština koje se na poslu koriste;
- 5) promene organizacije ili cilja u čiju službu se stavlja posebna veština;
- 6) geografske promene mesta rada.

U cilju pojednostavljenja i pojašnjenja ovog izlaganja mi ćemo koristiti izraz *radna mobilnost* da označimo promenu posla ili poslodavca, a izraz *profesionalni bibliotekar* koristiće-mo za svakoga ko je uspešno završio bibliotekarski kurs u bibliotekarskoj školi, ili ko radi u biblioteci a položio je ispit koji organizuje Društvo bibliotekara.

Tri razloga su nas navela da obavimo ovu analizu. Prvo, često zapažanje proučavalaca društvene stratifikacije je da su profesionalci mno-

\* Sam E. Ifidon: *Labour mobility among librarians: some evidence for Nigeria*. Autor je bibliotekar u biblioteci Kashim Ibrahim koja pripada Ahmadu Bello univerzitetu u Zairu, Nigerija.

<sup>1)</sup> Hauser, P. M.: „Mobility in labour force participation”, u knjizi Bakke, E. W. *Labour mobility and economic opportunity*, New York, Technology Press, 1954, s. 11.

go stabilniji u pogledu izbora posla od drugih profila zaposlenih. Interesuje nas u kojoj mjeri se ovo zapažanje odnosi i na bibliotekare. Drugo, postoji potreba da se odrede činioći koji utiču na pojavu mobilnosti, odnosno stabilnosti, među bibliotekarima, i da se utvrde odnosi, ukoliko takvi postoje, između tih činilaca, sa jedne strane, i opštijih kakvi su stvarnost, pol i obrazovanje, sa druge strane. I treće, tokom poslednjih desetak godina svedoci smo prave ekspanzije istraživanja radne mobilnosti raznih profesionalnih grupa, pri čemu su bibliotekari bivali izostavljani. Prema tome, nadamo se da će ova studija pomoći da se popuni ta praznina u znanju.

*Metod*

Podaci koji su u ovoj studiji prikupljeni za radnu mobilnost dobijeni su primenom upitnika koji su poslati profesionalnim bibliotekarima. Dva izvora su korišćena za dobijanje prethodnih podataka o bibliotekarima koji rade u Nigeriji.<sup>23)</sup> Od ukupnog broja poslatih upitnika (307) dobili smo 250 popunjениh. Metod upitnika upotpunjjen je primenom nestrukturiranog intervjuja. Najveća prednost te metode neformalnog razgovora u tome je što su oni koje intervjujemo u takvoj situaciji opušteniji, pa se na osnovu tako vodenog razgovora mogu dobiti dobi uvidi u njihov stav prema samom predmetu razgovora. Kada su upoređeni rezultati dobijeni na osnovu tih razgovora sa onim što je dobijeno upitnicima, videlo se da je način odgovaranja na postavljena pitanja bio u zadovoljavajućoj meri konzistentan.

Podaci su klasifikovani i izloženi u obliku sumarnih tabela. Na primer, odgovori na upitničke prikazane su pomoću tabela učestalošći, koje prikazuju koliko puta je neki bibliotekar menjao posao tokom deset godina koje su obuhvaćene analizom. Ispitanici su označeni brojevima od 1 do 250, u koloni koja je naslovljena kao *Bibliotekari*, a šifre 00, 01, 02, itd. označavaju broj puta koliko je bibliotekar menjao posao: 00 odnosi se na bibliotekarev prvi posao, 01 znači da je bibliotekar jednom menjao posao, 02 dvaput i slično. Iz priloženih primera vidi se da su bibliotekari 1 i 9 menjali posao dva puta, bibliotekari 2, 4 i 7 su bili is-

<sup>23)</sup> Akhidime, A. F.: Ejiko, E. O.: *Who's who in the Nigerian library world*, Zaria, Kashim Ibrahim Library, 1978.

<sup>24)</sup> Nigeria, National Library, nominal list of practising librarians in Nigeria, 1976, Lagos, 1977, s. 18.

trajni u svom prvom i jedinom poslu, a bibliotekari 3, 5, 8 i 10 menjali su posao samo jednom tokom tog desetogodišnjeg perioda (1969—1978).

Tabela 1: Učestalost mobilnosti u periodu 1969—1978.

Bibliotekari	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978
1	00	00	01	01	01	01	02	02	02	02
2	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
3	00	00	00	00	00	00	01	01	01	01
4	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
5	00	00	00	00	00	01	01	01	01	01
6	00	00	00	01	01	01	02	02	03	03
7	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
8	00	00	00	00	00	00	00	01	01	01
9	00	00	00	01	01	01	02	02	02	02
10	00	00	00	00	01	01	01	01	01	01

Podaci su analizirani i u odnosu na starost, obrazovanje, pol i bračno stanje bibliotekara, kao i u odnosu na sve druge činioce koji su mogli da utiču na mobilnost, bilo u jednom, bilo u drugom smeru.

#### Postupak

Prvo je posmatran odnos između ukupnog broja nepopunjениh radnih mesta i ukupnog broja profesionalnih bibliotekara tokom čitavog ispitivanog desetogodišnjeg perioda. Pretpostavka je bila da se mobilnost mora posmatrati u odnosu na raspoloživost radnih mesta, odnosno prema potražnji. U tom smislu prikupljeni su podaci od 129 biblioteka raznih vrsta: 21 školske, 47 opštinskih, 3 narodne biblioteke (uključiv i dve državne), 18 posebnih biblioteka i 13 univerzitetskih.<sup>4)</sup> Kada je broj zaposlenih bibliotekara oduzet od utvrđenog broja radnih mesta videlo se da postoji 136 nepopunjениh radnih mesta. To znači da broj slobodnih mesta nadmašuje broj bibliotekara koji bi mogli da ih popune.

U tom smislu treba posmatrati i podatke o obimu mobilnosti zaposlenih bibliotekara. Rezultati tih poređenja prikazani su u tabeli 2.

<sup>4)</sup> Nigeria, National Library, National digest of library statistics, 1972, Lagos, 1974, s. 1—42. U ovoj publikaciji nalaze se liste kulturnih i diplomatskih biblioteka i javnih čitaonica, ali je njih autor isključio iz svoje računice.

Vidi se da 128, odnosno 51,2% svih bibliotekara koji su odgovorili na upitnik ostaje na svom prvom i jedinom poslu tokom čitavog perioda od deset godina, da ih je 60, tj. 24% promenilo posao samo jednom, 45 (18%) dva put, 11 (4,4%) tri puta, 5 (2%) četiri puta, i 1 pet puta. Niko nije menjao posao više od pet puta u ovom periodu.

Tabela 2: Obim mobilnosti u periodu 1969—1978.

<u>Koliko puta je menjan posao</u>	<u>Broj bib- liotekara</u>	<u>%</u>
Nijednom	128	51,2
Jednom	60	24
Dvaput	45	18
Triput	11	4,4
Četiri puta	5	2
Pet puta	1	0,4
UKUPNO	250	100

Pokušali smo i da utvrdimo zbog čega oni koji ostaju na jednom poslu nisu menjali radno mesto, zbog čega oni koji su ga menjali jednom nisu to činili više puta, i koji su razlozi naveleli bibliotekare da menjaju posao dva ili više puta. Pokazali smo već da raspoloživost slobodnih mesta nije mogla biti dovoljan razlog za nigerijske bibliotekare da budu tako malomobilni. Otkriveni su drugi činioci koji bi se mogli svrstati u sledećih pet kategorija:

- 1) materijalni činioci, koji uključuju želju da se sazida sopstvena kuća, brigu o iznosu penzije, težnju ka boljoj platni ili višem položaju u profesiji;
- 2) činioci vezani za sam posao, kao što su zadovoljstvo poslom, želja da se preuzmu veće odgovornosti i stekne raznovrsnije iskustvo;
- 3) društvenopolitički činioci koji su povezani sa blizinom radnog mesta mestu porekla, sa željom da se radi u sopstvenoj državi, a ne u nekoj drugoj;
- 4) psihološki činioci — koji podrazumevaju lošu prilagođenost i teškoće u uspostavljanju odnosa sa kolegama na poslu;

5) činioци lične prirode: školovanje dece, briga o ostarelim roditeljima, briga o proširenoj porodici, priroda posla supružnika, sopstvena starašt, pol, obrazovanje, bračni status.

Među 128 bibliotekara koji uopšte nisu menjali posao tokom ovih deset godina njih 113 (45, 2%) ostali su na istom poslu zbog materijalnih i društvenopolitičkih razloga. Oni su se pribajovali da bi menjanje posla značilu gubitak posla, ili bi imalo neke posledice po visinu penzije. Ovakva bojazan je mogla biti opravdana do 1974. godine, ali ne i danas. Naime, 1974-te Udoji komisija je predložila, a federalna vojna vlada Nigerije usvojila jedinstvene propise po kojima službenici mogu menjati posao a da to nema negativnih posledica po visinu penzije. Tesno povezana sa brigom za visinu penzije kod ovih bibliotekara bila je i želja da izgrade sopstvenu kuću i da im radno mesto bude što bliže mestu stanovanja. Sve to skupa doprinelo je da — i pored dostupnih poslova u nekoj drugoj državi — ovi bibliotekari ne koriste postojeće mogućnosti. Preostalih 15 bibliotekara nisu menjali posao iz ličnih razloga. Oni su bili toliko odgovorni prema porodici da nisu mogli sebi dopustiti da rade daleko od mesta u kojem su živeli. Uz to, nivo njihovog obrazovanja bio je relativno nizak, tako da je bilo gotovo nemoguće da dobiju neki drugi posao; tome treba dodati da su bili u poodmaklim godinama, sa decom koja se već školuju. Šezdeset bibliotekara koji su jednom menjali posao imali su iste materijalne i društvenopolitičke razloge da ga ne menjaju više puta. Među njima je bilo 25 (10%) takvih koji su se prilikom promene posla vratili u državu iz koje vode poreklo. Među njima samo su dve žene, neudate.

Svi bibliotekari koji su menjali posao dva i više puta imali su bibliotekarsku diplomu, muškog su pola, stari između 25 i 40 godina. Za jednu četvrtinu njih razlog za promenu posla bila je želja da se više bude zadovoljan poslom ili da se preuzmu veće odgovornosti, ili potreba za raznovrsnijim radnim iskustvom. Pokazalo se, takođe, da su oni odlazili u svaki deo zemlje, nezavisno od toga odakle su poreklom. Njih 1,6% su se svakom promenom posla pribajivali svojoj matičnoj državi. Samo jedan među njima menjavao je posao zbog toga što nije uspevao adekvatno da se prilagodi, odnosno da uspostavi dobre odnose sa kolegama na poslu.

Budući da su se društvenopolitički činioци pokazali dosta uticajnim na radnu mobilnost, bilo tako što je pospešuju ili sprečavaju, smatrali

---

smo da je potrebno utvrditi broj bibliotekara koji rade u državi iz koje potiču. Rezultati tih poređenja nalaze se u tabeli 3. Iz te tabele se vidi da od ukupno 459 bibliotekara u Nigeriji njih 244 (53,2%) radi u svojoj matičnoj državi. Ukoliko se ova tendencija nastavi, a verovatno je da će se to desiti, ovaj procenat će se uvećavati, naročito kada se nove države, kao što su Bauči, Benju, Gongula, Imo, Niger, Ogun, Ondo i Sokoto, budu uključile u opšti program razvoja biblioteka, a starije države, kao što su Kaduna, Kano i Rivers, nastave da školuju bibliotekare i iz drugih država.

Tabela 3: Obim etnocentričnosti

<u>Države</u>	<u>Ukupan broj bibliotekara</u>	<u>Broj bibliotekara koji rade u matič- noj državi</u>	<u>%</u>
Anambra	57	51	89,5
Bauči	5	4	80
Òendel	43	35	81,4
Benju	20	20	100
Borno	5	0	0
Kros River	23	21	91,3
Gongola	0	0	0
Imo	6	6	100
Kaduna	44	5	11,4
Kano	15	3	20
Kvara	25	22	88
Lagos	101	5	5
Niger	0	0	0
Ogun	1	1	100
Ondo	9	6	66,7
Ojo	80	51	64
Plato	10	4	40
Rivers	11	9	81,8
Sokoto	4	1	25
UKUPNO	459	244	53,2

**Zaključci**

Na osnovu obavljenе analize mogli bi se izvesti sledeći zaključci:

- 1) Veliki broj nigerijskih bibliotekara sporo menjala posao uprkos činjenici da postoje slobodna bibliotekarska mesta. Tri četvrтине bibliotekara menjali su posao samo jednom, ili ga uopšte nisu menjali u ispitanim periodu. Polovina od njih posao uopšte nije menjala, četvrtina ga je jednom menjala, petina dva puta, 4,4% tri puta, 2% četiri puta, 0,4% pet puta. Nijedan bibliotekar nije menjao posao više od pet puta.

- 2) Društvenopolitički i materijalni činioci, kao i neki lični razlozi, koče mobilnost. Od 128 bibliotekara koji nisu menjali posao, 113 to nisu činili zbog toga što su želeli da sagrade sopstveni dom i da očuvaju potpuni iznos penzije (prema broju godina koliko su radili); manjina, njih 15, nije menjala posao zbog porodičnih razloga.
- 3) Postoje jasni dokazi da na mobilnost utiče i etnocentričnost izražena kroz želju da se radi u matičnoj državi. Više od polovine bibliotekara radi u državi u kojoj su rođeni. Od ukupnog broja bibliotekara u Nigeriji, 68.5% radi u državi iz koje vode poreklo.
- 4) Oko četvrtina ispitanih bibliotekara menjala je posao između dva i pet puta. Među njima 23% bilo je spremno da radi u bilo kom kraju zemlje, a 1.6% kretalo se prema državi svog porekla svaki put kada su menjali posao. Jedan od ovih bibliotekara menjao je posao iz psiholoških razloga.
- 5) Uopšte uzev, diplomirani bibliotekari spremniji su da menjaju posao od onih koji imaju samo najnižu profesionalnu kvalifikaciju. Razlog leži u tome što je u Nigeriji prihvaćeno kao dovoljno srednje (bibliotekarsko) obrazovanje.
- 6) Svi bibliotekari koji su menjali posao dva do pet puta stari su 25—40 godina. Među bibliotekarima koji uopšte nisu menjali posao njih 81 stariji su od 45 godina.
- 7) Bračno stanje negativno utiče na mobilnost zbog toga što zanimanje supružnika može da utiče na mogućnost preseljenja u drugo mesto. Neudate bibliotekarke nisu ništa mobilnije od ostalih: iako bi mogle da menjaju posao ukoliko to žele, one to ipak teško čine. Neoženjeni bibliotekari su, s druge strane, najmobilniji, i koriste i male povoljne okolnosti da menjaju posao.
- 8) Najčešći slučaj bio je da je menjanje posla značilo i veću platu. To je istovremeno podrazumevalo i preuzimanje većih odgovornosti.

Autor ovog rada pokušao je da opiše radnu mobilnost bibliotekara u Nigeriji, i da otkrije razloge koji utiču na tu pojavu. Rezultati pokazuju da nigerijski bibliotekari uglavnom retko menjaju posao, i da takva situacija postoji uprkos

---

---

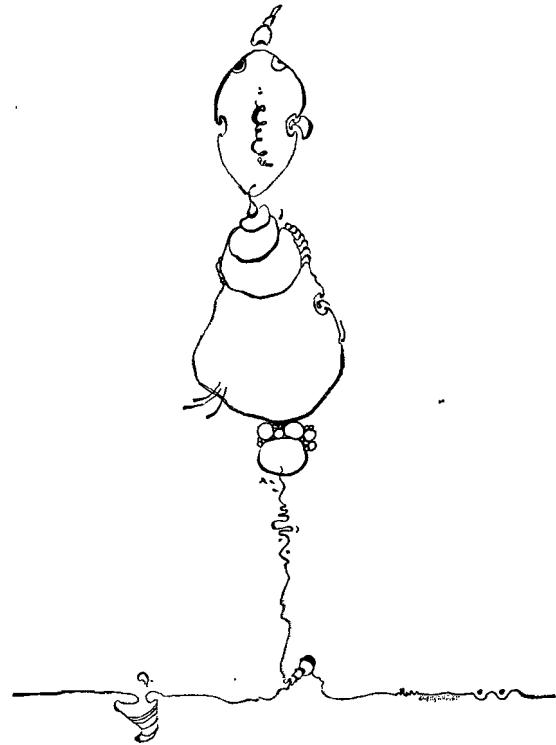
SAM E. IFIDON

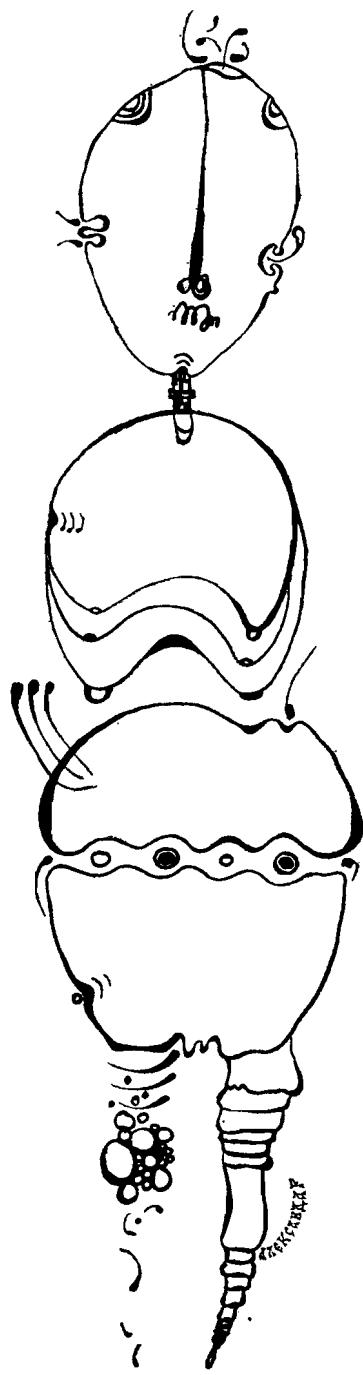
---

činjenici da je u periodu 1969—1978. bilo više bibliotekarskih radnih mesta nego bibliotekara. Prema rezultatima moglo bi se zaključiti da se takva stabilnost dobrom delom može pripisati materijalnim i društvenopolitičkim razlozima.

Dalje bi se moglo zaključiti da mobilnost ili stabilnost među nigerijskim bibliotekarima nije uslovljena potražnjom unutar bibliotekarskog sistema, kao i to da stavovi nigerijskih bibliotekara prema budućoj mogućoj promeni posla ukazuju da će u sledećoj dekadi mobilnost verovatno biti i niža nego što je bila u prethodnoj.

(Prevela s engleskog RUŽICA ROSANDIĆ)





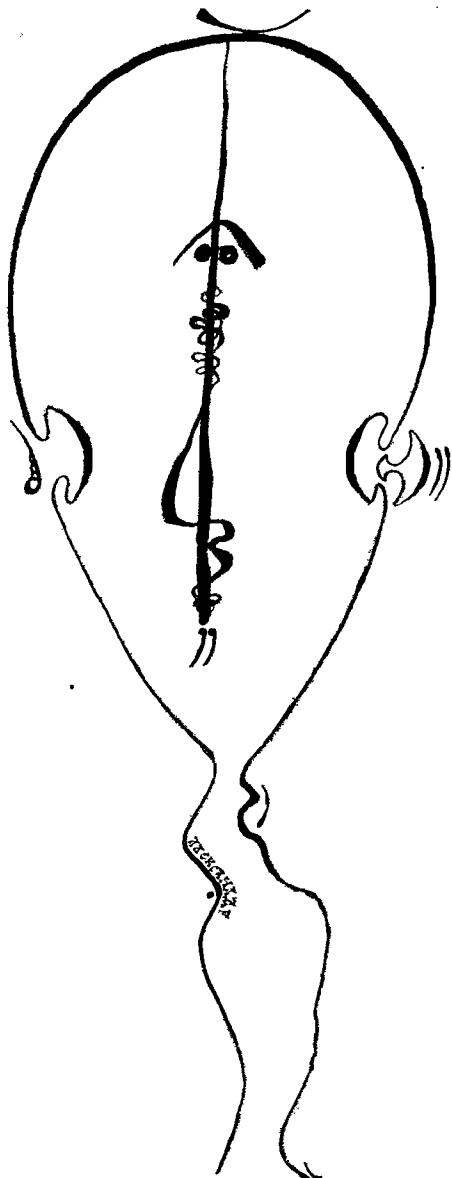
---

III DEO

---

# OSVRTI

---



# KULTURNI MATERIJALIZAM REJMONTA VILIJAMSA

---

Citavo dosadašnje delo engleskog kulturologa Rejmonda Vilijamsa (Raymond Williams) nastoji da, s jedne strane, kulturi dà socijalno određenje, i sa druge, da to učini unutar marksističke idejne orientacije. Ovu on posvojuje postepeno i uz niz teškoća karakterističnih za „ostrsku teoriju“ — teoriju koja se razvijala van glavnih tokova evropske marksističke misli u drugoj polovini dvadesetog veka.<sup>1)</sup> Vilijamsova poslednja knjiga *Marksizam i književnost*<sup>2)</sup> produžava njegova dosadašnja ustupanja. Međutim, on se tu ne trudi da uspostavi „kreativnu distancu“ prema svojim ranijim radovima i da time odgovori na niz značajnih prigovora koji su pratili njegovo delo još od vremena kada je, 1958-e, štampana *Kultura i društvo*<sup>3)</sup>. To je delimično i razlog što *Marksizam i književnost* predstavlja nedovršen, nepotpun napor, koji nas ne uverava da je autor spremан да se ponese sa sopstvenim zabludama iz prošlosti.

Središte Vilijamsovog interesovanja ostalo je isto: je li neortodoksnii marksizam u stanju da formuliše sopstvenu teoriju: kako je u novom svetu moguće razmotriti stari, još neprevaziđeni marksistički obrazac: da kultura pripada „Nadgradnji“. Vilijamsova knjiga predstavlja

<sup>1)</sup> Vidi o ovome Vilijamsov članak: „Notes on British Marxism since the War“, New Left Review, 100, Januar 1977, str. 81—97.

<sup>2)</sup> *Marxism and Literature*, Oxford University Press, 1977.

<sup>3)</sup> *Culture and Society*, New York, Harper and Row, 1958.

napor da se premosti veštačka podela na „materijalnu proizvodnju” i „svest”. Da bi u tome uspeo, Vilijams smatra nužnim da istoriju svesti predstavi kao materijalni društveni proces. Međutim, s obzirom na njegovo shvatanje „materijalnog procesa”, ovo predstavlja jedan od njegovih doprinosa teoriji kulture u koji se ponajviše može posumnjati.

*Marksizam i književnost* najvećim delom ponavlja teme koje smo već susretali u Vilijamovim ranijim radovima. Utoliko, ovo nije sasvim nova knjiga. I sam njen naslov donekle je problematičan: knjiga se odnosi pre na kulturu uopšte, nego na književnost. Moglo se očekivati da će se novina ispoljiti u Vilijamsovom tretmanu starih, nerešenih tema, jer su neke među njima svojevremeno izazivale vrlo nadahnute rasprave. Ali na žalost to nije uvek slučaj. Na onim mestima na kojima je želeo da bude nov, Vilijams je prostо maglovitiji nego ranije. Premda je njegov stil vazda bio hermetičan, mnogi pasuse *Marksizma i književnosti* predstavljaju pravi mentalni paravan, koji, usled neprozirnosti tog stila, posvema sakriva ono što autor misli da nam je saopštio. Objasnjenja su često data u sintetičkoj formi koju je teško savladati. On bi u jednoj rečenici da u isti mah izrazi niz unutrašnjih protivrečnosti predmeta; ta rečenica je proširivana u pravcu vrlo posrednih referentnih značenja, ne bi li se čitava jedna misao, sa svim svojim obrtima i uz ponovo uspostavljanje ravnoteže, predstavila unutar jedinstvene semantičke strukture. Međutim, engleski jezik ne dopušta ovu vrstu nemačke semantičke dialektičnosti, i zato je čitalac primoran da se stalno vraća na iste pasuse ne bi li uspeo da im se približi, kad već oni ne idu njemu u susret.

Drugi, podjednako opšti problem ove knjige, ali sad na teorijskom nivou, predstavlja Vilijamsov filozofski holizam, koji susrećemo još u *Kulturi i društvu*. Da bi prevazišao uobičajenu marksističku interpretaciju kulture, koja kulturu smatra isključivo intelektualnim proizvodom, Vilijams još 1958-e predlaže da se ona posmatra u jednom mnogo obuhvatnijem smislu: kao „celokupan način života”. Tako shvaćena, „kulturna” podrazumeva ono što pojmom „nadgradnje” nije u stanju da izrazi: sveobuhvatnu povezanost i međuzavisnost svih postojećih elemenata društva.

Ovakav pristup omogućava Vilijamsu da izbegne šematsku konцепцију društvene stvarnosti, koja tu stvarnost grubo deli na „bazu” i „nadgradnju”, i da pruži jednu proširenu definiciju kulture koja mu omogućava da sve društvene delatnosti sagledava u smislu duboke povezaniosti raznorodnih elemenata. Ali „celokupan način

---

života" predstavlja sasvim neprecizan, odveć razdužen pojam, koji jedva da je u stanju da pruži ozbiljnije objašnjenje društvene stvarnosti i njenih procesa. Uz to, „celokupan način života" pretpostavlja nekakav metafizički sadržaj, prisustvo nekog neuvhvatljivog duha koji prečima svaki istorijski oblik kulture. No maglovitost ovog pojma, koji se graniči sa zdravorazumskim pojmovima, nije jedini razlog što „celokupni način života" predstavlja u teorijskom smislu nesrećan izbor. Mnogo značajnija je činjenica da Vilijams ovom pojmu, tako ključnom za njegovu teoriju, pripisuje samo pozitivno značenje. To bi se moglo smatrati opravdanim u slučaju da se kultura posmatra samo u normativnom smislu, samo kao „prosvećenost". „Umetnost" i „kulturna" pripadaju onoj porodici pojmove koja pored faktičkog, deskriptivnog, dopušta takođe i vrednosno određenje. (U tom smislu može se reći da i fašizam ima svoju „kulturnu", ali kulturu u deskriptivnom, a ne u vrednosnom smislu reči.) Određeni ljudski proizvodi, zahvaljujući svojoj strukturi, spadaju u „kulturne proizvode", mada se po svojim antropološkim vrednostima tu ne bi mogli svrstati. No Vilijams očigledno nema na umu samo vrednosno značenje. On želi da kulturu posmatra integralno. U tom slučaju, međutim, „celokupan način života" ne može biti primenjivan samo na pozitivne društvene tradicije. Nepostojanost Vilijamsove konцепције je u tome što on kulturom zamenjuje celokupnu društvenu stvarnost. Ako prihvatimo njegovo određenje, tad ne znamo gde da svrstamo „društveno зло", kao jedan od aspekata „celokupnih načina života". Šta da radimo sa ratovima, masovnim ubistvima, eksploatacijom i svim onim vidovima ponizavanja kojih je puna prošla, kao i savremena istorija?

Postoji još jedan razlog zbog koga je pomenuti pojam neprihvatljiv. Neograničeno proširenje pojma „kulturne" neopravданo sužava područja koja pokrivaju neki drugi, bliski pojmovi. Ako kultura pokriva celokupan način života, kako da onda odredimo društvo koje je odvojeno od „celokupnog načina života"? Hoćemo li onda i društvo nazvati kulturom? Može li se tako i sam život proglašiti „kulturnom"? I šta smo time zapravo postigli?

Mada je često bio upozoravan na propuste ovakvog određenja kulture<sup>4</sup>), Vilijams ne nastoji da promeni ili dopuni ovaj pojam u svom poslednjem delu. On i u njemu prati njegovu lingvističku i društvenu istoriju, počev od njegovog prvobitnog značenja: „gajenje žitarica i životinja", do njegovog savremenog potiskivanja u sferu ideja. Da bi kulturu spasao od njene pret-

<sup>4)</sup> Vidi npr. E. P. Thompson, *New Left Review*, 9—10/1961, i Arnold Kettle, *Marxism Today*, Okt. 1961.

postavljene zavisnosti od „materijalne sfere”, Vilijams predlaže da je posmatramo kao „konstitutivni društveni proces”, a ne prosto kao nešto sekundarno i derivativno. Vilijamsov članak iz decembra 1973. „Baza i nadgradnja u marksističkoj teoriji kulture”<sup>5)</sup> predstavlja značajan doprinos oslobađanju od nekih okoštalih marksističkih kategorija. Njegovo shvatanje kulture kao „konstitutivnog društvenog procesa” logično sledi iz naglaska koji on stavlja na „procesni karakter baze” u pomenutom članku. Međutim u svojoj poslednjoj knjizi, nakon devetnaest godina otkad se prvi put pozabavio kulturom, on kulturu ponovo predstavlja kao (konstitutivni društveni) proces „koji razvija određene i međusobno različite načine života”.<sup>6)</sup> On tako opet zanemaruje konkretnе sadržaje ovih načina života. Još jednom, kultura obuhvata celokupnu stvarnost. *Marksizam i književnost*, međutim, istovremeno stavlja naglasak na kulturu kao *konstitutivni* društveni proces. Ovaj proces oblikuje, tvori društvenu stvarnost, umesto da prosto bude oblikovan nečim ključnjim nego što je on sam. Vilijams je u pravu kada tvrdi da je marksizam samo ponovio grešku idealizma kada je kulturu odvojio od sfere materijalnog života. Ali, da bi pomirio kulturnu i materijalnu proizvodnju, da bi ih učinio ravnopravnim učesnicima u istom društvenom procesu, on se ponovo vraća starom pojmu „celokupnog načina života”. Ovim se zamagljuju kritičke mogućnosti pojma kulture određenog kao „konstitutivni društveni proces”. Jer, pojam procesa nužno zahteva dinamičko sagledavanje. Proces je posledica određenih *konfliktova*. Ovo bi trebalo da omogući da se kultura vidi kao stecište različitih, međusobno suprotstavljenih sila, a ne samo kao tiho prosvetiteljstvo. Vilijams nam, međutim, ni na koji način ne predočava konfliktnu osnovu ovih „međusobno različitih načina života” koje stvara kultura. U tom smislu primedba Arnolda Ketla (Arnold Kettle) iz 1961-e još uvek važi: zahvaljujući odsustvu dinamičke dimenzije Vilijamsov pojam kulture predstavlja pokušaj pravljenja „dijalektike u vakuumu”.<sup>7)</sup>

Može se takođe reći da Vilijams nije nikada odredio specifičnu razliku između kulturnih i drugih društvenih procesa. To je neobičan propust za nekoga za koga je kultura, od samih početaka, predstavljala središte intelektualnih interesovanja. Ako i prihvatimo da je kultura „konstitutivni društveni proces” koji stvara određene načine života, mi još uvek ne znamo kako da kulturu razlikujemo, na primer, od ekonomije.

<sup>5)</sup> *New Left Review*, 82, Nov-Dec. 1973.

<sup>6)</sup> *Marxism and Literature*, op cit., str. 19.

<sup>7)</sup> Op. cit., Kettle.

Nije li i ekonomija konstitutivni društveni proces? Je li ovakvo određenje dovoljno da istakne specifičnu razliku bilo kog pojma u odnosu na bilo koji drugi?

U ovom kontekstu Vilijams ostavlja potpuno nenačetim još jedno vrlo ključno pitanje: koja je priroda dijalektike između procesa koji tvori stvarnost i koji je sam prozvod te stvarnosti. Tradicionalna teorija po kojoj kultura nema nezavisne istorije ne može se prosti odbaciti bez pokušaja da se stvori protiv-teorija koja bi nastojala da pruži zadovoljavajuće alternativno tumačenje. Vilijams ne pokušava da stvori takvu teoriju. On ne pokazuje interesovanje za konkretnе načine na koje kultura „tvori“ društvenu stvarnost, niti za konkretna objašnjenja tvorenja kulture unutar društvene stvarnosti. On pokušava da porekne da je mesto kulture u „nadgradnjи“ time što kulturnu istoriju predstavlja kao materijalnu istoriju, a kulturu kao materijalni proces koji se ne razlikuje od drugih materijalnih procesa. On, na primer, smatra jezik materijalnom aktivnošćу („uskomešani slojevi vazduha... zvuci...“) koje proizvodi fizičko telo). Zato se, po njegovom mišljenju, ne može govoriti o primarnosti materijalnog života nad onim što se obično naziva „duhovnim“. Književnost je, kao i materijalna sfera, materijalno određena: „tehnologijama jezika, elektronskom transmisijom i beleženjem govora kao sredstvima proizvodnje“.<sup>9)</sup> Pisanje je suštinski materijalna društvena aktivnost; „Pisane reči sa svojim neprekidnim, ali ne nužno i izravnim odnosom prema govoru, predstavlja oblik materijalne proizvodnje koja ne-ljudske sirovine prilagođava ljudskim svrhama.“<sup>10)</sup>

Vilijams želi da dokaže materijalnost kulturnih i estetskih činova. Ali umesto toga, on je te činove sveo na njihov materijalni skelet i tako ih učinio besmislenim. Naravno, predstavljanje svake ideje — estetske kao i bilo koje druge — u komunikabilnom obliku, pretpostavlja fizičko prisustvo subjekta kao i materijala koji se upotrebljava da bi se te ideje prenеле od autora publici. Ali, da li gola činjenica što i ideje imaju, u izvesnom smislu, fizičku dimenziju, dokazuje da kultura i kulturni proizvodi mogu da se smatraju u pravom smislu reči „materijalnom proizvodnjom“? U kojoj meri je fizička dimenzija relevantna na jezik, književnost, ili za kulturu uopšte? Vilijamsov uvid u ovaj problem je sasvim embrionalan. On je u pravu kada kaže da je u svoje vreme Marks mogao da tvrdi da je proizvodnja klavira materijalna proizvodnja,

<sup>9)</sup> *Marxism and Literature*, op. cit., str. 54.

<sup>10)</sup> *Ibid*, str. 169.

ali da koncertiranje na klaviru nije materijalna proizvodnja. Danas, međutim, koncert dobija status robe i zato se može svrstati u „materijalnu proizvodnju”. Međutim, Vilijams ne razvija dalje ovaj plodni uvid. Njegovo insistiranje na materijalnosti kulturnih procesa ostaje nerazrađeno, a njegov osnovni problem nerešen. Zadatak koji je on sebi postavio: da ispravi jednu od osnovnih predrasuda marksizma, još uvek ostaje samo zadatak.

## 2.

Vilijamsova književna teorija predstavlja najmanje jasan deo ove knjige. To je deo koji se najteže prati, i zbog jezika i zbog tipa Vilijamsove argumentacije. On ovde pomera svoj ugao posmatranja sa kulture koja stvori stvarnost, na klasno-istorijski karakter književne teorije. Da bismo razumeli književnost, kaže on, mi ne smemo ostati ravnodušni prema onim društvenim situacijama koje su estetsku funkciju književnosti — i umetnosti uopšte — izolovale od njenih ostalih funkcija koje su raskinule vezu između društvenog i estetskog procesa. Svođenje estetske funkcije na izolovan, od društva i materijalnih procesa odvojen oblik svesti, kao i svodenje književnosti na određene, tradicionalno utvrđene rodove, uslovljeno je datim istorijskim oblicima društvenog materijalnog procesa. Mi zato moramo nastojati da razumemo koji to interesi društvenih klasa, elita moći, itd., stoje skriveni iza svodenja čitavog bogatstva pisanih formi na određene građanske kategorije, kao što su na primer „slab i nejasan pojam romana”, „imaginacija”, „mit”, „kritika”, zatim određenje književnosti kao „unutrašnje istine” za razliku od nekih drugih oblika pisanja koji se smatraju „objektivnim, spoljašnjim istinama”.

Sam, pak, Vilijams ovako izlaže svoj metodološki postupak:

„Ono što je Mukaržovski apstrahovao kao „funkciju” mora se sagledati pre kao serija situacija u kojima se određene namere i odgovori međusobno mešaju unutar utvrdljivih formacija, da bi proizveli pravi niz određenih činjenica i posledica. Jasno je da je prevashodna odlika ovih situacija postojanje dela koja su napravljena posebno za to da bi ih poduprla, i određenih institucija kojima je svrha da to učine mogućim. Pa ipak, takve situacije su, još uvek, kao što nam pokazuje istorija, vrlo raznorodne i obično izmešane, a u odnosu na to variraju i dela i institucije. Upravo u tom smislu moramo da posebnu (specializing) kategoriju „estetskog” i o njoj zavisnu kategoriju „umetnosti”, zamenimo

---

radikalno različitim terminima „dominantnog”, „asociranog” i „podređenog”.<sup>10</sup>

Termini koje Vilijams tako često koristi: „utvrđljiv, određen, varijabilan, „specializing”” itd. samo zamagljuju njegovo objašnjenje. Čitalac se odjednom nađe usred niza sasvim neodređenih pojmoveva koji se mogu samo kontekstualno objasniti, ali su u svakom drugom smislu nedopustivo široki i retorični.

Uobičajen pojam „lepote”, kaže Vilijams, zamagljuje pravi sadržaj specifično estetičkog. Umetnost nam ne nudi značenja radikalno različita od značenja i vrednosti koje nam nude drugi proizvodi ljudske kulture: nauka, religija itd. Pojam lepote, koji se tradicionalno smatra inherentno umetničkom kategorijom, ne može do kraja da objasni umetnost. Kako Vilijams formuliše ovaj stav?

„Sve što je napisano nosi određene reference, značenja i vrednosti. Ali reći da sve što je napisano „nosi” je samo način da se kaže da su jezik i forma konstitutivni procesi referencije, značenja i vrednosti, i da nisu nužno identični, niti se iscrpljuju u vrstama referencije, značenja i vrednosti koje odgovaraju ili se mogu grupisati zajedno sa opštим referencijama značenjima i vrednostima koje su takođe očigledne u drugaćijem smislu, na drugim mestima.”<sup>11)</sup>

Na mahove izgleda da Vilijams bira najzaobilaznije puteve da se izrazi, i da pri tom koristi najapstraktnije formulacije, gotovo lišene svakog smisla. Međutim, Vilijamsov jezik nije ovde jedini problem. Kod njega, osim tog, postoji niž ideja koje su, da se potrudio da ih sledi, mogle da posluže za važne teorijske zaključke. Ali izuzev što nam predočava ideju, Vilijams se u malo šta drugo upušta. Još jedan primer u ovom smislu predstavlja ono što Vilijams kaže o žanrovima. Klasifikacija žanrova, misli on, predstavlja jalov posao. Žanr ne odražava ni idealan tip ni tradicionalni poredak, niti niz tehničkih pravila.<sup>12)</sup> Vilijams želi da ustanovi povezanost između onoga što se najčešće naziva žanrom i društvenog materijalnog procesa. Ali kako? „U praktičnim i raznolikim kombinacijama, pa čak i spajanjima onoga što u apstrakciji predstavlja različite nivoe društvenog materijalnog procesa, postaje ono što smo mi poznivali kao žanr nova vrsta konstitutivnog dokaza”.<sup>13)</sup> Je li žanr konstitutivni dokaz društvenog materijalnog pro-

<sup>10)</sup> Ibid., str. 154.

<sup>11)</sup> Ibid., str. 155.

<sup>12)</sup> Ibid., str. 185.

<sup>13)</sup> Ibid., str. 185.

---

cesa? Šta znači „konstitutivni dokaz” u ovom slučaju? Stvara li društveni proces žanrove ili obrnuto? Ili se ovde radi o međusobnim, obostranim uticajima? Ponovo smo vraćeni neizbežnom pitanju: kako se u stvari odvija ovaj proces uzajamnog određivanja? Kako se književnost stvara unutar date društvene celine, i kako književnost sama doprinosi stvaranju te celine? Vilijams je bio na tragu najznačajnijeg pitanja sociološke estetike. Ali apstraktnost vlastitog pristupa sprečila ga je da shvati sa čim raspolaze.

To što sam nije shvatio važnost pitanja kojima se bavio, može takođe da doprinese objašnjenju čudne metodološke rigidnosti Vilijamsovog dela. On želi da kulturu i društvo vidi u stalnom dijalogu, ali ih u stvari sam podvaja time što ih svrstava u dva odvojena poglavља svoje knjige, i što ih istražuje nezavisno jedno od drugog. Ovo podvajanje ne može se pravdati kao metodološko cepanje „celine” u cilju analize. Veštačko podvajanje ovih dvaju pitanja nije bilo neophodno za njihovo bolje sagledavanje. Naprotiv, to podvajanje je upravo ono što Vilijamsu čini nemogućim da pomenute dve grupe problema posmatra kao aspekte jednog istog problema. Vilijams možda misli da ih je doveo u vezu time što bazu i nadgradnju, proizvodne snage itd. posmatra u kontekstu „kulturne teorije”. Ali čitalcu ostaje trajno zagonetno šta opravdava da se ovi pojmovi izmeste iz svog tradicionalnog — ma kako problematičnog — konteksta „materialne proizvodnje” i smeste u kontekst „kulturne”. Jedino opravdanje bilo bi Vilijamsovo podvođenje kulture pod kategoriju „materialne proizvodnje”.

Još jednom, međutim, Vilijams nam predlaže zanimljiv uvid: sužavanje pojma materijalne proizvodnje — čija je posledica smeštanje kulture isključivo u idejnu sferu — i njegovo svodenje na industrijski tip proizvodnje je posledica datog oblika društvene prakse, u ovom slučaju, posledica društvenih prilika u ranim stupnjevima kapitalizma. Danas se, kaže Vilijams, niz aktivnosti koje su se tradicionalno svrstavale u sferu ideja estetike, ideologije, ne mogu više posmatrati kao nešto sasvim nematerijalno, kao „nadgradnja”. Drugim rečima, muzika i književnost su danas postali roba. Mogu li se oni, kao robe, izdvojiti iz sfere materijalne proizvodnje? Ono o čemu se, međutim, Vilijams ne pita jeste: mogu li se muzika i književnost svesti na svoj robni oblik, čak i u slučaju da su se ravnopravno pridružile drugim robama na tržištu? Šta da u tom slučaju radimo sa njihovom drugom dimenzijom, sa *formom*? Hoćemo li potpuno zanemariti analizu forme — ili ćemo ovu analizirati samo u onoj

---

meri u kojoj ona sama odražava ovaj obrt: pretvaranje umetničke u robnu proizvodnju?<sup>14)</sup>

U *Dugoj revoluciji*<sup>15)</sup> Vilijams iz drugog razloga ukida pezis u umetnosti: on želi da teoriju umetnosti osloboди metafizičkog prizvuka i zato umetnost svodi na racionalnu ravan, na jedan oblik „učenja“. U *Marksizmu i književnosti* on svodi umetnost na materijalni oblik njenog ispoljavanja. U oba slučaja on ostaje podjednako daleko od razumevanja ne samo „umetničke tajne“ nego i društvenog u umetnosti.

<sup>14)</sup> U istom kontekstu Vilijams pominje i „direktnu materijalnu proizvodnju politike“, koja se takođe tradicionalno svrstava u idejnu sferu: „Počev od zamкова, dvorceva i crkava, do zatvora i radionica i škola; od ratnog oružja do kontrolisane štampe: svaka vladajuća klasa, na različite, ali uvek materijalne načine, proizvodi društveni i politički poređak“. — (str. 93, kurziv J. G.). Ali nije li politika mnogo kompleksnija nego njeni materijalni oblici ispoljavanja? Zatvori zaista materijalizuju vladavinu, ali jesu li zatvori zaista materijalni oblici vladavine? Zatvori se mogu smatrati simbolom nadredenosti, sredstvom potčinjavanja, načinom održavanja političkog poretku. Ali oni sami ne „proizvode“ politiku. Zatvori, kao i politika, posledica su date stručne vlasti; oni je na svoj način takođe re-produkuju. Međutim, zatvori se ne mogu smatrati „materijalnom proizvodnjom vlasti“ — jer su sami samo posledica datog obilka politike kao ekonomske kategorije. Da bi dokazao materijalnost idejne sfere, Williams mora da zameni uzroke i posledice.

<sup>15)</sup> *Long Revolution*, New York, Harper Torchbooks, 1961.

---

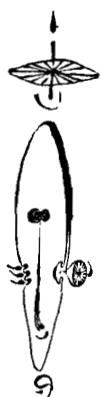
---

IV DEO

---

# ZBIVANJA

---



# BUDUĆNOST ŠTAMPARSTVA I BIBLIOTEKA ZA SLEPE

---

Od 11. do 13. aprila 1978. održana je u Madridu Evropska konferencija direktora Brajevih štamparija i biblioteka. Organizator konferencije je bio Svetski savet za blagostanje slepih — Evropski regionalni komitet, uz neposrednu saradnju i pomoć Nacionalne organizacije slepih Španije (ONCE — *Organizacion Nacional de Ciegos*). Konferenciji je prisustvovalo preko 120 aktivnih učesnika, iz 23 zemlje (Belgija, Brazil, Bugarska, Kolumbija, Čehoslovačka, Danska, Španija, SAD, Finska, Francuska, Holandija, Izrael, Italija, Meksiko, Poljska, Portugalija, Vel. Britanija, Demokratska Republika Nemačka, Savezna Republika Nemačka, Švedska, Švajcarska, SSSR i Jugoslavija). Među učesnicima su prevladavali direktori Brajevih štamparija i biblioteka, kao i predstavnici nacionalnih organizacija slepih, ali je bio i velik broj specijalista za primenu i razvijanje moderne tehnologije (naročito kompjuterske) u oblasti pomagala za slepe. Pored svog osnovnog zadatka — sagledavanja sadašnjeg stanja i razvojnih tendencija u oblasti štamparstva i bibliotekarstva na Brajevom pismu, rad konferencije je skladno i funkcionalno dobio izvestan broj izlagачa knjiga i materijala štampanih brajicom, kao i proizvođača mašina i elektronske opreme za pomoć slepima i štamparstvo brajicom. Među prvim predstavnicima nalazili su se *Centre Tobia*, iz Tuluza (Francuska), Nemačka centralna knjižara za slepe iz Laipciga, Spanska nacionalna organizacija slepih, Kongresna biblioteka iz Vašin-

gtona, Luteranski Brajevi radnici iz Kalifornije, Poljski savez slepih, Kraljevski nacionalni institut za slepe iz Vel. Britanije, *Sokolin Keskusliitto* iz Finske i Istraživačka jedinica za slepe Univerziteta Varvik iz Vel. Britanije. Oni su uglavnom izlagali knjige i druga učila namenjena slepima, prikazujući znatan napredak štamparstva i pedagoškog rada u ovoj oblasti (posebno u području dečje knjige i školskih udžbenika).

Među proizvođačima mašina i elektronske opreme bili su *Clarke i Smith* iz Vel. Britanije, *Deutsche Blindenstudienanstalt* iz Marburga, *Elinfa* iz Francuske, *K. P. Shonherr* iz Štutgarta, *Aid Electronic* iz Berlina, *F. H. Papen Meier-Elektro-Apparatenbau* iz SR Nemačke, *Sagem* iz Francuske, *Telesensory Systems, Inc.* iz Palo Alto, Kalifornija, kao i niz drugih proizvođača individualne opreme za slepe. Prisustvo ovih preduzeća je bila prilika da se vidi koji su najnoviji uređaji iz pomenute oblasti ušli u fazu komercijalizacije, tj. koji se već mogu naći na tržištu. Preovlađuju elektronski, kompjuterski sistemi, o čemu će još biti reči u ovom izveštaju.

Iz Jugoslavije su ovoj konferenciji prisustvovali Jagoš Đuretić, direktor Zavoda za izdavačku delatnost slepih „Filip Višnjić”, iz Beograda, i Antun Lastrić, upravnik Biblioteke slepih iz Zagreba.

#### *Rad konferencije*

Posle svečanog otvaranja, konferencija je počela sa radom: čitanjem najavljenih stručnih referata, raspravom o njima i završnom generalnom debatom.

Prvi referat je, pod naslovom „*Od crnotiska ka Brajevoj knjizi — teškoće procesa*”, podneo španski delegat Antonio Maso Simon. U referatu se razmatraju teškoće transkripcije crnotiska na brajicu, pogotovo kad se imaju u vidu pristupi onih koji daju prednost čulu vida, odnosno oni koji daju prednost čulu pipanja. Prvi traže da Brajevo pismo bude verna kopija crnotiska, sa svim njegovim grafičkim informacijama, jer veruju da su mogućnosti čula dodira da usvaja takve informacije podjednake sa mogućnostima čula vida, tj. da se vizuelna senzibilnost koju dodir ne usvaja može nadoknaditi imaginacijom i inteligencijom. Drugi smatraju da knjige na brajici treba praviti tako da se ima u vidu samo specifičnost čula pipanja, da se redukuje obim vizuelnih informacija koje je nužno transkribovati na brajicu. Postoji i srednje, eklektičko rešenje:

crnotisk se mora prethodno ili simultano adaptirati za transkripciju na brajicu, eliminajući crteže, dijagrame, upotrebu boja, fusnote i sl., koji su teški za percepiranje čulom dodira, odnosno uprošćavajući takve grafičke strukture kad ih je moguće uprostiti, zamenjujući ih pisanim informacijama. Problem je vrlo ozbiljan jer, kako kaže autor, čulo vida je sintetičko, globalno, dok je dodir analitički i sekvencijalan. Vid totalizira i integriše a dodir individualizira i dezintegriše. Otuda teškoće transkripcije grafičkih informacija (fotografije, crtež, dijagrama, matematičkih i naučnih simbola, lingvističkih, fonetskih i muzičkih znakova). Zato je nužno imati u svakom izdavačkom preduzeću stručnu ekipu — lektore, koji će se baviti pitanjima transkripcije, kao i razvijanjem posebnih sistema notacija (u muzici, matematici, nauci, fonetici) i njihovom unifikacijom u međunarodnim razmerama. Ovaj referat je izazvao prilično rasprava. Pre svega, tu je osnovno pitanje bilo: mogućnost transkripcije perspektive i trodimenzionalnih objekata u brajici. Pojedini učesnici su smatrali da čulo dodira ne poznaje perspektivu i da trodimenzionalne objekte treba izbaciti, posebno iz dečjih knjiga pisanih brajicom. Drugi su bili mišljenja da se dodirom može percipirati oblik i perspektiva, i da se razvijanje čula dodira ne sme zanemariti u školama za slepe. Linfe (Kolumbija) je čak izjavio da se dodirom može stići ideja šta se i kako vidi, da se čak simbolične figure (npr. geometrijske) mogu predočiti i slepima. Naravno, objekte treba prvo pipati, pa ih tek onda prikazivati crtežom. Delegat Francuske je zastupao stanovište da deca moraju imati knjige sa crtežima, jer ne mogu dugo čitati na brajici, da im čini posebno zadovoljstvo kada prepoznaju predmete. To je iskustvo iz rada sa slikovnicama, sa kojima su eksperimentisali. I delegat iz Engleske je bio mišljenja da je knjiga sa crtežima podsticajnija nego knjiga bez crteža. Simbolima se mogu prikazivati pravci i orijentacija u prostoru. Probali smo, istakao je on, takve knjige poreklom i iz Danske i Norveške, sa simboličkim dijagramima, sa engleskom decom, i bilo je dobrih rezultata, iako takvo obrazovanje zavisi od ranog iskustva. Španac Gonzalez je, opet, smatrao da crteži imaju intuitivni karakter, i da trodimenzionalne objekte treba izbaciti iz dečjih knjiga, a zadržati samo dvodimenzionalne. Rasprava je ostala bez konačnog rešenja, jer su to posve otvorena pitanja gde treba još puno eksperimentisanja i praktične provere dosad postignutih rezultata. Ali je nužnost stručnih ljudi — lektora, koji će raditi u oblasti transkripcije, naročito po izdavačkim kućama, jednodušno prihvaćena.

Drugi referat prvog radnog dana bio je „*Upotreba moderne opreme za skladištenje i čitanje Brajevog pisma kao i ustanovljavanje nacionalnih centara za otpremu podataka*”, čiji je autor Rudolf Nicolussi, iz Savezne Republike Nemačke. Razvoj elektronike omogućuje, naime, prenos i uskladištenje brajice digitalnim putem na kompaktne kasete sa magnetofonskom vrpcom. Mnogi od uređaja ove vrste su već u upotrebi: *Digi-Cassette* u Francuskoj, *Braillocord* (BRS. 76) iz Instituta Heinrich-Hertz u Berlinu, *Braillex* profesora Boldta iz Dortmundu, *Portable Braille-Recorder* iz firme ELINFA, itd. Mnogi od njih se mogu kombinovati sa nekoliko modula, npr. sa digitalnim kompjuterima, modulima za pisanje ili teletype pisacima. Za uskladištenje teksta potreban je naročiti kompjuterski program, koji rade stručnjaci dobri poznavaoци i brajice i elektronike. Visoke cene ovih proizvoda još uvek onemoćavaju njihovu širu komercijalizaciju. Druga teškoća je komplikovana obuka lica koja treba da rukuju ovim uređajima. Radi se upravo na tome da se sniže cene proizvodnje i uprosti obuka, tako da se Brajeve kasete učine dostupnim svima aspirantima. Takođe je nužno stvarati nacionalne centre za prikupljanje i otpremu ovih kaseta i podataka. Ti centri treba da budu povezani sa udruženjima i organizacijama slepih, a ne prepušteni komercijalnim zahtevima izdavača i proizvođača ove elektronske opreme. Centri za podatke moraju biti oslobođeni ekonomskih ambicija i koristiti ove kasete ne samo za razvoj obrazovnih potreba nego i drugih kulturno-zabavnih potreba.

I treći referent, Pierre Schneider-Maunoury iz Francuske, bavio se temom o primeni najnovijih dostignuća elektronike i kompjuterske tehnike u razvoju Brajevog pisma i štampe, u prilogu pod naslovom „*Izveštaj o iskustvima o modernim tehnikama štampanja sa stanovišta tradicionalnih metoda*“. Proces proizvodnje brajice obuhvata četiri faze: prikupljanje podataka, procesiranje podataka, skladištenje i distribuciju procesiranih podataka, i konačno, prezentiranje tih podataka na Brajevom papiru. Sa izuzetkom prve faze, sve druge mogu, prema mišljenju referenta, biti automatizovane, u tolikoj meri da se i moguće greške mogu izbeći. U prvoj fazi: prikupljanja podataka ili hranjenju kompjutera, tekstom koji treba da se transkribuje na brajicu, koriste se bušene kartice. U nekim slučajevima mogu se koristiti i bušene trake, magnetske trake ili diskovi koje koriste normalne štamparije u procesu slaganja. Radi se na tome da se razviju pisaće mašine, snabdevene posebnim tipom slova i znakova, koje mogu verifikovati i korigovati tekst koji se kuca. Tekst potom čita elektronsko oko

---

a mašina proizvodi bušenu ili magnetsku traku, koja se zatim ubacuje u kompjuter. U drugoj fazi, u procesiranju podataka, tj. hranjenju kompjutera, nužno je razviti program koji procesira podatke do konačnog rezultata — Brajevog teksta. U Francuskoj su već izrađeni ovakvi programi na Sabatier Univerzitetu u Tuluzu, čak i za skraćenu brajicu na francuskom jeziku. U toku su eksperimenti sa muzičkim transkripcijama Transkripcije matematičkih tekstova, uz ovakve programe, još ne postoje. Izrada programa za kompjuter je vrlo skupa, ali jednom izrađen program može služiti dugo vremena. S obzirom da ovi tipovi programa traže velike kompjutere, bolje je centralizovati procesiranje podataka, jer će to manje i koštati. U procesu skladištenja i distribucije procesiranih podataka, na izlazu kompjutera priključuje se Brajev printer, kao što je onaj koji je razvio IBM, pa se tako dobijaju neposredno tekstovi na papiru. Ovi podaci se naravno mogu stokirati i na bušenim trakama, magnetskim trakama ili diskovima. Kopija koja se dobija kao rezultat rada kompjutera, može se onda reproducovati u onoliko primera koliko želimo, na jednostavnim automatizovanim mašinama, uz vrlo nisku cenu. U četvrtoj fazi, u štampanju reljefnim slovima na papiru teksta brajicom, postoje printeri tipa IBM, kao i francuski sistem tipa SAGEM — koji je modifikovao tradicionalne teletajp-mašine tako da mogu štampati Brajev papir umesto štampanja teksta crnotiskom. Ova mašina štampa papir brzinom od 15 slova u sekundi. Ona može biti povezana sa kompjuterom tako da čini kompjuterski terminal ili pak može biti kontrolisana sistemom bušenih kartica. Kad je reč o emisiji, ona može biti kontrolisana ili normalnom teletajp-tastaturom ili sa šest specijalizovanih ključeva koji odgovaraju sistemu od šest tačaka Brajevog pisma. Moguće je takođe modifikovati i tradicionalne mašine za stereotipiju, tako da budu kontrolisane bušenim karticama i da proizvode metalne ploče, koje omogućavaju otiskivanje velikih tiraža. Od svih ovih faza, istraživanja treba usmeriti na to da se prva učini što jevtinijom — faza prikupljanja podataka, i da se nađe odgovarajuće rešenje za četvrtu fazu: decentralizovanje upotreboom mašina tipa SAGEM u raznim proizvodnim centrima, ili centralizovanje u nekoliko važnih štamparskih kuća opskrbljениh mašinama za stereotipiju što ih kontrolišu ili bušene kartice, magnetske trake ili diskovi. Na kraju se referent osvrnuo na primenu mašina tipa *Digital cassette*, koje koriste Brajev displej elektronskim sredstvima. Ovaj tio je u Francuskoj izučavala asocijacija Valentin Hauy, u saradnji sa kompanijom Elinfa, i on dopušta magnetsko stokiranje više od 150.000 Brajevih slova na jed-

noj jedinoj strani trake kasete C.90. Tehnički je već ostvareno povezivanje Digicassette sa kompjuterom, čime se omogućuje da se dobije tekst zabeležen na trakama kaseta. Isti displej sistem je omogućio i adaptiranje računara, olakšavajući tako i slepima obavljanje i najsloženijih matematičkih radnji, što se do sada nije moglo zamisliti.

Oba prethodna referata, s obzirom na zajedničku temu, izazvala su dosta komentara među učesnicima konferencije. Izneti su najpre zahtevi da se u svakoj zemlji ustanovi centar za proizvodnju magnetoskopskih traka, onakvih kakve se upotrebljavaju za Sagem sistem, jer ove trake u odnosu na knjige pisane brajicom vrlo mnogo ušteđuju prostora. Sistem traka, takođe, treba unificirati, kao i skraćenu brajicu koja se koristi u području informatike (što je već urađeno u Z. Nemačkoj, Francuskoj i Danskoj). Nemac Britz je govorio o iskustvima u SR Nemačkoj, gde je već praktično usvojen sistem prenosa knjiga na magnetske trake i sa traka na brajicu, i gde su razvijeni takvi slagači (kompozeri) teksta koji sami ispravljaju greške. U SR Nemačkoj već štampaju dve revije uz pomoć tehnike perforiranih traka, koje se uz pomoć računara čitaju i prenose na brajicu kao kliše, a sa klišea se posle otiskuje po pet hiljada primeraka tih časopisa svakih 15 dana. Trenutno u Nemačkoj rade na uvođenju miniračunara — kompjutera ove vrste koji će koštati samo 40 hiljada maraka. Kad je reč o serigrafiji, istaknuto je da je moguće u tekstovima sa brajicom predstavljati i boje, tako što se papir granulometrijom menja i reljefira, preko aparata sličnih kseroksu, što se radi u Štutgartu. Ti aparati koštaju oko 5 hiljada maraka. Ovaj postupak je sličan tzv. ORTAC sistemu. Postoji još jedan sistem ove vrste, *Nylon Print System*, gde se slike normalno štampaju na plastici i na metalnim pločama u reljefu (folio kopije). U SAD, isticali su pojedini učesnici razgovora, kompjuterizacija brajice traje već 20 godina. Kako je ovaj proces štampanja još uvek skup, nudi se srednje rešenje: ručno prenošenje na trake (gde su još uvek oni koji vide transkriberi kod kompjutera), a u ostalim fazama puna kompjuterizacija. Primena magnetske trake je nužnost, jer ona u procesu izrade Brajevih tekstova izuzetno mnogo skraćuje posao. Problem troškova i cena elektronske opreme bio je dominantan u ovim raspravama. Schneider-Maunoury (Francuska) je istakao da je rasprava o troškovima relativna: transkriber koji vidi u stanju je da transkribuje samo 600 reči na sat, a kompjuter to radi neuporedivo brže. Skupo je zaista kupiti opremu, ali se tokom eksploatacije ona višestruko isplati. Monique Truquet

---

(iz *Centre Tobia*, Tuluz), takođe, tvrdi da kompjuter nije skup, jer su transkriberi, kucači spori. Zbog toga treba smelo preći na sistem kompjuterizovanog transkribovanja, na tzv. kompozeti tejpr-trake za slaganje ili magnetske kartice, koje će automatski slagati tekst. Transkribovanje na magnetske trake uz pomoć kompjutera, isticano je dalje u ovoj raspravi, traži i obučene, stručne kadrove za: pravljenje programa, čitanje i korekturu, pogotovo kad je reč o složenim tekstovima. Treba, dakle, ulagati i u ljude, a ne samo u opremu. U Hajdelbergu i Minsteru se koriste IBM slagači i tzv. high-speed printeri, pa bi bilo dobro proučiti njihova iskustva, jer su to centri koji su Jugoslaviji najbliži.

Time je okončan prvi radni dan konferencije. I drugi dan je bio takođe u znaku kompjuterizacije Brajeve štampe.

E. Grandjean i B. Mathieu (iz Laboratorije za informatiku — IMAG u Grenoblu, Francuska) podneli su saopštenje na temu „*Procesiranje za prirodni jezik uz pomoć kompjutera — Sistem PIAF*“. Reč je o grupi programa orientisanih na procesiranje prirodnih jezika (u ovom slučaju francuskog), kao i prevodenju i uređivanju francuskog teksta na skraćenu brajicu. Ti programi omogućuju detekciju kodiranih grešaka (sintaktičkih, morfoloških, uređivačkih) za vreme input-procesa, kad se radi o prirodnom jeziku. Glavni su im delovi morfološki i sintaktički analizatori, koji složene lingvističke strukture pretaču u skraćenu brajicu, putem kompjutera. Programi su primenjivani na kompjuterima IBM 360, CP/CMS i na IBM 370, CMS/VM, a brzina prevodenja je oko 230 reči u sekundi. Trenutno se u Grenoblu testira i primena na CII HB/IRIS 80, a planiraju i primenu ovoga sistema na mini ili mikrokompjuterima.

Po ovom saopštenju je iznova usledila rasprava o postignućima i mogućnostima automatske transkripcije brajice. Delegati iz SAD su preneli da se u SAD publikuje poseban povremeni biltan posvećen problemima automatske transkripcije brajice, kao i svetski register o istraživanjima slepih. Oni su se, takođe, složili da je bitno da ljudi koji rade na transkripciji brajice uz pomoć kompjutera poznaju Brajevo pismo. Iako je sistem prevodenja na brajicu preko kompjutera još uvek skup, on se ipak širi. U SAD već tako rade i knjige, časopise, abstrakte časopisa, bankarske račune, itd., na magnetskim trakama, uz pomoć skraćene brajice. Monique Truquet, iz Francuske, istakla je da *Centre Tobia* u Tuluzu već ima razvijen svoj sistem automatske transkripcije brajice (koji je deset

---

puta brži od običnog, ručnog sistema), a radi se i sa kasetama i sa perforiranim karticama, uz prethodnu kodifikaciju crnotiska za jezik programa. I delegat iz Holandije je izvestio da se i kod njih uveliko razvija kompjuterizacija transkribovanja brajice. Počeli su sa minikompjuterima i prevodima jednostavnih tekstova. Priprema teksta za stranicu, u linijama, prva je teškoća, jer je teško stvoriti program koji će znati za linije i slova (lay-out indicators). Oni urade na ovom sistemu 1500 reči na čas, i to bez greške, i neograničen broj kopija bilo na papiru bilo na plastici. Ceo sistem košta oko 100 hiljada US dolara. Iz kompjutera se mogu uzimati natrag informacije u svako vreme, i koja god se stranica hoće. Takođe, rade i kasete automatski, a ti uredaji koštaju 2—3 hiljade dolara (tastatura, ekran, itd.).

Grandjean, iz Grenobla, je ukazao da se automatskom transkripcijom brajice može uraditi i 1930 reči u sekundi, čak i na terminalu SA-GEM. Istakao je da i nekvalifikovana lica mogu voditi dijalog sa kompjuterom, služiti se njegovom memorijom. U upotrebu se uvode i tzv. fotokompozerci, koji maksimalno ubrzavaju rad na automatskoj transkripciji. Prevodenje matematičkih tekstova na brajicu uz pomoć kompjutera takođe je ostvarljivo. Problem programa je, međutim, ključan, jer ne mogu biti isti u različitim jezicima, za različite gramatičke, sintaktičke i morfološke strukture (to je i pitanje skraćivanja jezika, naročito gramatičkih oblika). Kod kompjuterizacije se ne sme zaboraviti ni kvalitet dobijene brajice (veličina slova, vrsta, čitljivost).

Drugi deo drugog radnog dana bio je posvećen problemima šire prirode: „Efektivnim formama i metodama pozajmljivanja literature na brajici i na nosačima zvuka” (kao što glasi naslov referata Čeha Vojteha Omaste, iz Praga) i „Ulozi knjiga koje govore i njihovom uticaju na potražnju brajeve literature” (naslov referata delegata iz SSSR-a (Evgenija Agujeva).

Omasta procenjuje da postoje tri osnovna tipa biblioteka za slepe: one koje su sastavni deo štamparija za slepe, one koje su samostalne organizacione i finansijske jedinice, i one koje su uključene u redovni sistem javnih biblioteka. Najčešći je prvi tip, koji direktno zavisi od rada i finansijskih mogućnosti štamparskih i izdavačkih zavoda za slepe. Drugi, nezavisni tip, izgleda da počinje da preovlađuje u svetu. Oprema svih ovih biblioteka je zastarela i neophodno je pristupiti njihovoј modernizaciji i kompjuterizaciji. One moraju imati savremeno opremljene centre za pružanje svih usluga slepim licima (uredaje za kopiranje, snimanje tek-

stova na trake i na papir, pomagala za čitanje, optakone, digikasete, čitaonice, studijske sale, boksove za slušanje, itd.), kao i osoblje koje je stručno za pružanje takvih usluga. Perspektiva je da centralne biblioteke za slepe razviju sistem decentralizovanih terminala, preko kojih će, uz pomoć kompjutera i raznih banaka podataka, pružati sve neophodne informacije svojim korisnicima. Svi učesnici u debati povodom ovog saopštenja podržali su njegove zaključne stavove: da Evropski regionalni komitet ispita mogućnost ustanovljavanja centra koji će sistematski pratiti svu literaturu i periodiku za slepe, opslužujući zemlje članice najbitnijim informacijama iz ove produkcije; da se publikuje poseban međunarodni časopis koji će obaveštavati o literaturi za slepe, kompjuterskoj tehnologiji namenjenoj slepima i štampanju na brajicima, o razvoju specijalizovanog bibliotekarstva za slepe i sl., i da se redovno sazivaju skupovi direktora biblioteka i štamparskih kuća za slepe.

Evgenij Agujev je izneo da poslednjih godina sve više raste prestiž i proizvodnja knjiga koje govore na račun knjiga štampanih brajicom. I u SSSR raste ova disproporcija, iz godine u godinu. Knjige snimljene na kasete su jeftinije, lakše je rukovati njima, i iziskuju manji intelektualni napor od korisnika (opasnost pasivnog slušanja). Takođe, opada i broj onih koji žele da nauče brajicu i koji traže po bibliotekama knjige pisane brajicom (njihova cirkulacija je u RSFSR osam puta manja od cirkulacije knjiga snimljenih na trakama). To još ne znači napuštanje brajice, ali je opasnost tu. Agujev smatra da je nužna integracija ova dve medijuma i „knjiga koje govore“ i knjiga na brajicima, jer su oni prirodni saveznici, prirodna dopuna obrazovanja i informisanja slepih.

Povodom ovog izlaganja kao i povodom referata Johna Lorimera (Engleska) o „Mogućnosti stimulativnog učenja i čitanja brajicom“ (podnetog trećeg, poslednjeg radnog dana), razvila se zanimljiva rasprava o perspektivama korišćenja Brajevog pisma. Ali, prethodno da ukratko izložimo i osnovne misli iz Lorimero-vog izlaganja.

Lorimer smatra da se brajica može još više razvijati, kako bi postala daleko pristupačnije sredstvo za čitanje. Metodi podučavanja brajice i razvijanje viših standarda čitanja brajice su oblasti u kojima i dalje treba razvijati naučno-istraživački rad. Lorimer naročito ističe potrebu za revizijom Brajevog skraćenog koda. On navodi empirijska istraživanja Aschcrofta, Nolana i Kederisa iz SAD koji izveštavaju o tome kako teškoće dece da čitaju i nauče bra-

jicu direktno izviru iz složenosti skraćenog koda i nekih njegovih crta (npr. pridavanje čak i osam značenja jednom simbolu, mogućnosti inverzije i izvrtanja i mešanja gornjih sa donjim znakovima, i upotreba skraćenica, samo su neka strukturalna obeležja koja zadaju nevolje mnogim početnicima, i deci i odraslima). Istraživanja dalje pokazuju da mnoga skraćivanja vrlo malo doprinose uštedi prostora. Njihovo otklanjanje iz pisma olakšalo bi učenje brajice. Ima onih, sasvim kompetentnih čitalaca brajice, koji zahtevaju njen dalje skraćivanje. Ipak, sva istraživanja ukazuju na to da bi dalja revizija koda trebalo da se kreće u pravcu umanjivanja broja skraćenica a ne njihovog povećavanja. U Britaniji preovlađuje danas uverenje da bi uprošćavanje skraćenog pisma bilo prednost i za čitaoce i za proizvođače. Kod prvih se skraćuje vreme za učenje i teškoće prilikom čitanja brajice, dok kod drugih postoji orientacija ka proizvodnji knjiga koje će kompjuter kontrolisati. Autor je, zajedno sa Tobinom i Doucem, istraživao efekat upotrebe manjeg broja skraćenica na vreme potrebno za čitanje. Rezultat ovih ispitivanja pokazuje da se standardna brajica i skraćena brajica čitaju približno istom brzinom. Moguće je ustanoviti prostiji kod koji bi bio laksi za memoriju i lakše percipiran, što bi bilo od koristi za sve one koji nisu u stanju da izđu na kraj sa složenošću današnjeg koda (posebno za decu i odrasle koji su izgubili vid u kasnijem periodu svoga života). Takođe je neophodno pristupiti i unapređenju podučavanja brajici. Tome u školama treba posvetiti više vremena nego do sada, i učenje čitanja produžiti i na višem nivou nastave (višim razredima). Pogotovu kada je reč o odraslima. U toku su ogledi i sa razvijanjem tehnika brzog čitanja brajice. U SAD je McBride uspeo da uveća prosečnu brzinu čitanja sa 138 na 710 reči u minutu, ili znatno više nego što je to uobičajeno. U ovoj oblasti može još više da se uradi.

Lorimer u svom referatu posebno naglašava potrebu razvijanja kurseva za učenje brajice kod ljudi koji su izgubili vid posle napuštanja škole, tj. posle školskog uzrasta. Ovi kursevi ne obuhvataju vežbanje čula dodira, pre čitanja brajice, ne posvećuje se pažnja postepenosti nastave, a štivo koje postoji je neadekvatno, nestimulativno. Treba koristiti instrukcije za rad koje se snimaju na traci kasetofona, tzv. audioprogramirane instrukcije, tako da odrasli mogu sami određivati svoj ritam učenja i samokorekcije.

Debata o upotrebi brajice koja je sledila uglavnom je išla ka zahtevu da se brajica brani i

---

širi, brani od potiskivanja knjigama snimljenim na magnetofonskim trakama i od njenih skraćenih verzija. Svi su učesnici bili jednodušni u odboru brajice kao punog pisma, odnosno u osudi njenog skraćivanja i njenog pretakanja u stenografiju. Istočni i Zapadni Nemci, Španci i Englezi su navodili podatke kako se kod njih polako napušta skraćena brajica.

U toku svog poslednjeg dana rada konferenciji su priložena u pismenoj formi još dva rada: o automatizaciji štamparije Brajevog pisma u Brazilu (autor Edno Facco) i o novom taktilnom sistemu čitanja, novom sistemu znakovaa koji ima tri vrste slova (ona koja tvore tačke, ona koja tvore horizontalne povlake i ona koja čine vertikalni udarci-crte) — predlog Izraelca Ezre Shapira iz Jerusalima. O njima nije bilo rasprave.

Poslednji dan je, pored prigodnog izlaganja o organizaciji slepih u Španiji, iskorišćen za usvajanje zaključaka i preporuka konferencije. Kako konačni tekst preporuka još nije podeljen učesnicima konferencije, ovde ćemo samo dati sažeti prikaz njegovih osnovnih stavova, u čijem formulisanju je učestvovala i naša delegacija.

#### *Preporuke konferencije*

1. U procesu kompjuterizacije štamparstva brajicom posebnu pažnju treba posvetiti vernoj transkripciji brajice na magnetske trake i sa magnetskih traka na papirne otiske. Naročito je hitno ustanovljavanje kriterija za transkribovanje crteža (dijagrama). Osoblje koje radi na poslovima transkripcije mora biti stručno i obučeno u brajici. Podržavaju se sva istraživanja o mogućnostima trodimenzionalnog prikazivanja u knjigama štampanim brajicom, kao i svi napor da se knjige ove vrste učine privlačnim za čulo pipanja. U ovoj oblasti, konferencija će nastojati da obezbedi stalnu razmenu iskustava među učesnicima. U svakoj štampariji za slepe neophodno je da postoji posebna služba za pripremu knjige (lektori), koja će znati sve mogućnosti i teškoće oko primene brajice i njene transkripcije. Treba prisustviti izradi povremenog biltena koji će informisati sve nacionalne organizacije i ustanove o najnovijim dostignućima u oblasti unapređenja štamparstva i primene elektronike u štamparstvu brajicom, kao i o proizvodnji opreme ove vrste u svetu.

2. Kad je reč o produkciji materijala za slepe, treba istaći primat knjiga štampanih brajicom, i dopunsku ulogu kaseta sa trakama. Nužna je

---

standardizacija tehnologije svih ovih pomoćnih uređaja: traka, kasetofona i sl. Neophodno je stvarati nekomercijalne centre dostupne svima koji žele da koriste ove uređaje i podatke štampane na knjizi ili trakama. Treba podržati saradnju među proizvođačima ovih uređaja i elektronske opreme za štamparstvo brajicom.

3. Treba raditi na tome da se informacije o novim metodama proizvodnje brajice i razvojnom radu u ovoj oblasti (automatska transkripcija brajice) prošire i učine dostupnim i u zemljama u razvoju.

4. Nužna je izrada bibliografije posvećena informacijama od značaja za bibliotekarstvo i štamparstvo brajicom. Treba se založiti za besplatnu razmenu kataloga za biblioteke i za štamparije za slepe. Takođe se zahtevaju garantije da se poštanske pošiljke sa materijalima za slepe mogu dostavljati kući i slati od kuće u kojoj prebiva slepo lice. Podržava se zahtev za redovnim konferencijama i razmenom iskustava među direktorima štamparija za slepe.

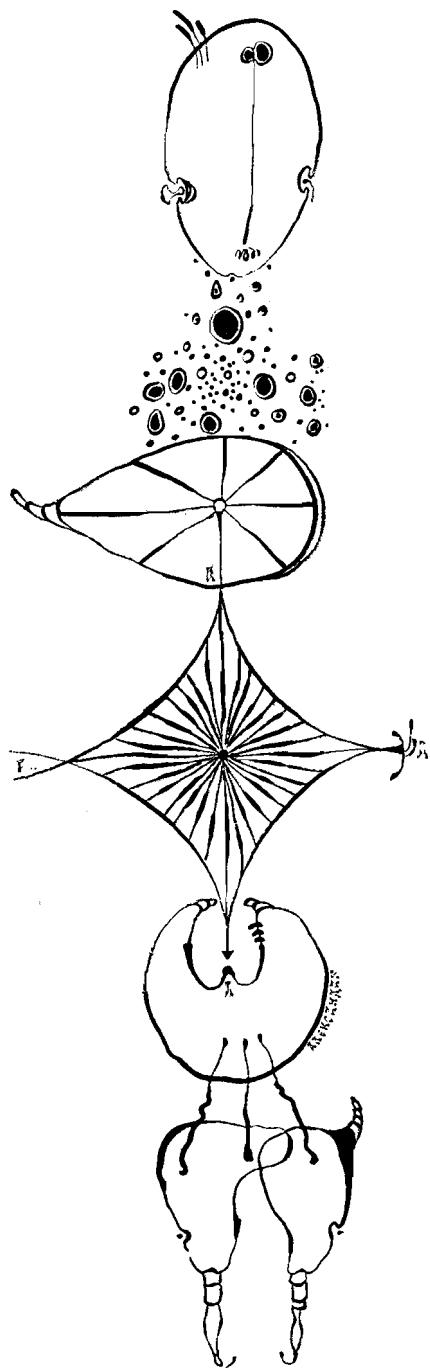
5. Prilikom razvijanja sistema pomoći slepim licima i rešavanja njihovih problema moraju se uzimati u obzir sva raspoloživa današnja naučna i tehnička dostignuća. Na ovom poslu treba više angažovati nacionalne i međunarodne organizacije slepih.

6. Neophodno je unapređivanje istraživanja brajice i ovladavanja njome (njenog učenja), kako na nacionalnom tako i na međunarodnom nivou. Posebno se preporučuje da se produži period učenja brajice među decem predškolskog i školskog uzrasta. Treba i dalje sprovoditi istraživanja o efikasnosti načina podučavanja dece i odraslih brajici, o metodama podučavanja i unapređenju personala koji radi na ovim poslovima. Svako unapređenje brajice uz pomoć kompjutera mora se sprovoditi uz konsultacije i ekspertizu ljudi koji znaju brajicu (posebno kad je reč o područjima kao što su matematika, lingvistika, muzička literatura, i sl.). Takođe se preporučuje standardizacija ste-nografije brajice.

To su bili osnovni sadržaji preporuka, koji su prihvaćeni posle iscrpne debate.

Smatramo da je konferencija ispunila svoju namenu, da je pružila uvid u najnovija kretanja u oblasti kojom se bavila, kao i da je pružila priliku za značajnu razmenu iskustava, ne samo među rukovodiocima biblioteka i štamparija Brajevog pisma, nego i između proizvođača opreme za sve ustanove i korisnika takve opreme.

---



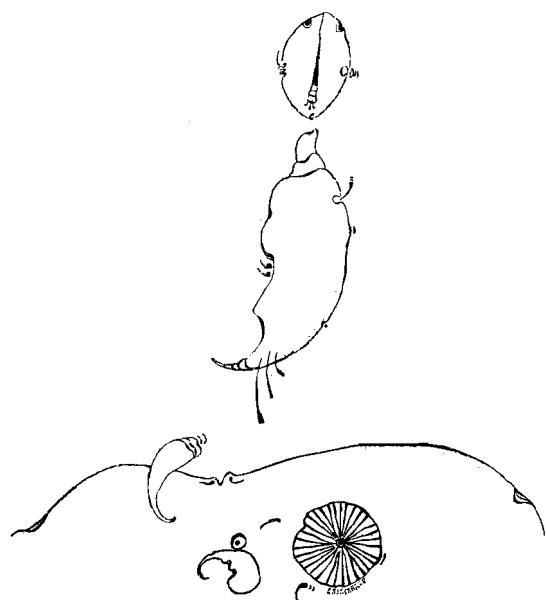
---

V DEO

---

# PRIKAZI

---



---

JELENA STAKIĆ

---

# DRUŠTVENI KORENI PSIHIJATRIJE

---

Društveni korijeni psihijatrije je treća knjiga<sup>\*)</sup> Dušana Kecmanovića. U prvoj — *Između normalnog i patološkog* (Mala edicija Ideja, Beograd, 1973) — raspravljao je o više oblika poнаšanja koji su u procepu između kategorija pomenutih u naslovu knjige, kao i o nekim vidovima odnosa duševni bolesnik — društvo. Drugu — *Socijalna psihijatrija sa psihijatrijskom sociologijom* (Svjetlost, Sarajevo, 1975) — zamislio je više kao udžbenik i u nju uvrstio svoj izbor i prikaz izvora, sadržaja, razvojnih pravaca pojedinih socijalnopsihijatrijskih aktivnosti i aktivnosti psihijatrijske sociologije. *Društveni korijeni psihijatrije* se donekle nadovezuju na drugi deo knjige *Između normalnog i patološkog* i očekivani su ishod interesovanja i istraživanja ovog vrednog i plodnog pisca.

U Dušanu Kecmanoviću imamo našeg zagovornika „antipsihijatrije” — termina koji se, uprkos nedovoljnoj preciznosti, kod nas uobičajio za označavanje onih relativno novih tokova mišljenja kojima se pobijaju čovečnost i opravdanost moderne psihijatrije i ukazuje na njenu spregu sa snagama represije i vlasti. Kecmanović već duže vreme umešno i iscrpno tumači stavove vodećih kritičara danas preovlađujućih shvatanja o duševnom poremećaju, ulozi psihijatrije, i tako, u nedostatku mnogih izvornih dela, upoznaje sa tim stavovima naše čitaocе; on se ne zadržava samo na prenošenju stavova stranih autora, već prema svim gledištima koja tumači zauzima kritički stav. No isto su toliko značajna, ako ne i značajnija, njegova sopstvena viđenja mnogih problema savremenog sveta i mesta psihijatrije u njemu.

<sup>\*)</sup> Dušan Kecmanović: *Društveni korijeni psihijatrije, „Sazvežđa”, NOLIT, Beograd, 1978.*

Namerom da svojom novom knjigom osvetli, ili kako sam kaže — ogoli društvene korene psihijatrije, Kecmanović — ne odbacujući psihijatriju — dovodi u pitanje neprikosnovenost medicinskog obrasca psihijatrije, obrasca koji je, po njemu, „ideja čija je logička i teorijska zasnovanost u očiglednoj nesrazmjeri sa njenom raširenošću”. On smatra da se priznatost i takoreći opšta usvojenost tog obrasca mogu objasniti samo time što on uspešno obavlja društvene zadatke postavljene radi rešavanja ne problema tzv. duševnih bolesnika, već problema koje oni predstavljaju za društvo i nameću društvu.

Kecmanović smatra da između društvenog pojmanja bića bolesnika i bića duševno poremećenog čoveka postoje bitne razlike; u prologu on ističe svoju nameru da osvetli ne samo što više strana tih razlika, već i da pokaže koji društveni interesi stoje iza izjednačavanja pristupa bolesnom i duševno poremećenom. „Medikopsihijatrija je instrument potrebe za skrivanjem i kontrolom društveno distonih strana duševno poremećenog čovjeka putem njegovog konceptualnog i praktičnog jednačenja sa bolesnikom.” — piše on.

Pokušavajući da, u prvom poglavlju, sociološki odredi pristup bolesniku i duševno poremećenom čoveku, on izražava mišljenje da različito društveno značenje bolesti, odnosno duševnog poremećaja, nameće potrebu da se raščlene društveni razlozi iz kojih je pristup ovim dvema različitim kategorijama izjednačen u obliku medikopsihijatrije. Zdravlje uopšte, i duševno zdravlje, instrumentalna su potreba kulture. No, za razliku od bolesnika koji ugrožava biološku osnovu čoveka, duševno poremećena osoba ugrožava društvenost čovjeka; da bi se društvenost zaštitila, duševno poremećenu osobu valja lečiti i time postići da ona manje ugrožava društvenost čovjeka. Kao psihijatar-praktičar, Kecmanović izričito tvrdi: „Činjenica da duševno poremećena osoba ugrožava društvenost čovjeka iziskuje njenu kontinuiranu, sistematsku i planiranu kontrolu.” No odmah potom on postavlja i jedno opštije pitanje: „Zašto je upravo medicinski, a ne neki drugi koncept ili obrazac praktičnog djelovanja jedino društveno priznat i odobren način tretmana onih što su ‘s uma sišli?’”

To je tačka na kojoj se „antipsihijatri” mnogo zadržavaju. Kada se psihijatrija radikalno kritikuje, onda je kritici podvrgnuta psihijatrija kao medicinska disciplina. Kecmanović, međutim, smatra da razloge krize psihijatrije ne

---

treba tražiti u njenoj medicinskoj utemeljenosti, za šta on nalazi i obrazlaže opravdanje, nego u njenom ideološkom karakteru.

U sledećem poglavlju on razmatra do koje je mere psihijatrija specijalistička medicinska disciplina i daje pregled mnogobrojnih strana medicinskog okvira psihijatrije. — U trećem poglavlju govori o poreklu medicinskog pristupa psihijatrije. Pošto je dao prilično iscrpan pregled različitih objašnjenja tog porekla, autor se pita da li je moguće naći neki zajednički imenitelj, neki element ili vid objašnjenja koji bi se mogao razaznati u svim učinjenim pokusajima i kojim bi se mogla objasniti funkcija ustanovljenja i prevlasti medikopsihijatrijskog stava kao teorije i prakse.

Tražeći takav zajednički imenitelj, on se vraća svojoj tezi o duševnom poremećaju kao ugrožavanju društvenosti čovekove i ističe da je zadatak medicinskog pristupa „da prikrije, kontroliše i obesnaži upravo tu stranu duševnog poremećaja kojom on značenjski transcendira materijalnu određenost i materijalni nivo zbijanja — ugrožavajući *društvenost čovjeka*“. Svesti duševni poremećaj na bolesno, vezati ga isključivo za materijalne, prirodne date, strukture i slučajnosti koji uvek nose odlike „objektivnog i neumitnog, spoljašnjeg i apersonalnog“ znači skriti, poništiti ili naprosto poreći onu dimenziju duševnog poremećaja koja taj poremećaj i čini nečim što odudara.

Pošto je, u narednom poglavlju, ukazao na osnovne vidove razlika između medicinske prakse i psihijatrijske prakse, i na nekoliko primera ilustrovaо koliko se sadržaji tih dveju praksa razlikuju, Kecmanović poslednji deo knjige posvećuje gledištima kritičara medikopsihijatrije — Fukoa, Lenga, Sasa i Ajzenka. Posebno su značajni oni odeljci u kojima on obrazlaže svoje neslaganje sa ovim autorima. „Antipsihijatri se suočavaju sa neizbežnošću rješavanja istih onih zadataka koje psihijatri obavljaju 'na psihijatrijski način', uz pomoć psihijatrijskog dijagnostičkog i terapijskog instrumentarija.“ — piše Kecmanović. On ističe da antipsihijatrijski orientisani autori nisu mogli mimoći činjenicu da duševni poremećaj remeti i ugrožava društvenost čoveka, ali da njima, „antipsihijatrima“, kao da izmiče činjenica da duševni poremećaj ostaje i onda kada se zvanična psihijatrija, „medikopsihijatrija“, odabaci.

Kecmanović na kraju naglašava da pristup duševno poremećenom čoveku — zvao se taj pristup psihijatrijski ili antipsihijatrijski — po-

staje izvor krize tek kada se ideologizuje, a to je bio svaki istorijski poznat pristup duševnom poremećaju. „Uloga na koju psihijatre obavezuje činjenica da duševno poremećen čovjek ugrožava prvenstveno *društvenost* čovjeka nije ni manje časna ni manje značajna od uloge ljekara (medicinara) i od uloge onih brojnih poslenika koji na različitim tačkama društva, u različitim oblicima društvenog života brinu da čovjek živi i preživi ne samo biološki već i *društveno.*” — zaključuje Dušan Kecmanović.

# UDRUŽENJE 'RAD I KULTURA'

---

Sintagma „rad i kultura” poslednjih godina se sve češće čuje. Međutim, pod nju se podvode veoma raznolika shvatanja i tumačenja odnosa između rada i kulture. To je svakako aktuelno pitanje današnjice, i sama činjenica što se ističe pravo na kulturu kao neotuđivo pravo svih ljudi, kazuje da je ono dugo bilo ne samo osporavano, već da se nije ni postavljalo kao pitanje. Jedan deo svojih prava na kulturu i slobodno vreme radnici osvajaju tek početkom dvadesetog veka, socijalističkom revolucijom u Sovjetskom Saveznu, ili pak, u nešto manjem obimu, jačanjem uloge radničkih sindikata u društvenom životu kapitalističkog sveta.

U Francuskoj se tek 1936. godine, dolaskom Narodnog fronta na vlast, ostvaruju neki od zahteva radnika, — svakako je najznačajnije bilo pravo na plaćeni godišnji odmor. Pišući o ovom, veoma značajnom trenutku za razvoj političke borbe u Francuskoj, Moris Torez navodi mnoštvo primera kao dokaze neophodnosti i celishodnosti borbe za pravo radnika na kulturu i na aktivnosti u slobodnom vremenu. Kada se uporede cifre koje pokazuju, recimo, posete muzejima 1936. i 1937. godine, zapažamo ogromno povećanje broja posetilaca:<sup>1)</sup>

	1936.	1937.
Luvr	85 000	312 600
Versaj	158 514	702 040
Panteon	33 521	200 149

Gledajući i druge pokazatelje, možemo zaključiti da dolazak Narodnog fronta na vlast nije sam po себи izazvao interesovanje radnih ljudi za učešće u kulturnom životu, nego je on prvi omogućio da se postojeći interes izrazi i dao mu je mogućnosti i da se ostvari, naravno ne u punoj meri, već koliko je to moglo u kapitalističkom sistemu i u vremenu velike ekonomске i političke krize.

<sup>1)</sup> „La Nouvelle critique”, no. 95, juin—juillet 1976.

Tek 1959. godine osniva se u Francuskoj Ministarstvo za kulturu i počinje da se stvara jedna nova kulturna politika, ali koja još uvek više vodi računa o prestižu francuske kulture u svetu nego o stvaranju realnih mogućnosti da se ostvari učešće svih ljudi u kulturnom životu zemlje. Ipak, sama činjenica da je i to postavljeno kao jedan od ciljeva zvanične kulturne politike, doprinosi da se u javnosti stvori povoljnija klima za osnivanje i delovanje mnogobrojnih udruženja i institucija koje će, sa vladinom pomoći ili bez nje, nastojati da se ta ideja i praktično realizuje. Malro postaje, kao ministar za kulturu, glavni pobornik kulturne akcije, iako on sam daje prednost onim manifestacijama koje će ugled francuske kulture u svetu pojavljivati, a paralelno radi i na osnivanju domova kulture, institucija koje će, u stvarnosti, nailaziti na mnoge otpore, kako od strane ljudi kojima su prvo bitno bili namenjeni tako i od strane tzv. elite. (O tome najbolje svedoči podatak doiven u domu kulture u Grenoblu po kome najmanje posetilaca imaju među intelektualcima i radnicima. Prvi ne dolaze, jer smatraju da je dom kulture namenjen prevashodno masama i masovnoj kulturi, dok se drugima tako velelepoно zamišljeni dom kulture čini stran i nepriступačan.)

Međutim, najznačajnije što je doneo Malroov koncept kulturne politike je svakako naglo povećanje interesovanja za kulturu, kulturne prilike u zemlji i za mogućnosti kulturne akcije. Osnivaju se i brojna udruženja kojima je osnovni cilj i zadatok ne samo da omoguće da vrhunska dela francuske i svetske umetnosti nađu put do svih ljudi, već da stvore uslove da svaki čovek može imati prilike da se u svom slobodnom vremenu bavi i stvaralačkim radom, zavisno od svojih mogućnosti i potreba. U ovakvoj društvenoj klimi i radnički komiteti (tj. komiteti preduzeća) stvaraju sekcijske nadležne za organizaciju kulturnog života radnika. Njihov rad se u početku ogledao u organizovanju manifestacija prigodom određenih praznika, uglavnom za decu radnika („Božićno drvce”), a kasnije su svoju delatnost proširili i na organizovanje tzv. biletarnice za pozorišne i filmske predstave, a samo su najjači komiteti, u fabrikama gde je i sindikalna organizacija veoma jaka, započeli s organizovanjem pravih kulturnih akcija. Međutim, pokazalo se da sam komitet ne može mnogo da učini ukoliko se ne poveže sa nekom od institucija ili udruženja kojima je upravo jedan od ciljeva „stvaranje nove kulturne publike”. To su institucije poput domova kulture i centara kulturne animacije, kao i komunalnih kulturnih centara. Suočene sa velikim finansijskim problemima, ove institucije ne mogu da pruže mno-

---

go radnim organizacijama. Obično se njihova saradnja odvija tako što za svaku predstavu održanu u domu kulture ili centru kulturne animacije, radna organizacija može da naruči za svoje radnike karte po nešto povoljnijim cenama (a koje su i dalje relativno visoke, te se tako može delimično objasniti zašto je relativno mali broj radnika koji ide na predstave).

U situaciji naraslih potreba i malih mogućnosti institucija kulture da na njih odgovore, osnovana su i brojna udruženja kojima je, takođe, cilj društveno-kulturna animacija. Jedno od najstarijih je „Rad i kultura”, udruženje čiji je prvenstveni zadatak baš obraćanje radnicima i radnoj organizaciji. Da bi što bolje ispunilo svoj zadatak, ovo udruženje je usmerilo svoju delatnost u više pravaca. Prva grupa aktivnosti vezana je za difuziju četrdesetak kulturnoumetničkih programa koje je naručilo ili oblikovalo samo udruženje. Drugu grupu aktivnosti predstavlja pomoć koju udruženje pruža radnim organizacijama koje mu se obrate sa specifičnim zahtevima. Treća grupa aktivnosti odnosi se na organizaciju i vođenje čitavog niza seminara i tečajeva za radnike, kao i za one koji se bave kulturom u radnoj organizaciji. Četvrta grupa aktivnosti obuhvata „biletarnice”, tj. organizovanje prodaje karata za programe drugih kulturnih institucija.

U okviru prve grupe aktivnosti — difuzije postojećih kulturnoumetničkih programa, Udruženje je štampalo program koji šalje svim radnim organizacijama — članicama Udruženja. U programu su navedene sve manifestacije koje trenutno može da organizuje Udruženje, i one su svrstane u tri grupe:

- literarne aktivnosti, predavanja i debate;
- pozorišne predstave za decu i odrasle, koncerti zabavne, narodne i klasične muzike;
- filmske predstave i aktivnosti vezane za likovne umetnosti.

Svaka programska jedinica je detaljno opisana, navedeno trajanje i cena, broj učesnika i njihova imena, a ukoliko je u pitanju izložba — čak i precizna veličina svakog eksponata i način njegove prezentacije. Na primer, jedna od manifestacija koje se predlažu je i izložba: „Estetika i tehnika grafičke umetnosti”, „koju sačinjava 30 eksponata veličine 50×65 cm. Od toga, 10 eksponata se odnosi na istoriju grafike i načine štampanja od XV veka do danas. Pet eksponata sa fotografijama i tekstrom pokazuju grafičara i proces otiskivanja. Petnaest ekspo-

---

nata predstavljaju originalne grafike. Izložbu je zamislio, pripremio i komentarisaće je Klod Galimar, slikař-grafičar. Za izložbu je potrebno oko 20 m<sup>2</sup> prostora, eksponati su na plastičnim panoima koji mogu biti okačeni ili pričvršćeni za zid." Iz navedenog primera se vidi da na osnovu ovih podataka komisija za kulturu jedne radne organizacije može da izabere, vodeći računa o interesovanju ali i o tehničkim mogućnostima za realizaciju programa, i odgovarajuću manifestaciju.

Sledeći primer odnosi se na jednu od manifestacija iz programa predavanja — predavanje o Žoresu i njegovom vremenu. Sa objašnjenjem zbog čega je organizованo ovo predavanje i davanjem najosnovnijih podataka o Žoresovom životu i radu, Udruženje dalje navodi da će predavanje biti praćeno projekcijama, da može da se odvija tokom jednog sata ili u dva ili tri puta po 30 ili 20 minuta između 12 i 14 časova. Na ovaj način omogućuje se radnim organizacijama da odrede vreme koje im najviše odgovara.

Naravno, bez obzira na to koliko je ovaj vid aktivnosti značajan, on ipak ne omogućava da se sve potrebe ihtenja jednog radnog kolektiva iskažu. Zbog toga je udruženje „Rad i kultura” samoj radnoj organizaciji ostavilo mogućnost da predloži odgovarajući oblik i sadržaj kulturne manifestacije, pri čemu je ono samo posrednik između zahteva radne organizacije i realizacije odgovarajuće kulturne akcije. U najvećem broju slučajeva, akcije koje se predlože na ovakav način, vezane su za mesto rada — to je takozvana animacija u preduzeću, ili pak za organizovanje proslava, koje ponovo postaju sve popularnije u francuskom društву (proslava majki, očeva, penzionera, slavlja u prirodi, te tradicionalne božićne i uskrsnje proslave; šireg zamaha su proslave poput — Proslave Pariza u organizaciji KP Francuske, ili proslava lista „Imanite”).

Treća grupa aktivnosti ovog udruženja odnosi se na organizovanje seminara i tečajeva na kojima mogu učestovavati, zahvaljujući novodonesenim francuskim zakonima<sup>1)</sup>, mladi radnici, kao i oni koji se u svojoj radnoj organizaciji bave problemima vođenja biblioteke, diskoteke i organizovanja kulturnog života u celini.

Tečajevi se prvenstveno organizuju sa ciljem da se svi radnici koji to žele upoznaju sa osnovnim tehnikama umetničkog stvaranja i tako

<sup>1)</sup> Zakoni: loi Conge Cadre Jeunesse — 29. decembar 1961. loi sur la Formation Professionnelle Continue — 16. juli 1971.

---

stvarno dobiju mogućnost da se iskažu i na kreativni način, da realizuju svoje potrebe za umetničkim stvaranjem. Tečajevi traju duduše samo nedelju dana (u skladu sa zakonom), ali na njima radnik može da se upozna sa osnovnim principima rukovanja TV i filmskom kamером, ili sa nekom od tehnika likovnog izražavanja, ili pak, ukoliko su namenjeni onima koji se u radnim organizacijama bave kulturom, odnose se na rad biblioteka i diskoteka pri radnim organizacijama i na animiranje kulturnog života uopšte u okviru radne organizacije.

Četvrta grupa aktivnosti je, u izvesnom smislu, i najstandardnija, bar za francuske prilike, i odnosi se na organizovanu prodaju karata za pozorišne predstave, koncerete, baletske predstave i predstave varijeta. Naravno, cene tih karata su niže nego onih koje se kupuju direktno na blagajnama tih institucija.

Da bi moglo što bolje da informiše članove o svom radu i mogućnostima koje pruža, Udruženje štampa i svoj mesečni bilten. Bilten donosi svestranu informaciju o svemu što se događa u kulturnom životu Francuske, preporučuje nove knjige i ploče, pozorišne predstave. Takođe, stručnjaci, teoretičari, kao i oni koji se time bave u praksi, pišu o nizu problema današnje kulturne situacije, o položaju knjige, biblioteka, uopšte — o svim pitanjima koja se tiču radnih ljudi, a posebno se naglašavaju pitanja vezana za kulturni život same radne organizacije.

Proširujući svoju delatnost, udruženje „Rad i kultura” povećalo se i samo. Postepeno uključujući sve veći broj provincijskih udruženja ono je postalo Nacionalna federacija „Rad i kultura”, sa udruženjima koja rade širom zemlje. Postepeno, osnovalo je i svoje regionalne unije. Poslednja, pariska unija, osnovana je u domu kulture u Nanteru, 4. februara 1977. Njeni članovi su 58 radnih organizacija pariškog regiona. Nije slučajno što je baš dom kulture u Nanteru izabran kao mesto gde će se osnovati Pariska regionalna unija „Rad i kultura.” Dotadašnja saradnja ovog doma kulture i Udruženja pokazala je dobre rezultate i bila od trostrukе koristi: koristi po dom kulture — koji je tako povećao broj svojih posetilaca; koristi po udruženje „Rad i kultura” — jer je tako moglo da organizuje i predloži veći broj akcija i zadovolji sve veću potražnju radnih organizacija, članica udruženja; i od koristi po same radnike — kojima su te zajednički organizovane manifestacije i bile naznjene. Ova saradnja upravo pokazuje na koji

---

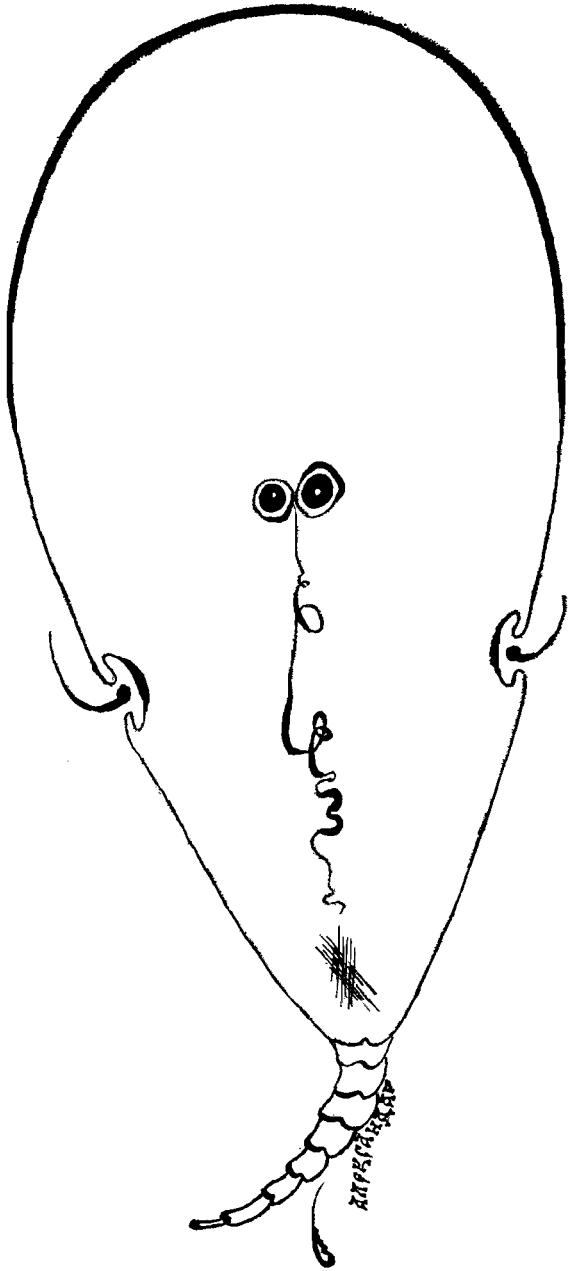
način se mogu razvijati odnosi između institucija kulture i kulturnoumetničkih udruženja. (Poslednja velika zajednički organizovana akcija — 60 pisaca — akcija koja se pretvorila u stalnu tribinu na kojoj se susreću i debatuju radnici i pisci; akciju koja je, zatim, delovanjem biblioteka po radnim organizacijama doživela veliki uspeh — kako po broju neposrednih učesnika, tako i po daljoj aktivnosti kasnije, u okvirima radnih organizacija.)

Ovakav vid saradnje je prikidan i s obzirom na skromna materijalna sredstva i domova kulture i kulturnoumetničkih udruženja. Samo udruženje „Rad i kultura” izdržava se svojom delatnošću, nema dotacija, a usluge ne mogu i ne smeju biti skupe, jer su namenjene radnim organizacijama koje takođe nemaju baš velike fondove za kulturu. Zbog toga je broj zaposlenih u Udruženju veoma mali, a jedan broj aktivnosti je pripremljen tako da može odgovarati većem broju radnih organizacija i utoliko pojedinačno svaka manje koštati.

Da bi se potpunije sagledala svestranost i sveobuhvatnost delovanja ovog udruženja, potrebno je podvući i njegove opšte ciljeve:

- koordinirajući iskustva, inicijative i delovanja komiteta preduzeća i drugih grupacija, konfrontirati i izvlačiti ono što je najbolje za sve;
- polazeći od analize i ocene kulturne situacije, predlagati komitetima preduzeća, udruženjima i ostalim zainteresovanim, programe aktivnosti koji odgovaraju njihovim potrebama;
- grupisati pod svojim pokroviteljstvom komisije koje će da razmatraju različite sektore aktivnosti i animacije (biblioteke, diskoteke i sl.);
- izražavati svaki put kada je to potrebno — pravo na kulturu kao na neotudivo pravo svih ljudi.

Dakle, bez obzira na finansijske probleme i druge prepreke koje proizlaze iz suštine kapitalističkih odnosa, udruženje „Rad i kultura” stalno razvija svoju delatnost i značajno doprinosi organizaciji kulturnog života radnika, osobito borbi radnika za potpunije i svestranije učešće u kulturnom životu Francuske, a ne manji je doprinos njegov i razvijanju teorijske misli o ovim problemima.



---

# CONTENTS

---

## GIVING MUSEUMS A NEW ROLE

Pierre Bourdieu WORKS OF ART AND DEVELOPING TASTE	9
Jean Clair HEROSTRAT OR A MUSEUM WITH A QUESTION MARK	29
Jan Jelinek A MODERN MUSEM — A LIVING MUSEUM	44
Hugues de Varine-Bohan THE MODERN MUSEUM: CONDITIONS AND PROBLEMS OF RENOVATION	49
Ješa Denegri THE ARTIST'S CRITICAL APPROACH TO MUSEUMS	63
Daniel Buren THE FUNCTION OF THE MUSEUM	69
André Cadere PRESENTING AND USING WORKS	73
Braco Dimitrijević THREE MUSEUM EXHIBITIONS	75
Goran Đorđević ON ART GALLERIES	78
Bernard Gilman MUSEUM AS AN INSTRUMENT OF CULTURAL INNOVATION	81
Jadranka Vinterhalter THE EXPERIENCE OF THE MUSEUM OF MODERN ART	98

---

---

*Michael O'Hare*  
THE PRICE OF TICKETS AND THE WORKING  
HOURS OF MUSEUMS

**105**

## THEMES

*Milorad Radovanović*  
LANGUAGE IN SOCIETY AND CULTURE

**116**

*Radoslav Đokić*  
STEFAN ZÓLKIEWSKI: TOWARDS A NEW MODEL  
AND STYLE OF SOCIALIST CULTURE

**125**

*Stefan Zólkiewski*  
THE DYNAMICS OF LITERARY CULTURE

**151**

*Svetlana Logar*  
ON THE THEORY OF SELF-REALIZATION

**167**

*Sam E. Ifidon*  
LIBRARIANS IN NIGERIA

**186**

## OUTLOOKS

*Jasminka Gojković*  
THE CULTURAL MATERIALISM OF RAYMOND  
WILLIAMS

**196**

## EVENTS

*Trivo Indić*  
THE FUTURE OF PRINTING AND LIBRARIES FOR  
THE BLIND

**206**

## REVIEWS

*Jelena Stakić*  
THE SOCIAL ROOTS OF PSYCHIATRY

**220**

*Milena Dragičević*  
THE ASSOCIATION „WORK AND CULTURE”

**224**

---

**232**

---

#### ISPRAVKA

U uvodniku broja 39/77. omaškom je izostalo ime arh MILOŠA R. PEROVIĆA, koji je učestvovao u prvoj fazi priprema tematskog broja posvećenog urbanizaciji kao kulturnom preobražaju.

U broju 40/78. u prilogu Dobroslava Smiljanića CRTEŽ MIODRAGA ROGIĆA ILI LICE CRTEŽA I CRTEŽ LICA potkrale su se dve greške koje menjaju smisao, i to: na str. 47, red 14 odozgo umesto *kat'eqzogen* treba da stoji *kat'egzohen*; i na str. 54, red 22 odozgo treba da glasi: *vencija ovde radi u okviru vlastite logike. Real-*

Redakcija se zbog ovih omaški izvinjava autorima i čitaocima.

---

# KULTURA

---

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU  
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

---

## IZ SADRŽAJA

---

ZA NOVU ULOGU MUZEJA

---

Milorad Radovanović

---

JEZIK U DRUŠTVU I KULTURI

---

Svetlana Logar

---

O TEORIJI SAMO-AKTUALIZACIJE

---

Jasminka Gojković

---

KULTURNI MATERIJALIZAM  
REJMONTA VILIJAMSA

---