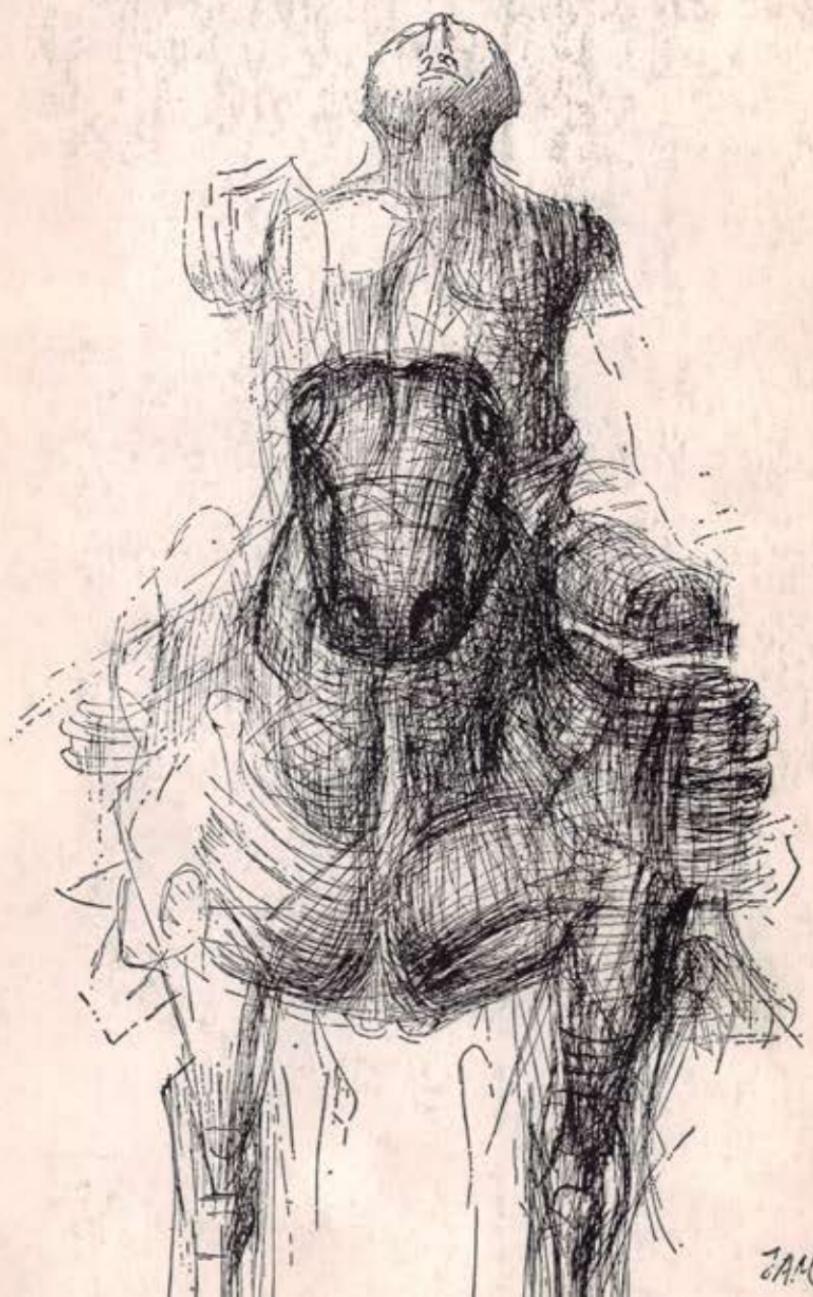


# Kultur



JAM



---

1981

KUT



---

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

---

---

The logo consists of the word "kultura" in a bold, lowercase, sans-serif font. The letters are black and have white vertical bars of varying heights extending downwards from their middle, resembling piano keys or vertical bars of light.

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

Redakcija: Ranko Bugarski, Ivan Čolović, Radoslav Đokić (odgovorni urednik), Milivoje Ivanišević, Mirkana Nikolić, Grozdana Olujić, Zarana Papić, Raša Popov, Ružica Rosandić, Nikola Višnjić.

Oprema: Bole Mlroradović

Lektor: Dušan Mihajlović

Korektor: Vesna Komar Dimić

Crteži: Lubodrag Janković-Jale

Meter: Dragoslav Verzin

Izdaje Zavod za proučavanje kulturnog razvijta.

Redakcija časopisa „Kultura”, Beograd, Rige od Fere 4,  
telefon 637-216.

Casopis izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog primjera u prodaji 80 din.: dvobroja 120 din. Godišnja preplata 200 din.; za radne organizacije 320 din.; za inostranstvo 640 din. Preplata se šalje na adresu: Zavod za proučavanje kulturnog razvijta, Beograd, Rige od Fere 4. 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, Rige od Fere 4, tel. 637-216. Published quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog razvijta. Single copy U.S. \$ 4. — Annual subscription U.S. \$ 12 should be sent to Zavod za proučavanje kulturnog razvijta, Beograd, Rige od Fere 4. Account c/o Beogradska banka 60811-620-16-1-320001-02090 Please send all contribution in 2 copies with a summary.

YU ISSN 0023-5164

Stampa: GRO „Kultura“, OOVR „Slobodan Jović“,  
Beograd, Stojana Protića 52

---

---

# SADRŽAJ

---

## TEME

*Klaus Grim*

KULTURNO-SOCIOLOŠKI PRISTUP „UMETNOSTI”

**8**

*Đerđ Lukač*

ESTETIČKA KULTURA

**48**

*Darinka Grabovac*

TOMAZO KAMPANELA: GRAD SUNCA

**62**

## KULTURNA POLITIKA

RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

Učesnici: Pavao Broz, Lev Kreft, Vukašin Mićunović, Raša Popov, Pravdoljub Živković, Veroljub Pavlović, Ivo Paić

**79**

## ARGUMENTI

*Suzan Sontag*

ŽENE, UMETNOST I POLITIKA KULTURE

INTERVJU SA SUZAN SONTAG

**107**

## ZBIVANJA

*Zorica Jevremović*

STOLICA ZA LJULJANJE

**129**

## PRIKAZI

*Ksenija Maricki Gađanski*

RUDNIK MITOVA

**137**

---

---

*Borisav Džuverović*  
NAUČNO PROMIŠLJANJE KOMUNIKACIJA  
**140**

*Rade Božović*  
PREMA POIMANJU ARABIZMA  
**146**

## INFORMACIJE

*Jordan Jelić*  
JUGOSLAVIJA I LATINSKA AMERIKA: KULTURNA  
SARADNJA  
**152**

CONTENTS



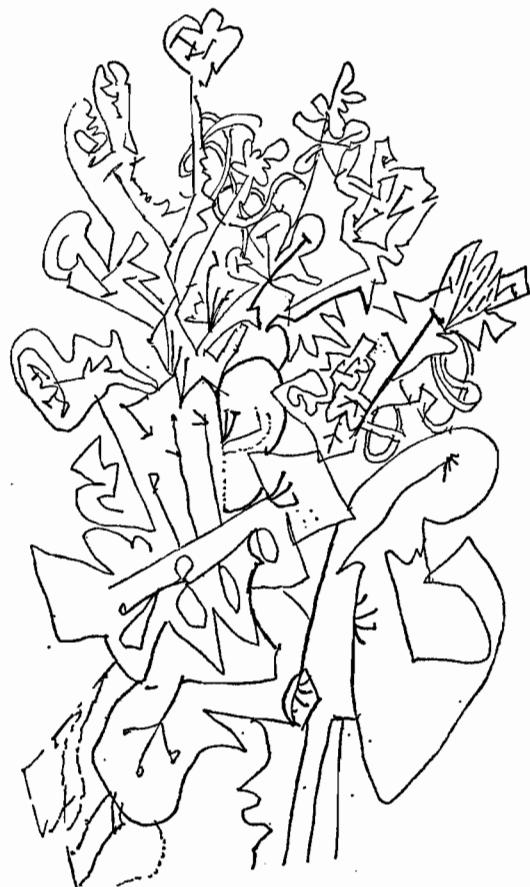
---

I DEO

---

# TEME

---



---

KLAUS GRIM

---

# KULTURNO - SOCILOŠKI PRISTUP „UMETNOSTI“

---

PRILOC SOCIOLOŠKOJ REVIZIJI  
ISTORIJE\*

---

Razmišljanja koja slede odnose se na diferenciju između tradicionalnih pojmove našeg sredstvanija stvarnosti i znanja i jedne sociološke tipizacije stvarnosti delovanja. Demonstracioni primer za ovu diferenciju je koncept „umetnosti“, koji — u svojim premissama umnogome nesvestan i upravo stoga dosada neosporen — određuje institucije, uloge i norme delovanja. Pri tom imamo posla sa manifestnim strukturama socijalnog sveta, kojima isto tako odgovaraju utvrđene forme u mišljenju i znanju. Ali, ovaj danas važeći koncept „umetnosti“ izaziva protivrečnosti u praksi: on se ne može jednosmisleno definisati za konkretnе predmete i obeležja. Pošto se tako shvaćena „umetnost“ smatra slobodnom od svrhe, ona se ne može odrediti ni potazeći od nužnosti koje presežu iz drugih oblasti života, nego isključivo iz jedne samostalne antropologije, teorije istorije i delovanja: upravo se ovde nalazimo na tlu različitih nauka o umetnosti i duhovnim naukama.

Sociolog kao naučnik ljudskog delanja, kao i ljudskih procesa podruštvljavanja, ipak se u tim naukama konfrontira sa jednim vansocijalnim izvođenjem smisla delovanja, motivacije i društvene dinamike. Određeni predmeti i svojstva identifikuju se bez uzimanja u obzir kon-

\* Klaus Grimm, „Kunst“ kultursoziologisches betrachtet, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, I. g. 31, 1979, str. 527—558.

teksta, tj. spontano — odnosno, u pogledu predmeta opažanja: formalno. Iako tu već postoji jedna nespojivost sa metodologijom sociologa, ipak, s druge strane, mnogi znaci govore za to da se „umetničko” delanje i razvitak „umetnosti” potpuno smisleno objašnjavaju, s obzirom na socijalne i kulturne pretpostavke — kako u istoriji, tako i u savremenosti. Još više: razvitak istorije umetnosti pokazuje jednu sociologizaciju postavljanja pitanja, u čijim konsekvenscama, u krajnjem, leži uklidjanje dosadašnjeg pojma „umetnosti”.

Nomološka orientacija sociologije obavezuje je da svoju teoriju i metodologiju potvrdi i u dosadašnjim eksklavama istraživanja. Pitanje je gde se jedno ponovno promišljanje može postaviti u odnosu na odomaćeni poredak mišljenja. Upravo u slučaju „umetnosti” uvedeni pojmovi i teorijske konstrukcije i danas su, kao i pre, tako delatne kao barijere sociološkom pristupu, da ovde tek moraju biti stvorene alternative. Pa da li se danas uopšte može govoriti o tim fenomenima izvan pojma „umetnosti”, izvan poretka prema obeležjima „stila”, izvan kategorije doživljaja „lepog”, „istinitog” ili „dirljivog”?

Nesumnjivo, ali za to nije dovoljno sociološki redefinisati pojedinačne pojmove, nego se moramo vratiti na teorijsku bazu pojmovnih koncepta. Onaj ko je od početka 18. veka govorio o „umetnosti”, činio je to verujući u jednu stvarnost koja je izgledala istorijski dokaziva. Iza normativnog pojma „umetnosti” stoji legitimacija „istorije umetnosti”. Njen uticaj povratno je delovao na norme „umetnosti” i stvarao je jedan sasvim određen izbor objektivacija i jedno odgovarajuće tumačenje istorije. Prevashodna očiglednost i prividno neproblematična datost predmeta „umetnosti” i njihovo odgovarajuće, neteorijsko, identifikovanje (kao poznati svakidašnji predmeti, onako kako se oni na izgled i danas proizvode, obogaćeni jedino simboličnim i dekorativnim elementima) obezbedili su razmatranju „umetnosti” do danas jednu aktuelnost širi od granica nauke. „Umetnost” nije slučajno u 19. veku bila zadatak narodne pedagogije i ostala je jedna visoka vrednost za strukturne slojeve maše civilizacije. Prividna živost koja sjajem nadmašuje sve drugo istorijsko naslede — a prema gledištu najjačeg naknadnog dejstva „umetnička dela” bila su izdvojena iz pleve pukih istorijskih relikata<sup>1</sup> — uzeta je za istoriju i tok istorije.

<sup>1</sup>) Preživele su samo arhitekture i pojedinačna dela, koja su bila „umetnost”, odnosno „spomenici”, tj. koja su se odlikovala jednom vrednošću koja je previđala motive za njihovu promenu ili uništenje. Od XIX veka to je sve više jedna dokumentaciona vrednost. Ali, čak i ponovno otkriće srednjevekovnog slikarstva i skulpture u romantici XIX veka bilo je

Sumnjuive metodološke pretpostavke ove slike istorijske stvarnosti pale su preko toga u zaborav.

Sociološki napor mora tek postaviti na pravo mesto ovu sugestivnu optiku stvari. To počinje sa osvećavanjem zablude koja se sastoji u tome što posmatrač prošlosti ono što mu je tamo dobro poznato čini osnovom svih interpretacija. Tipična greška mišljenja te vrste glasi: „Umetnost je izraz vremena”, ili: „Umetnici osećaju opasnosti duha vremena”. Sigurno, postoje povezanosti koje se mogu nagovestiti tek nakon upoznavanja uloge proizvodača i funkcije dela, nakon ocene specifičnih kompetencija (ovde važi isto što i u istoriji nauke<sup>2</sup>) i uz diferenciranje određene „klime” ili „trenda”. Ipak, „rečito” nasleđe, ponajmanje vremenjski ograničene, izražajne „umetnosti” daje foliju za jednu sliku istorije koja se potom, uprkos svim drugim socijalnim, kulturnim, političkim datama, brzopletu najtačnije prepoznaće u „umetnosti”. Ova unatrag okrenuta profetija nalazi se produžena u slikama budućnosti, za koju „umetnost” treba da predstavlja prvi „nagovestaj” (pri čemu odgovarajuće socijalne utopije koriste još i fikciju „nesvrishodnosti” „umetnosti”<sup>3</sup>).

Da bi se preseklo to klupko predstava koje se uzajamno podržavaju, u dalnjem je izložena legitimacija celokupnog zdanja, to jest istorijska rekonstrukcija kategorije delovanja „umetnosti” (odnosno produkcije i recepcije „umetnosti”). Kolegijalni respekt prema rezultatima jedne druge nauke, odnosno mogućnost da se ti rezultati upotrebe u sopstvenim okvirima, zavise od priznavanja metoda koji se tamo upotrebljavaju. Stoga su razjašnjeni

praćeno nasilnim promenama funkcija i delimičnim razaranjem: oltarske figure i slike razdvajane su, kućišta i okviri su uništavani, najčešće dvostrana krila rasečana su za galerijske slike, a formom oltara uslovljene konture ispravljane su u proste kvadrate, „Praznoverno” likovno delo — ako nije bilo izuzetno lepo predstavljanje koje je još imalo praktičnu funkciju — uništavano je isto kao i estetski manje uočljive slike na poledinama škrinja i krila. Slično važi i za odnos prema detaljima na slikama: svetački simboli, umanjena predstavljanja osnivača, a i šarenii okviri skulptura, koji su prebojani radi ulepšavanja, pa čak i uklanjeni. Izvesna potvrda radikalnosti ovog preobražaja može se naći u rasutim radovima o istoriji održavanja i restauriranja. Upor. takođe C. Grimm, 1978.

<sup>2</sup>) Upor. za to: W. O. Hagstrom, 1965.

<sup>3</sup>) Mogućnost „umetnosti” je srž modernih utopija. Tako „umetničko” delanje, više nego ijedna druga delatnost u našem društvu, važi za kreativno, podsticajno kretanje zanemarenih duševnih sposobnosti, za oslobadanje. Ono je postalo model humanog samoostvarivanja. Gledajući i unazad, umetnost izgleda kao najimplenitniji deo istorije, kao upućivanje na iskonske i čiste sposobnosti ljudi. U konzervativnom tumačenju, ovde su se mogle naći realizacije onog uvek važećeg, a u društveno-kritičkom viđenju garantija jednog delanja koje je probilo društvenu denaturalizaciju. por. za to: K. O. Werckmeister, 1971.

njihov teorijski status, aksiomatski kvalitet postavljanja pitanja i otvoreni problemi istraživanja (odeljak III).

Pre tog glavnog dela dat je uvod u problematiku normativnog pojma „umetnosti” i teškoće istraživanja u okviru novovekovne „umetnost” — paradigmе (odeljak II). Mogućnosti jednog sociološkog preoblikovanja obrađene su u zaključnom poglavljiju (odeljak IV).

**PROTIVREČNOSTI NORMATIVNOG POJMA  
„UMETNOSTI”**

Ovde formulisana razmišljanja služe jednoj kritici tradicije. Treba da bude preispitana, iz prethodnih stupnjeva našeg društva preuzeta, pretenzija na važenje formi delovanja i institucija. Koliko ono što je nasleđeno može važiti unutar izmenjenog konteksta? Odnosno, u kojim promenjenim značenjima i procenama su prihvatići de facto predmeti od juče i prekjuče? Nekoliko primera uz promenu značenja „umetnosti” mogu učiniti očiglednom radikalnost promene do koje je stvarno došlo (potpuni pregledi ostaju zadatak jednog budućeg metodičnog istraživanja). Kritičko ispitivanje istorijskih konteksta — ukoliko dalje unazad, utočištu jasnije — pokazuje da intencije „umetnika” od juče imaju samo malo zajedničkog sa onim što je od njihovog proizvoda — u materialnom obliku kao i za posmatračko razumevanje — danas preostalo u muzejima „umetnosti”. I obrnuto, norme današnje „umetnosti” i „istorije umetnosti” nedovoljne su za određenje ranijih tvorevinu. Može se još jasnije demonstrirati da je obim pojma „umetnosti” postao preuzak u svakom pogledu:

Kada se danas pokazuje razumevanje i troši novac za „umetnička dela” i refleksije o „umetnosti”, onda se jednosmislen motiv za to često može naći upravo u istorijsko-dokumentarnim interesima koji su okrenuti fenomenalnoj virtuoznosti zanatske tehnike. To su ipak stvari koje protivreče estetičkom primatu novovekovnog pojma „umetnosti”. Pri tome se može misliti na cene na umetničkom tržištu za male majstore, ali i na činjenicu da se pod devizama „restauracije”, „očuvanja spomenika”, „obnove”, „unapredjenja muzeja”, „nauke o umetnosti”, za istorijski orientisane institucije odavno izdaje višestruko više od onoga što se ulaže u aktuelnu produkciju u smislu današnjeg pojma „umetnosti”. Prema tome, latentno važe drugačije celine značenja od onih koje iziskuje pojam „umetnosti”. Ovaj nesporazum postaje uočljiv i tamo gde se govori o „umetničkoj” lepoti velikih tehničkih građevina i industrijskog dizajna, čija svrshishodnost upravo i pada pod sud teoretičara „umetnosti”.

---

Izvésno dvojstvo postalo je jasno već ubrzo nakon realizacije autonomnog pojma umetnosti. Pretpostavljanje jednog normama obuhvatljivog, uvek istog, idealiteta kao prirodno date adekvacije „nezainteresovanom dopadanju”<sup>4</sup> dovedeno je u pitanje nezadrživom promenom ukusa. To dokumentuje zaokret od normativne estetike ka uporedno-istorijskoj „istoriji umetnosti”, do koga je došlo sredinom 19. veka. Ali, uprkos napredujućoj scientifikaciji, kriterijumi za centralno „umetničko” nisu postali jasniji: „neshvaćeni umetnik”<sup>5</sup>), „umetnost u konfliktu”<sup>6</sup>) i ikonoborstva, posebno „umetničke” forme radi, susreću se u novoj istoriji više nego ikada pre. Upravo zbog napredujućeg kulturno-komparativnog i sve više istoričističkog posmatranja napuštene su estetičke norme Vinkelmanovog i Kantovog doba. Na njihovo mesto stupio je jedan istorijski ambivalentan pregleđ koji konstatiše jedno mnoštvo normi. Promena smera pitanja i napredak dokumentacije — verovatno nemamerno — sve jasnije su relativizovali još postojeće normativne kriterijume na specifično istorijske kulturne situacije.

Ježgro teškoća je u prepostavci jedne stvarnosti, jednog egzistentnog bića koje bi odgovaralo pojmu „umetnosti”. Ovaj pojmovni realizam određuje i diskusije o „umetnosti” današnjice. Mi znamo za nerešiva pitanja da li su jedna kada za kupanje udešena za „happening”, travovima vožnje obeleženi vetrobran ili okvir bez slike, još „umetnost”, ili da li pod tom devizom treba spasti neku za rušenje određenu fasadu u „jugend” stilu, ili taj predikat pripada aluminijskoj fasadi koja je zamjenjuje. Ove diskusije su tako ogorčeno vođene i protekle su bez rezultata kao i sve slične rasprave oko odgovarajućih ocena već skoro dva veka. Protivrečnosti su nerazrešive, jer pojam „umetnosti” koji je odomaćen već 200 godina združuje dva nepomirljiva elementa: 1. generalizaciju da je „umetnost” u svim vremenima stvarana kao neodvojivi deo ljudskog delanja i doživljavanja; 2. predstavu o kvalitetu kojim se „umetnost“ razlikuje od „nanodne umetnosti“, „kiča“, „zanaštva“ ili „tehnike“: „Art is a quality of doing and of what is done. Only outwardly, then, can it be designated by a noun substantive. Since it adheres to the manner and content of doing, it is adjectival in nature“ (John Dewey)<sup>7</sup>). Ta predstava o kvalitetu kontinuirano se menjala od početka moderne estetike: ona seže od uzimanja određenih „klasičnih“ de-

<sup>4</sup>) I. Kant, 1790.

<sup>5</sup>) F. Rob, 1953.

<sup>6</sup>) R. Leiss, 1971.

<sup>7</sup>) J. Dewey, (1934) 1958, str. 214.

la<sup>8</sup>) za uzor do onog samo još „objektivnog, posredovanog subjektivitetom” (Adorno)<sup>9</sup>). Povezivanjem te dve predstave dolazi do mnogočnosti kategorije „umetnosti”, kod koje danas više nije jasno na koje jedinstvo kojih karakteristika se misli.

Istorijski pojma umetnosti pokazuju kao jedinstven momenat nastojanje da se utvrdi nadistorijski, konstantni kvalitet nečeg objektivnog, autonomnog. Sociološki gledano, ima se posla sa jednim posebnim učvršćivanjem tradiranih struktura smisla, koje — radi svoje dokazne funkcije za određenu visoko ocemjenu celinu saznanja jedne nadređene formacije zakona („umetnost” je dobila ovu dokaznu funkciju na osnovu novovekovnog sprovođenja empirijskih kriterijuma verifikacije faktora koji određuju istoriju, tj. namesto nasleđenih eshatoloških tumačenja) — uvek iznova menjaju svoje sadržajno važenje. Estetika i, kasnije, stadiji istorije umetnosti javljali su se u takvom distanciranju kao pokušaji ideološkog obezbeđivanja za svetovno, istorijsko sučeljavanje sa apsolutnim. Jedno takvo tumačenje može razjasniti snažno praktično i argumentativno zaloganje za primarno „nesvrishodno”.

#### NEREŠENA PROBLEMATIKA NOVIJE NAUKE O „UMETNOSTI”

##### *Posledice normativiteta*

Često izrasle iz istorije umetnosti, često označavane kao „opšta nauka o umetnosti”, novije definicije biti „umetnosti” pokazuju značajna diferenciranja pojma „umetnosti”. U mnogim slučajevima, eksplicitno je odbačena normativna estetika. Tako Friedrich Piel (Friedrich Piel) insistira na tome „da je umetničko delo kao umetničko delo, istorijski i aktuelno, ontički i kategorijalno pojmljiv relativ jednog procesa i da može biti interpretirano samo iz svog povratnog odnosa prema jednom opštem konkretumu koji nadindividualno i transestetski ima svoje analoge u čoveku”<sup>10</sup>). Da li je, dakle, moguće nastavljanje istorije umetnosti uz apstrahovanje normativnih pojmovima? Postoji li mogućnost deskripcije u istorijski specifikovanim pojmovima „umetnostima”? Dosada nerešeno pitanje pri tome je, naravno, uvek: za koju celinu, tačnije: za koji prepostavljeni razvitak, pojedina tumačenja treba da imaju argumentacionu vrednost?

<sup>8</sup>) Winckelmann — na primer u *Idejama o podražavanju grčkih dela u slikarstvu i vajarsvu* (1756) — dela grčke umetnosti i epohu njihovog nastajanja smatra za „idealne” i, shodno tome uzdiže ih do norme koju treba podražavati.

<sup>9</sup>) Th. W. Adorno, 1970, str. 414.

<sup>10</sup>) F. Piel, 1972, str. 22.

Jer, istorijska deskripcija odnosila bi se na ne-uporedive fenomene.

Insistiranje na bezrezervnom istorijskom istraživanju fakata staro je koliko i akademsko uvođenje struke „istorije umetnosti“: „Datumi ustanovljavanja istorijsko-umetničkih katedri približno se podudaraju sa datumima razgradnja estetičke kao discipline koja ocenjuje umetnost“ — rezimira Herman Bauer (Hermann Bauer) istoriju struke i institucija izloženu kod Kultermanna (Udoe Kultermann)<sup>11</sup>). „Pokušaj izgradnje 'osnovnih istorijsko-umetničkih pojmoveva' utemeljen je tamo gde je estetika zajedno sa istoriografijom umetnosti... napuštajući opšte sudeove o ukusu, stvorila jednu istorijsko-istorizirajuću nauku“<sup>12</sup>) Neki datumi su u 1825, 1844, 1852, drugi su na prelasku u naš vek.

Istakao bih neke primere koji u potpunosti stoje za metodički postupak istorijskog načina rada. Onaj ko se pobliže pozabavi novijim ikonografskim istraživanjima istorijskog sveta značenja, naročito slika<sup>13</sup>), analitikom stila<sup>14</sup>, usavršenom do geografije kulture, do regionalnog stila, stila škole i individualnog stila, ili radovima o istorijskoj topografiji<sup>15</sup>), naći će tu empirijski egzaktno prihvatanje sveukupnosti nasleđa. Sadržajna značenja odnose se na filosofsko-teološku tradiciju, liturgijsku praksu, književno i narodno nasleđe. To se zbiva ne samo u maglovitoj analogiji, nego u izvorno osiguranom semantičkom i socijalno-istorijskom dokazivanju. Sa, u međuvremenu internacionalno dostignutim, pregledom širokih područja istorijskog nasleđa i arheološki i preparatorskim razvijenim razumevanjem spomenika, postaju moguća precizna predstavljanja prostorno i vremenski ograničenih tokova. To isto važi za biografska predstavljanja tvoraca i naručilaca „umetničkih dela“, kao i za istorije grupa i institucija. Umesto „lepog“ ili „ružnog“, tj. pripadnosti stilskim pravcima, ovde se javlja jedan poređak svakidašnje svetovne rekonstrukcije, tj. prema pretpostavljenim povezanostima uzroka i posledica, motiva i očekivanja. Time se prečutno napušta program istorije „umetnosti“ u korist rekonstrukcije ograničenih razvojnih tokova institucija, uloga, određibl funkcija, forme recepcije. Mnogo od toga je vredan doku-

<sup>11</sup>) U. Kultermann, 1966.

<sup>12</sup>) H. Bauer, 1976, str. 24.

<sup>13</sup>) Upor. publikacije u *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, London, ili u *The Art Bulletin*, New York.

<sup>14</sup>) Upor. npr. radove O. Pächt, 1977.

<sup>15</sup>) Uporedi Austrijsku topografiju umetnosti, izdanje Savezne službe za spomenike, Wien, tomovi VII, IX, do XIII, XX, XXII, XXV, XXVIII.

mentacioni materijal za socijalnu promenu, narančno, i pored toga što takvo postavljanje pitanja dosada nije bilo teorijski eksplikirano.

„Istorijski remek-dela”, naprotiv, njihovih preteča i varirajućih sledbenika, predstavlja jedno još uvek praktikovano postavljanje pitanja. Istina, jedan sud u jednoznačnoj normi smatra se neostvarljivim. Ali, na njegovo mesto stupilo je priznavanje promenljivih normi, jedno mnoštvo promenljivih vrednovanja (koja dopuštaju i promene nasleđenog stanja „umetničkih dela”: izopštavanje onoga što je samo pomodno i cenjenje inovacija koje „misu u duhu vremena”). Ali, čak i ova relativizacija ostaje zavisna od normi, i to od apstrahujućih sinteza jedne uvek više norme generirajućeg „umetničkog”. Čak i istorija umetnosti, koja programatski apstrahuje od normi ukusa, zatiče izvesno nasleđe „umetničkih dela” koja su prosejana estetskim normama prethodnih generacija i predstavljaju samo jedan deo istorijski stvorenog. A kao nešto što se u potpunosti razume samo po sebi, današnji istoričar umetnosti pravi razliku i između „umetničkih dela” i svedočanstava istog porekla o „narodnoj umetnosti” ili o „tehnici”<sup>16)</sup>, ili o čisto funkcionalnoj ozraci; on više ne akceptira normativnu teoriju, ali ostaje u krugu fakata koje je ona stvorila.

Iz sveukupnosti prethodnih tradicija tako je preostala bar jedna opšta karakteristika koja normativno utiče na danas još delatnu klasifikaciju — pa makar samo u razdvajajanju na jizzled „besvrsishodnih” od „primjenjenih” ili narodski „rdavo shvaćenih” oblikovanja. „Umetnik” je jedna profesionalna uloga — nasuprot drugim profesionalnim ulogama naše svakidašnjice, kao što su „farbar”, „stolar”, „livac”, „propagandist” koji doduše zanatski koriste ista sredstva ali ne u specifično „umetničkoj” namjeri, nego „samo” svrsishodno.

Jedan prikriveni normativni elemenat postaje primetljiv u književnim rodovima, kao npr. u monografiji, koji predstavljaju jednu čvrstu tradiciju u okviru istorije umetnosti. Sa malo izuzetaka, monografije su centrirane na međodavne individue, kojima se, u nedostatku znanja o obimnijim procesima razvitka, pripisuju sve (većinom formalne) „inovacije”. Za ovo neistorijsko iskrivljavanje simptomatično je da su u postavkama muzeja, kao i u umetničko-istorijskoj literaturi, dela velikana, kao Rembrandt i Rubens, opširno obradena, dok se za brojno jato delom veoma talentovanih učenika i saradnika često nalaze samo šturi podaci. Doduše, većina popisa dela u poslednjih pedeset godina redukovali su ranije atributе na polovinu i trećinu, ali disproporcija je još uvek upadljiva.

<sup>16)</sup> Upor. H. Bauer, 1976, str. 17. i dalje.

va (tako ako bi se bliže pogledalo npr. istorijsko Rembrantovo (Rembrandtovo), delo, promjenjena je<sup>17)</sup>, odnosno precizirana, polovina etiketa koje se još i danas u muzejima daju ovom majstoru, tamo gde se radi o proizvodu više ruku. Ali, upravo neromantično kooperativne i delom manufaktурне forme produkcije slika i skulptura još su malo obrađene).

Naporedо sa delovanjem istorijske selekcije, pojmovne klasifikacije i institucionalnih struktura, — preko nesvesnih identifikacija pri interpretaciji pojedinih izražajnih elemenata — javljaju se nereflektirane norme svakidašnjeg delovanja. „Umetnička dela” razlikuju se od arheoloških nalaza time što ona u opažanju iz kulturne distance izazivaju fascinaciju izvesnim osobenostima oblika. Ovaj oblikovni kvalitet potpuno je nezavisан od istorijske funkcije koju deli sa drugim reliktima. Ovo nesvesno normativno identifikovanje izdvaja obeležja iz konteksta i predmetna područja iz nasleđa. Istoričari umetnosti — a sa njima istoričari muzike, pozorišta, književnosti, i oduševljeni ljubitelji umetnosti svih vrsta — podležu selektivnoj (a to znači: normativnoj) fascinaciji onoga što oni poimaju kao nesvakidašnje, kao nešto što prevaziđa razumevanje svrhe. Kod normalnih prijatelja umetnosti sve će se naročiti protiv toga, ako mu se mora reći da je uzrok njegovog oduševljenja ne primarno u „umetničkom delu, kome se divi, nego u odnosu njegovih normativnih iščekivanja prema spoljnim osobenostima tog predmeta. Radi se o jednom kvalitetu koji jednoznačno nadmašuje prosečnu produktnu formu savremenosti, kvaliteta koji posmatrač preuzima iz čulne organizacione forme istorijskih produkata. Bitna pretpostavka za sposobnost obelodanjivanja takvih slikovnih, akustičkih, tekstualnih konstrukata je u postavci posmatrača o jednoj njemu dobro poznatoj intenciji, naime, o „oblikovanju” u današnjem smislu. Sa istorijskom perspektivom to nema ništa zajedničko.

Zaključak iz toga je: svaki umetničko-istorijski stav normativan je već tamo gde jedno predmetno područje „umetnosti” razgraničava nezavisno od istorijskih klasifikacija. A isto tako je normativno svako interpretiranje koje nepristrasno preuzima pojedinačne utiske iz kulturno različite perspektive. Već tako bezazlene potpodele „umetničkih rodova” kao slikarstvo (plastika) umetničko zanatstvo (celi muzeji i izložbe, knjige i naučni programi su tako specijalizovani i raščlanjeni) pripadaju jednom stupnju zanatsko-tehničkog diferenciranja koje nema ništa zajedničko sa istorijskim odnosima i vrednovanjima. Ova razgraničavanja bila su nepoznata tvorcima velikih istorijskih dela i stoga

---

<sup>17)</sup> Upor. H. v. Sonnenburg, 1976, str. 9. i dalje.

su nepodesna za obuhvatanje istorijskih procesa. Do u kasni 18. vek bilo je zanatskih majstora koji su bili sposobni za izradivanje umetničkih oltara ili za unutrašnje uređenje crkvenih ili profanih svečanih prostorija: njihovo „umetničko delo“ i njihovi veličanstveni ukraši, stvoreni u jednoj radionici i često samo ručno, kasnije su bili podeljeni između muzeja umetničkog zanatstva, slikarskih galerija, odseka skulptura i — ako su postojali nacrti — grafičkih kabineteta. Na sličan način su neistorijski i većina motivskih rodova (naime, prema kasnijim specijalizacijama ili gledištima tržišta i kataloga: mrtva primoda, pejzaž, portret, mitologija itd.).

#### *Problematika pojma stila*

Očigledno je da takva ocena važi i za pojam stila.

Pošto je jednostrano estetičko vrednovanje pojedinačnih remek-dela moralo biti relativirano i pošto je bilo priznato mnoštvo „umetničkih“ tvorevina, kao opisni pojam transindividualne tipike ponudio se pojam „stila“<sup>18)</sup>. Delo Alojza Riegelsa (Aloisa Riegelsa)<sup>19)</sup> *Kasnorimska umetnička industrija*, koje se pojavilo 1901. godine, prvi put je upotrebilo pojam stila konsekventno kao vrednosno neutralno razlikovanje izražajnih tendencija (on ih tumači kao „umetničke“). Umesto uspona i pada od vrhunca do raspada sada se, sasvim u smislu istorijskog shvatanja, pokazalo da je svaki vek, „neposredno kod boga“ (Ranke), jedno razlikovanje prema izražajnim stavovima i njima odgovarajućim formama. U međuvremenu su nastale opšte poznate podele stilova „gotike“, „renesanse“ i „baroka“, sa njihovim potpodelama na „rani“, „visoki“ i „kasni“ stil. Za formalno više značne međuperiode nadene su apstrahujuće oznake kao „manirizam“. Formulisani su generacijski stilovi, kao „nežni stil“ („international styl“), regionalni stilovi kao „gornjorajinski“, „venecijanski“, „alpski“, koji su mogli pružiti specifikaciju epohalnih stilova.

Ali, ono što je bilo tako podeljeno bio je onaj deo nasleđa koji je odgovarao merilu „umetničkog“. U međuvremenu, ovo utvrđivanje se više nije povinovalo jednom krutom akademskom kanonu, nego je moralo posedovati izvesne uopštene karakteristike „oblikovnog“, „izraznog“. Sem toga, pojmovi stila su samo zamišljani za jedan „kvalitativni“ izbor, iskovani u smislu stilističke

<sup>18)</sup> Upor. H. Bauer, str. 74. i dalje; L. Dittmann.

<sup>19)</sup> Alois Riegl, (1901) 1927. Za „umetničko“ upor. i: L. Dittmann, 1967, st. 20. i dalje, i H. Bauer, 1976, str. 74. i dalje. Za teoriju „htenja“ objektivacija upor. i E. Cassirer, 1929, S. K. Langer, 1959, F. Leander 1966.

---

čistoće, upravo izbor „umetničkih dela“. Nezamislivo je da bi se celokupno slikovno-simboličko nasleđe — od zavetnih darova, od seljačkih i manastirskih tkanih i pletenih radova, do uređenja Versaja — moglo svrstati pod jedinstvene pojmove stila. A još je teže zamislivo (mada su to pokušali Osvald Spengler i drugi, pod uticajem Rigla<sup>20</sup>) da se celokupne druge oblasti socijalnog života mogu svesti pod kategorije stila. Pojam stila tako ostaje od retrospektivno učinjenog izbora „tipičnog“ vezan za oblikovanja koja se određenim strukturalnim uređenjem svojih izražajnih elemenata mogu identifikovati kao „umetnost“. „Stil“, dakle, podrazumeva jednu normu izrazne strukturiranosti.

Jedna tako formalna kategorija ne može se povezati ni sa kakvim istorijsko-sociološkim stavom. Ako delovanja postaju shvatljiva i poredljiva polazeci od njihovih intencija — to je jedna sociološka premlisa — onda se uskraćuje supsumiranje pod formalno strukturalne kategorije.

#### *Automatizacija pojedinačnih istorijsko-umetničkih interpretacija*

Postulat intencionalnog razumevanja protivreči i metodi istorijsko-umetničke interpretacije i, s njom povezanoj, teoriji istorijske rekonstrukcije. Posmatrati „umetnička dela“ kao složene celine, čije su pojedinačne osobnosti svrstane u jedan interpretacioni sklop: to je osnovna postavka interpretacije u teoriji književnosti i istoriji umetnosti nakon Diltajevog prenošenja jednog opštег učenja o strukturi čulnog opažanja na predmete duhovnih nauka<sup>21</sup>). Zajedno sa teorijom strukturnog sklopa preuzeta je i premisa „svako duhovno jedinstvo centrirano u samom себи“<sup>22</sup>). To je u istoriji umetnosti eksplicitno naglašeno „analizom strukture“<sup>23</sup>), koju je razvio Hans Zeldmair (Seldmair), ali se kao implicitna pretpostavka nalazi u skoro svim interpretacijama. Sociolog usmeren na intencionalno razumevanje uvažiće utvrđeni strukturalni sklop ipak samo ako on odgovara specifično istorijskoj strukturi komunikacije i ne predstavlja samo jednu kombinaciju partikularnih formalnih adekvacija.

<sup>20</sup>) Upor. za to P. A. Sorokin, 1953, glava I *Estetska istorijska tumačenja*.

<sup>21</sup>) W. Dilthey, 1886, str. 142, i (1894) (1957, str. 139. i dalje).

<sup>22</sup>) W. Dilthey, (1894), 1957, str. 217; za dilemu izvođenja preskriptivnih normi iz deskriptivnih stavova upor. Manfred Riedel, *Uvod za W. Diltheya*, 1970.

<sup>23</sup>) H. Seldmair, 1958, str. 35—70.

Prepostavka struktuiranosti delovanja spada u sociološko razumevanje. Već u najlapidarnijim formama svakidašnje komunikacije nesvesno se pretpostavlja upravo taj sistematski odnos pojedinih izražajnih obeležja prema intenciji značenja: ovo uzajamno dopunjavanje i pojačavanje elemenata izlaganja povećava se sa specifičnošću saopštavanja. Implicitno kao i eksplisitno, većina interpretacija potekla je od jednog jedinstva smisla onoga što je umetnički saopšteno; takođe i tamo gde su u okviru jedne forme oblikovanja predviđene suprotnosti, konkretna karakteristika celine forme komunikacije shvaćena je kao u sebi skladna. Ono što je kod teoretičara informacija označeno kao visoka redundanca „umetničkih dela”, karakteriše teškoću intencionalnog usaglašavanja u komunikaciji posredstvom asociranih opažanja. Upravo stoga što ovi elementi izlaganja nisu u svojim značenjima normirani kao jezički pojmovi i poprimaju različita značenja zavisno od konteksta, neophodna su izražajna višestruka pomeranja pri saopštavanju pomoću pretpojmovno-višeznačnog materijala opažanja.

Može se, dakle, utvrditi: strukturiranost, s jedne strane, i centriranost, s druge, opšte su pretpostavke za likovno — kao i svako drugo — posredovanje izraza. Sem toga, u različitim vremenima mogu se konstatovati različiti stepeni sistematizacije slikovnog jezika simbola. Određena sadržajna područja — kao npr. kod kroz teologiju normativno utvrđenih značenja — i određene forme izlaganja — onako kako su reglementirane od strane sve više razvijenih estetika i naučnih institucija do početka 20. veka — moraju biti uzeti u obzir kao polja odgovarajućih visoko izdiscipliniranih konstrukcija. Iz ovog uvida u istorijsku varijaciju težišta strukturiranja, ne dozvoljava se pretpostavljanje generalno i uvek iznova prihvatanje unutrašnje složenosti i celovite organizacije.

Naporedо sa ovim istorijskim prigovorom, mogu se navesti prigovori iz socioške teorije: u okvirima teorije delovanja nema mogućnosti da se određeni rezultati delovanja izlažu kao formalno zatvoreni, „dovršeni” u odnosu na sve druge, ukoliko za pojačano unutrašnje usaglašavanje formi delovanja nema smislenog razloga. Jedan takav razlog za određenu logičku ili formalno-logičku elaboraciju dat je u okvirima jedne specijalne sistematike, npr. u naučnoj argumentaciji ili upravo u slikovnoj simbolici.

Mada i tada nastaju specifično situirana zgušnjavanja prema kriterijumima relevantnosti, to ipak nisu one mistifikovane „celovitosti” ili „obličja”<sup>24</sup>). Ne sme se zaboraviti da su druš-

---

<sup>24</sup> H. Sedlmayr, 1958, str. 92. i dalje.

tvene vrednosti, koje su tematizovane u simboličkim tvorevinama, isto kao i izražajno sredstvo simboličkog oblikovanja, „racionalne” u najrazličitijim stepenima i da već stoga ne mogu biti prevodene u logički skladne sisteme. Sem toga, i u razvijanju simboličkih tvorevina, naročito onih kompleksnih i onih koje iziskuju mnoge stupnjeve obrade, važi da one jedino retrospektivno predstavljaju jedno delanje (kao razvijanje jednog objedinjujućeg koncepta). Analiza će — to je demonstrirao Alfred Šic (Schütz)<sup>25)</sup> — to ostvarivanje ovog delovanja morati pojmiti kao rezultat jednog niza konstitušućih akata „delanja”. Upravo kod likovnih dela, isto kao i kod drugih kompozicijnih rezultata, pri pomnijoj pojedinačnoj analizi nalaze se mnogi tragovi postepeno razvijanog delanja i, time, različitih intencija u okviru celokupne slike. To naročito važi za dela i koncepcije u kojima su kooperativno sudelovali više autora.

Onaj ko sledi istorijsko-umetničke interpretacije do savremenosti naći će samo malo pokušaja koji se drže istorijske, najčešće asimetrične, strukture.<sup>26)</sup> Sociološka analiza motiva i formi izraza treba da — nasuprot vladajućoj praksi — konkretna jedinstva istorijskog smisla i u okviru istorijskog konstituisanja smisla shvata ne kao jedinstva u smislu današnjeg razumevanja, nego samo kao dokumente značenja koja su danas nespojiva sa istorijskim jedinstvom. Ideje o „umetnosti kao pomoći životu”, o „ponovnom buđenju” onoga što je istorijski intendirano<sup>27)</sup>, ili njegovih uvek novih „konkretizacija”<sup>28)</sup> u „istorijskom razvoju” pothranjuju ovu iluziju („...ovde se naposletku može i istoriji umetnosti povratiti njena osporena legitimacija u meri u kojoj ona traži i opisuje kanon i sklop dela, koji u isti mah aktualizuje obilje ljudskog iskustva sačuvano u prošloj umetnosti i omogućava njegovo saznanje u sadašnjosti”<sup>29</sup>).

#### *Apstrahovanje od specifične (kulturne) relevancije*

Jedna sociološka analiza ne može se razvijati polazeći prosti od proizvoljne koordinacije semantičkih elemenata jednog dela. Ona u najvećoj mogućoj meri mora da koristi prethodne informacije o tome kako je istraživana smisaona tvorevina strukturirana: u kakvom je odnosu sa drugim smisaonim poređima i kojim osama zna-

<sup>25)</sup> A. Schütz, 1974, str. 187—190.

<sup>26)</sup> Upor. za to interpretaciju N. Schneidera, 1973, str. 21.

<sup>27)</sup> H. Sedlmayr, 1958, str. 88. i str. 142. i dalje.

<sup>28)</sup> H. R. Jaus, 1970, str. 247.

<sup>29)</sup> H. R. Jaus, 1970, str. 251.

čenja mogu biti pridodati identifikovani smisao-ni elementi. Menaju se intencije u istoriji, a istovremeno sa njima menjaju se i simboličke forme u svojoj merodavnosti za određena područja smisla.

Ono što je — kao u evropskom srednjem veku — bilo predmet interesa za „znanjem”, kasnije je delimično potpalo pod sadržaje „verovanja”. Forma odražajnog središnja sadržaja „znanja” ili „verovanja” kasnije je morala delom da služi isključivo jednoj profanoj estetici. Ono što je pri tom jedanput bilo sistematizovano u visokoj meri, kasnije je izostavljeno iz vodećih smisaonih konstrukcija; naprotiv, ono što je ranije bila periferna metodika primene, važilo je potom za obavezan racionalni princip konstrukcije stvarnosti.

Sociolog, dakle, mora prihvati da ni ono na izgled poznato unutar jednog stranog konteksta ne može biti identifikovano bez značenja koja dobija od tog konteksta. To dalje znači da i sveukupni sklop može biti sadržajno raščlanjen tek onda kada su sva pojedinačna značenja kružno predena. Ovom stavu protivreći ako se kategorički određeni prima vista istaknuti motivi i forme izlaganja čine osnovom tumačenja „smisla”, ako se ovo jedinstvo karakteristika posmatra iz kulturno udaljene, dakle pogrešne, perspektive. Nedostatak istraživanja je u tome što se određena idealizirana istraživačka nameću kao merilo za ono što nije razumljivo po sebi i vode ka formalnim ocenama, odnosno što se identificuje spontano i izolovano — i stoga ne-potpuno. Ovo se dešava u većini slučajeva analiza „stila”, gde se konstatuje jedno tipično odstupajuće izražajno „htenje”, a prema kome je svaki konstrukt identifikovan kao samorazumljiv smisao sklop „umetničko delo”. Ova greška u posmatranju može se naći i u metodi interpretacije kod Ervina Panofskog<sup>30</sup>), metodi koja je još uvek reprezentativna za internacionalno izvedena umetničko-istorijska tumačenja. Problematiku istorijsko-umetničkog rada na tumačenju Panofski je predstavio u formi sledeće tabele. Ona sliči uzastopne korake interpretatora koji sve dublje prodire u slojeve značenja „umetničkog dela”<sup>31</sup>).

Svoju trojnu podelu Panofski zasniva na Manhajmovoj raspravi o interpretacijama pogleda na svet<sup>32</sup>), koja razlikuje tri oblika datosti smisla: *objektivni, subjektivni i smisao dokumenta* (odnosno: „smisao”, „izraz” i „dokument”). Ne uzimajući u obzir Manhajmovo problematiziranje<sup>32</sup>) i preokrećući „subjektivni” smisao, ko-

<sup>30</sup>) E. Panofsky, 1964, str. 92.

<sup>31</sup>) E. Panofsky, 1964, str. 91. i dalje.

<sup>32</sup>) K. Mannheim, 1921/22, preštampano u K. Mannheim, 1964, str. 91—154.

---

ji se sada kao „smisao fenomena” odnosi na subjektivno razumevanje posmatrača, a ne onog koji dela, on ih pretvara u „izvore interpretacije”. U prvom, „primarnom”, sloju smisla, posmatrač zahvata „smisao fenomena”, do koga dospeva zahvaljujući vitalnom egzistencijalnom iskustvu. To se dešava najpre bez refleksije kulturnog nasledja. „Da bi se ‘dospelo do sekun-

Predmet interpretacije	Subjektivni izvori interpretacije	Objektivni korektiv interpretacije
1. Smisao fenomena (deli se na smisao stvari i izraza)	Vitalno egzistencijalno iskustvo	Istorija oblika (Sveučište je moguće izložiti)
2. Smisao značenja	Literarno znanje	Istorija tipova (Sveučište je moguće predstaviti)
3. Smisao dokumenta (Snimljeni smisao)	Izvorno odnošanje u pogledu na svet	Opšta duhovna istorija (Sveukupnost onoga što je moguce u pogledu na svet)

darnog sloja smisla, koji se otvara samo pomoću jednog literarno posredovanog znanja' i koji može biti označen kao 'region značenjskog smisla', potrebni su 'primereni pojmovi' koji prevažilaze jednostavne oznake opažljivih svojstava i garantuju ispravnu interpretaciju dela, poslošto obuhvataju stilističke osobnosti umetničkog dela. U unutrašnjosti ovog sekundarnog sloja smisla, Panofski razlikuje, s jedne strane, 'sekundarne ili konvencionalne obrasce', tj. 'teme ili pojmove koji se manifestuju u slikama, pričama ili alegorijama' (ako npr. jedna grupa koja sedi oko stola u izvesnom poretku predstavlja večernji obed), i čije rešavanje pripada

ikonologiji i, s druge strane, 'imanentni smisao ili sadržaj', koga ikonološka interpretacija može shvatiti samo pod uslovom da ikonografska značenja i kompozicione metode tretira kao simbole jedne kulture, kao izraz kulture jedne epohe, nacije ili klase, i da se trudi 'da razvije fundamentalne principe oblikovanja, koji potkrepljuju izbor i izlaganje motiva isto kao i produkciju i interpretaciju slika i daju smisao i formalnoj kompoziciji i tehničkim postupcima'.<sup>33)</sup>

Ako je Panofski „vitalno egzistencijalno iskustvo“ i, od njega tipično razgraničeno, „iskustvo znanja“ čoveka dvadesetih godina 20. veka uzeo za osnovu svog tumačenja, onda su se adekvatno ovim porecima morala dodati i značenja: u smislu tadašnje recepcije „umetnosti“ i uz istorijsko-literarno rasvetljavanje „znanjem“ iskušenih sadržaja, koji nisu mogli predstavljati ništa drugo do od „umetnika“ pridodate ideje, dekorativna proširenja (u poređenju sa s obzirom na izraz konstruisanim „simbolizmom“ kod ekspressionističkih i nadrealističkih slikara). „Suštinski smisao“ ili „smisao dokumenta“, dakle, onda ne može dati više do jedan labav odnos „simptomatskog“ tipa, onako kako se on lako i neobavezno može uspostaviti pri dodiru sa svetom motiva u okviru duhovno-istorijski shvaćenih sistema simbola. Netačne ocene, izbor i vezivanje pojedinačnih posmatranja, ne mogu se ispraviti naknadnim dodacima. Na netačnoj sveukupnoj klasifikaciji „umetničkih dela“ izgrađeno, pojedinačno tumačenje ne postaje manje pogrešno ako se specifikuje tipiziranjima. Smisaoni sadržaj koga istraživač želi da otkrije upravo je onaj „umetničkog dela“ u smislu 19. ili 20. veka — ono što se time misli, može se uvek potvrditi izvorima — ili je, pak, smisaoni sadržaj „relikvijara“, stihara ili olтарa. Pre nego što su razjašnjene specifične simbolične težnje izlišno je govoriti o „religioznoj“ ili „naturalističkoj“ „umetnosti“, pošto se ni našim pojmovima „religioznog“, ni pojmovima „prirode“ ili „umetnosti“, ne može označiti ono o čemu se radilo za one koji su dečali u istorijskoj situaciji.

Ono što je problematično već u pozitivističkoj primarnosti formalnog opisivanja karakteristika, postaje potpuno sumnjičivo u strukturalističkoj generalizaciji. Ova se nalazi kod Pjera Bourdijea<sup>34)</sup>. Pošto je njegova parafraza Panofskijevih formulacija sem toga shvaćena kao opšte-metodički i društvenonaučni prilog (u nemackom prevodu u okviru knjige članaka „O sociologiji simboličnih formi“<sup>35</sup>), ovde ćemo je

<sup>33)</sup> Citirano prema rezimu kod P. Bourdieu, 1970, str. 128.

<sup>34)</sup> P. Bourdieu, 1978, str. 125. i dalje.

<sup>35)</sup> isto, str. 130.

delimično citirati: „Zaista iscrpno tumačenje ‘imanentnog smisla (ili sadržaja)’ moglo bi čak pokazati da je način rada karakterističan za jednu zemlju, za jedan period, ili za određenog umetnika — neka se pomisli samo na Mikelanđelovu naročitu naklonost prema kamenu, umesto prema bronzi, u njegovom vajarstvu, ili na njegovu sklonost prema šrafurama na crtežima — simptomatičan za isti temeljni stav, koji se može videti u svim drugim svojstvima njegovog stila. Različiti slojevi značenja, dakle, uklapaju se, pri čemu je moguće poređenje sa različitim jezičkim slojevima, u jedan hijerarhijski sistem u kome je ono što je obuhvatnije obuhvaćeno sa svoje strane, a ono što je značajno, značajno je, sa svoje strane. Zadatak analize je da prede taj sistem u uzlaznoj i silaznoj liniji.“<sup>36)</sup> Ono što je prema današnjim očekivanjima neuobičajeno, kod Burdijea se ocenjuje kao tipična „konvencija“, kao „habitus“, principijelno kao razumljivo, pošto se radi o jednoj „pozitivno nastaloj formi opažanja“. U pogledu obećanja „zaista iscrpnog tumačenja“ treba primetiti da ono dosada još nije nigde ostvareno i da tamo gde je pokušavano nije dalo više od maglovitih stilskih opštosti.

#### SOCIOLOŠKE KOREKTURE

##### *Interpretacija iz istorijsko-sociološkog postavljanja pitanja*

Nasuprot tome, problem interpretacije istorijskih smisaonih figura može se predstaviti samo tako što se uzima u obzir kružna veza između sklopa tumačenja i identifikovanja na različitim teorijskim nivoima.

„Fundamentalni principi oblikovanja“, koje je tražio Panofski sa sociološkog gledišta, ne mogu se naći kroz simptomatiku formi i motiva. Pitanje je da li se pod „fundamentalnim“ i pod „principom“ podrazumeva ono što bi se danas u sociološkom viđenju moglo tako nazvati: norme delovanja i motivacije, uslovljene posebnim društvenim očekivanjima. Pri tome, relativiranje normi delovanja na društveno implicira odgovarajuću teoriju razvijatka. Krug objašnjenja i identifikovanja istorijskih i kulturi stranih fenomena oduvek uključuje istorijska i antropološka objašnjenja, pošto je relativna adekvacija, odnosno posebna modifikacija, identifikovanja nekako izvedena u heteronomnim pojmovima.

<sup>36)</sup> Upor. P. Bourdieu, 1970, str. 155, zatim formulaciju „Habitus kao generativna gramatika“ i: „Istorijska se ovde javlja samo kao pozornica, na kojoj sistem, koji tendira ka tome da razvija sam sebe, u potpunosti razvija svoje logičke mogućnosti, npr. one koje imaju sposobnosti образovanja stila.“

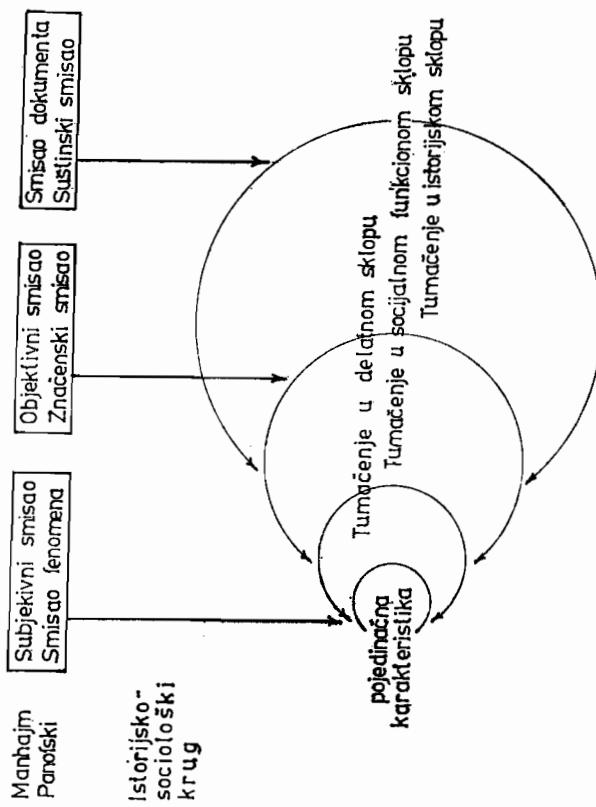
Detaljno postavljanje pitanja uvek je test nadređenih teorija. Iz izbora mogućih premisa heuristički se stavljaju na raspolaganje alternativna tumačenja. Jedan primer: Panofski se svrstava u školu Abi Warburga (Aby Warburga), čije je istorijsko istraživanje simbola bilo orijentisano na sveobuhvatni koncept da se uspon kulture shvati na njenom putu. Iz ove udaljene perspektive, jedna pojedinačna interpretacija može biti iskazno sposobna onda kada može priložiti značajna uputstva za teoriju stupnjevanja, za vrstu, obrazovanje i sled stadija ovog dinamičnog kretanja. Na osnovu današnjeg znanja, u smislu jedne „kognitivne psihologije“, sociološkog učenja o razumevanju i simbolima, mogu se na dokumentacionom materijalu različitim istorijskim stupnjevima formulisati postavljanja pitanja koja specifično istorijske intencije od početka sistematizuje iz perspektive jednog, sveobuhvatnim društvenim preobražajnim procesom određenog, odnosa prema savremenosti. Na takvim osnovama, struktorno-analitičko i duhovno-naučno iznalaženje „principa oblikovanja“ — iznalaženje koje počiva na neodrživim premissama — beskorisno je.

Na nivou metodologije, ovaj uvid ima sledeće konsekvene. Sistematska rekonstrukcija smisla delovanja mora, dok god smera na transsubjektivni, kolektivni plan, iskoristiti dohvatljive funkcionalne odnose. „Funkcionalistički stav ima prednost da sistematski obuhvata objektivno-intencionalne sklopove. Objektivni sklop iz koga se socijalno delanje može pojmiti bez napuštanja intencionaliteta ne čine samo elementi tradiranog smisla i jezički artikulisanog nasleda. Dimenzije rada i vladavine na njemu se ne smeju zatajiti u korist subjektivno zamišljenih simboličkih sadržaja.“<sup>37)</sup> Funkcionalna rekonstrukcija daje samo jedan minimalni zahtev, koji pri diferenciranjem stanju data mora biti odgovarajuće proširen. Treba razdvajati funkcionalnu teoriju i funkcionalnu metodu: istina, u jednom delovanju važeća značenja mogu se rekomбинovati iz data socijalnog konteksta samo uz pretpostavku jednoznačno smislenog orijentisanja na taj kontekst (dakle, jednog funkcionalnog odnosa), ali sva jedinstva konteksta stoga se još ne mogu pretpostavljati prelazno agregativno, kao ravnopravni elementi strukture.

Za korekturu interpretacione šeme to znači da bazična definicija predmeta više ne može počivati na „smislu fenomena“ — kao „umetnost“ — nego mora biti shvaćena kao interakcija iz sklopa jednog sveobuhvatnog konteksta značenja. A pošto ovaj kontekst egzistira samo u istorijskoj rekonstrukciji, mora biti uzeta u obzir i teorija razvitka.

---

<sup>37)</sup> J. Habermas, 1971, str. 305.



Intencije — a shodno tome i delanja — mogu biti opažene samo kulturno-relativno. Socijalna promena znači sponije ili brže pomeraњe svih kulturnih funkcija. Iсторијски надживљавајуће константе, naprotiv, могу се заснинати полазећи од природе потреба или од друштвене природе човека. Pretpostavka нормативног појма уметности, да је у свакој епохи постојала једна тежња за обликовanjем („уметничко хтенje”), односно pretпostavka структурне историје да су, shodno tome, постојале „изразне” или „објективацијоне потребе”, противређи овој sociološkoј poziciji. Sociološka pozicija polazi od tumačenja delovanja као interakcije na osnovи променљивих узаявних очекивања i situacionih perspektiva; duhovno-naučna pozicija, naprotiv, psihološki pretпostavlja kod delatnih individуа konstantну потребу за objektivацијом. Polazeћи од ове посљедње pretпostavke постаје razumljiv izbor objekата историје уметности, избор који се у sociološkoј perspektivi javља као збирка онога што је prekjуче, уче i данас изабрано od različitih ljubitelja uz променљиве momme. Tako постаје jasna i „nesvrishodnost”.

Zastršene moćju tradicije — ne na poslednjem mestu istražnošću duhovno-istorijskih merodavnosti i zahtevom za istinom „nasuprot čistoj metodi“<sup>38)</sup> — socioološka teorija i metode su samo sa mnogo ustezanja korišćene za sekundarnu analizu istorijskih koncepta.<sup>39)</sup>

Jednostavno povezivanje data jedne „socioologije umetnosti“ ili „umetničke sociologije“ stoga je nemoguće. Ono bi bilo (i jeste) spajanje vatre i vode: tj. spajanje jednog istorijski-normativnog sakupljanja „fakata“ sa jednom nomološki orijentisanim naukom o ljudskom delanju. Većina parcijalnih sociologija metodološki su problematične, ali ko je htelo da piše uporedno jednu „sociologiju dobre politike“ ili „uspešnog istraživanja“? Ova dilema ne može se izbeći time da se „sociološki“ ograničava na „studij socijalne prepletene umetnosti“<sup>40)</sup>, na istraživanje umetnika, na „socio-umetničku akciju“ ili na publiku umetnosti.<sup>41)</sup> Delovanja su povezana sa očekivanjima, a time i sa vrednovanjima: empirijsko istraživanje onda upravo u svojoj iskaznoj vrednosti ostaje ograničeno na specifični pojedinačni slučaj, ali o „umetnosti“ ne kaže ništa što bi se moglo uopštavati, a potpuno ništa takvo ne kaže o socijalnom.

Ne može biti nikakvog naučnog „povezujućeg beočuga između sociologije i nauka o umetnosti“<sup>42)</sup>. Ne može biti nikakvog sociološkog priznanja onog faktički necelovitog, samo naknadnog, grupisanja kao „umetnosti“ (naspram „narodnoj umetnosti“, „tehnici“, „znanstvenom proizvodu“, „kiču“) ili kao „umetničke muzike“ ili „književnosti“ (nasuprot trivijalnim rođovima). Duhovno-naučno fundirane, dosadašnje „nauke o umetnosti“, zbog svojih, sa sociologijom nespojivih, standarda racionaliteta u svojim iskazima, ne mogu biti preuzete, nego se moraju reinterpretirati.

#### *Korekturni primer: okvirne postavke u svom uticaju na sistematizaciju elemenata tumačenja*

Postavka duhovno-naučnog idealizma: da postoji jedna ključna oblast, jedna rezidualna zona individualno-izvornog, idealnog delanja, i da se ona odgovarajuće može identifikovati u „umetničkim delima“, dosada je teorijski i metodološki kritikovana. U daljem je učinjen

<sup>38)</sup> Upor. Hans-Georg Gadamer, 1960, Habermas, 1971, str. 261. i dalje; Faber, 1971, str. 109. i dalje.

<sup>39)</sup> Upor. G. G. Iggers, 1978.

<sup>40)</sup> Upor. A. Silbermann, 1963, str. 20; upor. takođe o diskusiji o jednoj pozitivističkoj sociologiji umetnosti i književnosti B. J. Warneken, str. 81. i dalje.

<sup>41)</sup> A. Silbermann, 1963, str. 20. i dalje.

<sup>42)</sup> A. Silbermann, 1963, str. 24.

pokušaj da se tipični slom samopostavljenih zadataka istorijsko-umetničke interpretacije, dakle, jedna pojava istraživačke prakse, svede na nedostatak istorijsko-sociološke refleksije. Primetimo da analiza pojedinačnog dela predstavlja jedan duhovno-naучni domen, te da u smislu ove tradicije predstavlja to ukazivanje na centralni sadržaj „umetničke intencije“<sup>43</sup>), a time i doživljaja koji treba opet pobuditi kod posmatrača.

Primer je Vermerova slika „Slikarska umetnost“, poznata i kao „Slikar u ateljeu“, nastala između 1660. i 1670. u Delftu, a danas se nalazi u Istorijsko-umetničkom muzeju u Beču. Katalog holandskih majstora Bečke slikarske galerije, uz pomoć jednog obimnog pregleda literature, rezimira interpretacije koje su dali mnogobrojni internacionalni stručnjaci za umetnost<sup>44</sup>). „Pretpostavka da je Vermer u liku slikara predstavio samog sebe, što ne treba savsim odbaciti i što se, naravno, može modifikovati mogućom upotreboom kamere obscure, mogla bi se osloniti na ono — ne neosporavano — identifikovanje autoportretom sa aukcije iz 1695, Nr. 3, kao i na sličnost u odeći sa likom muzičara, o komе se govori kao o autoportretu, sa slike „Kod podvodačice“ iz 1656, danas u Slikarskoj galeriji u Drezdenu“. Katalog tome dodaje sledeća tumačenja: „Slika je u jednom imovinskom sporu između Vermerove udovice i njene majke pomenuta kao 'De Schilderconst' (Slikarska umetnost). Ovaj naziv slike, kako to dokazuje činjenica da model pozira kao Klio, muza istorije, kao i sa ikonografskom tradicijom uskladeni atributi lovovor venac, truba i knjiga (Herodot, odnosno Tukidid), dali su povoda za interpretaciju da se radi o otvorenoj (Gowing), odnosno prikrivenoj (Sedlmayr) alegoriji u koju je uvedena i mrtva priroda na stolu (knjiga: traktat o slikarstvu, maske ili vajarski model i skicenblok, tumačeni i kao atributi muza Polihimije, Talije i Euterpe) i karta Nic. Visschera (Piscators; posle 1648) 17 provincija Holandije pre njene podele iz 1581. g.... Nasuprot ovim interpretacijama — 'Muza istorije inspiriše slikarstvo' (Van Gelder), 'San umetnika o nekadašnjem uglednom položaju nije gove umetnosti u Holandiji' (Tolnay), 'Slikarstvo slave stare Holandije' (Sedlmayr) — izražava se realistički smisao slike. Hulten vidi jednu ironičnu parafrazu nadmenog istorijskog slikarstva baroka i pokušava da dokaže teoriju autoportreta kroz egzaktna merenja prostora u vezi sa (upotreboom ogledala uslovljenom) neobičajenom veličinom figura. Ovome se opet suprotstavlja primena kamere obscure, koju je verovatno izveo Flink. Prema Badtu, Vermer,

<sup>43</sup>) H. Sedlmayr, 1958, str. 95. i dalje.

<sup>44</sup>) Katalog Holanskog slikarstva, Umetničko-istorijski muzej, Wien, 1972, str. 95/96.

---

blago ironišući, sa realnom modelnom scenom zaista deziluzioniše fikciju alegorije, ali istovremeno temi, predstavljanju slikarske umetnosti, daje njen novi sadržaj, koji počiva na slikarstvu stvarnosti holandske kao i njegove sopstvene umetnosti. Zedlmair, sledeći ideje sekularizacije jedne slike Luke (Gowing, van Gelder), u modelnoj sceni vidi jedan uobičajeni uvijeni način izlaganja sa više smisaonih slojeva: Klio inspiriše slikara da teži ka slavi slikarstva (stare Holandije), koju će ona kao Fama objaviti i ovekovečiti u knjizi. Nijedno od ovih tumačenja ne može u potpunosti zadovoljiti. Savremenoj tendenciji ka nadinterpretiranju treba protivstaviti Traučoltovu (Trautscholdtovu) uzdržanu formulaciju: 'Zaista jedna vrsta fantazije — samopredstavljanja koja na nenadmašan način objedinjuje privid i stvarnost', formulaciju koju treba uopštiti temom 'slikarstva' i dopuniti modelnom scenom sa 'Klio'. „Utoliko citat iz kataloga Bečke galerije pokazuje koliko je u jednom delu, kome se u našem vremenu divi kao delu bogatom izrazom, blokirano odgonetanje intencije. Iz literaturе treba dodati još i ocenu da je na Vermeirovoj slici svetlost „istinski 'predmet'"<sup>45</sup>).

Ovo nabranje pokazuje proizvoljnost sa kojom su istoričari identifikovali, povezivali i isticali semantičke elemente. Na izgled „realističko“ slikarstvo Holanđana ne dopušta nikakvo naknadno diferenciranje simboličkih razlika u vrednosti: koji su odraženi elementi upravo samo trivijalni beleg verističkog posmatranja, a koji drugi prenose „suštinski smisao“, „intrinsic meaning“. Ovde vidimo kako jedno razlikovanje prema „poznatom“, odnosno „stranom“, vodi u zabludu. Bujajuća literatura o simboličkim tumačenjima višestruko je stvorila iluziju da su takve aluzivne slike dokument o jednoj izrazito literarno obrazovanoj publici (a i o odgovarajuće obrazovanom slikaru!). Pri tome se ranije primitivno — svakidašnja tumačenja prirode brkaju sa komplikovanim naučnim promišljanjima koja su danas nužna za njihovu rekonstrukciju.

Jedno samo estetsko i samo istorijsko-umetničko tumačenje tipa, onako kako je on uobičajen u celokupnoj interpretaciji do danas, pomoću pojedinačnih informacija svih bliskih struka, doduše, može primereno identifikovati semantičke elemente i uz to rekombinovati jednu logiku porefika. Ali, ono ne zadovoljava tamo gde počinje *iracionalnost istorijskih poredaka smisla* — a to je slučaj već u poretku relevancije pojedinačnih elemenata tumačenja i seže do poretka kognitivnih formi. Drugačije izraženo: mi neizostavno moramo poznavati funkcije. Ovo nije dovoljno pojmljivo u okolnostima narudž-

<sup>45)</sup> H. Sedlmayr, 1958, str. 168.

bine, a pre svega ne u 17. veku u Holandiji, gde se narudžbinske obaveze više ne mogu pretpostavljati kao opšte (zbog nastalih formi anonimne komercijalizacije i zbog česte uzgrednosti slikarske delatnosti) i samo izuzetno su prenošene u formulacijama. Polazeći od postavke jedne saznajne funkcije, koja mora biti negde između humanističko-filosofske orijentacije XVI veka i estetske orientacije XIX veka, ovde je korisno odnos *znanja i opažanja, stvarnosti i sveta slika*, razjasniti u njegovom razvitu. Odatle možemo doći do postavke koji tipični motivi se mogu pripisati jednom ili drugom poretku. Za to je u dalnjem izlaganju poduzeta jedna skica razvitička saznajno-posredujućih funkcija likovnih dela.

Nasuprot jedinstvenom poretku slike jedne sveobuhvatne stvarnosti koja podjednako uključuje natprirodno i ovozemaljsko u srednjevekovnim predstavljanjima, od XV veka odvija se sve veće ograničavanje opažanja i likovne tematike na čulno dohvatičivi predmetni svet (profani likovni rodovi, svakidašnje perspektive, prirodna osvetljenja — sky umesto heaven (plavo umesto zlatnog neba) — gubljenje oreola, naglašavanje posmatračkih scena namesto spasiteljskih glavnih ličnosti). U likovne rodove osamostaljene početkom XVI veka spadaju i u interijere situirane „slike običaja”, koje pokazuju ličnosti i delatnosti svakidašnjeg sveta, ali koje su različitim aluzijama povezane sa dubokosmislenim promatranjima.

U srednjem veku to dvoje, opažanje i saznanje, mogli su se podudarati: po našem shvatanju nadzemaljski svet bio je za znanje i iskustvo srednjeg veka tačno predstavljen u likovnim delima. Ova mogućnost iščezava sa postepenom racionalizacijom opažanja i, time, njegovog relativiranja na samo pojavnje uslove opažanja i subjektivne perspektive. Najkasnije sa pustošenjima ikonoboraca XVI veka i sa novom definicijom funkcija slika u odnosu prema crkvi i religiji, postaje jasno da su *stvarnost i svet slika* dve odvojene regije — naročito u Holandiji, gde su slike izdvojene iz liturgijskog konteksta, a religiozne teme, u skladu s tim, posteće rede. Sociološki rečeno: radi se o dva heteronomna sistema znanja. Jedan strukturalno nadređeno određuje šta je saznanje i koje forme vode ka njemu: kao opšta epistemologija. Nasuprot tome, sve više sistematizirano estetičko znanje predstavlja jedan repertoar tehnika izraza. Od mogućnosti njihove primene zavisi to koje regije stvarnosti, sa kog aspekta i sa kojom jasnošću mogu biti učinjene likovno pristupačnim. Taj repertoar je specifično ograničen — on je, u sukobu sa tradicijom nagonjano, stanje iskustva.

---

Između ta dva — i institucionalno utvrđena — poretka, odvija se jedno uzajamno delovanje. Epistemološki sistem, na osnovu napredujućeg racionaliteta utemeljenja znanja i suženih kompetencija za likovnu objektivaciju, sužava i njihovo predmetno područje, a time i socijalnu relevanciju. Novi poredak kognicije određuje predmete koji u celini, ili u određenim aspektima, mogu postati simbolički, u smislu „neposredno stvarnosnog“ (kao: anatomske, fiziognomske, elementarni kvaliteti) ili — u određenim sklopovima — i posredno dostižu ovaj kvalitet. Za likovni sistem reprezentacije u celini time se odmerava relevancija (jednom čisto funkcionalno, predstavljeno bez uzimanja u obzir tradicije) prema odnosu dva faktora: epistemološkog statusa i neposrednosti (odnosno stupnjeva refleksivne isprekidanosti) sadržaja koji se mogu reprezentovati. Sekularizacija motiva predstavljanja (od svetačkih slika do uličnih scena) zbiva se paralelno sa napredujućom sistematizacijom i omeđujućim preciziranjem repertoara oblikovanja. U dopunjavanju iluzionističke posmatračke i reproduktivne metodičke razvijene su forme apstrakcije i prevodenja: upućujući supstrati (idealni materijali kao mermer, slonovača, zlato i bronza i njihove imitacije po obliku), dematerijalizovane pojavnne forme (površinski sjaj, bezbojnost, formalno osamostaljene konture i prostorne forme, iz prirodnog lokalnog kolorita izdvojeni poreci boja, začudjujuća, veštačka, pnividno slučajna strukturiranja površina). Ove forme izdižu ono predstavljeno od trivijalne kopije i upućuju ga na jednu apstraktну, generalnu, uzvišenu stvarnost. U slikama i skulpturama „renesanse“, a naročito u onoj fazi 16. veka koja je označena kao „manirizam“, uspostavlja se jedna simbolička stvarnost koja između udaljene nadstvarnosti i trivijalne očiglednosti stvara jednu meduregiju apstraktne orijentacije. Ovaj filozofski poredak uspostavljen je *apstrakcijom i alegorizirajućim* (onim koje drugačije govori) prenošenjem iz opažljivog sveta<sup>46</sup>).

Od tada nastaje jedan suprotan imperativ za likovna dela: uz zahtev, s jedne strane, za najjasnijom mogućom saznajnošću njihovih sadržaja, ona su, s druge strane, morala da izlože nadčulni karakter onog što treba opaziti. Nasuprot srednjevekovnom likovnom poretku, gde su predmetni motivi bili nadčulne, a materijal i forme predstavljanja naivnočulne prirode (*Marija* u čistom nebeskom plavetniku), sada su forme predstavljanja postale presudne za opažanje spiritualnog i puštaju predmetna obeležja da postoje kao ograničene formalne adekvacije. Primarni smisao motiva suspenduje se

<sup>46</sup>) Ideologija ovog platonijanskog obrta ka jednoj konceptiji idealnog arhītipa dokumentovana je u raspravi E. Panofsky, 1960.

naročitom formom izlaganja i postaje jedino *povod* za duhovno razmatranje. Kao što svaka vrsta metaforike terminira upravo u duhovnom upućivanju, tako se kod konvencionalnih motiva postsrednjivekovne simbolike već ne radi o jednom samostalno važećem „smislu“ (od Zedlmaira prihvaćeni četverostruki smisao Vermerove slike analogno Danteu označavao je različite nivoje važenja jednog istog smisla<sup>47</sup>), nivoe koji ovde nisu verovatni), nego o jednom prelaznom koraku koji od narednog biva dijalektički doveden u pitanje i nastavlja se dalje samo u određenim misaonim elementima.

Preko jednostavne alegorijske forme vodi dalje jedan razvitak koji tako reći ponovo proizlazi iz ponovnog razgraničenja epistemološkog sistema u odnosu na likovne mogućnosti predstavljanja. To nisu naprosto ideje uočljive već kroz apstrakciju forme (dakle, ideje „slikarstva“ iza jedne stilizovane scene ateljea), nego ograničenje uočljivosti važi upravo i za ta idealna izvođenja. „Realizam“ u XVII veku, više od prethodnog ograničavanja na faktički-vidljive supstrate oblikovanja, jeste jedna kontrola formi opažanja i izražavanja, naročito u perspektivitetu, poretku osvetljenja, psihološkom poretku. Preseci trenutka, znaci nearanžiranog, situativnog, služe kao dokumentacija empirije. Ovo se može uklopići u razvijeno empirijsko iskuštvo realiteta, naročito u kalvinističko-buržoaskom mišljenju u Holandiji. U svim likovnim rodovima (mrtva priroda, pejzaž, portret, slika običaja) ostaju zadržane arte slučajnosti i svakidašnjosti: upravo u smislu jedne dijalektike *viđenja i saznanja, sveta slika i stvarnosti*. Ova dijalektika, pošto pravi suštinske razlike, sprečava glatku prevodljivost primarnih opažanja u jedan skriveni smisao. Upravo ova diferencija objašnjava proširenu upotrebu motiva prolaznosti u predstavljanju puke ovostrane prirode: ispraznost kao ograda, kao medaš između empirije i sveobuhvatnog, obelodanjenog znanja. U smislu održavanja tradicionalnog zahteva za saznanjem sistema simbola, u XVII veku u Holandiji pokazuju se dominantnosti tema i motiva. Adekvatno poretku mrtve prirode i pejzaža prema elementima prirode, naglašena su scenska predstavljanja kao akcija čula ili izrazite čulnosti (pijanstvo, borba, bordelske i muzičke scene). Likovna delovanja od sredine veka (kod Vermera, de Hoha, Terborha i dr.) preuzimaju tematiziranje prolazne, čisto afektivne prirode, kojoj se pokoravaju i više delatnosti, kao i delatnosti slikara ili učenjaka. Taj isti aspekt prolaznosti važi za atrinute umetnosti i nauka.

Iz nadređene saznajne kritike naposletku — od sredine veka — rezultira konvencionalizacija

<sup>47</sup> H. Seldmair, 1958, str. 169. i dalje.

alegoričnih figura i grupiranja. Nejednoznačno, ipak u jednom mnogovrsnom bogatstvu odnosa, motivi u svakidašnjici, kao i svetu slika, prezentiraju se prema jednom dubokom viđenju. Daljni mehanizam distanciranja, koji realistički opravdava tematsku i motivsku naglašavanja, a ukupni utisak uzdiže iznad sveta svakidašnjeg, nalazi se u, na binu asocirajućem, karakteru mnogih dela slikara enterijera, na kojima donekle nadmene ličnosti uzdignutog građanskog staleža izgledaju kao da samo igraju scene bogate odnosima. Na Vennerovoj slici ateljea u stramu gurnuti goblenški zastor može se tumačiti kao teatralna indicija na isti način kao i poentirane poze slikara i modela. Pojedinačna tumačenja spadaju u jedan takav eo ipso više-značan način iskustva: „slava“ *Fame-Klio*, s jedne strane, jeste lepa poza jedne blede ideje, koja je ipak podrazumevana naporedo sa značenjem prolaznosti gizdave mладенаčke lepote. Izgužvana karta je isto tako deo, sa rezervama opažene, empirije: da, ona verovatno služi „globalnom uopštavanju onoga što se doživljava ovde i danas (i čija refleksija za svoje polazište može uzeti „slavu holandskog slikarstva“). Reflektirano opažanje tako, pomoću na izgled tri-vajalnog, otkriva celim dubljim odredbi.

Ipak, šta je u okviru tog zbivanja tako relevantno da može biti preispitivano kao nadređena sadržajna referentna tačka? Za razjašnjenje se može poći od upravo formulisanog legitimacionog problema za saznanje opažanjem: empirijski dohvataljiva priroda je u tadašnjem tumačenju elemenata prirode, onako kako je ljudska priroda prezentna sa čulnom delatnošću, i u njoj. Refleksija ove čulne prirode objašnjava se kao težnja tema „slika običaja“ kod Vermera i njegovih savremenika: nad sobom zamišljeni ljudi koji čitaju pisma, toče mleko, ljušte jabuke, čiste pse, sviraju spinetu, piju vino, isplaćuju novac i vagaju<sup>48</sup>). U ovim problemskim okvirima potvrđivanja čula dobijaju interes i kao pojedinačni motivi: slikarevo viđenje (koje je neuočljivo za posmatrača), (vidljivi) spušteni pogled modela *Fame-Klio*, ruke koje pipaju (kao „osećaj“) i naposletku asocijacija slušanja sa (mirujućom) trubom. Posredno postaju aktuelna upućivanja na tri muze i ispoljavanja „umetnosti“ koja one reprezentuju.

<sup>48)</sup> Ova tipična raslojavanja tema koje se generacijski diferenciraju dosada nisu uočena. Stavlje, prilikom izložbi (npr. „Jezik slika, realitet i značenja u holandskom slikarstvu XVII veka“, Braunschweig, 1978) i priredivanja kataloga postala je moda jedna asocijativno nesređena nadinterpretacija. Primedbe o bliskosti literaturi, o odgovarajućem obrazovanju slikara i publike, odaju da niti je identifikovano tadašnje svakidašnje znanje — koje u poređenju sa našom slikom o prirodi i čoveku izgleda tako arhaično da, opet, može biti neshvaćeno kao „obrazovano“ —, niti su uzete k znanju dalekosežne teme vremena. Za analizu sveta slika upor. E. M. W. Tillyard, 1943.

Dominantni doživljajni kvalitet, ipak, pripada predmetu koji je pripisan najvišoj regiji stvarnosti: ovde *svetlosti*, za koju istorijski znamo da je posmatrana kao metafizički kvalitet. Ovaj saznanjno-relevantni predmet sada nije bilo kako utvrđen, nego u najvećoj meri precizno u svojim pojavnim opažljivim delovanjima: u otklonu svetlosti u atmosferi jedne sobe, u optičkim prelomima, u delovanju na oko (isticanje svetlih krugova oko tamnih kontura silueta). Danas znamo da je Vermer radio sa camerom obscurum<sup>49)</sup> i po prvi put se pridržavao različitih dubinskih oštrina uz utvrđene žižne dajline (kod Bečke slike u osnovi su dva posmatračka položaja, koji su usmereni na stolicu u prvom planu i na slikara), kao što je ostvario i jedno, nesvesnim prilagođavanjem oka izazvano, posmatranje svetlosti i boje. Poredak prema komplementarnim bojama (ovde: žutoplavo na modelu), koji se često susreće na Vermerovim slikama, i jedinstvena preciznost u obradi optičkih fenomena, dopuštaju da se pretpostavi jedno iščekivanje viđenog, koje se, analogno sa „*Laterna magica*“ Atanazijusa Kirhera (Athanasiusa Kirchera), od 1646, za primenu camere obscure možda može formulisati kao uvid u „vera natura rerum“<sup>50)</sup>). Vermerovo posmatranje svetla u toku šezdesetih godina vremenski se poklapa sa prvim teorijskim formulacijama o prirodi svetlosti: 1664 Grimaldi otkriva skretanje svetlosti, a Huk postavlja talasnu teoriju svetlosti; 1672. Njutn razlaže sunčevu svetlost pomoću prizme; 1675. Remer meri brzinu svetlosti; 1676. Njutn ostvaruje svoja posmatranja interferencije; 1678, Hajgens prvi put formuliše svoju talasnu teoriju svetlosti; 1690. Hajgens objavljuje delo *O svetlosti*; 1704. izlazi Njutnova *Optika*. Ličkovno simbolička sistematizacija svetlosnih fenomena ovde je u predvorju analitičke. Neka ovo bude primećeno kao upućivanje na povezanost „umetnosti i nauka“, a time u isti mah i na, kauzalnoj analizi u percepciji prethodeći, aktivitet danas defunktualizovanog kognitivnog sistema ličkovnog (analognog, kompleksnog) tipa.

U istorijskom nazivu pomenuta muzička sposobnost „sličanja“ terminira u refleksiji pojavnne moći „svetlosti“. Nepokretnost, zatvoren pogled i prazna maska nagoveštavaju samotnost za znanje; difuznost razmatranih obrazaca i modela može biti nameran izraz jednog posmatračkog interesovanja pred i iza vidljivih površina; na slici na štafelažu naslikani lоворов венак, kao per se simboličan, može biti istaknut kao istinski opažljiv (ovo bi dobio pokriće sa baroknom teorijom teatra, koja više i stvarnije

<sup>49)</sup> Upor. Ch. Seymour, Jr. 1964, Nr. 3.

<sup>50)</sup> Tako glasi jedan podnaslov u Athanasius Kircher, 1646.

iskustvo pripisuje umetnički fingiranim, u njegovoj supstancialnoj nestvarnosti već reflektiranim).

Ono što je ovde izvedeno dobija svoje važenje iz funkcionalnih i strukturalno-funkcionalnih gledišta za tumačenje intencija — i u specifičnim subsistemima u okviru jedne kulture. Iz sociološke teorije delanja i razumevanja ovde se pokazuje kao neizbežna konsekvenca za istoričističku (kulturno-relativističku) metodu. U isti mah trebalo je da bude demonstrirano da se jedinstvena istorijska intencija ne može preuzeti iz spoljašnjosti izdvojene iz konteksta, nego — u zavisnosti od razvojno-istorijske irealizacije kulturnih važenja — da mora biti rekonstruisana iz istorijskog sklopa relevancije. Morris Mandelbaum je demonstrirao ovu neophodnost na procesu povlačenja novca iz kase jedne banke<sup>51</sup>), procesa koji neko ko nije u to upućen ne bi mogao identifikovati polazeći od samih data posmatranja ponašanja. Ovaj primer pokazuje neophodnost saznanja „societal facts“ (značenjska pripisivanja i pravila igre). Njihovo neopapažljivo utemeljenje, na žalost, nepoznato je većini ljubitelja i stručnjaka za „umetnost“, pošto očigledna forma izjednačava „slike“, „skulpture“, „fasade“, sa današnjim predmetima i pošto su skupa jedinstveno klasifikovani u knjigama, izložbama i muzejima „umetnosti“ ili u zbirkama spomenika.

#### *Razgraničenje sociološkog pojma simbola*

U okvirima postprosvetiteljske „umetnosti“ promenila se i upotreba pojma simbola. Do danas se pod „simbolizacijom“ podrazumeva jedno proširenje izraznog oblika dopunjajućom primenom upućujućih znakova („simbol“ Ilijana kod prerafaelista, „simbol“ bikovske glave kod Pikkasa itd.). Ovi „simboli“ su ekstremno izražajna jedinstva predstava koje su sadržajno difuzne, ali za osećajni kontekst „umetničkih dela“ daju posebno upečatljive asocijacije. Kao što je „simbolizovanje“ u nefunkcionalnoj „umetnosti“ postalo pronalaženje izražajnog materijala za gotovo proizvoljni sadržaj, tako sam ovaj „sadržaj“ ne treba posmatrati kao oznaku socijalne intencije koja treba da je u osnovi svakog delanja. „Forma“ i „sadržaj“, „simbol“ i „značenje“, razlikovanja su na nivou logike izraza, gde je sam „izraz“ postao merodavni cilj. Ovaj način procenjivanja pripada onoj jednostrano distanciranoj perspektivi, naročito ako je ona usmerena na simbolizacije koje slede druge ciljeve.

Za one koji komuniciraju sa simbolima, znaci i značenja čine jedno nerazdvojno jedinstvo, koje je deo njihovog poretka stvarnosti. Mora se

<sup>51)</sup> M. Mandelbaum, London 1959, str. 476—487.

praviti razlike između jednog značenja koje podrazumeva obesnaženi, književni ili „umetnički”, način objašnjavanja znaka, i drugog, koje podrazumeva funkcionišući, samorazumljiv i neposredan način objašnjavanja<sup>52</sup>). Džordž Herbert Mid je u ovom poslednjem — sociološkom — smislu izveo simbolizaciju iz teorije delanja, i za nesvesno upućivanje upotrebio pojam „gesta”, a za svesno pojam „signifikantnog simbola”<sup>53</sup>). Ovo, kod svih učesnika interakcije normativno pretpostavljeno, značenje simbola može biti u različitoj vezi sa područjem delovanja; a odgovarajući njegovoj indirektnosti i izvedenosti simbol je — dok god ovaj smisalni sklop nastavlja da postoji — svrstan u jedan mehanizam povratne sprege, koji se, između ostalog, može zvati „metateorija” ili „estetika”. Potpuno fungirajući simbol je pojam ili formula u jeziku nauke, na isti način kao i sva-kidašnji pojam koji je neproblematičan u smislu današnjeg znanja. Takvim konstruktima stvarnost se može označiti prihvatljivo za nas.

Za slikovne simbole mi danas više ne poznajemo odgovarajuće obavezujuće primene. Znak blagoslova, svefe šifre, vizionarski konstrukti, imaju za nas nešto nestvarno i čisto fingirano: neki lik Marije, ili neki srednjevekovni oltar, mi posmatramo kao svedočanstvo dekorativne fantastike, dok god ih tumačimo polazeći od današnjice. Ali, funkcionalna rekonstrukcija sistema delovanja i orientacija, i njihovog istorijskog razvitka, ukazuju na kognitivni značaj slikovne simbolike.

Predstava o objektivirajućim i komunikativnim funkcijama slika ili kamenih figura zadaje teškoće današnjem čoveku pre svega stoga što on opaža upravo u kategorijama kopije i izraza. Naspram ovog površnog odnosa, treba naglasiti da je simbolizovanje u većini kultura (a i u našoj do prosvetiteljstva) bilo figurativni i slikovni poredak stvarnosti. To govori da izbor predmeta i karaktera formi ne znači primarno njihovu reprodukciju ili njihov izbor kao forme izraza, nego u pravilima igre svakog sistema reprezentacije<sup>54</sup>) razjašnjava jednu specifičnu intenciju, „meaning” (A. H. Gardiner)<sup>55</sup>). Vladimir Vedle (Vladimir Weidlé) je ovo stanje stvari razjasnilo pojmom „mimesis”: „Samo mimesisom čovek može mišljenom i doživljenom dati jedan oblik koji o tome prosto ne izveštava, kao što to čini uobičajeni jezik, nego ovo mišljeno i doživljeno otelovljuje u sebi, objedinjuje se sa njim i za slušaoca, posmatrača, on

<sup>52</sup>) H. G. Gadamer, naved. delo.

<sup>53</sup>) G. H. Mead, 1973, str. 81.

<sup>54</sup>) Upor. N. Goodman, 1973, str. 32. i dalje.

<sup>55</sup>) Alan H. Gardiner, 1951.

jeste ono što treba posredovati".<sup>56)</sup> Da li je ovo jedinstveno onoga što se samo mimentički ote-lovljava jedna za svet delovanja neobavezna misaona ili osećajna figura, ili je nešto što svi mogu da znaju, razumeju i delimično podražavaju, pitanje je kognitivnog reda. Nelson Goodman kaže o odnosu prema nauci: „Kada sam rekao da je estetsko iskustvo jedno kognitivno iskustvo, za koje je karakteristična dominacija izvesnih simboličkih obeležja, i koje se prosuđuje prema normama kognitivne eficijencije, da li sam prevideo najoštriji kontrast, da je u nauci, nasuprot umetnosti, istina odlučujući kriterijum?... Ali, ... istina je stvar saglasnosti (a matter of fit) — saglasnosti sa teorijom i saglasnosti hipoteze i teorije sa prisutnim datama i faktima na koje će se još naići... A da takvo slaganje, takva sposobnost, стоји у складу са нашим znanjem i našim svetom, i reformiše ih,isto je tako relevantno za estetski simbol. Istina i njena estetska adekvacija nisu ništa drugo do prikladnost pod različitim nazivima. Ako govorimo o tome da su istinite hipoteze, a ne umetnička dela, onda to činimo stoga što pojmove „istinito“ i „lažno“ ostavljamo za simbole u formi iskaza.”<sup>57)</sup>

#### *Socijalno-istorijske korekture*

„Umetničko“ delanje odnosi se na jednu samosvrhu ili sopstvenu vrednost, čiji smisao se ne može izvoditi iz drugih svrha savremenosti, nego proizlazi iz tradicije. Postavlja se zadatak da se prosledi konstitucija ove vrednosti. To je moguće u jednom preispitivanju razvojnih stupnjeva u kojima je ona nastala.

Vrati li se u period pre uspona evropskog prosvetiteljstva, dakle, pre sredine 18. veka, nalazi se — ukoliko dalje, utoliko jednoznačnije — ne samo na velike ciljeve, nego i na programatski ciljno vezana posmatranja „umetnosti“, odnosno delatnosti iz kojih su potekli proizvodi koji su na knadno ocenjeni kao „umetnost“. Samo ova činjenica — ograničeno istorijsko važenje modernog pojma umetnosti — predstavlja veoma ozbiljan prigovor protiv njegove upotrebe kao univerzalne kategorije. Jedna znatna količina „umetničkih“ dela (čiji su tradirani zahtevi i viši kvalitet izvedbe saodredili vrednovanje za „umetnost“ uopšte), time otpada za potvrđivanje teze o autonomiji.

U neophodnom istorijskom diferenciranju u potpunosti se može konstatovati da je za „umetnički“ — isto kao i za „naučni“ — rad postojala jedna parcijalna autonomija. Ona je ipak u

<sup>56)</sup> N. Goodman, 1973, str. 265.

<sup>57)</sup> W. Weidlé, 1962, str. 249—273.

kontekstu specifičnog teorijskog i tehnoškog standarda.

Srednjevekovni pojam umetnički lepog smerao je na sudelovanje u najvišim formama, u bo-gu<sup>58)</sup>, i uz takvu nameru podlegao je promeni teoloških i saznanjno-teorijskih pogleda. Srednjevekovno „umetnički lepo“ konvergira sa „umetnički lepum“ moderne estetike u težnji za „istinom“. Pod tim se u srednjem veku, ipak, podrazumevala najjasnija moguća veza sa tadašnjim „znanjem“, (pri čemu su vera i znanje bili sistematski povezani). Funkcije srednjevekovnih likovnih dela bile su u neposrednoj povezanosti sa stvarnošću i posredovanjem spasenja. Njihova socijalna relevancija može se na-slutiti ako se razjasni da su istraživanje, predstavljanje i primenjivanje spasenja funkcionalno obavljali otprilike ono što danas medicina, ustanove osiguranja, naučno istraživanje i kulturne delatnosti svih vrsta (od opere do televizije), ostvaruju zajedno. „Naučna“ i reprezentativno-legitimatorska funkcija arhitektonskog, figurativnog i likovnog oblikovanja u ranom novom veku imala je apstraktnejše, ali ipak još uvelik društveno delatne i odgovarajuće povezane zadatke.

Saznajno-teorijska povezanost „tehnike“, „nauke“ i „umetnosti“, postaje jasna u jednoj formulaciji Hermanna Bauera: „U renesansi nije bilo ‘tehnike’ koja nije bila ‘ars’. U području ‘artes mechanicae’ prodirala je ‘inventio’, umetničko pronalaženje koje je moglo stvarati aparate kao i ‘umetnička dela’. Ovde treba pomenuti Leonarda. ... jer kod njega postaje očevidna polazna tačka tehnike u ‘umetnosti’, i obrnuto, ‘umetnosti’ u tehnici. Njegovo posmatranje prirode, prema kome je istvarao slike, vodilo ga je i do pronalaženja aparata za podražavanje prirode.“<sup>59)</sup> Albertijeve *Tri knjige o slikarstvu*, iz 1436, sadržavale su kao glavne priloge učenje o proporciji i raspravu o osnovnim pojmovima perspektivističke konstrukcije, koji su bili temeljni za ovu naučnu raspru.<sup>60)</sup> Polazeći od analize takvih izvornih spisa,<sup>61)</sup> na primer, postaju objašnjivi fenomeni istorijske uloge umetnosti, kao što, obrnuto, njemo saznanje dopunjuje informacije teksta: u našim današnjim pojmovima enormno mnoštvo uloga kod takozvanih „univerzalnih genija“, koji su

<sup>58)</sup> R. Assunto, 1963, str. 16. i dalje.

<sup>59)</sup> H. Bauer, 1976, str. 20.

<sup>60)</sup> U ovom kontekstu interesantno je upućivanje sivo-belih (grisaille) fresaka Case Pellizzari, u Castelfrancu, na Giorgione, koji u jednom programu umetnosti i nauke (des artes liberales) pokazuju i „umetnost slikanja“, u formi jednog ateljea, gde se pored slikarskih instrumenata mogu videti knjige, konstrukcije proporcija i merne naprave.

<sup>61)</sup> J. J. von Schlosser, Wien 1924.

bili arhitekte, inženjeri, alhemičari, slikari i teoretičari, ovde se pokazuje kao povezivanje kasnije heteronomnih delatnosti. Kao simbolična forma društveno-političke reprezentacije, i kao medij jednog bogatog sveta ideja, različite forme predstavljanja preuzete su od strane buržoaskog društva.

U ovom peuzimanju, funkcionalne veze su prekinute, a namesto zamagljene kognitivne funkcije, razvijen je jedan način iskustva koji ostaje u okvirima čulnog poretku doživljaja. Istraživanje antike i umetnosti, učenje o opažanju i estetika, „naučno” su osigurali ovaj antropološki program, kada su dokumentacija i pedagoško posredovanje dopale institucijama anomimne recepcije.

*Rezime*

Dosada razvijena metodska kritika i početna sekundarna analiza donele su argumente za to da jedna „istorija umetnosti” predstavlja legitimno postavljanje pitanja samo za period od poslednjih dve stotine godina (a i to samo za neke rodove i grupe kvaliteta, na primer ne za „narodnu umetnost” i ne za široka područja „umjetničkog zanatstva”). Kategorija „umetnosti” nije odgovarajuća za obimna rama nasleda likovno-umjetničkog oblikovanja, na koje se upravo poziva legitimacija novog roda „umetnosti”. Za te istorijsko-sociološke fenomene ona bi bila primerena ni više ni manje nego što je to pojam demokratije za rasvetljavanje borbe oko investiture ili borbi za vlast plemićkih partija u apsolutizmu.

Koliko je klasifikacija „umetnosti” nedovoljna za razvojno-istorijsko izlaganje, toliko proces i preobražaj ocenjivanja nečega kao „umetnosti” predstavljaju već jedan interesantan isečak globalnog viđenja promene simbola, viđenja ka kome treba težiti. Sem toga, treba pitati o mogućnostima pregrupisavanja i dopunjavanja u celini tako osobito i zgusnuto održanog istorijskog materijala dosadašnje istorije „umetnosti”. Ipak, ova — zaista nekonsekventno obrađena — kategorija odnosila se na jedan izbor, u koji su uključene tako istaknute zajedničke tvorevine kao što su piramide, antički hramovi, katedrale. Ne na poslednjem mestu, u prihvatanju činjenice da je „umetnost” bila formula za održanje istorijskih simboličkih dela u poslednjih dve stotine godina, ovi i drugi kriterijumi izbora moći će se suprotstaviti iz predstave o prvobitnom stanju predmeta koji su svojevremeno proizvedeni za identične svrhe. Kroz refleksiju istorije konstitucije „umetnosti”, moći će se ponovo naći put za rekonstrukciju istorije likovne simbolike. Ovu „istoriju” ne treba shvatiti kao nepovezanu reprodukciju pojedi-

---

načnih posmatranja, nego kao obuhvatanje tipičnih promena jedne društvene delatne međuzavisnosti, njenih institucija, uloga, normi i maksima, kao i njene (izrazno-)tehničke sistematizacije. Izraženo u naučnom programu, to glasi: istorija recepcije, istorija funkcije slike, institucija proizvodnje i recepcije slikovnog predstavljanja istorija uloga, istorija tipova predstavljanja i analiza različitih strukturnih formi simboličkog posredovanja.

Odlučujuće u pojedinačnim istorijama, koje treba rekonstruisati, simbolike slika ili muzike, ili „nauke”, biće to što one mogu biti ostvarene samo u okvirima jedne sveobuhvatne rekonstrukcije. Slikovna simbolika dobija svoje specifične relevancije od svoje pozicije u okviru celokupnog kognitivnog sklopa; kognicija se prema društvenoj strukturi odvija u razlučivim stupnjevima institucionalizacije i sistematizacije; određene forme znanja, pod određenim uslovima, postaju stvarnosno-determinantne: s tim smo u središtu sociološke teorijske konstrukcije.

U primeravanju postavljanja pitanja istorijskim datama i njihovom procenjivanju, ubuduće će biti posebno angažovana dva teorijska područja: *metodologija funkcionalne interpretacije*, zasnovana na teoriji delovanja, teoriji sistema i sociologiji znanja (pri čemu se opšte teorije društvenih procesa i objektiviranja moraju istorijski diferencirati specifičnim datama) i *evolucijska teorija*, koja se podjednako može odnositi na razvitak formi interakcije i društvenih sklopova.<sup>62)</sup>

Za nastajanje teorije istorijske evolucije, u slikovnosimboličkom nasledu nalazi se jedan osobito zgušnut, u nekim sekvencama neuporedivo detaljisan, činjenički materijal, koji je — uz uzimanje u obzir radikalno neistorijskog izbora — ipak potpuniji nego ijedno drugo istorijsko naslede. Simbolski konstrukti su presudni izvori za proučanje istorijskih smisaonih svetova. Njihova tumačenja se ne mogu razdvajati od rekonstrukcije pomoću preostalih istorijskih data, ipak specifična smisaoana povezivanja postaju pristupačna — i to upravo unome što se u odnosu na izraz pokazuje kao posebno pristupačno, iz celokupnog nasleda vekovima selekcioniranog materijala, koji se danas, nasuprot pulkoj običajnosti i konvenciji, izdvaja pod etiketom „umetnost“. Ako se za osnovu naknadnog razumevanja uzmu norme objektivacije i ako se, polazeći od nadistorijske izrazne moći koja se ističe, povratno zaključuje o maročito komsekventnoj sistematizaciji simbolskih tvorevina (npr. u posmatranju svetlosti

<sup>62)</sup> Upor. za to K. H. Tjaden, 1969; J. Habermas, 1976; H. Holzer 1978.

kod Vermera), onda se u osobito racionalizovanoj simbolskoj tvorevini može uočiti jedna mreža adekvacija. Struktuiranje slikovne simbolike koje se uzdiže iz difuznog iracionaliteta istorijskih važenja može se porediti na mnogim primerima i stoga bolje preispitati i u pogledu značenja. Ono daje merilo za promenu simbola u celini. Dopunjajućim analizama semantičkog konteksta i uvođenjem daljih data mogu se izvući zaključci o daljim poljima kognitivne i opšte društvene promene. Slikovno-simbolički poredak je racionalni poredak, čija logika izgleda principijelno razrešiva.

U horizontu mogućih razjašnjenja pokrenutih pitanja na svetlost izlaze novi nerazjašnjeni problemi: da bi se potvrdila ovde skicirana funkcionalna i razvojna tumačenja, trebaće posebno differencirano istražiti prelaženje predstavljajuće prakse iz jedine u drugu tradiciju. S jedne strane, postojalo je dosta kulturnih tokova koji su mogli da stvore malu ili nikakvu slikovnu simboliku, bilo je preokreta i preloma i u tradiciji takozvanih visokih kultura, differencirane zanatske i manufaktурне tradicije okončavale su se otpadanjem narudžbinske osnove. S druge strane, uprkos potpunom obezvređenju zadataka predstavljanja (poredak nadsveta), katkad se pokazuju nova i proširena obrazovanja sistema slikovne simbolike. Ovaj fenomen, a i činjenica porasta „umetničkog“ prestiža, uz istovremeni gubitak funkcije njegovih tvorevina (i uz sužavanje uloge i snažnije ugrožavanje njegove egzistencije: internacionalni „genije“, umesto nekoliko stotina lokalnih „majstora“), ukazuje na slaganje obrazovanja sistema i, napislečku, na prožimanje u širokom domenu najrazličitijih potreba za simbolizacijom. Iza toga ostaju nerešena pitanja o „osnovnim potrebama“ u pravcu takozvanih „celovitih“ iskustava ili njihove iluzije u obrazovanju analognih (kompleksnih) opažajnih sistema reprezentacije nasuprot digitalno (kauzalno-analitički, pojmovno) sistematizovanim stvarnostima.<sup>65)</sup>

Ovde iznesena razmatranja trebalo je da raščiste sumnje protiv kooperacije sociologije i istorije. Za današnju istraživačku praksu, a i za teoriju, te dve discipline, još uvek je primetno jasno razgraničavanje. Preuzimanja socioloških premissa za istorijska istraživanja mogu to da čine samo sa segmentima, a nikada sa konsekventnim utemeljavanjem u strukturnoj ili evolucionoj teoriji. I obrnuto, sociolog koji smera na više od sopstvene savremenosti ograničava se na preuzimanje rezultata koji se —

<sup>65)</sup> Ovde samo naznačene pozadine problema, kao i razmišljanja o budućim ciljevima istraživanja, detaljno su razvijeni u habilitacionom radu autora *Promena simboličke slike. Jedno sociološko tumačenje 'umetnosti'*, koji se trenutno priprema za štampu.

a to je isto tako problematično — u svom izboru i značenju ne mogu odvajati od teorijske pozadine koja pripada svakom istorijskom postavljaju pitanju. Ovoj situaciji odgovara kada Fridrik Tenbruk, pod značajnim naslovom „Sociologija pred istorijom“, utvrđuje: „To da je istorija sociološki nesamerljiva, znači da se ona ne može objasniti posredstvom socijalnih zakonomernosti. Ne postoji logika koja bi iz, za istoriju karakteristične, smeše agregatnih i neagregatnih datosti, istoriju mogla objasniti zakonomerno... Nikakvo povećavanje nomološkog znanja ne može ništa promeniti u toj situaciji, tako da saznanje istorijske stvarnosti na kraju uvek ostaje zadatak moći suđenja, kod koje se raznolikost heterogenog nomološkog znanja mora dovoditi u sklad.“<sup>64)</sup>

Heteronomne date ne mogu se — a upravo to je metodološka problematika istraživanja istorije — meriti subjektivnim umom, nego samo naučnim interesom utoliko, ukoliko je njihovo ostvarenje razjašnjeno, a njihova iskazna moć data za jedan aksiomatski sreden, u sebi neprotivrečan, teorijski sklop. Nema nikakvog razloga za postavku o dvojakom tipu razumevanja (ovaj je na drugom mestu nazvan kao „istina“ contra „metoda“),<sup>65)</sup> nego se razumevanje delanja, kulturnog tumačenja i društvenog poretku zbiva na istorijskom predmetu na isti način — samo uz teškoću racionalne rekonstrukcije — kao i u odnosu na savremenost. Kada Fridrik Tenbruk ograničava nadležnost sociologije za istoriju sa argumentom da se „sociološke međuzavisnosti, pravilnosti i zakonitosti odnose uvek samo na izvesne momente stvarnosti — pre svega na njihove aggregativne forme“, onda to nije prigovor protiv sociološke metodologije, nego je samo upućivanje na otežavanje interpretacije nepotpunim stanjem data: „Upravo je istorija tip zbijanja koji neaggregativnim sanguama dopušta da postanu socijalno značajne. Suštinske snage istorije i socijalne promene propadaju kroz praznine socioloških koncepata.“<sup>66)</sup>

Ali, ova bez sumnje opravdana kritika utoliko više važi za savremenost, iz čijih se trenutno prisutnih jezičkih pojmoveva, poredaka znanja, institucija i uloga, preuzimaju elementi tumačenja za socijalno, i koji se shvataju kao delovi jednog smislenog sklopa ove ili one vrste. A ko nam kaže da se naše, ili bilo koje drugo, društvo već tim može primereno tumačiti? Ko nam kaže da su — samo zato što doživljavamo izvesnu meru sredenosti — ove površinske struk-

<sup>64)</sup> F. Tenbruck, 1972, upor. i W. Bühl, 1975, i J. Habermas, 1976, str. 200. i dalje.

<sup>65)</sup> H. G. Gadamer, 1980.

<sup>66)</sup> F. Tenbruck, 1972.

ture, koje se javljaju iz naše svesti o problemu, već i manifestne strukture jednog „sistema” — a ne dalekosežno defunkcionalizovani derivati istorijski davno minulih utvrđivanja funkcija i mnogostrukih — manifestnih kao i latentnih — promena funkcija? Ko nam kaže da pojedinačne uloge i institucije, norme delovanja i mišljenja, imaju funkciju koja se legitimatorski iznosi — a da odavno ne služe latentno nečemu drugom, ili pak više ničemu? Ovo je problem tipiziranja koji se uvek iznova postavlja, ako celokupno istraživanje o socijalnoj strukturi — od sociologije organizacije do političke sociologije — ne treba da ostane vezano za najprimarnija postvarivanja.

Dačle: ljudsko podruštvljavanje i promena znanja i mišljenja imaju istoriju. U ovoj istoriji ne mogu se razlikovati simboli i poreci simbola, kojima određeni materijalni i motivski rodovi odgovaraju kao mediji socijalnih institucija. Može se pisati jedna istorija oltarskih naslona, ili slika koje se drže u stanovima, ali ne i istorija „umetnosti”.

(Preveo s nemačkog PAVLUŠKO IMŠIROVIĆ)

LITERATURA:

Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, *Kunst- und Musiksoziologie* u: *Soziologische Exkurse*, Frankfurt 1956.

Theodor W. Adorno, *Thesen zur Kunstsoziologie* u: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, tom. 19, 1967.

Theodor W. Adorno, *Asthetische Theorie*, Frankfurt 1970.

Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963.

Leo Balet i E. Gerhard, *Die Verbürglerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Strassburg und Leiden 1936.

Hermann Bauer, *Kunsthistorik*, München 1976.

Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt, 1974.

Walter Bühl, *Funktion und Struktur*, München 1975.

Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, tom III: *Phänomenologie der Erkenntnis* (Fenomenologija saznanja) Berlin 1929.

---

---

KLAUS GRIM

---

John Dewey, *Art as Experience*, New York 1958.

Werner Diederich (izd.), *Theorie der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt 1974.

Wilhelm Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn (Govor 1886). u: *Ges. Schriften VI.*

Wilhelm Dilthey, Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie, (1894), u: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart—Göttingen 1957.

Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, novo izdanje Frankfurt 1970.

Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

Hans-Peter Dreitzel (izd.), *Sozialer Wandel*, Neuwied—Berlin 1967.

Karl-Georg Faber, *Theorie der Geschichtswissenschaft*, München 1967.

Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1964.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960.

Alan H. Gardiner, *The Theory of Speech and Language*, Oxford 1951.

Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion. Psychoologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967.  
Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt 1973.

Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen*, München 1968.

Jürgen Habermas, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt 1976.

Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt 1971.

Warren O. Hagstrom, *The Scientific Community*, New York 1965.

Georg G. Iggers, *Neue Geschichtswissenschaft*, München 1978.

Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1970.

---

---

KLAUS GRIM

---

Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646.

Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt 1973.

Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien i Düsseldorf 1966.

Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, London 1959.

Folke Leander, Über einige offene Fragen, die aus der Philosophie der symbolischen Formen entspringen: Cassirer — Croce — Lit, Ernst Cassirer, P. A. Schilp, Stuttgart i Berlin 1966.

Ludwig Leiss, *Kunst im Konflikt*, Berlin i New York 1971.

Thomas Luckmann i Alphons Silbermann, Sprache Künste, u: *Handbuch der empirischen Sozialforschung* tom 13, René König, Stuttgart 1979.

Maurice Mandelbaum, Societal facts, u: *Theories of History*, P. Gardiner New York/London 1959.

Karl Manheim, *Wissenssoziologie*, Kurt H. Wolff, Neuwied/Berlin 1964.

Georg Herbert Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt 1973.

Wilhelm Oelmüller, Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel, u: *Philosophische Jahrbuch* (73) 1965.

Otto Pächt, *Methodisches zur konsthistorische Praxis*, München 1977.

Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, (1932), u: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, H. Oberer i E. Verheyen, Berlin 1974.

Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstdtheorie*, Berlin 1960.

J. R. Partington i Douglas McKie, Historical Studies on the Phlogiston Theory, u: *Annals of Science II* (1937), str. 361—404, III (1938), str. 1—58 i str. 337—371.

Friedrich Piel, *Fragen und Aufgaben der Kunswissenschaft*, preštampan rukopis, München 1972.

---

---

KLAUS GRIM

---

Helmut Plessner, Über gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, u: *Diesseits der Utopie*, Düsseldorf/Köln 1966.

Manfred Riedel, *Einleitung zu W. Dilthey*, 1970.

Alois Rieggl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901 (Novo izdanje 1927).

Jürgen Scharfshwerdt, *Grundprobleme der Literatursoziologie*, Stuttgart/Berlin 1977.

Julius v. Schlosser, *Die Kunsliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neuen Kunstgeschichte*, Wien 1924.

Alfred Schütz, *Der Sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt 1974.

Norbert Scheider, Zur Deutung von Memlings sieben Freuden Mariens, u: *Münchener Jahrbuch* 1973, str. 21.

Winfried Schultze, *Soziologie und Geschichtswissenschaft*, München 1974.

Hans Seldmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, (1931), u: *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958.

Charles Seymour, Jr., Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura, u: *The Art Bulletin* 1964, Nr. 3.

Alphons Silbermann, *Empirische Kunstsoziologie*, Stuttgart 1973.

Alphons Silbermann, Künste, u: *Luckmann und Silbermann* 1979.

Hubert v. Sonnenburg, Maltechnische Gesichtspunkte zur Rembrandt-forschung, u: *Maltechnik/Restauro I*, 1976.

Pitirim A. Sorokin, *Kulturkrise und Gesellschaftsphilosophie*, Stuttgart/Wien 1953.

Friedrich Tenbrück, Die Soziologie vor der Geschichte (sociologija pred istorijom), u: *Soziologie und Sozialgeschichte*, Köln—Opladen 1972.

Hans Peter Thurn, *Soziologie der Kunst*, Stuttgart/Berlin 1973.

E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London 1943.

Karl Hermann Tjaden, *Soziales System und sozialer Wandel*, Stuttgart 1960, (1972).

---

---

KLAUS GRIM

---

Bernd Jürgen Warneken, Zur Kritik positivistischer Literaturoziologie, u: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, Stuttgart 1971.

O. K. Weckeister, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt 1971.

Vladimir Weidlé, Vom Sinn der Mimesis, u: *Eranos Jahrbuch*, Zürich 1962.

Wolfgang Zapf, *Theorien der sozialen Wandels*, Köln 1969.



# ESTETIČKA KULTURA\*

---

*A világ kint haddal tele,  
De nem abba halunk bele.*

*Balázs Béla<sup>1)</sup>*

Ako postoji današnja kultura ona može biti samo estetička kultura. Ako neko želi ozbiljno da postavi pitanje — postoji li središte težnji bezbrojnih današnjih ljudi koji jedni za druge ne znaju i jedni druge gaze — samo ga ovde može postaviti. Estetu treba kritikovati ako se želi kritikovati današnjica, isto kao što je sofistu trebalo kritikovati u Sokratovoj Atini, kao papu i razbojnika na vrhuncu, a trubadura i mističara u sutoru srednjeg veka, kao malog despota i borbenog filozofa u osamnaestom veku. Ima, naravno, onih koji drukčije govore — ali njihov govor samo utvrđuje ovo naše viđenje; ima onih koji govore o avionima kada je reč o kulturi, i o železnicama, o brzini telegrama i o pouzdanosti operacija; o tome koliko bi ljudi čitalo (kada bi im život bio takav da im duša poželi lektire), i — koliko ljudi ipak lišava svakog prava „demokratizam“ današnjih vremena (iako se obično drukčije formuliše ova rečenica). Ali jedno nikada ne zaboravljajmo: ovo su tek putevi — u najboljem slučaju — ka jednoj kulturi, mogućnosti, olakšice; materijal za moć kulture koja se formira. Ali ona može da formira nešto iz bilo čega ako odista poseduje snagu formiranja koja izrasta iz nje same. Kultura; jedinstvo života; snaga koja pojačava život, obogaćuje život. I da li nam više znači putovanje zbog toga što traje jedan dan a ne jedan mesec dok ne stignemo na cilj? Da li su nam se pisma dublje usekla u dušu zato što ih pošta brže prenosi? Da li su reakcije na život postale jače i jedinstvenije jer možda više ljudi može dospeti u blizinu stvari i u blizinu više stvari?

\* Tekst je prvi put objavljen 1910. godine u časopisu *Renaissance*, Budimpešta.

<sup>1)</sup> Spoljni svet sada rat ruši,  
No neće to da nas uguši.

Bela Balaž

Izvesno je da današnje vreme produkuje samo dva čista tipa: stručnjaka i estetu. Dva čista tipa od kojih svaki s oštrom odlučnošću isključuje onog drugog — pa ipak ga zahteva kao svoju dopunu. Život stručnjaka: celina života žrtvovana radi olakšanja jednog dela neke pojedinačne životne mogućnosti; spoljašnosti života kao najunutranjiji sadržaj života i sredstva kao isključivi životni ciljevi. A esteta? Zar ne: isključivost unutarnjeg života? Zar ne: potpuno ukinjanje svega „uzgrednog” u istinskom, u jedino važnom? Zar ne: život u atmosferi duše — kao što reče Meterlink, i tu isključivo? Pa ipak, nije ih slučajnost postavila jednog uz drugog da isključuju jedan drugog. Jer, njihovu suštinu bih mogao i ovako opisati: stručnjak: zanimanje je *l'art pour l'art*, valjanost „napravljenog” kao jedini cilj, bez obzira na vrednost sadržaja; a život estete: doživljaj kao veština, kao struka, doživljaj koji pred čovekom prekriva život. A otuda je duboko zajedništvo između ova dva tipa (što daje istinski sadržaj ovom na izgled tek formalnom suprotstavljanju) u tome što u obojici putevi koji vode prema cilju postaju cilj sami sebi, a kojim bi smisao i značaj, pak, mogla dati samo njihova suština koja vodi prema cilju; da je čista tipičnost kod obojice posledica unutrašnjeg osiromašenja, da kod obojice tipova suštinu jedinstva prouzrokuje jednostranost njihovog života i reagovanje njihove duše samo na jednu vrstu mogućnosti doživljaja. A ne osećanje istinskog bogatstva i snage koje sve povezuje sa svojim središtem, jer zna da se sve može povezati s time.

Estetička kultura. Svi znaju šta je donela, jer jedva da je decenijama već minula sedmica a da negde u dalekom odzovu reči ne bruji kod nekoga njena slava. Najpre se htelo da se osvoji život samo za umetnost, da se izbriše iz njega svaki trag vrednosti stran umetnosti: sve je umetničko i sve je podjednako umetničko; „između dobro slikanog povrća i dobro slikane Madone nema nikakve razlike u vrednosti”. Ali to bi bila tek „umetnost” (a često je bivala od toga veoma dobra umetnost), ne još kultura. Najveći stari esteta je govorio: „L'homme n'est rien; l'oeuvre est tout”<sup>2)</sup>; još je bila reč o umetnosti. Umetnost je još samo projektovala život na ravan izraza, i samo ovde nije podnosila nikakvu drugu razliku među stvarima do razliku mogućnosti atmosfere, prikladnosti za lep izraz. Život je bio negde drugde; daleko; izvan onoga što je važno i zanimljivo.

---

<sup>2)</sup> Čovek je ništa, delo je sve.

Svaka kultura je osvajanje života, ujednačavanje (što, naravno, nikada nije pojmovno jedinstvo) svakog ispoljavanja života s takvom snagom da ako pogledamo bilo koji deo od celine života, svuda na njegovom samom dnu moramo videti isto. U istinskoj kulturi sve postaje simbolično, jer sve je samo izraz — a sve je podjednako samo izraz — jedino važnog; načina reagovanja prema životu, načina okretanja čovekovog ukupnog bića prema celokupnosti života.

Središte estetičke kulture je — atmosfera.<sup>5)</sup> Atmosfera je najčešći (ako i nije jedini a ni izdaleka najdublji, niti najvažniji) način reagovanja na umetnička ostvarenja. Suština je: slučajna, neanalizirana, čak od analitičnosti najčešće svesno udaljavana trenutna veza, prouzrokovana okolnostima, između posmatrača i predmeta posmatranja. A estetička kultura je rođena u trenutku kada je ova duhovna delatnost obuhvatala ceo život, kada se ceo život, dakle, formirao kao neprekidna uzastopnost neprestanog menjanja atmosfere; kada je svaka stvar prestala da postoji, jer je sve postalo tek mogućnost atmosfere; kada je iz života nestala svaka konstantnost, jer atmosfera ne podnosi konstantnost ni ponavljanja; kada je nestala svaka vrednost iz života, jer vrednost svemu daju samo mogućnosti za iskupljenje atmosfere, dakle slučajne okolnosti, takve koje nisu bile ni u kakvoj neminovnoj vezi s vrednošću.

Dakle, jedinstvo kulture bi bilo: nedostatak jedinstva; središte je bilo: potpuna periferičnost svega; sve je imalo svoju simboličnost: to što ništa nije simbolično, da je sve samo to što izgleda u trenutku preživljavanja, ali nigde i nema ničega što bi možda moglo biti više od toga. A postojala je suština kulture koja se izdizala iznad pukog individualnog (jer u suštinu kulture spada da je zajedničko dobro ljudi): nema ničega što bi se moglo uzdici iznad trenutaka pojedinih ljudi; postojala je veza među ljudima: potpuna osamlijenost, potpuni nedostatak povezanosti.

Estetička kultura: umetnost života; od života načiniti umetnost. Sve je samo materijal u jedino suverenoj ruci umetnika: potpuno je svejedno da li slika, piše sonet, ili živi.

<sup>5)</sup> Fusnota uz tekst prilikom prvog objavljuvanja u časopisu: „Duhovno i umetničko delovanje atmosfere kulture podrobno sam analizirao u predavanju koje sam održao povodom rasprave o Kernstokovim slikama. Nyugat, 1910. febr. br. 1. Ovde se mogu baviti samo delovanjima i krajnjim „posledicama“. Reč je o tekstu „Putevi su se razišli“.

Ali videli smo: nije istina kao da bi ova životna umetnost bila istinska umetnost života, istinsko prisiljavanje na život najvažnijih snaga i pravaca umetnosti. Ne. Ova životna umetnost je tek uživanje života; nije umetničko ostvarenje, samo primena principa umetničkog uživanja (tačnije: jednog dela principa) prema životu.

Osnovna laž estetičke kulture, ili njen tragični paradoks (kod malog broja istinski ozbiljnih zastupnika); ova kultura isključuje svaku istinsku duhovnu aktivnost, jer njeno jedino očitovanje života je odano priljubljivanje uz trenutke; jer upravo zbog toga što sve dolazi samo iznutra, ništa iznutra ne može zaista doći: atmosferu mogu doneti samo stvari spoljnog sveta, pa ako neko uživa u jednom očitovanju svoje duše kao u lepoj atmosferi, i tada je samo pasivni posmatrač nečeg što mu je slučajna sreća donela na put. Potpuna sloboda je najužasnija obaveza. „Sve je atmosfera”: divna, veličanstvena sloboda duše, vladavina njena nad svim stvarima, upijanje svega postojećeg u jedino živu dušu. „Sve je samo atmosfera”: ništa ne može biti više od atmosfere: najčvršće ropske uzde, najnemilosrdnije samounakazivanje duše. Potpuna pasivnost ne može nikada biti životni princip (tek formalno koliko i smrt može biti život, a i zdravlje bolest — u jednoj definiciji), niti anarhija kamen temeljac gradnje. „Estetička kultura” je podizanje na životni princip duševnog razvrata „životne umetnosti”, nedostatka znanja stvaranja i delanja, ropsstva trenutnosti. Svesno ili nesvesno poricanje potpunog nedostatka umeća življenja (vladanja životom, oblikovanja života). Životna je umetnost: diletantizam prema životu; apsolutno nevidenje istinskog ostvarenja i suštine istinske građe.

Ali ovaj diletantizam je povratno delovao i na samu umetnost. Jedinstvo života i umetnosti, koje je želela da stvori estetička kultura, umesto da uzdigne život do nadljudskih vrhunaca najviše umetnosti dajući formu njenim slučajnostima i nužnost njenim trivijalnostima, unela je u umetnost diletantски hedonizam, i privukla ga sebi, u svoje trivijalno i slabo carstvo večite kobiljivosti.

Jer atmosfera je dodir jednog trenutka umetničkog dela samo s jednim trenutkom duše koja uživa; ali ako je nešto delovanje neprekidnog niza atmosfera, to je po sebi ipak više, ipak je nešto sasvim drugo nego stalna, neuredna uatzapostnost ovih atmosfera bez uzajamne povezanosti. A to je drugo, nešto što se nigde ne pojavljuje a svuda je prisutno, što umetnost čini umetnošću, povezujući sve, što je samo po sebi mrtvo i beznačajno, u živi organizam, u kosmos, u simbol sveta — to, upravo to je trebalo da bude

---

uništeno u umetnosti pod uticajem „estetičke kulture”. Poštovaoci „forme” ubili su formu; sveštenici l'art pour l'art-a paralizovali su umetnost.

Jer forma koju su oni doneli bila je samo dopadljivo izbratzdavanje površina, a ne unutarnje jedinstvo koje izrasta poput biljke što polazi od jedne tačke i ide jednom cilju. Jer je forma, istinska forma, vladavina nad stvarima, ali vladavina nad stvarima. Podređenošć svemu, ali je živo ono što je podjarmljeno, živo isto onako kao i ono što vlada. To je životna snaga forme, jer je to njena etika. Tu je u suštini forme tako zagonetna i u njenim delovanjima tako očita snaga i moć: izražava krajnje životne odnose koji se samo u njoj mogu postići s težinom i s jednodušnjim značenjem. Za vladavinu je potreban otpor, a za otpor su potrebne stvari, jer bez otpora snaga ne može da funkcioniše. Svakog osećanje sveta koje ne poznaje otpor stvarnosti, ne zna snagu koja se nalazi izvan ostalih „ja” u njima samima, koja ogromno narasta u borbi s njima, nikada neće biti svesno svoje snage, nikada neće čak ni saznati ima li snage; jedino, naime, ako mudro dalekovidi nagoni nisu izbegli unapred bezizglednu bitku. Pogled na svet esteta ne poznaje stvari, niti njihovo ujedinjenje obaveza, ni gorke bitke. Osuđen je da u svemu može da uživa, da lepe trenutke slaže jedne pored drugih i — u najboljem slučaju — da ih splete u venac s prijatnim prelazima.

Estetička kultura iznosi na površinu mogućnost delovanja umetnosti. Oseća da je zastarela svaka monumentalnost; za tragediju kaže da je ne-savremena, nedostojna modernog čoveka, jer danas „razumemo” sve, „uživljavamo se” u sve, više ne postoje suprotnosti koje se međusobno isključuju; svaka misao je suvišan teret, jer je jedino važno „dobro pisanje”, jer misli ni onako nemaju značenja, jer i tako je laž, i podjednako laž svaka, pa tek u njihovom izrazu može biti razlike; svaki sistem je laž, jer i tako u svakom trenutku svako drugo misli, a tako nema nikakve vrednosti produbljivati nešto, tragati za korenima i uzajamnim vezama, kada i tako sve imai samo vrednost atmosfere. Ne treba uređivati i ne treba graditi; ne treba proživiljavati do kraja i ne treba sve duboko promišljati: to je srećna himna estetičke kulture. A tamo kuda je prolazila, nema graditeljstva, nema tragedije, nema filozofije, nema monumentalnog slikarstva, nema epike. Samo postoji do krajnosti prefijena tehnika i veštački zamršena psihologija; postoje duhoviti aforizmi i atmosfere poput duha. Možda su to sredstva istinske umetnosti — ako ona odista imai potrebe za svim ovim što je ovde nastalo.

---

Ova kultura vezana za trenutke morala je da izgubi svaku uzajamnu vezu sa životom. Valjda nije bilo razdoblja u kojem je za tako veliki deo ljudi na koje kultura računa tako malo značila umetnost kao danas. Ima nečeg duboko stručnog u današnjem delovanju umetnosti: pisci pišu za pisce, slikari slikaju za slikare; možda: za nedovršene slikare i pisce. Jedva da imaju šta da kažu (čak uz svestan ponos odbijaju da imaju šta reći), samo stručnjak može istinski da uživa u njihovim vrednostima, najvažnija delovanja postaju delovanja ateljea. A razvoj opšte kulture, koji čovek uzima u obzir samo na jednoj tački, a celu njegovu ličnost nikada ne dodiruje, ima smer da „ljudsko“ u čoveku jednak slabi, i tako maglovite i oslabljene duhovne potrebe nisu u stanju da ostvare kontakt ni sa kakvom umetnošću. A ljudi zbog toga veoma brzo poveruju da im umetnost ne treba, ili (koliko je ovde jednak zadovoljstvo malograđanina i hedonizam estete!) da služi za prijatljivo ispunjavanje praznih časova, za dobrodošlo podsticanje i maženje klonulih i umornih živaca. A oni najozbiljniji preziru svaku umetnost; većina s ravnodušnošću „uživa“ umetnost, ili je naviknuta na nju, jer „pripada obrazovanju“.

Ali, na žalost, ravnodušnost i prezir nisu dovoljno jaki. U proleterima, u socijalizmu mogla bi biti jedina nada. Nada da će stići varvari i da će svojim grubim rukama raskidati sve što je isuviše prefinjeno; da će progonjenost možda urodati dejstvom i — kao što je Ibzen verovao da će ruska tiranija najbolje odnegovati ljubav za slobodu — u vreme jedne antumetničke kulture koja mrzi umetnost, ipak će se probuditi umetnost. Naravno, ne bi to bilo važno; to bi mogla biti samo sporedna, slučajna dejstva. Ali bi se moglo poverovati da će snaga revolucionarnog duha, koja je otkrila svaku „ideologiju“ i svuda videla istinske pokretačke snage, i ovde jasno videti i jasno osetiti, i, čisteći sve periferno, opet se vratiti suštini, ma i posle dugog prelaznog perioda antumetničkog životnog raspoloženja.

Ali ono što smo sada videli, ne obećava mnogo dobra. Socijalizam izgleda, nema religioznu snagu koja bi ispunjila celu dušu, koja je postojala u primitivnom hrišćanstvu. Bilo je potrebno proganjivanje umetnosti ranog hrišćanstva da bi se rodila umetnost Dora i Dantea, Majstera Ekharta i Volframa fon Ešenbaha: rano hrišćanstvo je stvorilo Bibliju a njenim plodovima se hraniла umetnost mnogih vekova. A zato što je bila istinska religija, snaga koja je stvorila Bibliju, umetnost joj nije bila potrebna; nije je želela, nije je podnosila pored sebe, htela je

---

sama da vlada čovečjom dušom, jer je bila u stanju da njome vlada. A snaga nedostaje socijalizmu i zato on nije pravi neprijatelj estetizma, koji je nikao u građanskoj klasi, kao što bi on htio, mogao i trebalo da jeste.

I otuda se delom svesno želi stvoriti proleterska umetnost usred građanske kulture — a nastaje slaba i gruba karikatura građanske umetnosti; isto je tako lomna i površina, samo bez njene podmitljive prefinjenosti. A delom su i oni esteete. I uživaju isto i na isti način kao i građani; i i kao oni, isto tako znaju da je samo „izraz“ važan, tema je ništa, a isto tako sve je stvar ukusa, stvar gledanja, stvar atmosfere. I to isto tako je sve površno kao kod građana, ni za trenutak nije dodirnut centar života; čak i više, jer oni imaju svoj životni cilj, svoj centar, pa ipak ne uviđaju da je to nešto što nema nikakve veze s prethodnim, što je nekako samo nakačeno na njih. Ali se ne brinu za to, jer je zgodno i prijatno, jer je to znak uzdignutosti osećanja kulture i predrasuda.

Naravno, ima onih koji jasno vide situaciju i oštrim, tvrdim rečima govore o njoj. Jedan od njih, najzvonkiji, koji najoštjnije i najplemenitije vidi, piše ovako: „Ako vidim da umetnost vodi u sistematično obožavanje senzualizama, onda treba da kažem da bi najispravniji program bio dići u vazduh sve crkve sveta, zajedno s orguljama, sa slikama, sa svime, ma koliko zapomagali svi kritičari umetnosti i uživatelji kulture”.

Ali onaj koji je napisao ove reči — Bernard Šo — bio je jedan od najstrasnijih Vagnerovih apostola.

Budući da nema ni zdravog progona, ni ozbiljne veze, potpuna ravnodušnost i vladavina isključivosti označavaju polove odnosa umetnosti prema životu; ali gotovo i ne bi bilo preferano reći da stvarnost jedino zna samo za ove krajinosti, a jedva da poznaje prelaze između njih. Postoji umetnost jer postoje ljudi koji su rođeni s takvom nesrećnom fizičko-duševnom konstitucijom da nizaštvo drugo ne bi bili upotrebljivi na ovom prostranom svetu nego samo za umetnost (jednom je Tomas Man ovako odredio — ozbiljno i gorko — savremene umetnike). Umetnik: neupotrebljiv čovek; umetnička kultura: načiniti stil od ove nepodobnosti ni za šta.

Situacija je otuda, naravno, tragična situacija, pa je postala koren dubokih tragedija u životu najvećih, umetnički i ljudski istinski ozbiljnih umetnika (Kitsa, Flobera, Ibzena). Ali bilo je nemoguće da svi u nekoj formi ne osete tragični paradoks. Morali su osetiti sebe bez korena,

---

svoju uzajamnu nezavisnost, suštinu svoje neuključenosti, i osetiti nepodnošljivost toga upravo u takvom životu kao što je njihov, kojem je jedini istinski sadržaj mogao biti samo saopštavanje nečega, najdublje zajedništvo s drugim ljudima.

Otuda se život estete odigrava — bilo da priznaje to ili poriče, bilo da je svesno-heroičan ili i iznutra lažan — uvek i sasvim u atmosferi tragedije. A ono što u tekstovima većine esteta istinski trone i gane, uvek iz ovoga izvora potiče; to je ljudska pozadina Vajdovih čvrsto skovanih aforizama, ova tužno-ponosna tajanstvenost daje osvetljenje Hofmanstalovim prenatpranim pesmama, to osećanje měkom prozračnošću obavlja objektivne slike Tomasa Mana sagledane strogom jasnošću.

Ali — kao i u svakom tragičnom paradoksu — i ovde se dodiruju i stapaju vrline i snaga, gresi i slabosti. Tragičnost celog toka njihovog života je jedino što nekako čini celovitim i snažnim njihovo delo; apriorna tragičnost cele njihove umetnosti čini zaista frivilnim i nesadržajnim njihov život. Podsećaju na jedno od najboljih zapažanja Feranca Hercega: na poručnika Đurkovića koji je spremjan da se smesta ubije, čim je u izgledu neko nekorektno ponašanje pred svetom. Ali on uvek čini ono što mu prija, ili što odgovara njegovim interesima: dakle — moralno — nekorektnost. A herojska odluka na samoubistvo, umesto da ga sprečava u nekorektnostima, još ga i podstiče: ako se to i to dogodi — kaže — i onako će se ubiti. Ali, naravno, nikada ne dolazi do toga. Permanentna tragedija je — to je istinska dubina ovoga sjajnog zapažanja — najveća frivilnost. Zato što je u očekivanju jednog velikog obračuna koji treba da usledi (ali nikada neće uslediti), sve je dopušteno; jer sve izgleda lako na dan poslednje presude — gde je razlika između lakog i teškog u pravim stvarima života? Jer je tragičan život i celina umetnosti, svejedno je kakve su težine i kakve će ozbiljnosti biti svaki pojedini deo. „I onako je sve svejedno”: to se sme pomisliti — možda — samo u poslednjem trenutku tragedije; reci, a poverovati da je to suština života — čak ni tada. Ovde je to večita melodija filozofije života. „Sve je svejedno”: samo su razlike snage iživljavanja prave razlike — proosećanje većite tragičnosti daje razrešenje za svaku lakomislenost.

Šta može doći? Šta treba da dođe? Jedno je sigurno: ne iskupljenje sveta smernih sanjara utopista. Bolji deo onih koji su rođeni i za umetnost danas se sa čežnjom osvrće na bolja vre-

mena kada je umetnost bila drugo: stvarala je kulturu, uobličavala kulturu, ili je bar verovala za sebe da je to njen poslanje u životu.

Verovala je... to je prava kritika kulturnog proroštva svakog ljubitelja umetničkih dela. Umetnost je uvek bila samo posledica kulture; njen daleko izaslani vesnik često, tvrdoreki, istinski i neumoljivi sudija ne jednom. Ali ritam reči umetnosti uvek je određivao ritam hoda kulture, a samo zato što je to lakše osetiti, jer se uvek po umetnosti razume i upozna kultura, zato mnogi još i danas veruju u stvaralački prioritet umetnosti. Ali bilo je vremena koja su verovala u to, i imala su pravo na tu veru: snaga koju je njima razvila ta vera, i plodovi koji su sazreli pod tom toplinom — dali su im pravo na ovu veru. Danas se ovakva vera može postići samo po cenu zatvaranja očiju, uz pomoć ograničenosti ili svesne samooobmane; zato danas ovakva vera ne može imati patosa, zato je okružuje — u najboljem slučaju — nezgrapni oreol tipa Gregersa Verlea koji iskupljuje privrženike i borce sveta umetnosti, stvaralačku snagu kulture. Jednom nametnuto znanje ne može se više ukloniti iz našeg života, mada nam je plodnije, bogatije i blistavije bilo stanje ne-znanja. Ako su Herder i Šiler, Gete i romantika verovali u snagu duše koja pokreće svet, njihova zabluda mogla bi najviše biti tragična zabluda, ako osete da su pogrešili. Danas je, posle svega što znamo, komičan svaki pokušaj hteti ostvariti iluziju koja je negda izgledala verovatna.

Ono što jeste: veće nužnosti od nas stvorile su je takvom, a one snage koje našu snagu gaze nose je prema ciljevima određenim unutarnjim nužnostima. Ako je odista istina da u celom kompleksu kulture postoje primarne snage koje pokreću sve drugo (a svaki pokret nije nepročuštan rezultat složenih uzajamnih delovanja), onda je onima koji s time računaju, onima na čiji rad može uticati njihov životni put možda data promenljiva moć nad kulturom. Možda. Onima koji žive u umetnosti ili oko nje — nikada.

Ali uviđanje determinizma samo slabe vodi ka fatalizmu; samo one za koje je priјatan izgovor i dobrodošlo opravdavanje njihove unutrašnje nesposobnosti za uviđanje metafizičke nesposobnosti pojedinog ljudskog htenja. Jer onaj ko je za čim rođen naučiće iz istog ovog saznanja da su i njegove unutrašnje prirude nužnosti, i ako spolja ničim neminovnim ne rezultira ono čime se bavi, zna da je isto tako neminovno bilo to učiniti. Otkrivanjem iluzornog karaktera iluzije mogu se izmeniti samo smerovi delanja, samo se biraju drugi putevi za realizaciju iste ideje: uviđanje spoljnih uzajamnih veza nikada ne menja intenzitet htenja, unutrašnju snagu duha.

---

A gde izgleda da nastaje promena, tamo je to samo veo za nedostatak unutrašnjeg intenziteta.

Spoljnja situacija je data. Nema genija koji bi mogao poremetiti njenu gvozdenu prinudu; nema to individualne kulture koja bi mogla stvoriti socijalnu, niti unutrašnje da stvori spoljašnju. Ali je unutrašnja zato ipak prinudno nastala stvarnost. Zato je unutrašnji debakl bekstvo u socijalizam. Motiv koji lepo zvuči: „služiti razvoju, i podrediti mu individualne sklonosti i želje”, ali je samo motiv, samo nabeden ili istinski uzrok delovanju. Ako tako govore i oni rođeni za estetičku kulturu, njihov govor je isto tako samo prikrivanje poraza kao što je bio kod onih kvijetista koji su se opredelili za determinizam. Ovde ne mogu da podnesu onu tragičnu osamu na koju su osuđeni, za koju su bile predestinirane njihove najdublje duševne snage; ne mogu podneti i beže, odriču se svojih najvećih vrednosti, samo da bi negde našli mira. Mira i sigurnosti, bilo gde i po bilo koju cenu. „Povratak” Anatola Fransa socijalizmu isto je tako tužan lom jednog života kao i bekstvo Fridriha Šlegela ili Klemensa Brentana u tišinu jedine spasonosne religije koja donosi mir; šta može izmeniti malena spoljašnja razlika što je ovde borbena pesma uspavanika koja čini da se zaboravi svaki bol? (O Bernardu Šou i njemu sličnim, naravno, neka u ovakovom kontekstu ne bude reći: oni su uvek bili socijalisti; rođeni agitatori.

Situacija je data, kako unutrašnja tako i spoljašnja; ne može se, dakle, pitati da li će doći nešto drugo, ni da li da dode, niti šta. Samo se može gledati: da li ova disonantnost zaista ima druga rešenja? I ako ima: šta je u njima zajedničko? Ono što potiče iz sličnih bitaka koje su vođene uz slična preživljavanja, izvan svakog programa i svesnosti. Jer ovde se svako u sebi bori za sebe, a zajedništva dolaze otuda što istinski veliki ljudi s takvom dubinom zahvataju svoje životne probleme, životne probleme gde je već sve simbolično, gde gotovo gubi smisao svaka pretpostavka razlike među ljudima na osnovu „njihove individualnosti”.

Ono što je istinski duboko, individualno do najviše dubine duše, to daleko prevaziđa samu individualnost: valjda sam ovom rečenicom već sve izrekao. Jedna od najkrupnijih laži (iako je konačno već u nestajanju) nauke naših vremena jeste da među stvarima postoji samo kvantitativne razlike; da u sličnim okolnostima slična zbivanja zaista liče jedna na druga: samo što su jedna viša, lepša i krupnija nego druga. To je jedna od najdubljih laži: nema dublje

---

razlike, niti razlike koja više razdvaja nego što je razlika „zamalo” i sprovedenost do kraja, ako su i polasci istosmerni. Tako su duboke da s njima uporedene gotovo ništavno izgledaju međusobne razlike dva sasvim različita odlaska do kraja (ili „gotovo”).

Jer i sada je u nastanku jedan nov tip „estete”. Jer da je bez korena onaj koji živi u umetnosti, da samo umetnost može biti živa stvarnost, a na to se mora svoditi ceo život da bi se ceo život odigrao u atmosferi duše, a sve je samo materijal za snagu duše koja suvereno oblikuje i sve je podjednako to: tu više nikao ništa ne može izmeniti. Ali reč je o ovome: treba li da odavde potiču samo duševne praznine i anarhije, oslabljenja i neplodnosti, jalove tužbe i tužbe oholosti? Ne mogu li se od ovih elemenata umesto atmosfere trošnih čardaka ni na nebu ni na zemlji, izgraditi čvrsto zasnovane, kamene kule duše? Da li svaka duša mora biti slabljenje druge duše? Sve možemo da shvatimo, a zahvaćeni sopstvenom ovlašćenošću tek kroz sebe možemo videti. Ne postoji li ništa zato što mi želimo (i znamo) da gradimo nešto od toga? Nema vrednosti i razlika, jer smo mi bili prinuđeni da ih odmerimo? Neminovala osamljenost samo vodi u anarhiju, a unapred neuzdrmana suština tragičnih situacija samo ka frivilnom i ciničnom pesimizmu?

Rekosmo: iz perspektive života esteta je onaj koji životu nameće zakone svoje umetnosti. Ali ako bismo jednom rečenicom želeti da obuhvatimo sve što smo do sada kritikovali u tipu estete, zar ne treba da kažemo: nisu bili dovoljno estete, ni dovoljno duboko ni dovoljno dosledno, oni koji su izjavljivali da su estete? A već smo rekli zašto: nisu suštinu suštine umetnosti primenjivali na život (i na umetnost); bili su površni i lakounski u pristupu, a ta kasno stigla ozbiljnost jednom malom broju više ih nikada nije mogla načiniti ozbiljnim.

Suština umetnosti je uobličavanje, savladavanje otpora, podjarmljivanje neprijateljskih snaga, stvaranje jedinstva od svega što se rastače, što je međusobno do tada i izvan toga bilo večito duboko strano. Uobličavanje: poslednji sud nad stvarima: takav poslednji sud koji iskupljuje sve što je iskupljivo i božanskom prinudom svemu nameće iskupljenje.

Forma: u dатој situaciji među datim mogućnostima maksimalno razvijanje snage; to je istinska etika forme. Forma spolja ograničava sve a iznutra sve čini beskonačnim. Neizražljivo ne postoji, rekao je jedan stari esteta, a to je dublja istina nego što je on sagledao: nema „mogućnosti” unutar života formi, jer ono što se ne

---

može ostvariti, to ni ne postoji, a ono što je ostvarljivo, to se i ostvari. Samo što ovde postoji jedno prokletstvo: ne roditi se; ali ono što se rodi većito će živeti. U sistemima starih filozofa forma je bila obeležje sveta, poretka sveta, jedini ljudski izraz koji je nekako mogao da obeleži harmoniju kosmosa; danas se samo sopstvenoj harmoniji možemo nadati, danas forme mogu govoriti samo o našoj metafizičkoj stvarnosti, ne o svetu.

Da, sve se zbiva u atmosferi duše, ali nije oslabiljenje ničega, nego produbljivanje, pretvaranje u unutrašnjost, borba i patnja do kraja svake paradoksnosti bića. Time što je sve naše, što sve pripada duši, a svako se tragično zbivanje u njoj odigrava, svaka disonantnost će biti bolnije izoštrena; upravo zato što je sve postalo samo unutarnje i što se nikuda ne može pomeriti niti prebaciti nikuda izvan nje. A rešenje — iskupljujuća moć forme — nalazi se tek na kraju svih puteva i svih patnji, u onoj veri, koja se nalazi izvan svake žive potvrde i koja se ničim ne može potvrditi, da se razgranati putevi duše na svojim krajevima ipak susreću; moraju se susresti, jer svi kreću iz jednog sredista. A forma je jedina potvrda ovoga uverenja, jer je jedina ostvarenost, življa od svakog života.

Ponavljam: esteta pojam forme primenjuje na život; estetička kultura je uobličavanje duše. Ne njen ukras, nego njeno uobličavanje; ne fiksiranje u lepe situacije, nego sve jasnija i jasnija dorada iz haosa stvarnosti, zbivanja i doživljaja njene najistinske suštine; ne izlivanje u formu, uobličavanje; ne rezultat, nego put, beskrajni put na kojem, uobličena parčad života označavaju napredovanje. Uobličavanje duše. Duša drema u toj zrcali koju obično nazivamo duhovnim životom čoveka, ili često lakovim rečima i dušom. Drema tu uvek živa, ali samo za vizionare stvarna i živa. Kao što su i mramorne statue, koje je Mikelangelo video u mramornim blokovima, živele već u ovim blokovima, ali je bila neophodna njegova nadljudska borba da ih probudi u život, skidajući oko njih sve što je nebitno, što ih je skrivalo u bezobličnom haosu. Pa ako je možda i kratak život jednog čoveka da bi se ostvarilo u čistom visočanstvu ono što je u njemu živilo, ako mu duša do kraja života ostane samo kao rodenovski torzo, samo dopola oslobođen iz tamnice stene, istinska stvarnost, tragična, metafizička stvarnost može biti samo ova skulptura, koja je oduvek živila u ovoj steni; koja je bila jedini istinski život života kojem je bilo dato da katkada bude ugledan kao čista vizija, da bi se lomilo za njim u teškom radu tokom celog trajanja jednog života.

---

Ovaj život je primeran život, simboličan život — a svaki simbol je srođan drugom. Ovo je najdublji i najistinski simbolični život, najistinski lični život: jer u skulpturi duša mramora postaje skulptura, duša onog jednog, određenog bloka mramora, ako se prerastanjem u skulpturi i odvoji od svog bratskog stena i rodi se kao brat svih kipova. Put je duha: odvojiti sa sebe sve što istinski nije njegovo; uobličavanje duha, načiniti odista individualnim duh, ali uobličeno prerasta samo individualno. Zbog toga je primeran ovakav život. Primeran jer ostvarivanje jednog čoveka znači mogućnost za sve ljude. Ekhart piše: Wo eine Erdscholle hinfällt, da fällt die Erde Überhaupt hin: sie zeigt an, dass aller Erde Ruhestatt der Erdgrund ist. Und wo ein Funke fährt von einem Feuer, der zeigt damit an, dass der Himmel seine rechte Ruhestatt ist. Nun haben wir solch einen „Funken“ zum Himmel gesandt in der Seele unsers Herren Jesu Christ: die beweist uns das aller Seele Ruhestatt nirgend wo anders ist ala im Himmel.<sup>4)</sup>

Zbog toga više nije tragičan tragični život i tragična izlovanost ovog tipa ljudi. Tragičnost osame i ovde je apriornost života, ali ovde iz ove osamlijenosti izrasta najviši heroizam, heroizam sopstvenog uobličavanja; isto kao što je iz svesti istočnog greha rasla želja, mogućnost i stvarnost iskupljenja.

I sasvim je nevažno da li će drugi slediti ovaj primer, i ko će slediti, i koliko, i kako. Ovo iskupljenje čovek može samo za sebe izboriti, a onaj ko je iskupljen, njegov spas više ništa ne može pojačati. I ako dobijena bitka za druge prokrči put kroz šipražje života, ipak svako mora sam da prevali svoj put i može očekivati svoje iskupljenje tek na kraju svoga puta.

Ovakvi ljudi ne stvaraju kulturu, ni ne žele da je stvore; svetinja njihovog života je lišenost od svake iluzije. Ne stvaraju kulturu, ali žive kao da u kulturi žive; ne stvaraju kulturu, ali žive tako kao da su je zaslužili. Atmosferu celokupnog njihovog života mogli bismo možda najbolje odrediti jednom od najdubljih Kantovih kategorija, kategorijom „kao da“, „als ob“. Ova heroičnost koja ništa ne očekuje posvećuje im život; time je obavijen život jednog Hansa fon

<sup>4)</sup> Tamo gde padne grumen zemlje, tamo je zemlja pala; navodi nas na to da je počivalište svake zemlje na površini zemlje. A gde varnica sukne iz vatre navodi nas da joj je nebo istinsko počivalište. Takvu „varnicu“ poslali smo u nebo duši našega gospoda Isusa Hrista: to nam potvrđuje da je počivalište svake duše na nebu i nigde drugde.

---

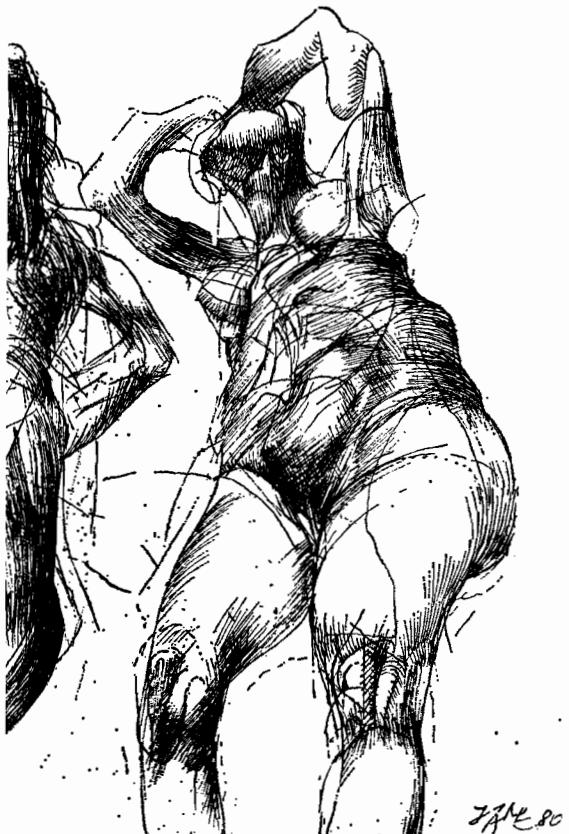
---

ĐERĐ LUKAĆ

Mereia i jednog Štefana Georgea, jednog Paula  
Ernsta i jednog Šarla Luja Filipa, oreolom či-  
ste prozračnosti, koji se danas može videti jedino  
oko njihovih glava.

I bojažljivo zapisujem ovde — kao jedini mo-  
gući završni akord uz ono što je ovde rečeno  
— ime najvećega, na koje sam neprekidno mi-  
slio dok sam ovo pisao, našeg najvećeg epskog  
pesnika, posvećeno ime Dostojevskog.

(Preveo s mađarskog SAVA BABIĆ)



# TOMAZO KAMPANELA: GRAD SUNCA

---

Platon, Tomas Mor, Tomazo Kampanela, Fenelon i dr. bili su utopisti: „Utopija je načelo svakog napretka, govorio je buntovni akademik Anatol Frans 1910. obraćajući se mladima. Bez nekadašnjih utopista ljudi bi još bili bedni i goli u pećinama... sanjajte drugovi, budite aktivni“<sup>1)</sup>). U utopiji je on gledao sutrašnju istinu. Kakva razlika, međutim, između ovog slobodnog kazi-vanja mišljenja u XX veku, koliko više slobode u manifestacijama, u društvenim komunikacijama, i onih poetskih i naučnih imaginacija, u onom polju ljudskih želja od pre četiri veka, od XVI veka! Ljudi su bili utopisti zato što ništa drugo nisu ni mogli biti u doba, kad je kapitalistička proizvodnja bila još slabo razvijena. Prvi socijalisti-utopisti bili su prinuđeni da elemente novog društva konstruišu iz glave, imajući, duduše, pred očima pokušaje socijalnih reformi još iz antičkog doba: Platona i njegove preteče u Heladi, Cezara, Katilinu i dr. u Rimu i pokušaje u srednjem veku koje je ovo doba društvenog razvoja uveliko prevazilazilo. Nisu, ipak, svi socijalisti i komunisti-utopisti gradili samo fantazije budućnosti, kaže Engels u *Anti Dühringu*. „Nisu oni bili utopisti u doslovnom smislu reči... oni su predosećali ili bolje prepostavljali prelom u istorijskom kontinuitetu, pa njihovi sistemi nisu samo izmišljeni, već su istorijska nužnost“<sup>2)</sup>.

Platon je napisao svoju *Republiku*. Njegova utopija zasniva se na kritici atinske demokratije IV veka st. e., *Utopija* Tomasa Mora iznosi kritiku engleskog, a Kampanelin *Grad sunca* kritiku italijanskog društva krajem XVI i početkom XVII veka. To je sve bilo daleko od naučnog

<sup>1)</sup> Mile Joka, *Preteče naučnog socijalizma*, str. 5, 1978.

<sup>2)</sup> Fridrik Engels, *Anti Dühring*, str. 267—279 i passim, „Naprijed“, nema godine izdanja.

shvatanja socijalizma i shvatanja jednog naroda za sebe, za svoju korist, jer su mu takve konцепције bile strane, nisu dopirale do njegove svesti. Tek u XIX veku nova shvatanja i novi zahtevi prodiru u narod, pa ipak ne sasvim oslobođeni utopizma.

Da li je rđavo uređenje društva uzrok što se u istoriji pojavljuju kroz sva vremena i u svim zemljama razdori i neredi, poroci, zločini, ratovi, revolucije, pokolji? Svi mislioci koji se ovim pitanjem bave, služu se da je od vajkada nedjelakost među ljudima bila uzrok bede i bogatstva, lakomosti i slavoljublja, svega zla kojima su ljudi preopterećeni. Svaki se socijalist-utopist može zato shvatiti samo kroz svoje vreme, pa nije lađo shvatiti utopiju Tomasa Mora, ni Tomaza Kampane, bez poznavanja prilika doba u kojem oni žive, a ono je kudikamo teže za razumevanje od bilo kojeg drugog doba kasnijeg nekog njihovog sabrata, utopista<sup>3)</sup>. To je, naime, doba kraja feudalizma i početka kapitalizma, a pre svega to je doba snage i ogromne uloge koju su imale crkva i svetska trgovina. Rezultat otkrića Amerike i morskih puteva za Indiju, bila je sreća vremena, jer su lađe plovile oko cele zemlje. Radala se borba na smrt između feudalizma i kapitalizma. Snažna organizacija, univerzalna katolička crkva, sa svojim univerzalnim latinskim jezikom, i univerzalnim zemljšnjim posedom — стојi iznad labavnog privrednog jedinstva feudalnih država. Trgovina daje podstrek snaženju gradova naročito italijanskim u prvo vreme. Podizanje zanatstva, borba između esnafa i oholih patricija, borba za samostalnost i odvajanje gradova od vlastelinske i zemaljske vrhovne vlasti — karakterišu taj period sve do potpune nezavisnosti u kojoj gradovi razvijaju novu revolucionarnu snagu, snagu trgovackog kapitala. Ona će gradove pretvoriti u tvrdave snažnog državnog apsolutizma.

Taj trgovacki kapital, ta revolucionarna ekonomска sila XIV, XV i XVI veka unosi u društvo novi elan i nova shvatanja. Prekoračuju se granice Evrope, trgovina donosi kosmopolitizam umesto privezanosti za rodni kraj, a univerzalnosti crkve se istovremeno suprotstavila nacionalnost. Početkom novog doba, kao posledica nastalih promena javlja se proletarijat — najniža društvena klasa koja narasta raspuštanjem vojnih pratičkih, proterivanjem seljaka sa zemlje, zatvaranjem manastira posle reformacije. To je ogromna masa pauperizovanih proletera, koji ne traže da se ukine klasa u kojoj se našla, već da se ukine vladavina svih klasa uopšte. Svi počušaji zaštite sitnog seljaka pred zemljoposednicima su propali. Masovna beda i masovna

<sup>3)</sup> Karlo Kaucki, *Tomas Mor i njegova utopija*, passim, 1953.

divljanja rasla su uprkos svim zakonima, mučenjima, vešalima. Modernizovan feudalizam, prilagođen potrebama robne proizvodnje, postaje meta, u početku bojažljivog protesta, a zatim uzrok seljačkih ratova.

Ma kako izgledala zamršena istorija XV i XVI veka, kroz nju se provlači crvena nit koja tom periodu daje svoj pečat: to je još jedna borba, velika borba protiv papske crkve. Italiji je ostala najnaprednija zemlja evropskog zapada, a centar Italije bio je Rim. Elemenat koji je uzdrmao i srušio feudalni svet i njegovog monarha papu, opet je bio kapital. Sve veća crkvena bogatstva izazvala su zavist i pohlepu svih imućnih. Nauke i umetnost izlaze iz crkvenih okvira i cvetaju u gradovima, a monasi tonu sve dublje u nerad i razvrat, neobrazovani, sirovi, a pri tom neizmerno bogati. Centralizacija crkve stavila je sva sredstva vlasti u službu papa, čime je njihova moć ogromno porasla. Pape u XV i XVI veku postaju dovitljivi kao pravi finansijeri. Brojne su mogućnosti njihovog bogaćenja. Trgovina crkvenim zvanjima i trgovinom s oproštajem greshova, postali su najbestidniji vid svih nameta. Huten, u svojoj optužbi 1520, kazuje kako su Nemci, u doba reformacije, gledali na papstvo: „Pogledajte, govori on, taj veliki ambar kugle zemaljske (Rim), u koji se dovlači ono što se u svim zemljama oduzima i pljačka; u njegovoj sredini sedi onaj nezasitni žižak koji prožire ogromne količine plodova, opkoljen svojom mnogobrojnom bratijom... Zar Nemci da se ne prihvate oružja, pa da ognjem i mačem podu na juriš? ... To su pljačkaši naše otadžbine... njima mi dajemo zlato; oni na naš račun drže konje, pse, mazge i bludnice... ulepšavaju svoje dane, oblače se u purpur... grade mramorne palate. Totožne zaštitnici pobožnosti, pobožnost ne samo što ne poštuju, nego je preziru, skrnave i blate itd. itd.<sup>4)</sup> Ovo je bila borba eksploratora i eksplatisanih, a ne borba između „autoriteta“ i „individualizma“, niti borba o crkvene dogme.

Kao svetovni vladari, pape su, međutim, bile revolucionarni elemenat. Zbog toga se u njih kao i u celoj renesansi XVI veka nalazi čudna mešavina mладаљачке odvaznosti i staračke potopljaljivosti. Njihovo revolucionarno preziranje tradicionalnog svojstveno je klasi koja se uzdiže, ali neprirodna pomama za uživanjem pripada eksploratorskoj klasi. No, ma kako bili bezverni, pape i njihovi dvorani veru su smatrali za osnovu svoje moći. Ona se mogla održati samo skrivanjem od naroda svega što se radilo, pa su ga, naročito niže sveštenstvo, varali, zaglupljivali i na sve načine kočili njegov razvitak.

<sup>4)</sup> Ibid., str. 61.

U gorkoj ironiji piše Đordano Bruno u jednom sonetu: „O sveta i blažena gluposti, sveto neznanje i sveta ludost, blagoslovena pobožnosti što si sama više zadovoljila duše no što bi to mogla sva istraživanja razuma“<sup>5)</sup>). Sujeverje i fanatizam, svirepost i krvožednost dostigli su ludačke razmere, a Evropa je od seljačkih ratova do Vestfalskog mira (1525-1548) ličila na ludnicu u kojoj su ljudi odbacili sva pravila i propise. Katolicizam je, međutim, i posle reformacije bio snažno sredstvo jedinstva hrišćanskog sveta, bez obzira kakvi su odnosi prevlasti postojali između papa i pojedinih evropskih vladara.

S druge strane, renesansa u tom XVI veku široko razmahuje krila. Proučava se antika, prihvata se njen način mišljenja, svi se kite paganstvom, a ostaju katolici, svi teže za humanističkim obrazovanjem nasuprot skolastičkoj teologiji. „Nauke se bude, milina je živeti“, uzviknuo je Huten, što će pola veka kasnije ponoviti Frensis Bekon: „Ovo bi doba, veli on, s pravom moglo reći *plus ultra*, tamo gde su ranija vremena govorila *non plus ultra*“. Aristotel se čita u originalu, tumače ga vizantijski filozofi. Pape i kardinali (kakva protivurečnost!) su mecene centara i kružoka u kojim se proučavaju, pronalaze i štampaju dela antičkih pisaca. Humanisti, ta mrlja buržoazija, postali su žustri branici ujedinjenja nacije pod jednim vladarem, uprkos svojih ushićenja delima republikanaca Demostenia i Cicerona. Karakterističan rezultat ovog stanovišta bile su raznovrsne želje misilaca onoga doba, kako da se nađe izlaz iz stanja koje je izazvalo rađenje modernog građanskog društva. Nastaje delo socijalne i političke literature *Vladalac* Nikolje Makijavelija. To delo izražava težnje građana severno-italijanskih gradova u kojima je, u stvari, počelo da se razvija moderno evropsko društvo.<sup>6)</sup> Ljudi u XVI veku su genijalni i najbolji u dobrom, a najgori u gramzivosti i razvratu — mešavina revolucionarnih i reakcionarnih elemenata. SEICENTE DELIRAVA.

Na pragu ovoga doba stoe velike ličnosti, socialisti-utopisti Tomas Mor (1478-1535) poznati humanist, prijatelj Erazma Roterdamskog poznavalac ekonomskih i političkih prilika engleskog društva. Drugi je Tomazo Kampanela (1568-1639) monah, fratar dominikanac, jedan od najučenijih ljudi svoga vremena ne samo u Italiji, nego i u celoj Evropi. Kad se Kampanela rodio, Mor je bio mrtav već trideset i tri godine, pa ipak se

<sup>5)</sup> Đordano Bruno, *U slavu gluposti*.

<sup>6)</sup> Veljko Korać, *Komunističke i socijalističke utopije od početka moderne epohе do pojave naučnog socijalizma*, str. 20, i passim, 1962.

dobro znalo o njegovoj istaknutoj ličnosti u životu najvišeg engleskog društva. Svojim mudrim i svestranim pogledima, Morova *Utopija* izvršila je veliki uticaj na kasnije socijaliste-utopiste i najpre na našeg Kampanelu.

Obojica su bili preteče socijalizma, a socijalistička misao je imala svoju neprekidnu trajnost i evolušala srazmerno samom društvu. Ona je bila svetlost, vodilja ugnjetenih masa i izražavala je njihovu nadu i težnje u jedno društveno uređenje u kojem bi vladala pravda i razum, a postojala kolektivna svojina sredstava za proizvodnju i društvena raspodela dobara. Ta napredna misao imala je svoje predstavnike u svim istorijskim epochama; oni su verovali u progres čovečanstva, ali je, na žalost, takva misao bila svojina samo obrazovanih filantropa.

Shvatanja Tomaza Kampanele i njegovi snovi o idealnom ostrvu i gradovima, neizbežno nose pečat epohe u kojoj živi i piše. On se rodio 1568. u gradu Stilo u južnoj Italiji, u Kalabriji, koja je od XVI veka bila pod teškim jarmom Španije. Još kao dečak stupio je u dominikanski samostan, u red učenih monaha, sa željom da se posveti teologiji. Vrlo rano se istakao životnom zrelošću: u trinaestoj godini mogao je da drži improvizovani govor u prozi ili u stihovima. Bio je veoma naklonjen filozofskom razmišljanju i već tada čita delo *Summa sv. Tome Akvinskog*. Svojim sposobnostima da brzo i lako ovlađa svim naukama i velikim govorničkim darom, Kampanela se brzo istakao među kaluderima i svojim učiteljima. Tada su još dominikanski manastiri, sledeći srednjevekovne tradicije, težili da u svojoj sredini imaju naučnike, filozofe i govornike. Dominikanci su bili poznati po broju slavnih ljudi, koji su potekli iz toga reda. Ali već krajem XVI veka novoosnovani red jezuita (Lojola 1557) baca u zasenak ostala duhovnička bratstva. Tada nastaje takmičenje, borba za prevlast između njih i dominikanaca; jezuiti ipak prisvajaju brigu o nauci. Zahvaljujući toj surevnjivosti, Kampanela će rđavo proći u životu. On se, naime, isticao u skolastičkim diskusijama, koje su održavali manastiri međusobno, naročito Kozenci gde je Kampanela zaštitao mišljenje svojeg reda.

Jezuitima se tada naročito zamerio žestokim napadima na Aristotela, čiji ugled nije bio ništa manji od ugleda Biblije, naročito svojom prvom knjigom *Philosophia sensibus demonstrata* protiv filozofa iz Stagire i njegovih branilaca. Omalovažavao je mišljenja jezuitskih učitelja, jer je prebacivao i njima i samom Aristotelu što se obraćaju samo umu, a ne i iskustvu, što traže nauku samo u knjigama, a ne u prirodi. Kam-

---

panelin duh je nadahnut pobunom, on svoju nauku i filozofiju traži u prirodi.

On je i lično veoma hrabar, jer u doba kada su se naučni pronašasci kosili sa crkvenim dogmama i kad se svaka slobodoumnost proglašala za jeres, on proučava anatomiju čoveka! Njegovi stanovnici *Grada Sunca* ta ispitivanja obavljaju na osuđenima na smrt. Istražuju isto tako sastav biljaka i životinja i funkcije svih njihovih delova. Kampanela izučava uređenje sveta i svemira.

U jednom sonetu kaže: „Sve knjige ovog sveta jedva mogu zadovoljiti moj nagon za znanjem... Izučavanje svemira pruža mi snažniju hranu, ali se pri tome i moja glad stalno povećava. Žudeći i tražeći, ispitujem ga u svim pravcima i ukoliko više saznam, utoliko manje znam.“<sup>7)</sup>

Ovakva Kampanelina shvatanja izazvala su ogorčenje jezuita, optužili su ga za jeres i čarobnjaštvo i papa mu je naredio da se vратi u manastir u Stilou. Vremenom se Kampanela upliće u političke sukobe u južnoj Italiji, stvara zaveru, želi da izvrši prevrat, da Kalabriju oslobodi španskog ropstva i da tamo širi nove ideje „ostvarujući republikanske oslobođilačke planove, stvoriti nove zakone, nove sisteme za vladanje društvom“.<sup>8)</sup> Zavera je međutim, otkrivena, Kampanela uhvaćen i osuđen u Napulju 1600. god., one iste godine kad je Jordano Bruno, taj neobuzdani apostol nove misli, spaljen na lomači u Rimu.

Kampanela je ostao u napuljskim zatvorima punih dvadeset i sedam godina s razočarenjem u narod koji nije ustao, kad mu je on nosio slobodu. Bilo je žalosno njegovo buđenje iz sna, kad je ostao sâm, napušten od sviju. U sonetu koji je tada sastavio on ispoljava svoje duboko saučešće prema narodu i kazuje misli i osećanja koje su upoznali revolucionari svih zemalja i svih vremena. „Narod je, govori on, nepostojama, nerazumna životinja koja ne poznaje svoju snagu i strpljivo podnosi najveće udarce i terete; daje se voditi od slabog deteta, koje bi jednim udarcem mogao oboriti na zemlju.... Sve što se nalazi između neba i zemlje pripada narodu, ali on o tome ništa ne zna, i kada mu neko otkrije njegovo pravo, on ga kamenuje i ubija“<sup>9)</sup>.

Kampanela, doduše, nije znao da je on jedini razočaran. Ljudi su uvek bili žrtve svoje obma-

<sup>7)</sup> T. Campanella, *De natura rerum juxta propria principia*, 1565.

<sup>8)</sup> Pol Lafarg, *Tomazo Kampanela / štampano uz prevod dela Grad sunca*, 1962.

<sup>9)</sup> Gaspare Orelli, *Poesie filosofiche di Tomazo Campanella*, 1834.

ne u politici, dok ne nauče da iza svake političke, socijalne ili religiozne izjave i obećanja stoje interesi neke klase. Pristalice starih institucija, ma koliko one izgledale apsurdno i trulo, uvek će naći branioce protiv reforme i poboljšanja, jer ih drže snage vladajuće klase. Još jednom i još više će Kampanela biti razočaran kad njegovo glavno delo *Civitas solis* bude doživelo istu sudbinu. On je smatrao da socijalizam kao izraz apsolutne istine samo treba otkriti, pa će on svojom snagom osvojiti svet.

Dugim i teškim mučeništvom ispaštao je Kampanela svoj revolucionarni pokušaj i svoje napade na jezuite. Da nije bilo njihove mržnje verovatno bi popustio bes španske vlade posle nečuvenih mučenja o kojima sâm piše u predgovoru svojeg dela *Atheismus triumphatus* (Pobedeni ateizam): „Bio sam zatvoran u pedeset raznih robijašnica i sedam puta podvrgnut najsurovijim mukama. Poslednji put ovo je mučenje trajalo četrdeset sati. Stezali su me čvrsto zategnutim konopcima, koji su mi presekli meso do kostiju, obešen s rukama na leđa... Petnaest puta sam izvođen pred preki sud. Najzad sam osuđen ne samo za jeres već i za **tvrđenje da se na Suncu, Mesecu i zvezdama mogu videti promene koje nagoveštavaju revolucije u svemiru**, što je sve bilo suprotno Aristotelovim postavkama koje svetu pripisuju večno nepromenljivo trajanje”.

Kampanelu su, međutim, i pored optužbe za jeres, štitile pape. U napolitanskim zatvorima, u momentima slabosti, pisao je pesme, molitve bogu da mu prekrati muke ili bi pevao himne Suncu za koje je verovao da ima dušu i da je tvorac nižih bića, dok je samo čoveka stvorio bog. Život Kampanelu ipak nije paralisan, on ga je ispunio svojim mislima i snovima. Kasnije mu je ropstvo olakšano, pa je dobio dozvolu da radi u zatvoru, da se dopisuje s prijateljima, da ih čak prima u zatvoru. Tako je naš osuđenik iz dubine tamnice ispunjavao Evropu svojim znanjem. Naročito su bila na ceni njegova astrološka otkrića, kretanja nebeskih tela i proricanja. Pape i vladari su od njega tražili savete, naučnici su pismeno s njim raspravljali filozofska i naučna pitanja. Dva nemačka naučnika su primala njegove rukopise, štampali ih i širili po Nemačkoj, Francuskoj, Engleskoj, Italiji.<sup>10)</sup>

Veliki zaštitnici Tomaza Kampanele bili su pape Pavle V naročito i Urban VIII koji je posle pet godina pregovora uspeo da ga osloboди zatvora 15. marta 1626. pod izgovorom da će mu se u Rimu suditi kao jeretiku. Njega je, međutim, u Rimu kao i ranije progonila mržnja jezuita. „Nikada zbog jednog sirotog, slabog kaludera

<sup>10)</sup> Pol Lafarg, op. cit., str. 91.

nije viđena tolika srdžba i bes" napisao je neki njegov savremenik. Da bi izbegao sve nezgode koje su raspaljivali jezuiti, Kampanela je prerušen i u kolima francuskog poslanika napustio Rim 1634. god. Samo pet godina mu je bilo preostalo od života. Proveo ih je lepo, prvo u Marselju, a zatim je na poziv Rišeljea stigao u Pariz. Na dvoru mu je Luj XIII pošao u susret i izmučenog starca poljubio o oba obraza. U pariskom dominikanskom manastiru bavio se astrologijom, pravnim i filozofskim studijama. Prekao je da će pomračenje Sunca 1. VI 1639. biti po njega kobno. Da bi otklonio opasnost, pridržavao se propisa koja je davao svojim Solarcima u *Gradu sunca*. Zatvorio se u belo okrećenu sobu poškopljenu esencijama prijatnog mirisa i osvetljenu sa sedam buktinja. Nastojao je da svoju zabrinutost rastera tihom muzikom i razgovorima s kaluđerima, koji su mislili da je lud<sup>11)</sup>. Umro je pre pomračenja Sunca u 71. godini života, 15. maja 1639.

Glavno delo Tomaza Kampanele je *Grad Sunca* (*Civitas Solis*) — Utopija što na grčkom jeziku znači mesto kojeg nema, u kojoj se opisuje zamišljeni svet izvan našeg prostora i našeg vremena. To je ostrvo negde u Indijskom oceanu, a grad se zove Taprobana. Kampanelina utopija je jedna od najsmelijih, najpotpunijih i najlepših. To je organizacija jedne filozofske zajednice.

Kampanela me poznaje svet. On se predaje smelom letu svoje metafizičke mašte koja ga vraća detinjstvu, komunističkoj sredini jednog dominikanskog manastira. U mladim godinama je već u zatvoru i tamo provodi veći deo života. Kako on, dakle, vidi čoveka u jednom takо burnom društvu XVII veka? Činjenica je da zna koliko su teške društvene prilike plebejskih masa južne Italije. Poznate su mu, kao obrazovanu čoveku mnoge ideje o društvenoj jednakosti ljudi kroz istoriju, pa sve do hrišćanske ideje o jednakosti. Gradeći svoju državu, Kampanela ima pred očima isto tako *Utopiju* Toma-sa Mora.

Socijalni položaj čoveka Kampanela gleda kroz svoju toplu i plemenitu uobrazilju koja se pored antičkih misililaca pothranjuje čudnovatim običajima naroda u nedavno otkrivenim zemljama Amerike i Azije. On zna da može postojati bolje društveno uređenje nego što je ono koje on poznaje, ali nije bio siguran na koji način i kojim sredstvima bi se ono moglo ostvariti. Rešenje je ipak sagledao u ukidanju privatne svojine i u potpunoj jednakosti ljudi. Svoju idealnu državu gradi bez bojazni od prepreka na putu njena ostvarenja. Sama nam se ovde nameće paralela Kampanelinih sa Morovim stav-

<sup>11)</sup> Ibid., str. 93.

ovima. *Utopija* Tomasa Mora je delo državnika koji poznaje društvo. U njemu živi, advokat je poslovnih ljudi, političar, ekonomist. Kritikuje englesko društvo i oseća veliko sažaljenje prema seljacima rasteranim s njihova ognjišta. I najzad, Mor je umeo da oceni da upravo porast bogatstva nužno izaziva porast bede, jer bogati postaju bogatiji pronalazeći nove i uspešnije načine pljačkanja siromašnih. I pored svega Mor sumnja, hoće li biti ostvarene makar i najpreće reforme koje stavlja u reči svojih putnika na povratku iz *Utopije*.

Kampanelin *Grad Sunca* je kombinacija u gradićinskom smislu, rimskih kastela, srednjovekovnih gradova i samog Jerusalima. Grad se nalazi na brdu usred velike ravnice. Veći deo grada s brda se širi na velikom prostoru ravnice. Grad se deli na sedam krugova i sedam odbrambenih bedema, koji nose imena sedam planeta. Na vrhu brda je hram okruglog oblika s kolonadama i lukovima kao "kod peristila i manastirskih tremova". U hramu gori sedam kandila — i ona nose imena sedam planeta; u hramu živi četrdeset i devet sveštenika. Nad kupolom stoji trideset i šest vetrokaza. Kroz celo izlaganje ćemo se sretati s brojevima koji su bitni za Kampanelinu astrologiju. On je te mistične (skrivene) osobine brojeva koje su u svim vremenima zanimali mišljenja naroda, prihvatio iz *Kabale* kojom je bio obuzet ceo XVI vek.<sup>12)</sup> S druge strane, Solarci su se oslanjali mnogo i na Pitagorino učenje o aktivnim svojstvima brojeva, ali Kampanela nije siguran, je li to iz sujeverja. Svakako svoje uverenje ne zasnivaju na samom broju, već na vezi medicine s brojem. S *Kabalom* se Kampanela upoznao u Kozenci, kad je studirao filozofiju. Neki stari rabin mu je tada otkrio tajne nauka astrologije, magije i osnove *Kabale* koja predstavlja neobičnu mešavinu najviših filozofskih ideja sa fantastičnim snovima okultizma.

U *Gradu Sunca* Kampanela će iznositi na toj osnovi izgrađena svoja shvatanja i filozofska i astrološka kroz dijalog domaćina hospitalca i putnika Denovljjanina. Među brojevima je prvi broj *sedam* s kojim se sretamo u svim njegovim kombinacijama:  $7 \times 7$ ,  $7 \times 2$  i dr. Nije manje važan ni broj *šest*: 36 vetrokaza  $6 \times 6$ , deca se počinju baviti naukom i umetnostima od šeste godine, vrhovni zapovednik mora imati 36 godina, i dr. Najznačajniji je broj *tri* sa svojim mističnim osobinama: tri pomoćnika, tri stiha za tumačenja, deca od tri godine uče azbuku itd.

*Grad Sunca*, čiji su stanovnici Solarci, nije ni republika ni monarhija, jer vlast svetovnog i duhovnog poglavara po imenu Hoh, ne podleže

<sup>12)</sup> Ibid., str. 103.

nikakvoj kontroli, a nije nasledna. Novi poglavar se bira tek kad se pronađe čovek u nauci jači, a za upravljanje sposobniji. HOH je neka vrsta pape, jer je Kampanela svoj pogled okreao unatrag, sanjačući o uspostavljanju papskog autoriteta, ugroženog i rušenog sa svih strana. Samo ime HOH ili SUNCE što po solarskom znači metafizičar, ima sličnosti sa EN SOPH, a to po *Kabali* znači čisto biće. HOH je prema tome morao imati znanje i vrline svih Solaraca u celini, kao što je ČISTO BIĆE u potpunosti imalo osobine koje ljudi poseduju u malom. HOH ima tri pomoćnika: MOĆ, MUDROST, LJUBAV (Potentia, Sapientia, Amor). Svaki ima svoj delokrug rada: Moć obavlja sve što se odnosi na rat, na snabdjevanje i utvrđivanje grada; Mudrost ima pod svojom vlašću onolikو činovnika koliko ima nauka. Solari imaju jednu glavnu knjigu u kojoj su sve nauke izložene ukratko i jednostavno, pa se s lakoćom uče. Po naredenju Mudrosti svi zidovi celoga grada, spolja i iznutra, ukrašeni su slikama na kojima su prikazana slova, zatim sve nauke, svi занати i svi alati; ispod svake slike stoje objašnjenja u tri kratka stih, a ispod nekih je samo jedan stih. Ljubav se stara o međusobnim odnosima, radanju dece i društvenom vaspitanju.

U *Gradu Sunca* je sve zajedničko, dakako i žene. Međusobno se daruju, jer im sve daje zajednica. Niko ne prima više nego što zaslužuje, a nikom se ne odbija ono što mu je potrebno. Oni su bogati, jer imaju sve; siroti, jer nemaju ništa. Ne robuju stvarima, već stvari služe njima. Svi vršnjaci se međusobno nazivaju braćom. I muškarci i žene nose skoro isto odelo prilagođeno za ratovanje. Zajednički se vaspitavaju u svim veštinama. Vaspitanju dece se posvećuje velika pažnja. Posle prve i treće godine uče se da govore i da upoznaju azbuku šetajući oko zidova gde je sve naslikano i ispisano, a to vrlo brzo i lako nauče. O deci se brinu najugledniji starci, oni ih uče i svim gimnastičkim vežbama i vode ih svim vrstama majstora. Izvode ih, isto tako, na njive da bi odmalena utvrdili njihove sklonosti za buduća zanimanja. Cene naročito one koji nauče više zanata. Decu posle sedme godine upućuju na upoznavanje svih prirodnih nauaka, a zatim apstraktnih: matematike, medicine itd. Svaki kasnije dobija službu u onom zvanju u kojem se najviše istakao. Ostale činovnike biraju ona četiri vrhovna vladara: Hoh, Pon, Sin, Mor. Deca još uče strane jezike, a ne daje im se никакav odmor sem onaj koji ih čini učenijima. Zato izlaze u polje da se bave trčanjem, bacanjem koplja, da love divlje zveri, da raspoznaju biljke, razne vrste kamenja itd.

„U njih su zajedničke kuće, piše Kampanela, spavaonice, kreveti i ostale neophodne stvari.

---

Svakih šest meseci činovnici određuju ko će spavati u jednom krugu, a ko u drugom i trećem i ko u kojoj spavaonici što se obeležava slovima na dovratku. Zanatima i apstraktnim naukama bave se i muškarci i žene, s tom razlikom što vrlo teške zanate i poslove vezane s dugim hođanjem, obavljaju muškarci: oranje, setva, vruščba. Za tmužu ovaca i pravljenje sira, obično se određuju žene; one isto tako odlaze daleko od grada da beru povrće..."

Kampanelin je ideal potpuni kolektivizam koji sve izjednačuje. „Svaki krug, veli on, ima svoje kujne, magacine, ostave za posude i životne namirnice, a svaku dužnost nadgleda neki uvaženi starac s nekom uvaženom staricom, koji istovremeno naređuju poslužnicima. Služi sva omladina i starije i svoje vršnjake... Stolovi su im u dva reda, a sedišta sa obe strane. S jedne sede žene, s druge muškarci kao u manastirskim trpezarijama. Ne diže se nikakva galama. Za vreme jela mladić s podijuma čita razgovetno iz knjige... Prijatno je posmatrati kako ih spretno poslužuje ta divna omladina i videti kako toliko prijatelja, braće, sinova, očeva i matera žive zajedno u velikoj međusobnoj časti, poštovanju i ljubavi. Svako ima svoj ubrus, činiju, čorbu i jelo. Lekari su dužni da nareduju kuvarima kakva će jela koga dana kuvati”. Odela menjaju prema godišnjem dobu, kad Sunce ulazi u znake Ovna, Raka, Terazija i Jarca. Nose belu košulju do tela, u ovome gradu sva im je odeća bela, izvan grada nose crvena odela. Često se kupaju po naređenju lekara i učitelja. Zanatima se bave pod kolonadama, a apstraktnim naukama na balkonima i galerijama, u hramu izučavaju bogoslovje.

Rađanje dece je pod kontrolom kolektiva. Devojke do 19 godine ne stupaju u odnose sa muškarcima; kod muškaraca se pak ceni uzdržavanje od odnosa sa ženama do 27 godina, a pre 21 im se i ne dopušta da stvaraju potomstvo. Ovde ima, međutim, i nekih izuzetaka u odnosu na prirodu pojedinaca, njihove potrebe i temperamente. Čas spajanja odabranih žena i muškaraca određuju lekar i astrolog prema tačnom i povoljnog položaju zvezda, kad se Venera i Merkur nalaze istočno od Sunca prema Jupiteru. Kampanela kao pristalica i poznavalač astrologije veruje da položaj planeta i zvezda određuje umne i moralne osobine novorođenčeta. Na rađanje gledaju kao na religiozno delo i značajno za održavanje vrste. Prema spoljašnjem izgledu i sposobnostima, oni određuju buduće majke i očeve, a ružnih žena nema u njih „jer rade, dobijaju zdravu boju kože, imaju snažne vitke udove. Lepota se kod njih sastoji u stasitosti, živahnosti i otpornosti”.

---

Ropstvo ne postoji kod Solaraca; sve poslove obavljaju sami. Gordost smatraju za porok, a isto tako misle da siromaštvo čini ljudе nevaljalcima, lopovima, varalicama, lažljivcima, a bogatstvo ih čini drskim, oholim, izdajicama. Kampanela je ukinuo ne samo privatnu svojinu u kojoj vidi uzroki svih zala; on je ukinuo i ličnu svojinu, porodicu i brak. Sve odnose čoveka i žene prenosi u granice kolektiva, brak pretvara u opštendruštvenu ustanovu i podvrgava kontroli zajednice koja do najvećih pojedinosti ulazi u privatni život ljudi, u sve se meša i ne ostavlja nikakvu mogućnost pojedncu da ma o čemu odlučuje. Kampanela je radno vreme Solaraca sveo na četiri časa, sve ostalo vreme se provodi u prijatnom bavljenju naukama, razgovoru, čitanju i razvijanju umnih i telesnih sposobnosti. Zbog toga se već od detinjstva razvija smisao za kolektivizam.

U vojnim poslovima sudeluju i žene, pomažu suborcima u odbrani grada, u čuvanju bedema. Ovako isto istoričar Tit Livije opisuje odbranu Sirakuze, kad žene mesto muškaraca, po uputstvu Arhimeda, čuvaju bedem grada.<sup>13)</sup> Solarke se još povode za Spartankama i Amazonkama koje „uzdižu u nebesa“. Dečaci od 12 godina uče se da napadaju neprijatelje, da rukuju oružjem. U rat vode i dečake i žene da bi se vojnici pred njima držali hrabro, da bi ih ljubav činila pobednicima. (Ovako Cezar opisuje ratove s varvarskim narodima.<sup>14)</sup> Žene i deca se povlače u slučaju opasnosti i posle rata leče ranjene. Smrti se ne boje, jer svi veruju u besmrtnost duša. Posle rata slave pobedu po običaju Rimljana: „Tada se u hramu pojavljuje vojskovođa, a pesnik ili istoričar, koji je po običaju s njim bio u pohodu, priča o uspesima i neuspesima“. Vrhovni vladar ovenčava vojskovođu lovovim venecem, a hrabri vojnici se sem nagrade oslobođaju društvenih poslova na nekoliko dana. „Ali oni to mnogo ne vole kaže Kampanela, jer nisu navikli da besposliče, pa zbog toga pomažu svojim prijateljima“... Grad i danju i noću čuvaju straže na četiri kapije i na spoljašnjim utvrđenjima sedmog kruga, na kulama i unutrašnjim bedemima. Danju straže čuvaju žene, straže se smenjuju uz zvuk doboša i muzike na svaka tri sata.

Učestvovanje u vojnim obavezama, zemljoradnji i stočarstvu je obaveza za svakog, „jer se ta zanimanja smatraju za najplementitija“. Sve je u njih obrađeno, zasejano — prema vetrovima i blagonaklonim zvezdama. Kolektivno svi seju, kao što kolektivno i skupljaju plodove, beru vinograde; prate ih trube, zastave, doboši i za

<sup>13)</sup> T. Livius, *Ab Urbe condita*. lib. XXIV.

<sup>14)</sup> Caesar, *Bell. Gall.* lib. IV.

malо časova završe posao. Polja se čuvaju od neprijatelja koji žive na istom ostrvu; svakodnevno četiri odreda vojnika odlaze s radnicima na njive kao čuvari. „U zemljoradnji ne upotrebljavaju ni đubrivo ni mulj, jer smatraju da se iz toga skuplja trulež u plodovima, što slabiti telo u ishrani i skraćuje život”.

Trgovina u njih nije razvijena, mada znaju vrednost novca. Kuju ga za svoje poslanike i izveštache. Iz raznih krajeva sveta dolaze k njima trgovci da kupuju viškove bogatstva koja gradu nisu potrebna. Solarci ne vole da prodaju za novac, već radije vrše razmenu. Trgovinu ipak obavljaju ispred gradskih zidina, da se država ne bi kvarila rđavim običajima stranaca.

Pomorska veština u njih je na velikom glasu. Imaju lađe troveslarke, saobraćaju s raznim narodima uz zvezde vodilje da bi upoznali strane oblasti i predmete. „Govore da će ceo svet doći na to da živi prema njihovim običajima, pa se stoga neprestano raspituju, da li ima negde neki drugi narod koji živi još pohvalnijim i dostoјnjim životom”.

Hrane se životinjskom i biljnom hranom. Jedu prema godišnjem dobu, kako savetuje lekar. Starci jedu lakšu hranu tri puta dnevno, zajednica ima dva obroka, a deca jedu četiri puta dnevno. U piću su veoma umereni: mlađi do 19 god. ne piju, žene i odrasli piju vino s vodom, a starci piju čisto vino. Vole mirisne trave: žvaču nanu, peršun, mirodiju. Nema u njih podagre, reumatizama, nazeba, išijasa. Za neke druge bolesti lekari imaju određene lekove i način lečenja. Kupaju se, mažu uljima, imaju tajnih lekova za čistoću, zdravlje i čuvanje snaće. Tim lekovima se bore i protiv padavice koja ih često ugrožava. „To je znak velikog genija, odgovoriće Hospitalac Denovljaninu, jer su od iste bolesti patili: Herkul, Sokrat, Kalimah, Skot i Muhamed”. Solarci većinom žive po sto, a mnogi i po dvesta godina.

Sudstvo je u Solaraca vrlo strogo. Prve sudije su majstori. Oni osuđuju pojedince na kazne: izgnanstvo, šibanja, ukor, odstranjivanje od trpeze, zabrana opštenja sa ženama. Zatvora nema, kazna se izvršava odmah ili za tri dana, ako se osuđeni žali HOHU. Kazne se određuju prema krivici i okolnostima. Zakoni su malobrojni, kratki i jasni. Na crkvenim stubovima vise bakarne table na kojima su ispisane definicije, a ispod svakog stuba sedi sudija one vrline za čiju povredu se sudi. Postoji i smrtna kazna. Dželata nemaju, kaznu izvršava sam narod, svojim rukama ili kamenovanjem. Prvo udaraju tužilac i svedoci. Nekim dozvoljavaju da izaberu vrstu smrti. Kao što se vidi, naš fratar Kampanela

---

veoma strogo sudi svaki prestup da bi očuvao svoje idealno društvo, jer je znao kakvim muškama su njega podvrgavali čuvari španske vlasti. Kao pripadnik dominikanskog duhovnog reda uz to, iz čije sredine su potekli istačnuti inkvizitori, nije se plašio sile.

Kad Hospitalac bude postavio pitanje o sveštenicima, žrtvama, religiji i veri, Đenovljanin će mu naširoko kazivati o dužnostima vrhovnog poglavara i svih sveštenika čija je dužnost da očisti savest građana molitvama i ispovedanjem, u stvari, iznosiće neki izmešani katolički i paganski običaj. Prinosi se i ljudska žrtva bogu, beskrvna doduše, jer će se onaj najpravedniji, koji se dobrovoljno javi moliti bogu za svoj narod 20 do 30 dana, a tada postaje sveštenik obasipan mnogim počastima. I cela zajednica se često moli bogu, naročito oko velikih praznika, tokom svečanosti kad Sunce ulazi u četiri obrtne tačke. Pesnici tada opevaju slavne vojskovode, ali se ni u čiju čast ne podiže spomenik pre smrti. To su prava helenska shvatanja pogrebnih pohvala junacima u ratu.

U ovom delu izlaganja doći će do izražaja bogato Kampanelino poznavanje verskih, geografskih, istorijskih, filozofskih i astrološko-astronomskih nauka. Govoriće o fizičkim i metafizičkim principima gde će se opet osetiti uticaj *Kabale* na njegovo razmišljanje. Preći će zatim na pitanje o Adamovom grehu zbog kojeg Solarci tvrde da je „srećan onaj hrišćanin koji se zadovoljava verovanjem da se zbog greha Adamova stvorila tolika pometnja. Oni smatraju da sa očeva prelazi na sinove pre zlo kazne, nego zlo krvivice. Zato strogo vode računa o rađanju i vaspitanju i kažu da „kazna i krivica kako sinova tako i roditelja prelazi na državu... a ko proučava uredjenje sveta, anatomiju čoveka (koju i sami dobro proučavaju na osuđenima na smrt), biljaka i životinja i funkciju njihovih delova, primoran je... da prizna božju mudrost i provideњe“. Pošto Solarci priznaju zakon prirode veruju da njemu treba dodati samo svete tajne, pa će se približiti hrišćanstvu, a to će biti „jak dokaz da je hrišćanska religija najistinitija od svih i da će ona, ako se uklone zloupotrebe, biti budući gospodar u celom svetu“.

Kao većina njegovih savremenika, Kampanela je čvrsto verovao u astrologiju; što je izbegao lomaču jeretika i našao prijatelje među papama i kraljevima može da zahvali samo svome dobrom poznavanju astrologije. „Zvezde, veći on, utiču na prirodu; biljke ne bi mogle cvetati da ih Sunce ne greje. Toplota potiče iz svemira, to znači iz neba, zato smo svi u svojim delima izloženi uticaju neba“. On stvara vezu između ljudskih sudbina i kretanja zvezda, njih smatra

---

uzrokom zla i božijim glasnicima. „Kraj sveta, rekao je Kampanela, biće objavljen znacima na Suncu i zvezdama”. I pored zabluda, nekim svojim iskustvima Kampanela je preteča naučnih saznanja. Ona „toplota iz svemira” to su danas kosmička zračenja, a naučnici se ozbiljno bave proučavanjem njihovog delovanja na čovekovu psihu.

Nije teško objasniti Kampanelinu utopiju. Dok je Tomas Mor kao humanist ostavio dosta inicijative čoveku pojedincu, Kampanela fratar, monah, vidi samo kolektivizam samostana kao izlaz iz situacije. To je primitivna ravnopravnost koja se rađa u njegovoj glavi kao reakcija na bespravije, čovek njegova društva se utapa u kolektiv koji ga lišava svih ličnih prava.

Nošen takvim shvatanjima kao pristalica tzv. mirnog komunizma Kampanela je pozivao celo društvo da ostvari njegovu zamisao o idealnom, najekonomičnijem društvu. Nije međutim, znao za društvenu snagu proletarijata, a nisu je jasno uočavali ni socijalisti XVIII i XIX veka (Sen Simon, Furije). Ta snaga jedino može da odigra istorijsku ulogu u menjanju strukture društva i društvenih odnosa. U tome i jeste jedan od bitnih nedostataka u učenju socijalista utopista. Socijalističko maštanje, veli Lenjin, pretvorilo se u socijalističku borbu miliona ljudi tek onda kad je Marksov naučni socijalizam povezao težnje za preobražaj s borbom određene klase. Uprkos mnogim slabostima, socijalisti utopisti su ostavili proletarijatu i naučnom socijalizmu, snažno oružje kojim su se njihovi najbolji umovi, Marks i Engels, bogato koristili u borbi protiv kapitalističkog sistema i buržoaske ideologije, u borbi za pobedu komunističkih ideja u svetu.<sup>15)</sup>

---

<sup>15)</sup> V. I. Lenjin, *Dvije utopije*, 1949.

---

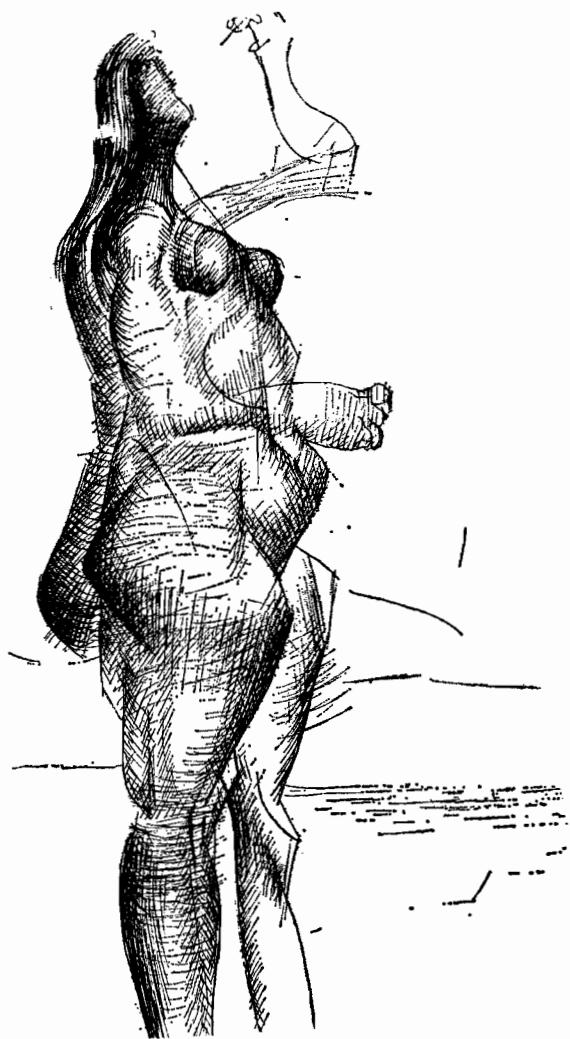
II DEO

---

# KULTURNA POLITIKA

---





---

# RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

---

**UČESNICI: PAVAO BROZ, LEV KREFT,  
VUKAŠIN MIĆUNOVIĆ, RAŠA POPOV,  
PRAVDOLJUB ŽIVKOVIĆ, VEROLJUB  
PAVLOVIĆ, IVO PAIĆ**

---

PAVAO BROZ: Hteo bih da dam samo nekoliko napomena, koje se svode na sledeće:

Tema o kojoj mi danas raspravljamo — „Kulturna politika u samoupravnom društvu” — izuzetno je široka i trebalo bi je, ako želimo da razgovor bude dublji i da nečemu doprinese, svakako omediti. Drugim rečima, tema je suviše uopštena, beskrajno razudena, pa se stoga u ovim našim istupanjima javljaju, prirodno, najrazličitije verzije, najrazličitiji pristupi sa najrazličitijim podacima itd. Pojedina istupanja imaju čak formu referata. To sužuje, smanjuje broj učesnika u ovim razgovorima, a s druge strane, mislim da nije ni efikasno. Ono što je najvažnije na takvim skupovima, to je za mene dijalog o jednoj određenoj temi, temi koja je svedena u razumne omere da se o njoj može ozbiljnije porazgovarati.

Mislim da je bilo nužno izvršiti solidnije pripreme za ovaj skup; naime, neophodno je bilo napraviti neke teze koje će upravo tu diskusiju da omede, da, na neki način, upozore na ona bitna, odredišna mesta naše kulturne savremenosti, pa da na taj način dođemo do jednog bloka razgovora koji bi nam ponudio mogućnost određenijeg disputa na tu temu.

Dalje, mislim, da je učešće delegata radnih organizacija, što je nagovešteno spiskom učesnika, trebalo da bude neuporedivo naglašenije, čak bih se usudio reći, najnaglašenije. Jer, nama je veoma važno i bitno u ovom trenutku da znamo stvarna stanja i raspoloženja, a i stvarne

---

---

#### RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

---

mogućnosti radnih organizacija, koje često i nemaju dodira jedna s drugom, u njihovom koncipiranju kulturne politike.

Razume se, kada govorimo o kulturnoj politici u samoupravnom društvu, mi imamo definisane osnovne stavove. Prirodno je da se ta politika ne ostvaruje sama po себи, momentom njene proklamacije, nego da je to dug istorijski proces. Ali, kad god o njoj raspravljamo, moramo sagledati trenutak ili bar delove tog trenutka u kome se nalazi sama kultura: kako je ona konstituisana, na koji način živi, koje su njene sadašnje prednosti, koje slabosti itd. Mi želimo društvo udruženog rada, pa, prema tome, želimo i kulturu udruženog rada. Mislim da je to jedan od osnovnih postamenata kod nas, u našem društvu. To su opšte formule. Da bi opšte formule dobile svoj životni dah, one moraju biti pretočene u jednu konkretnu analizu, čime ja ni najmanje ne odbacujem mogućnost dalje teorijske interpretacije toga problema, ali ako nismo sučelili ta dva momenta, mislim da rezultati mogu biti i prilično nezadovoljavajući.

Hteo bih nešto ukratko da kažem o jednom od problema (znači: opet jedna nova tema koja je prisutna u okviru naslova pod kojim se vodi razgovor). Taj problem su SIZ-ovi. Kad o tome govorim, zapravo o samoupravnim interesnim zajednicama za kulturu u jugoslovenskom rassponu, mogu da utvrdim da su neretko ti SIZ-ovi, umesto da budu stecište, izvorište tzv. slobodne razmene rada, u izvesnom smislu još parabudžetske tvorevine, pa ponekad, rekao bih čak, i parabudžetski bastioni, što znači da još u njima vladaju etatistički odnosi a ne slobodna razmena rada. Ta teza bi zasluživala, isto tako, jednu konkretnu analizu, čime ovde, iz navedenih razloga, nemam vremena da se bavim.

Osnovno što je po meni tu, gledano šire u Jugoslaviji, jeste da su SIZ-ovi, u izvesnom smislu, centri moći; ne samo centri moći u finansijskom značenju te reči, nego i u sprovođenju jedne praktične kulturne politike koja bi trebalo da bude samoupravna. Ja ne kažem da ona to nikad nije, ali često se događa da dobijamo upravo ovo o čemu sam maločas govorio: unutar njih se javlja prenaglašena uloga izvršnih organa i stručnih službi, što je potpuno antiustavno, gledano sa stanovišta našeg sistema. Naš cilj jeste da afirmišemo, i ne samo da afirmišemo da bismo afirmisali, nego da konstituišemo jedan delegatski sistem koji bi u celoj toj stvari vodio glavnu reč.

Razume se, kad danas o tome raspravljamo, ne možemo da mimođemo ni veoma kontroverznu i složenu međunarodnu situaciju u kojoj se Jugoslavija danas nalazi; opštu ekonomsku

---

---

#### RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

---

situaciju kod nas i u svetu, što izaziva razne posledice, umnogome i negativnog karaktera, što utiče, razume se, i na kulturne tokove, pa su ponekad glasnije, odnosno žele da budu glasnije, one snage koje redovno prepoznajemo kao birokratsko-tehnokratske. Ta negativna tendencija dolazi jače do izražaja, ako delegatski sistem nije razvijen, ako njegove poslove obavljaju drugi, nepozvani.

Naročito bih želeo da istaknem da otpor tim tendencijama, tehnobirokratskim, njihovo savlađivanje, mora danas biti naš prvenstveni zadatak, ako govorimo o sferi kulture i kulturnih delatnosti.

Smatram, drugim rečima, da se uticaj radnih ljudi, tj. njihovo odlučivanje o vlastitim kulturnim potrebama, još iskazuje u nekim embrionalnim vidovima, tj. da se taj glas ni približno ne čuje u onoj meri u kojoj je to nužno. Zato i apeliram da se ovakvi skupovi organizuju ne samo uz veće prisustvo drugova iz osnovnih organizacija udruženog rada, nego i uz veći njihov uticaj na ovakvim skupovima, a, razume se, i u raznim telima na čijim se sednicama donose bitne odluke za dalji kulturni razvitak.

Jedan predlog, koji bi iz svega ovoga mogao da proistekne jeste i osnivanje osnovnih samoupravnih interesnih zajednica (tzv. OSIZ-a) u mesnim zajednicama i osnovnim organizacijama udruženog rada, tj. u temeljnim celijama našeg društva. I, ako mi to budemo razvijali do onoga stepena koji stvarno omogućuje da se na tim društvenim punktovima donose bitne odluke, mislim da bi se situacija postepeno znatno menjala. Međutim, danas je ona takva da nemamo, bar u Srbiji, dovoljno tih OSIZ-a; u svakom slučaju, ne vidi se da oni utiču na celokupnu ovu situaciju.

Želeo bih da završim time da bi bilo veoma značajno da se pokrene osnivanje OSIZ-a, da sve to preraste u jedan široki pokret koji bi onda odozdo, a ne odozgo, rešavao izvesna bitna pitanja našeg kulturnog razvoja. Smatram da je sistem raspodele, što je uvek određen društveno-ekonomski odnos, u današnjoj situaciji umnogome etatističkog karaktera. Mi bismo se ovde morali zapitati, ne samo konkretno nego i teorijski, zašto je to još uvek tako. Ta su suočavanja i sučeljavanja neophodna ukoliko od opštih razgovora želimo krenuti ka pomerenju stvari napred, odnosno da se bavimo revolucionarnim menjanjem onih stanja za koje očigledno svi smatramo da nisu prihvatljiva.

---

**LEV KREFT:** Prateći neka izlaganja mislim da smo stigli do toga što je bitan akcenat socijalističke kulturne politike. Naime, da se u plura-

---

lizmu samoupravnih interesa suprotstavljeni, sukobljeni interesi ne politiziraju, da se te suprotnosti ne formiraju na bazi politike, već na bazi konkretnih pitanja, od pitanja do pitanja različite suprotnosti sa različitim nosiocima, različitim grupiranjima većine i manjine, itd. Jer, kao što smo videli, politizacija interesa uvek vodi ili u građansku ili u administrativno-etističku kulturnu politiku.

Međutim, mislim da su ove mogućnosti politizacije, o kojima govori i Kardelj, već uočene pa i odbijene i da su smanjene kao realna opasnost, iako još uvek postoje i još uvek smo u jednom dosta napornom procesu prevladavanja tih politizacija.

Po mom mišljenju postoji i jedna treća opasnost koja se javlja unutar samog procesa pluralizma interesa. Mogućnost koja danas bitno slablji socijalističku samoupravnu demokratiju jeste gledanje na te različite interese i njihovo sukobljavanje kao na spontani proces, kao na automatizam koji sam po sebi, svojom demokratskom suprotstavljeničcu interesa stvara neku opštu, zajedničku vrednost stvara se privid da se tako na izgled, mehanički, od pojedinačnih i parcijalnih interesa, njihovim okupljanjem u pluralizam, gradi zajednički, opšti, interes.

Takav pluralizam još uvek ne znači opštu afirmaciju interesa, nego opštu negaciju parcijalnih interesa. Time se socijalistička samoupravna demokratija, kao model kulturne politike u nas, može pretvarati i pretvara se u stvari u korporaciju parcijalnih interesa, u korporaciju koja još uvek unutar sebe, unutar suprotnosti, unutar slobodne razmene rada, samoupravnih interesnih zajednica itd., stvara samo jedan dijapazon različitih interesa koji još uvek traži vanjskog arbitra i pošto ga ne nalazi ni u jednom građanskom sistemu sloboda ni u administrativno-etističkom mentoru, nalazi ga u jednom birokratskom odnosu koji se rada unutar same te demokratije. Dakle, to nije neki klasični etistički odnos, nego on lebdi kao neka magla iznad svakog pitanja koje pokrećemo unutar te demokratije.

Do toga dolazi, u stvari, zbog toga što unutar ove demokratije još uvek možemo govoriti o bitnom odsustvu subjektivnih snaga u tom najšrem Kardeljevom shvatanju reći, pa i organizovanih subjektivnih snaga. Znači, imamo suprotstavljene interese, a ne postoji subjektivna snaga, svest o putevima, uslovima, postignutim rezultatima tog revolucionarnog pokreta prevladavanja postojećih suprotnosti.

Time se, naravno, birokratski odnos, ne neka klasična birokratija okupljena oko državnih elemenata moći, nego kao čist birokratski odnos

---

pojavljuje kao bitna subjektivna snaga koja svako pitanje razreže, bilo da je reč o kolaču koji se deli unutar programa i finansiranja, bilo da je reč o nekom idejnom pitanju.

Tako dolazimo, u stvari, umesto do socijalističke samoupravne demokratije, dosta često, do odnosa koji jako podsećaju na mogućnosti razvoja u pravcu korporativnog sistema, sistema u kome se formiraju, svojom međusobnom, slobodnom suprotstavljeničku klasični interesi na građanski način, i stvaranju novog arbitra koji na izgled nastupa kao samoupravni arbiter. Znači, ja mislim da se bitno pitanje današnjice socijalističke samoupravne kulturne politike u nas, postavlja, u stvari, kao pitanje prerastanja onoga što Marks na jednom mestu, dosta cinički, naziva specifično pruski socijalizam, prerastanje tog korporativnog sistema ograničenih pojedinačnih interesa jačanjem angažmana subjektivnih snaga socijalizma.

VUKAŠIN MIĆUNOVIĆ: Kad je riječ o kulturnoj politici u samoupravnom društvu, a posebno kad se razgovor vodi u organizaciji Marksističkog centra, možda bi u konkretizaciji pomogla i jedna odrednica koju bih uslovno nazvao kulturna politika sa stanovišta Saveza komunista, ili Savez komunista i kulturna politika. Jer ako smo već opredijeljeni i zabiljni za ukupne tokove emancipacije našega društva, s tim u vezi i za kulturnu emancipaciju, onda je predmet našeg interesovanja prije svega to što zovemo kulturna politika, te je neophodno da i tu djelatnost vidimo sa stanovišta Saveza komunista i u funkciji ostvarivanja njegovoga programa, strategije i ciljeva.

Polazeći od ovoga i s tim u vezi, mislim, da treba podvući da je Savez komunista do sada imao jasan kurs u pogledu kulturnih djelatnosti. On je i u svom Programu, koji je ovde danas s razlogom citiran, opredijelio svoj odnos prema stvaralaštvu. S druge strane, posmatrajući dinamiku, tempo, tenziju realizacije njegovih programskih ciljeva ili njegovog viđenja odnosa u ovoj sferi koju zovemo kulturom, Savez komunista je morao, u funkciji avangarde, da traži i podstiče procese kakve mi uprošćeno nazivamo podruštvljavanje kulture i s tim u vezi da traži i odgovarajuće oblike, metode, koji će garantovati taj proces podruštvljavanja. U čitavom tom procesu došlo je do toga, što uslovno nazivamo slobodnom razmjenom rada, čija je vrijednost po mom mišljenju, upravo u tome, što legalizuje, uvažava jednog partnera u ime koga smo bili skloni da nastupamo kao advokati, umjesto njega da čujemo. A to prije svega znači da je na sceni stupio, ili treba da stupi radnik organizovan u udruženom radu, koji će u skladu sa

---

vlastitim interesima i potrebama zastupati i zadovoljavati svoje kulturne potrebe.

S tim u vezi pitam se — šta je sada sa kulturnom politikom i ko su sudionici njenog konstituisanja, da li su ti sudionici njenog konstituisanja oslobođeni onoliko koliko je to pravno omogućeno. Kad kažem pravno omogućeno, mislim na ceo sistem normativne aktivnosti i zakona koji to omogućavaju. Pristupajući problemu i sa ovog stanovišta mislim da dolazimo do onoga što zovemo stanjima i do potrebe kritičkoga pristupa tom stanju, pa samim tim i do izvođenja nekih zaključaka o njemu, da bismo mogli nekome da iznesemo naše videnje tih tzv. konkretnih problema, ili aktuelnih problema i sl. Sudeći po ovome kako smo i danas pristupili kompleksu kritike, vidjelo bi se, očevidno, da je naša svijest o kulturi i njenim djelatnostima još uvek determinisana podjelom rada, što nije mana nikog pojedinačno, jer mi ne možemo iz svoje kože, mi živimo u podijeljenom radu i sa saznanjem da je podijeljeni rad institucionalizovan i da su neke djelatnosti posvojile i prisvojile profesije, među njima imam u vidu i kritiku. Intencije i napor Saveza komunista da periodično definiše odnos prema kritici, u stvari, idu ka tome da Savez komunista neosjetno zagovara sklonost ka arbitraži, samo što bi želio tu kritiku da arbitriра sa jednog ideološkog uklona. Mislim da nije slučajno što se s vremena na vreme bavimo kritikom i analiziramo koliko je marksistička; ali je zanimljivo da ljudi koji se njome bave u vidu zanata, u vidu profesije, ograničeno dospijevaju da zadovolje taj model, kome se inače ne bi imalo šta prigovoriti kad se zna šta je sve do sada rečeno o tome kakva nam kritika treba. O tome je pisao i Kardelj, a i mnogi poslije njega.

O čemu se zapravo radi? Radi se o tome da socijalističko samoupravljanje, shvaćeno kao proces, u stvari treba da izgradi vlastiti sistem vrijednosti, dakako, polazeći od naših osnovnih vrijednostnih sistema, odnosno polazeći od marksističkih osnova tog vrijednosnog sistema. Naši zahtjevi, međutim, ne bi se mogli svesti na to da se tako ponašaju samo ljudi koji se kritikom bave u vidu profesije. Šansu da se tako ponašaju trebalo bi da dobiju svi oni kojima je dostupno kulturno stvaralaštvo. Znači, samoupravno društvo viđeno i kao proces prevazilaženja podjele rada, treba da ponudi i prostor novim sudionicima, to je prije svega, radnik organizovan u udruženom radu, koji, po mjeri vlastitog ukusa, vlastitog estetskog obrazovanja, vlastitog smisla za lijepo i korisno, treba da je slobodan, da sudjeluje u ocjenjivanju onoga što mu se nudi kao kulturna vrijednost.

S druge strane kod radnika treba stvarati odgovarajuće navike, a prvenstveni zadatak Saveza

---

komunista je da za to stvara organizacione mogućnosti pomoći kojih bi se kod radnika, koji je sada faktor u konstituisanju kulturne politike, razvile kulturne potrebe. Savez komunista treba ovu kulturnu politiku, njenu koncepciju i kompoziciju, njen program, njeno izvršavanje, da opservira sa stanovišta uloge i udjela te politike u ukupnoj transformaciji društva omogućenih socijalnim prevratom, omogućenih socijalističkom revolucionom, kojoj je, uostalom, samoupravljanje omogućeno. Bojam se, naime, da smo još uvek više spremni da govorimo u ime tog radnika, nego da mu stvorimo mogućnosti da neposredno izražava svoje interese.

Kulminaciju ove spremnosti vidim i u tome kako smo se reorganizovali na ovom sektoru posle donošenja novog Ustava. Drug Pavao Broz je govorio o interesnim zajednicama. Nemam dovoljno uvida u ovu problematiku, ali se plašim da se predstavnički sloj, sloj posrednika u zastupanju kulturnih interesa radnika, na neki način preparkirao i našao sebi utočište u interesnim zajednicama. Bojam se, s druge strane, da je državni aparat manje-više ostao kakav je bio prije Ustava, iako su ingerencije udruženoga rada u stalnom porastu, što bi trebalo da se odrazi i u sferi kulture. Nama su ostala ministarstva kakva su i bila. Ta ministarstva se još uvek zanose da normativnom djelatnošću mogu da podruštve kulturu. Dovoljno je pogledati spisak zakona koji se donose, ili su najavljeni da će biti donijeti. Nemam ništa protiv normiranja našeg ponašanja, ali koji prostor ostaje za slobodnu razmenu rada ako sve iznormiramo i sve stavimo u paragrafe? Treba se pitati da li smo dovoljno podstakli oblike samoupravnog sporazumevanja i društvenog dogovaranja, a oni su po meni primjereni tokovima procesa samoupravne transformacije društva nego zakoni. A ti oblici, čini mi se, ponajviše mogu doprineti zadovoljavanju ove vrste potreba u toj sferi.

I da ne duljim, mislim, da kada je riječ o samoupravnoj politici, kulturnoj politici samoupravnog društva, a i želji da budemo konkretniji i podsticajni, i Savez komunista u ovom trenutku morao bi se založiti za produbljivanje i intenzifikaciju procesa onoga što zovemo transformacijom društva i društvenih odnosa, za ocjenu kulture i kulturnih djelatnosti sa stanovišta ukupnog stanja u društvu, a ne samo sa stanovišta stanja na sektoru kulture. Međutim, Savez komunista pretežno raspravlja o idejnim kretanjima u kulturi sa stanovišta idejnih tokova, ekscesa i neekscesa na sektoru kulture. Ne kažem da i to ne treba da čini jer ovaj sektor i živi kao sektor. Prema tome, on ne može da bude van optike Saveza komunista i organizovanih socijalističkih snaga, ali bi Savez komunista, po mom mišljenju, morao da pravi te korake. Jedino

---

ako imamo u vidu kulturu po sebi, možemo govoriti o tome da nema ekscesnih pojava koje bi zabrinjavale, i vjerovatno da ih i nema onakvih kakvih je bilo na početku sedme decenije kada su se neke kulturne ustanove pretvorile u štabove političke opozicije, što je poznato. Te vrste ekscesa mi nemamo. Postavlja se pitanje, sa stanovišta kulture i kulturne politike viđenih u funkciji ukupne emancipacije društva i odnosa u njemu, nije li stupanj dostignute produktivnosti neka vrsta problema, da li možemo produktivnost rada mjeriti, da li možemo doći do saznanja o tome koliko su toj produktivnosti doprinijeli ovako organizirana kultura, ovako organizirano obrazovanje, ovako organizirana nauka i slično.

Znači, ako smo pristalice teze da samoupravnom društvu treba kultura udruženog rada, prihvatom uslovno taj izraz, onda i udruženi rad i njegove efekte moramo uvrstiti u ono što zovem mjerila, vrijednosni sistem, što nazivam ukupnim posmatranjem društvenih tokova i procesa da bismo mogli vidjeti da li koji segment svijesti, da li koja djelatnost, da li koja profesija tome doprinosi ili ne doprinosi.

Ovdje je bilo govora, mislim da je to drug Rupel iznio, o inflacijskoj definiciji kulture, pa i o staničitoj konfuziji (više interpretiram ono što je rečeno). Ja takođe vjerujem u to i smatram da je to tako. Neki su naši kulturolozi imali običaj da i nabroje koliko postoji definicija kulture. Ali, mislim da više nije riječ o tome da je teško definisati kulturu. Zabune su izazvali procesi koji više ne podnose takvu podjelu rada, procesi prevazilaženja tog rada pa samim tim i drugih traženja, drugih definicija, drugih riječi kojima će se osmišljavati procesi koji su u toku. Ne zaboravimo da smo upravo na ovom sektoru bili najprinuđeniji da prihvativamo ono što nam je staro društvo ostavilo u nasljeđe. Prihvatali smo organizaciju kulture, prihvatali smo kulturu kao sektor, prihvatali smo je u funkciji naše državnosti, pa smo po toj logici i stvarali mnoge institucije, obnavljali akademije nauka iako nismo vjerovali da su to izvorišta nauke. Ako sada pogledamo kako je tekao proces samoupravljanja, vidimo da je prevazilaženje podržavljeno prije počelo u sferi materijalne proizvodnje nego u sferi kulture. Ovde smo dugo zadržavali termin —radničko samoupravljanje, a na drugoj strani imali smo društveno upravljanje. Oblike tog društvenog uticaja, organizovanog društvenog uticaja i danas smo zadržali. Neko može biti zadovoljan a neko nezadovoljan sa dejstvom savjeta. Uobičajeno je da se efekti ovih savjeta kritikuju kad god se pojavi nešto na programima čime se nije zadovoljno. Međutim, ako se vratimo na slobodnu razmjenu rada, koja predstavlja izuzetnu šansu za tog subjekta, to jest radnika organizovanog u udruženom radu, onda iz te

---

prakse treba da izvlačimo i neka nova saznanja o funkciji savjeta, jer su oni, htjeli mi to ili ne, prije svega, bili produžena ruka onoga što zovemo državom, ideologijom, i slično. Sada su u stvari ovi savjeti u prilici da, u skladu sa aktiviranjem udruženog rada, bolje reći radnika organizovanog u udruženom radu, iznađu mogućnosti za validniji društveni uticaj na ove zatečene institucije u kulturi.

Kao što vidite, sigurno da nijesam bitno pomerio naša saznanja, ali u želji da specificiram temu —Savez komunista i kulturna politika u samoupravnom društvu, rekao bih da je prva briga Saveza komunista upravo u tome da sagleda i da slijedi taj proces, pa iz svoje akcije da podešava sva nastojanja koja su u interesu afirmacije toga novog subjekta koji je stupio na scenu našeg ukupnog života, pa i na scenu naše kulturne politike i prakse. Savez komunista treba da bude predvodnik u iznalaženju i metoda i oblika akcija koje imaju za cilj da radnik u udruženom radu i na ovom prostoru sebe potvrди kao subjekta ukupnih tokova. Otuda bi i naš razgovor o kritici i o efektima kulturne politike bio primjereni saznanjima, viđenjima, potrebama toga subjekta, te bi vjerovatno i naš način organizacije državne uprave bio primjereni potrebama, mogućnostima i pravima udruženog radnika, računajući sa pravom radnog čovjeka na ukus. A ako je društvo zabrinuto za nizinu i nivo toga ukusa neka se organizovano pobrine kako radnik taj ukus da razvija, tražeći i u prošlosti i u savremenosti ono što je vrijednije.

**RAŠA POPOV:** Sad već imamo mnoge nove i goleme domove kulture, a klubova i društava sve je više. I u duhovnoj i u fizičkoj kulturi rastu izrazi ponosa i dostojanstva, sve je više želje za reprezentativnom, svečanom, trijumfalnom selekcijom. Ako ne mogu da budem reprezentativac u fudbalu hoću da budem reprezentativac u preskakanju jendeka sa vodom.

Pa ipak, osnovu fis-kulturnog i duh-kulturnog života ne čine reprezentacije. O tom aksiomu bi trebalo uvek iznova pa i sada da razmišljamo. Tokom poslednjih decenija kod nas je jasno оформljen ideal reprezentativne kulture, a javni pojam o kulturnom udruživanju građana, maglovit je.

Tako se, na primer, događa da reprezentativni duh izopačuje i suzbija životne interese i potrebe udruženih građana. Evo primera: postavi se na referendumu pitanje radnim ljudima: „Hoćeće li da odvojite milijarde za dom kulture?“ Oni svi listom kažu: „Hoćemo. Treba nam za našu decu. Da ih ne vaspitava ulica, već da budu sa drugovima pod krovom jedne dobre i kulturne

---

kuće..." Završi se taj dom, kad ono, umesto poluinternatskog sastajališta omladine, gde će zimi u toplim salonima mlađi igrati šah, slušati muziku, pitи kafу — iznikne nešto velelepno, reprezentativno... nekakvo mesto selekcije, ote-lovljenje socijalnih distanci. Zašto? Zato što imamo jasan ideal, do doktrine jasan ideal, da velike ustanove daju ugled zajednici. I daju ga, to je istorijska činjenica. Ali nevolja je u tome što raste nova istorijska realnost, novi urbanitet čije se potrebe moraju zadovoljavati sa daleko više socijalne invencije. Umesto za institucionalnim „domovima”, ljudi osećaju sve veću potrebu za centrima socijalnog okupljanja na bazi aktivnosti. Savremeni čovek voli da bude publika, ali ne želi da bude samo i jedino publika. On hoće da bude kulturni akter. Zato je sve aktuelnije pitanje umemo li da stvaramo kutak kulture gde će se okupljati ljubitelji knjige, gitaristi, slikari. Taj kutak je jako teško stvoriti ako hoćeš da imitiraš makrodržavne objekte.

To osećam kao problem, i mislim da su subjektivne snage u kulturi, (kako ljudi nazivaju teoretičari), da su ljudi koji se bave kulturnom politikom, a kultura im je njihov svakodnevni hleb, — često u sukobu sa makroreprezentativnim konceptom kulture. Ne mislim da taj sukob nastaje sa dve strane jedne crvene crte, pa bi kao s jedne strane bili oni koji vole reprezentativnu, raskošnu, spektakularnu kulturu, a sa druge strane svi oni drugi koji vole da sviraju u gitare i da slikaju slike. Mislim da su snage u tom sukobu sasvim izmešane. Sukob nastaje u procesu razvoja kulture. Dogodi se često da neka grupa koja nije bila ni reprezentativna ni dominantna, vremenom postane reprezentativna, pa se uzme ponašati kao dominantna. Ona onda preuzme gro sredstava, počnu se nositi ripide vlastite obdarenosti, pevaju se molepstvija svom sopstvenom talentu... i umesto da dom koji joj je dat kao koncesija pretvori u centar socijalnog okupljanja, ta grupa sve diže na reprezentativno-elitni nivo. A čim se to zbude, takva kuća neće biti više ni okupljalište ljudi, a nekmoli „institut za formiranje karaktera” kako je svoju viziju doma kulture nazivao Robert Owen.

Teško mi je da osnovano razradim taj problem, ali mislim da o njemu treba razmišljati. Imitiranje reprezentativnih kuća ne samo da košta novčano, već vodi i sužavanju fronta društvene kulture. Voleo bih da se u nekoj mesnoj zajednici iz sredstava SIZ-a kupi dvadeset gitara za mlade ljudi. Ali, šta će se desiti ako sam ja gitarista koji hoće da sastavi gitar-reprezentaciju, a po svemu sudeći, želeću to... Ja ću sa svojom grupom napraviti presiju na SIZ da nam kupi skuplje gitare, već prema meri našeg talenta. E sad, kad su to već tako skupe gitare, naravno da ih nećemo dati 13-godišnjacima i 14-

---

---

RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

---

-godišnjacima da im tegle žice i znojavim rukama skidaju lak. Džipsonke i havajke nisu tambare! I šta će se sad dogoditi? Imaćemo orkestar koji će moći da nas reprezentuje širom sveta, moći ćemo i na svetske festivale, ali kao reprezentativci nećemo diletantima dati da darmu žice. To je mali izmišljeni primer kojim hoću da osvetlim onaj proces elitizacije imantan razvoju ali nevaljao.

**PRAVDOLJUB ŽIVKOVIĆ:** Ovde mogu da govorim pre svega kao praktičar koji se neposredno sukobljava sa problemima koji proizilaze iz obaveza OOUR-a u razvoju kulture kod radnih ljudi.

Radim u Industriji odeće „Prvi maj” u Pirotu. Verovatno je većini ovde prisutnih poznato da naša radna organizacija čini velike napore da zadovolji potrebe radnika za kulturnim vrednostima, da izazove radne ljude na aktivnost i stvaralaštvo kroz amaterizam u kulturi.

Naša radna organizacija postoji već dvadesetak godina i još od prvih dana je u svojim opredeljenjima pošla od stavova da je fabrika mesto gde radni čovek treba da zadovoljava široki spektar svojih potreba. Takva opredeljenja su obezbedila mogućnost za vođenje niza akcija u kulturi. Spomenuću neke od tih akcija na osnovu čega kasnije želim da predočim neke zaključke:

Mi već deset godina imamo Radničko-kulturno-umetničko društvo sa više sekција — folkloarna, literarna, likovna, dramska, recitatorska; sportsko društvo sa sekcijama u svim sportskim granama; već pet godina imamo dom kulture sa muzejom, bibliotekom i čitaonicom (biblioteka raspolazi sa dvanaest hiljada knjiga); negujemo kulturu uređenja radne sredine i okoline — fabričke hale i ostale radne prostorije se nalaze u parku površine 8 hektara; u halama i parku žubori voda u 19 fontana koje su umetnički oblikovane; imamo pravu galeriju skulptura i mozaika u slobodnom prostoru koje su radili vrhunski naši i strani umetnici; svaka naša radna prostorija je opremljena umetničkom slikom ili pak tapiserijom.

Negujemo kulturu brige o deci radnika — izgradili smo sopstveno obdanište u krugu fabrike; razvili smo kulturu korišćenja dnevnih, nedeljnih i godišnjih odmora — svake godine najmanje 1/3 naših radnika, sa svojim članovima porodice pod vrlo povoljnim uslovima letuje na moru, jezeru, u banjama i na planinama; brigu o zdravstvenoj preventivi i bolesnim radnicima vode zdravstveni radnici u kompletno opremljenoj fabričkoj ambulanti; razvijena je i služba za informisanje — fabrički list izlazi dva puta

---

mesečno, imamo sopstvenu štampariju, razglasnu stanicu; kod 90% naših radnika je skoro potpuno rešeno stambeno pitanje; naši penzioneri imaju status kao da su i dalje u radnom odnosu — koriste sva prava kao i radnici, vršimo doplatu njihovim penzijama do prosečnog ličnog dohotka radnika; često organizujemo posete bioskopskim i pozorišnim predstavama — a imamo i salu za bioskopske predstave; kod nas je gostovao veliki broj naših najpoznatijih umetnika — slikara, vajara, glumaca, pevača, književnika, publicista... često smo pokrovitelji mnogih kulturnih manifestacija u gradu i republici.

Sve ovo sam nabrojao iz razloga što sam se stalno pitao, dok sam slušao prethodna izlaganja, koliko smo mi u našoj radnoj organizaciji uspeli da razvijemo nivo kulture u odnosu na postavljenu platformu potrebe, načina i metoda razvoja? Koliko je ispravna naša kulturna politika ili politika u našoj kulturnoj stvarnosti? Koliko su i kakvog kvaliteta kulturne akcije koje mi vodimo? Jesu li to pravi putevi kojima mi idemo?

Skoro da sam došao do zaključka da smo mi pratili opšte tokove naše — jugoslovenske i društvene i kulturne revolucije! Mislim da smo bili dovoljno dosledni u sprovođenju idejnih oределjenja Saveza komunista — podruštvljavanje proizvoda rada, razotuđenje rada, kao i sprovođenje pune demokratije u kulturi. Mi imamo dovoljno mogućnosti i dovoljno akcija za razmenu rada sa kulturnim institucijama i omogućavamo stvaralaštvo u kulturi.

U razgovorima je istaknuto da nema dovoljno empirijskih istraživanja o tome koliko i kako radni ljudi prihvataju našu kulturnu praksu. Mi smo u tom smislu nešto uradili kod nas. Ja sam kao psiholog a u saradnji sa profesorima Filozofskog fakulteta — grupa za psihologiju, napravio istraživanja sa temom: „Mišljenje radnika o nekim aspektima kulture rada i stav prema zalaganju na poslu“. Hteo sam da saznam kako radnici gledaju na akcije kulture rada i koliko ih usvajaju i kako se to prihvatanje ili neprihvatanje akcija, odražava na motivaciju radnika za rad. Prepostavka je bila da će radnici koji prihvataju akcije kulture rada biti i motivisaniji za posao. Rezultati istraživanja su potvrđili prepostavku. Ali, dobijeni podaci pokazuju da 53% ispitanih radnika ne prihvata akcije kulture rada.

Moje objašnjenje za ovaj zabrinjavajući podatak je — da kod ovih radnika postoje jače i prevashodnije potrebe no što su potrebe za kulturom, koje su svakako na višem nivou potreba i koje prepostavljaju zadovoljenje nižih i jačih potreba. (Tumačenje prema A. Maslovu). Ili —

---

---

**RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)**

---

možda nije dovoljno i na pravi način činjeno da se izazovu potrebe za kulturom kod ovih ljudi?

Ovo pitanje izaziva na raspravu o sadašnjoj strukturi kadrova koji rade u kulturi, kako u OOUR, tako u SIZ kulture, domovima kulture i mesnim zajednicama! U opštini i gradu kakav je Pirot, a takvih opština ima mnogo u Srbiji, u Jugoslaviji, koje su van kulturnih centara, oseća se silan nedostatak pravih ljudi. To se na najdrastičniji način manifestuje u nedostatku masovnosti pri sprovođenju kulturnih akcija. Mi moramo da priznamo sebi da još uvek moramo da namećemo kulturne vrednosti ljudima. A samo pravi stručnjaci mogu ljudima da prenesu prave vrednosti.

I dok na poslovima inženjera ili lekara ili pravnika, ekonomiste — mogu da rade samo odgovarajući stručni kadrovi, u kulturi još uvek nemamo pravih profila. Tako i dolazi do elitizma u pojedinim domovima kulture ili OOUR-a. Iz ovoga i proizilazi moje uverenje za školovanjem vrhunskog kadra koji će moći da animira i podstiče radne ljude na aktivnosti kako za korišćenje, tako i za stvaranje kulturnih dobara. Fakultet koji školuje takav kadar već postoji na Rijeci. Pitanje, da li je to dovoljno?

Želim da kažem svoje mišljenje o razmeni rada sa SIZ-om kulture. Smatram da odnosi koji se ostvaruju između naručioca usluga i davaoca usluga nisu dobri ni za jedne, ni za druge. Delegati koji rade u SIZ-ovima nisu u mogućnosti da zastupaju radne ljude u njihovim zahtevima. Kada se ti zahtevi transformišu preko SIZ-a dobijamo izokrenutu sliku. Otprilike su takvi odnosi u opštinskim SIZ-ovima, a o uticaju radnih ljudi na nivou regionala ili čak republike i da ne govorimo.

Smatram da dosadašnja metodologija razmene rada treba da se izmeni. Ne, da SIZ nudi programe rada radnim ljudima na usvajanje, već obrnuto: da radni ljudi sačine svoje programe a da ih SIZ i kulturne institucije usvajaju.

Napomenuo bih još da se oseća veliki nedostatak navika, znanja i ambicija kod mlađih ljudi koji dolaze u radne organizacije iz škola i sa fakulteta, što se tiče korišćenja i stvaranja kulturnih dobara.

Metode usmerenog obrazovanja pružaju mogućnosti da se učenici i studenti u toku školovanja upoznaju sa problemima kulturnog života radnika. Škole koje daju učenicima stručna znanja, pripremaju ih za samoupravljače, sigurno treba da ih pripreme i osposobe i za prihvatanje za-

---

**RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)**

---

dataka i obaveza, i unošenje više inspirativnosti u kulturni život radnih organizacija, kad budu došli na posao.

**VEROLJUB PAVLOVIĆ:** Izneću o ovome neka svoja mišljenja, što je kraće moguće.

Prvo, stavio bih pod znak pitanja sam termin kulturna politika. Šta je to kulturna politika, i da li postoji kulturna politika kao takva? Ja znam da svi mi kada čitamo Program Saveza komunista, programska dokumenta Socijalističkog saveza i drugih društveno-političkih organizacija, čitamo samo onaj deo koji se odnosi na kulturu, odnosno na obrazovanje, na zdravstvo, itd. i mislim da kad tako razmišljamo o politici koja se odnosi na delatnosti kulturne i nekulturne, čini mi se da govorimo o nivou neke svesti. Morali bismo govoriti o politici Saveza komunista u nekim delatnostima, u ovom slučaju u delatnostima kulture.

Drugo, podruštvljenje ili podruštvljavanje ili kako sve ovaj princip još ne formulišemo, nazivamo, mislim da je jedan, da ne kažem, od nepoznatih ali sigurno jedan od neobjašnjenih principa na kojima se zasniva celokupna politika. Čini mi se, a danas se to i ovde čulo, da bi se moralno posvetiti i mnogo više vremena i ozbiljnija pažnja da se dođe do nekih dubljih, sigurnijih objašnjenja, ne samo pojma, nego prakse koja se razvija, koja je u ovom trenutku dosta nerazvijena i koja se mora što je moguće pre rešiti. Kad kažemo podruštvljenje ili podruštvljavanje svi mislimo različito. Ekonomisti misle na jedno, pravnici na drugo, učitelji na treće, a objašnjenje podruštvljenja se u osnovi nalazi i nešto iznad i ispod. U svemu tome interesantan je i odnos kulturno-prosvetna zajednica — interesna zajednica. Kao izraz podruštvljenje, kao produkt podruštvljenje — imamo situaciju jednog rata između društveno-prosvetnih zajednica i interesnih zajednica. Interesna zajednica kao efemerna pojava koja će da traje i koja traje u onom vremenskom prostoru koji zahteva da se dosegne do nečega što nazivamo slobodnom razmenom rada i kulturno-prosvetna zajednica kao društvena organizacija koja sama jeste podruštvljena, a svojom funkcijom u stvari i nosi svest o društvenosti i potrebi podruštvljavanja.

Mislim da ovi organizacioni oblici zaslužuju isto tako ozbiljniju pažnju, jer bi to bio — sa ovog nivoa, iz ovog sastava, doprinos razrešavanju nekih praktičnih, ne samo nedoumica, nego i nesuglasica, što bi sa svoje strane doprinelo da se u bazi naše svesti nešto brže menja nego što se do sada dešavalo.

---

IVO PAIĆ: Mislim da, upravo zato što nismo sputani nekim jakim protokolom, možemo govoriti ono što mislimo da je važno, što ne mora uvek biti neposredno, konkretno. No, svakako bi trebalo poći, najvjeroatnije, od onoga što je drug Živković iz Pirot-a govorio. To su stvari koje neposredno dovode u odnos jednu ideju i praksu onaku kakva jeste. I očito je da tu postoje teškoće koje ste vi pomenuli, a što je za neke od nas koji nismo neposredno s praksom vezani, jako značajna informacija. No, naravno, nije samo stvar u tome da se odmah odgovori kako te teškoće prevladati, primerice, recimo, „proizvodnjom“ kadrova, što je, svakako, jako važno, ali izgleda da je, takođe, nedostatno jer se provodenju jedne kulturne politike, uvjetno upotrebljavam ovu sintagmu, opire vjerovatno nešto što je povjesno otpornije od ukupnog nedostatka ovog ili onog tipa društvenog uređenja. To znači, da bismo se morali vratiti malo i na sam taj model kulturne politike, a situacija je po principu ovakva.

Kao revolucionarni utopijski nacrt, kao nastojanje, izraz modela života, kao programatsko politički i pravno regulativno donekle već ustavno zahvaćen život, a i kao profesionalna dastost, kulturna politika je postala prvo predmet svestranoga znanosti i politikom prožetog na teoriju i praksi upravljenog interesa. Ali to je važno. Ipak je ona postala predmet interesa i svestranog ispitivanja kao poseban oblik politike. Time se zapravo *de facto* radi ono što se ne želi učiniti. Osnovna intencija je preovladavanje posebnosti jedne sfere koju zovemo politika, ili koju zovemo ekonomija, ili kompletna duhovna proizvodnja, a ipak se ta sfera, još uvek sfera, na osnovu podele samoga rada, nastoji dovoljno svestrano zahvatiti jednim posebnim vodom politike.

Ako se u znanosti, pa i u politici, kao mišljenju o samom procesu reproducira jedna posebna sfera, posebnost jedne sfere, čak unutar nje posebnost jednog segmenta, onda mislim da su sasvim dobre ove riječi prethodno ovde izgovorene, da tu postoji i opasnost sužavanja delokruga za mišljenje i delokruga samoga mišljenja u celini kulturnog života.

Dakle, hoće se transcendencija sfere a zapravo se ustanavljuje jedan posebni sektorski tip znanja. Sta više, možemo kazati da je kulturna politika, ovako kako je kritički promatram, za jedno danas preovlađujuće mišljenje već dospjela u tečku koja, eto, više ne iziskuje refleksiju o njenim prepostavkama, te njenim zadacima i ciljevima. Nedvojbeno riječ je o značajnom postignuću. Međutim, preobrazba kulture u kulturnu politiku, jasno ograničenje predmeta tih mnogo-aspektnih uvida u jedan sektor mišljenja, a i

---

potiskivanje refleksije o pretpostavkama, često se ta refleksija kvalificira kao puko hegelijanstvo, pri čemu se zaboravlja, da kada se kaže hegelijanstvo, da je tu na djelu jedan dobar dio marksovskih povjesno odmjerena špekulacija. Te imputacije da je riječ o hegelijanstvu čim se postavlja pitanje same pretpostavke jednoga modela, one su, na žalost, moram kazati, česte upravo kod onih koji su u našem društву, koji su vlastitim darom i učincima, već afirmirani kao nosioci preobrazbe, primjera radi, odgoja i obrazovanja.

Segmentirana kulturna politika nalazi da nema teškoća, mislim da tu baš njena povijest s obzirom na mišljenje treba da zastane, da okleva u prihvatanju nečega što se već nudi kao nedvojbeno postignuće i da malo uzdrma tu uvreženu sigurnost mišljenja unutar granica jednog modela, njegove provedbe. Jer očito je da u praksi, u nastajućoj socijalizaciji ljudskog života, kakva je naša, jedan model nipošto ne može bez ostatka pokriti sve one potencije koje društvo sadrži. Zato hoću kazati da se moramo kloniti preranoga zatvaranja diskusije o samim pretpostavkama mišljenja kulture.

Postoji jedna načelna teškoća. Ako se držimo modela kao nečega što se ne može dovesti u pitanje, i ako uspoređujemo model i fakticitet, onda mi nemamo uporišnu točku da obrazložimo, da razumijemo i objasnimo upravo temelj i bit razlike modela i fakticiteta, jer su i model i fakticitet uvjetovani nečim trećim, nekakvim povijesnim autoritetima koji daju moć ili nemoć modelu, ali koji daju i onom fakticitetu koji smo malo prije čuli, i te kako otpornost unatoč svim našim dobrim namjerama.

Meni je žao što neki sudionici rasprave koji su jutros govorili dok sam bio tu, nisu ovdje, jer upravo se u njihovom izlaganju, na jedan po-malo pragmatičan način, dogodilo ovo o čemu govorim. Ekspoze o jednom modelu koji se ne dovodi u pitanje, saopšto nam je, kakva bi trebala biti kulturna politika i kakva bi trebala biti kultura. Mislim da nije samo naša zadaća da domišljamo i da o negativnim definicijama govorimo šta ona nije, nego da vidimo šta ona može biti, to je najvažnije pitanje za pogrešno mišljenje.

Dakle, nije samo riječ o tome da iz svih mogućih aspekata sagledamo nešto što ne dovodimo u pitanje u celini, nego da tu celinu vidimo iz nekakvog dubljeg utemeljenja. To bi podrazumevalo prije svega, dosta oštru kritiku neproblematski prihvaćenih stavova o samom modelu kulturne politike. To znači otkrivanje modela u mišljenjima, kakav jeste, njegovu slojevitost, pačak i isključivost, inkompatibilnost pojedinih momenata njegove strukture.

---

Prvo mislim da u tom razmišljanju još uvijek, kao recidiv, postoji ono što smo mislili da smo bacili preko palube, a što je sasvim normalno, živjelo, neposredno posle oružanoga dijela revolucije, naime, jedna hitra, velikim uspjesima nošena ideja o tome da se maltene preko noći može stvoriti novi čovjek, iako je poznato, i ne samo od Marks-a, da smo mi ne samo izdanci klasne politike, nego da u njoj živimo, pa će Marks lijepo kazati da su ljudska osjetila podrijeteljena osjetilu privatnog vlasništva, što hoće reći, da su ona mimo svih psihologičkih razlaganja natopljena tom klasnom poviješću i da to ne ide preko noći, pogotovo što ni sami nismo izašli iz klasne politike. Ali interesantno je da te idealističke funkcije ne oživljavaju u nas u momentima poleta revolucionarnih preobražaja društva, nego upravo u krizama. To je vrlo interesantno i mislim nedovoljno objašnjeno. One su često upravljene ad hominen, diskvalifikatorski. Kada društvo zapinje, tada se društvu suprotstavlja irealitet, ne bez nekakvih i posve konkretnih probitačnih političkih nastojanja, poentiranja.

Dalje, što moramo raskrstiti sa sobom samima, jeste predrasuda o tome da postoje tri jasno ne samo teorijski diferencirana modela života i modela kulturne politike, to su, kaže se danas: model građanskog života i njegova zbilja, model etatističkog ustrojstva socijalizma i njegova nedvojbenja povjesna zbilja i model socijalističkog samoupravljanja koji bi, eto, bio s onu stranu jednoga i drugoga. Ako tako oštro dijelimo, onda postoji opasnost da u zbilji života ne prepoznamo ono što egzistira i što ima svoj povijesni razlog, navodno, tu još ima onog građanskog, još ima onog etatističkog i zahvaljujući našem mišljenju i djelovanju u promicanju samoupravljanja, sve više onog samoupravljačkog. Zašto ovo kažem? Zato što se sve te teškoče, naprsto, olako diskvalificiraju a da se ne prevladaju. Kaže se nešto nije svojstveno našem društvu, nešto je strano našem društvu iako u njemu egzistira, zato je najbolje zažmurići pred tim činjenicama, naprsto ih diskvalificirati iako one i dalje uporno žive.

Komunističko mišljenje jeste optimističko mišljenje, ali jedan optimizam koji se temelji na bespredasudnom gledanju u činjenice života. Predrasude su, kad je riječ o kulturi, kulturnoj politici i u pogledu samoupravljanja. Olako se kaže da je u biti udruženog rada, imanentna takva i takva kultura. Da li je tu riječ o udruženom radu kao teoretskoj konstrukciji koja reterira onome što jeste i onome što može pod određenim pretpostavkama biti, ili je riječ o konkretnom povijesnom složaju unutar kojega se obavljaju ovi početni koraci udruživanja rada na novim socijalističkim osnovama. Tu su opasne zamjene teza. Za sve pojave u kulturi, ako je

---

sada shvatimo izvan neposrednog procesa rada, onda je vrlo lako izreći sudeve koji ih neobrazloženo diskvalificiraju kao nešto neprimjerno sa moj zbilji udruženog rada, ali onda je teško odgovoriti na pitanje — kako je unatoč postavljenoj, razvijenoj zbilji udruženog rada uopće moguće nešto kao što su recimo, ekscesi u kulturi. Onda naravno, mišljenje i kulturna politika insistiraju na jednostranostima, te se, na primjer, sveršavajući akcent stavljaju na reformu školstva, a reforma školstva na sebe prima zadatke koji joj ne pripadaju. Izvjesno je da je u pogledu prevladavanja klasnih razlika u odgoju i obrazovanju mladog čovjeka upravo politika najšire shvaćena, imala prvorazrednu zadaču da ograniči to reproduciranje, ona je to riješavala ali je sigurno imala propust u tom. Odjednom sada izlazi kao da će reformom obrazovanja biti preovladane te klasne razlike jer je to imanentna zadača obrazovanja. To nije točno. Ali je uviјek konsenzvenca jednoga nedovoljno promišljenoga, nedovoljno utemeljenoga mišljenja i djelovanja koje, umjesto da se pridržava temelja, rekoh, vrluda od jedne do druge sfere života. Drugi put, to je još najlakše, za sve nedače kriv je elitizam ovog ili onog sloja, iz sloja kulturnih radnika, kao da ni on sam danas kod nas nije uvjetovan nekim, upravo povijesnim, tipom ljudskoga rada.

Dalje, u konstruisanju i nastojanju izvedbe jednoga modela, kulturne politike nastoji se, s pravom, biti na tragu temeljnih Marksovih misli, ali se može biti na tome tragu na dva načina. Jedan način koji izvire iz zbirne interpretacije svega onoga što je Marks tu i tamo rekao neposredno ili posredno a odnosi se na kulturu, moguću kulturnu politiku, dakle, nešto kao učenje da se razvije iz Marksovog djela o kulturnoj politici, o kulturnom društvu, o kulturnom čovjeku i, naravno, tada se stvara ne teorija nego se stvara doktrina i ukoliko se ona nekritički prihvati onda bi ispalо da je naša jedina zadača da ozbiljimo ovdje Marksov naum. To nije loše, ali postoji jedan teži put, o čemu je ovdje govoreno, a to je da se iz analize povijesnog statusa Marksovog predmeta istraživanja vidi kako stoji sa tim predmetom i što su imanentne predmetu granice i kulturne politike i samog kulturnog života. To je dilema. Ili ćemo konstruisati jednu ideoسفرу, to znači skup aksiomskih stavova, o tome kakva bi trebalo da bude kultura, što je lako, ili ćemo, što je najteže, staviti privremeno u zagrade sve te lijepе ideje i raspitati se kako stoji sa samim predmetom, a to će kazati, prije svega, sa jezgrom, ljudskog života, radnog, proizvodnog, djelatnog. A ona se opire. Nije tu po mom sudu samo problem kadrova. Problem je što, da sada parafraziram Engelsa, autoritet toga pogona u „Prvom maju” u Pirotu ili u „Radu Končaru” u Zagrebu određuje ne samo ritam i način života u tvornici, nego još uviјek živeći

---

u carstvu nužnosti, na našu nesreću i za sva dva-desetčetiri sata, jer određuje malteni jednu dinamiku života i razvoja ljudskih potencija.

Zato što je rad takav kakav jeste, nisam siguran da nema tvornica koje nastoje oživjeti ljudske potrebe, razviti interesovanje u njima i zadovoljiti ih, ali smo tada u jednoj dilemi — da li je u svemu tome subjekt tvornica, ili je subjekt radni čovjek?

Ljudi rade, naravno, ali je jako važno da sami sebi priznamo što radimo, da smo i mi, na neki način, u funkciji autoriteta povjesnosti proizvodnih snaga. Onda tek, kada to znamo, gledamo koliko je moguće napraviti, a ne pokriti taj autoritet autoritetom jedne ideo-sfere, pa se onda iščudujemo. Hoćemo svestrano razvijenu ličnost, što je naša pedagogija veoma lijepo formulirala, ali ta sredstva razvijaju kod ličnosti jedan idealitet koji se spotiče o činjenice života. Možda bismo mogli razmišljati o tom našem, uvjetno govorim, modelu kulturne politike i sa stanovišta vodećih interesa spoznavanja, ono što radi danas jedan Habermas u Njemačkoj. Da li se malo propituju ti vodeći interesi spoznavanja? Da li je kultura zahvaćena iz jednog vodećeg interesa saznanja koji ide za totalizacijom te celine? Naime, da se bogatstvo duhovnog života, sada o njemu govorim, pa i materijalne reprodukcije, totalizira jednim ma koliko idealnim modelom. Ono što je moderno tehničkoj znanosti, naime, vladanje svojim predmetom, nije primereno mišljenju kulture. Mislim da je i danas govorenovo ovde da bi trebalo znanstveno tu kulturnu politiku istražiti i znanstveno utemeljiti, — to nije jugoslovenska novost. Oznanstvljenje politike, oznanstvljenje politike o centru, pa i kulturne politike, to je stara stvar koja se čak prije Vebera nastoji provesti u građanskom svijetu. Ona je jedan od vrhunaca doživjela u etatističkom usponu socijalizma, gdje je doista kultura postala momenat sinteze političke samovolje i autoriteta znanstvene objektivnosti. Da vidimo šta se tu opire u jednoj tako ma koliko dobromernoj perfekciji da se uredi, da se sustavno uredi kultura, ne kao poseban sektor.

Uzmite primjerice eksplikaciju temeljnih stavova modela kulturnog života i kulturnog čovjeka kad je riječ o nacijama. Uzastopce se govori o razvijanju međunarodnih odnosa; razvijanje međunarodnih odnosa je u izravnoj suprotnosti sa temeljnim postavkama modela. Razvijanje transnacionalnih odnosa, ono što ide preko, to bi već išlo nekako, jer uopće nije intencija modela da se mi prije svega odnosimo međusobno kao Hrvat, kao Srbin, kao Makedonac, nego po nekoj dubljoj generičkoj odredbi našoj u koju povjesno spada i to da sam ja Hrvat, da si ti Srbin, da si ti Makedonac, — da li kroz tu sin-

---

tagmu razvijanja međunacionalnih odnosa u kulturi, da li kroz tu sintagmu, zapravo, mi blokiramo kulturne povijesne krugove i onda da viđimo, da mjerimo međunacionalnu suradnju brojem održanih susreta itd. Ili je u pitanju nešto dublje.

Mislim da kod nas istraživanja jedva da dodiruju — to je jedna jako značajna činjenica — ono što se posve plauzibilno naziva masovna kultura, ali iz jednog drugog aspekta. Naime, ta masovna kultura je dospjela na naše povijesno tlo iz regija svijeta i društava gdje se nacionalni dohodak primicao cifri od 5000 dolara, gdje mlada generacija ima, neću reći sasvim, ali u nizu karakteristika toga sadržaja druge, drukčije probleme, gdje rad prestaje biti djelatnost u kojoj se iscrpljuje veći dio energije čovjeka i onda nastaje pitanje — što sada?

Analitičari kulture, političkog ponašanja itd., mogli bi se zamisliti, recimo, nad tako učestalim pitanjem i nad tako šabloniziranim odgovorom upravo mlađih ljudi na televiziji — kako ste, koje teškoće imate — nema dovoljno zabave u jednom eminentno radnom društvu. Treba vidjeti kakvi su nastali sjekovi, lomovi, kada se iz jednoga tla, na jedno neprimjerno tlo, zahvaljujući planetarnosti zbivanja danas, jedan obrazac prenio, nikako to ne znači da sada treba zatvoriti granice, ali trebalo bi ga promisliti i on djeluje na duhovni život i ne samo na duhovni život čovjeka, i nije samo u pitanju ono što reče Bogićević, nije samo u pitanju vrijednovanje tih vrijednosti, nego u pitanju je, i prevrijednovanje onih vrijednosti koje mi držimo neospornima.

Podruštvljenje kulture, kulturne politike općenito — to je, mislim, danas sve podruštvljeno, samo je pitanje što je temelj podruštvljavanja mnogovrsnih aspekata cjeline ljudskoga dje-lovanja?

Očito ne može se ni empirijski, pa ni spekulativno teorijski dokazati da je i temelj podruštvljavanja kulture udruženi rad — to se danas ne može kazati, kao nešto što je faktički tu, jer je očito da mi, zapravo, imamo velike teškoće upravo sa pitanjem i odgovorom na pitanje, što je to reproduksijska cjelina? Dakle, cjelina, zadovoljavanje ljudskih potreba i cjelina u kojoj interes rada, proizvodne snage rada, to je prvi interes za Marks-a koji se mora razvijati, svako društvo, u protivnom će se naći na marginama i interes rada koji je lišen vanjske svrhovitosti, dakle, udruženog rada, mora doći na vidjelo. Da li je to općina, da li je to administrativno označena regija, itd. — kakve su implikacije toga na međusobno povezivanje ljudi. Kad kažemo slobodna razmjena rada — ona u ovom času nužnosti ne može biti slobodna, ona je pod autori-

---

---

#### RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

---

tetom rada, ali ako je ona doista pod jednim autoritetom, tvrdokornim autoritetom rada, onda je jako važno da ne bude i pod autoritetom politike koja tu produktivnu moć rada dovodi u pitanje.

Dok sam jutros slušao razgovore, vidim da se unatoč svim nastojanjima da kulturu mislimo u cjelini čovjekova života, ipak problemi svode na kulturnu politiku i kulturu, kao neku nadgradnju. Međutim, bilo bi dobro da se podsjetimo, stranica „Njemačke ideologije”, kako Marks problematizira, istina on tamo to ne izvodi detaljno, slojeve svijesti, onaj sloj svijesti koji je neposredno prožet materijalnom delatnošću i materijalnim saobraćanjem — to je onaj s kojim viirate posla. O njemu se govori kao o objektu, a ne kao procesu, dakle, o nečemu što nam je znano, ali tamo.

Zatim, o svojoj svjesti kakva se javlja u predstavljanju — on kaže u govoru politike, zakona metafizike, a mi ćemo kazati govoru kulturne politike, dakle, jedno predstavljanje u kojem se može dogoditi da ovaj sloj svijesti, prožet materijalnom delatnošću, biva blokiran. Dalje, Marks govori o sloju svijesti kao ideologiji. Pitanje je da li je kulturna politika zatvorena u ideologisko područje, ili nije? Da li sama svoju moć crpi iz autoriteta ideologije i velikih ideja našega vremena, osim ideja koje su proizvedene naučno. I treći sloj svijesti, jeste ona Marksova znanost povijesti, nauka istorije, koja bi trebala zahvatiti sva ta tri sloja, ali isto u jednoj nadi da može biti izdvojena sama iz njih, iako je to praktički nemoguće. Možda bi u ovim tipovima, u ovim slojevima, modusima postavljanja svijesti i ta kultura mogla biti zahvaćena, da vidimo da li postoje odrešite, čvrste granice među tim slojevima, ili je već na djelu neko prožimanje. Ali to traži temeljita istraživanja.

**RAŠA POPOV:** Jedna stvar se ovde ponavlja: „nema monolitnosti kulture”. Je li to uvek nedostatak? Mislim da je to pitanje otvoreno.

Drug Pravdoljub Živković je pomenuo razdjeljenost kulturnih snaga u jednome mestu, u opštinskom centru. Vi ste, druže Paiću, pomenuili segmentiranu kulturnu politiku, pa ste misao usmerili protiv onih najjačih segmentacija kad razne antagonistizovane socijalne grupe koriste kulturu da ostvare političku dominaciju. Ja sam i sam bio jutros alarmiran mogućnošću da dominantne grupe u realnoj kulturnoj sredini, fanatizujući se bilo hobijem, bilo ličnim darom oko pojedine delatnosti — uzmu u svoje ruke sva kulturna sredstva, čime se automatski sužava polje kulture.

---

Ta pojava razjedinjenosti, segmentiranosti i sa njom vezan nastanak dominantnih grupa koje se ne bore na principu pluralizma interesa već na osnovi hegemonije partikularnog, jeste akutna nečaća na svakoj političkoj sceni. Kultura se u takvoj situaciji tretira kao jedna vrsta socijalnog luksusa, kao instrument društvenog diferenciranja. Ljudi se onda dele na kulturom ozračene i na akulturne, na prosvećene i na neprosvećene — što je apsurd jer svako prosvetiteljstvo humanističkog smera podrazumeva da je pravo na kulturu pravo svakog čoveka... da je kultura u stvari emanacija svih ljudi a ne samo obdarrenih pojedinaca. Talenat je za humaniste umeće da se bude čovek, a ne odličništvo u nekoj izolovanoj i u sebi natprirodno razvijenoj disciplini uma.

Rast segmentirajućih sila može dakle da ugrozi jezgro humanističkih ideja. Takva vaša opomena veoma je važna danas baš zato što imamo ekspanziju kulture, mnoštvo klubova i domova, i najrazličitijih grupisanja ljudi, što sve ne može da se uvrsti u sektore, u sfere. I važno nam je da se to mnoštvo ne podvrgne načelu feudalne anarhije, da očuva živu sposobnost prožimanja i kooperacije.

Sećam se kongresa Saveza omladine iz 1963. Na govornicu je izšla jedna devojka, mislim iz Zadra. Govorila je o gimnastičkoj dvorani „Partizan“. Tamo su okupili i maloletne delinkvente iz čitavog grada. Ti momci su jako dobro radili gimnastiku. Strasno su je voleli, — to je umetnost napinjanja mišića —, i kad im je data šansa da se u njoj istaknu postali su nukleus socijalnog života, i to nukleus koji vodi neku vrstu psihoterapeutske akcije na poboljšanju socijalne atmosfere kod mladih u gradu. Taj dom kulture pripadao je sferi sporta, fizičke kulture. Međutim, taj dom sporta, zahvaljujući kooperativnoj otvorenosti duha svojih aktivista pretvorio se u neku vrstu pedagoške institucije. Dakle, iz toga primera vidimo kako se živi život otima podeli života na sfere i na segmente. Naravno, živi život neće spontano, sam od sebe razbiti ovu segmentiranost i razjedinjenost. Uz to, kod nas se čak kao ekonomski mehanizam da zapaziti nešto što ja nazivam u šali „frustraciona konvergencija“. Kad dožive neuspeh kao obradivači čelika, otvaraju kafane; kad propadnu kao kafedžije, hteli bi da liju čelik. To naravno nije svesno i kooperativno razbijanje socio-ekonomskih sfera, već posezanje na sve strane, svojevrsna agresivnost socijalnih gestova. No, ako se svesno povede kao prevaziđenje „fah-idiotizma“ i partikularizma, razbijanje društvenih sfera jeste izraz i potrebe i potencijala ljudske zajednice.

E sad, kad zasnivamo kulturnu politiku u jednom samoupravnom društvu koje podrazumeva pravo

---

brojčano manjih grupacija na razvoj svih svojih funkcija — očigledno je da se prirodno moramo suočiti sa tendencijom segmentacije i razjedinjavanja. A ta se mora prevazilaziti u meri u kojoj mora da nastaje, i to planski i svesno, kako ulogu društvene regulacije ne bi preuzimala „frustraciona konvergencija”... kooperacija iz nužde.

A šta je, nasuprot tome, s pravom manjih grupa na autonomiju? I šta je to „manja grupa”? Ja u literaturi nisam nalazio nikakvih preciznih odgovora na to goruće pitanje našeg društvenog toka. Teoretskih saveta i ukazivanja ima. Ali od teorije do veštine razdaljina je pogolema.

Tek, kod Furije sam našao jedno pismo. Furije 1834. dobije ponudu od ženskog filantropskog udruženja da mu se da 1700 siročadi pa da on organizuje život te siročadi na bazi proizvodnje i vaspitanja. Dakle, kao neka polukulturalna, poluškolska i poljoprivredna organizacija. Bez fah-idiotizma da se reši problem. Nude decu, nude hiljade franaka, a on u pismu koje piše privatno, odgovara: „Nikako sa 1700 dece, ne dolazi u obzir. Tri stotine, da!”

Tačan citat: Pariz, 29. marta 1834. „... Pre dva dana dobio sam pismo od društva filantropskih dama, od grofice i markize De Bondi, De Portali, itd., itd. One mi vele da su već sakupile 1700 siromašne dece u salama siročadskog doma, pozivaju svakoga da doprinese tom dobrom delu. Ja ču im odgovoriti da bi mojom metodom, sa 300 dece, mogle da uspeju u onome što im neće uspeti ni sa 1700 ni sa 17000...“

Tu je Furije postavio neku ranu teoriju grupa, ranu teoriju socijalnog grupisanja. On kao zakon sugerise praktičnu ideju: ako je okupljeno više od 300 ljudi doći će do opštег delovanja, pa se neće zadovoljiti onaj kulturni, pedagoški, psihološki i onaj ljudski interes okupljenih. Oseća se nešto pionirsko i dražesno, starinsko i naivno u toj Furijevoj spremnosti da užvikne broj! „Okupićemo do 300 ljudi, a više nećemo!“ To je meni zanimljivo — romantična ideja iz devetnaestog veka, ali nosi u sebi jedan fakt koji više nije opšta teorija, već uputstvo za onog ko hoće da ovlađa veštinom socijalnog organizovanja! Kad bih sada to primenjivao na kulturno polje, to bi moglo da znači da treba biti oprezaan prema svim imitacijama makro-kulture, reprezentativne kulture, o čemu sam već govorio. Ako se po klubovima i opština striktno imitira veledržavna kultura, onda se zanemaruje iskustvo kolektiva od 300 ljudi gde svako ima svoj život, svoj karakter i gde je kultura emanacija svih tri stotine iskustava.

Prema tome, nije nevolja s elitnom kulturom u tome što je duboko intuitivna, nego što upr-

---

#### RAZGOVOR O KULTURNOJ POLITICI (II)

---

kos tome što je duboko intuitivna i umna, ona ne daje do kraja šanse iskustvenoj realizaciji svakog čoveka u jednom kolektivu.

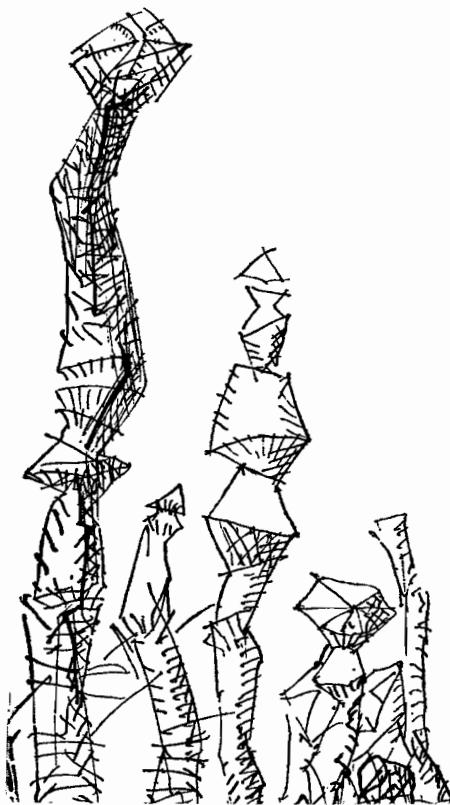
Vidimo da naše javno mnenje upravo takva razmišljanja vrlo uporno obnavlja i ponavlja.

Trezveno gledano, ne smatram da se treba zlepiti za Furijeov broj 300. Nema magije brojeva kad su posredi živi ljudi. Jer ako se sakupi 25 žestokih karaktera oni su u stanju da emaniraju kulturno-psihološkog iskustva više nego 300 smernih. Ali broj od 300 ljudi u grupi koja hoće da dejstvuje pod optimalnim uslovima pominja sam kao primer koji nam saopštava da pledoaje protiv feudalne anarhije ne treba da nas navede da zaboravimo da se pravo na udruživanje ne ispoljava samo globalnim makroaglomeracijama ljudi. Hteo sam da kažem da s konceptom globalne, makrokulture treba biti oprezan, jer uvek je lako zanemariti kulturu u zajednicama živih ljudi. Kao da stalno tinja ili plamti konflikt između intuitivne kulture koja je velika i korisna, i kulture koja proističe iz fakata samih života pojedinaca. Recimo baš u kritici. Stalež kritičara o kome je ovde govorio drug Vukašin Mićunović, sklon je da voli samo intuitivnu kulturu, a ono što će proizvesti manje grupe ljudi, amateri, biće potčenjeno. I ta „selektorska“ sklonost kritičarskog staleža nije plod neke čudi pojedinaca. To je svojevrsna socijalna narudžba. Rodila se kao ishod opipljivih materijalnih situacija. Sve što je ocenjeno kao diletantizam viđeno je da ne dobije dotaciju, pare. Prirodno, jer za kulturu, para nema na vagone. Ali tu nastaje cirkulus viciozus: diletant ostavimo bez para pa počnemo da govorimo o krizi amaterizma. Pošto amaterizam ne valja nećemo mu dati pare, — e, nismo mu dali pare, on će biti još lošiji, i evo upropasćujemo šansu da se kulturno nesavršeni član grupe manje od 300 ljudi kulturno usavršava.

Tu ima još jedan paradoks. Šklovski je rekao da su svi najveći duhovi u svetskoj literaturi uvek postizali najviše domete onda kad izraze biće nesavršenog čoveka. Kaže, dobar je onaj roman, ili drama, ili poema, koji govori o neuspěnom čoveku. Za Šklovskog je to glavni zakon, ono najviše, najdublje, najduhovnije u umetnosti. Velika umetnost gane nas jer će prikazati dirigenta koji usred koncerta zaboravite, trgovca koga nadmudre, govornika koji muca... o nesavršenom čoveku stvorena su najdirljivija, najdublja umetnička dela.

Najduhovnije tvorevine upravo nastaju kao krik ljudskosti, kao šamar ibermenšu, kao izraz netaletovanosti trošnog čoveka! A kad vodimo kulturnu politiku, radimo upravo obratno: glav-

ni je kriterijum da baš ljude koji slabo sviraju, slabo slikaju i govore, skineš sa ekonomskih jasala. To je paradoks i raskorak između intuicije i iskustva, a ne trijumf razuma. Koliko smo slušali napada na pevače narodnih pesama, ovih novokomponovanih. Kažu, to nije duhovno najsavršenija muzika. A ipak je to bio korak napred kad je Lepa Lukić otpevala pesmu — drukčije je majko vreme sada, „ne kriju se, nano, osećaji”. To je prava pedagoška poema Lepe Lukić i njenog písca teksta. A naša kritika je uvek sklona da nipođaštava taj kulturni prođor. To je samo jedan primer raskoraka između intuicije i iskustva, između rafinirane kulture i žive kulture. Ako taj raskorak cveta pri vođenju kulturne politike, aко ga nismo svesni, onda ćemo neminovno osjećivati kulturu ljudi koji uvek žive u grupama manjim od trista. Nema mnogo genija u grupi od trista, ali ima jako mnogo kulturno žednih u tih trista, i treba da dobiju podršku. U tome je paradoks kulture u samoupravnom društvu, i u svakom društvu, a kod nas je on aktuelizovan.





---

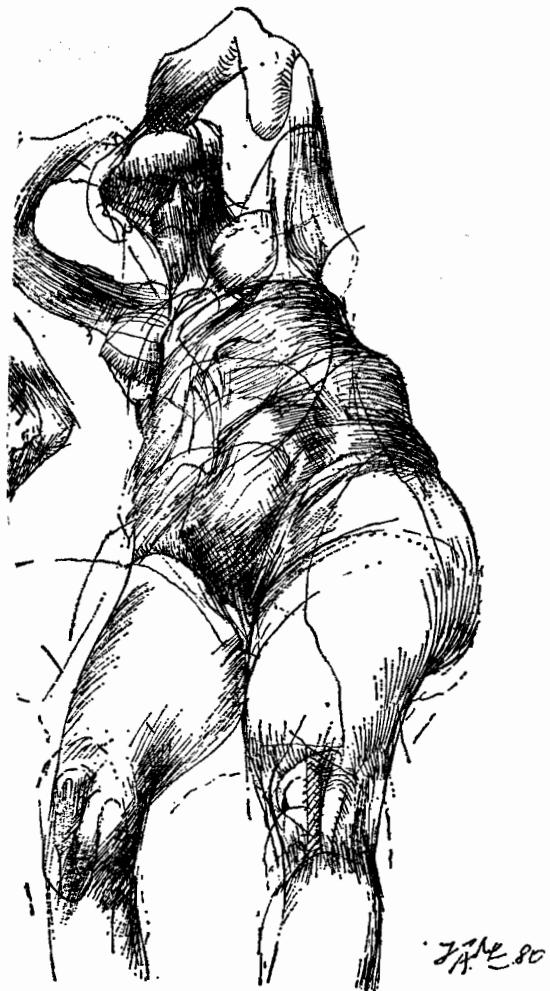
III DEO

---

# ARGUMENTI

---





---

SUZAN SONTAG

---

# ŽENE, UMETNOST I POLITIKA KULTURE

## INTERVJU SA SUZAN SONTAG\*

---

R. BOJERS: Sredinom šezdesetih godina, kad sam se ja zamomčio, a vi bili vrlo mlad pisac, izgleda da je među najželjenije iščekivanim književnim „događajima“ bilo objavljivanje novog eseja Suzan Sontag, obično u časopisu *Partisan Review*. Esej nije morao da se pojavi baš u pravi čas, kao Beleške o *camp-u* (Notes on Camp<sup>1)</sup>) ili onaj o naučnoj fantastici; mogao je da se zadrži na Karnijevoj moralizatorskoj jezgrovitosti, ili pak na aspektu distance prisutnom u vrednovanju stila. Oni među nama koji su te godine proživeli nestrpljivo očekujući svaku vašu novu stvar raduju se što ponovo, manje-više redovno, pišete ozbiljne eseje. U intelektualnim krugovima već se izvesno vreme pronose glasovi o tome, a posle nedavnog objavljuvanja eseja o Leni Rifenštal u časopisu *New York Review of Books* vrlo je mali broj ozbiljnih čitalaca kojima nije poznat veliki značaj tog povratka. Da li ste očekivali interesovanje koje je pobudio esej o Leni Rifenštal?

S. SONTAG: Uvek su prijatne dobrodošlice pri povratku, iako ja ne mislim da sam bila odsutna.

Ono što je vama izgledalo kao odsustvo za mene \*) Ovo je sredeni prepis javnog razgovora koji je voden na Skidmore College-u 30. aprila 1975. godine. Suzan Sontag (Susan Sontag) intervjujulali su Robert Bojers (Robert Boyers) iz časopisa *Salmagundi* Meksina Bernstein (Maxine Bernstein) sa Empire State College-a (State University of New York) Planning Faculty iz Saratoga Springsa u državi Njujork. Razgovor je objavljen u časopisu *Salmagundi*, 31–32; 1975–1976.

<sup>1)</sup> *camp* je izraz koji je u ovom slučaju bolje ne prevoditi, nego ga objasniti napomenom: umetnost / stil / ponašanje / način koji su *camp*, tj. izveštaci / kič / preterani / istovremeno sebe svesni / podsmesljivi / groteskni — može imati sva ova značenja istovremeno, nekoliko ili samo jedno od njih (prim. prev.).

je bilo: ići dalje. Posle sredine šezdesetih godina napisala sam drugi roman *Pribor za smrt* (Death Kit), zatim sam snimila dva filma; za poslednje dve godine objavila sam pet kracih proza, napravila treći film *Obećane zemlje* (Promised Lands) i probijala se kroz treći roman. Sto se tiče eseja, nikad nisam prestala da ih pišem, već sam bila odlučila da ih ne pišem tako mnogo. Oni koji su se nedavno pojavili u *New York Review* su još jedan okršaj sa istim problemima koji me već godinama progone — ideju „modernog“, odnos moralnih i estetskih ideja — ali možda zbog toga što više nisam „vrlo mlad pišac“ ti problemi izgledaju sve složeniji i složniji. A i dalje me jedino zanima da pišem o teškim slučajevima. U poslednje vreme bavila sam se nekim svojim idejama o sudbini fotografijom zabeleženih prizora kako bih se na drugi način uhvatila u koštač s ovim problemom. Esej o Leni Rifenštal nije deo serije o fotografiji (koja će izaći kao knjiga početkom sledeće godine), iako mi je knjiga njenih fotografija *Poslednji iz plemena Nuba* (The Last of the Nuba) dala pretekst za razmatranje njenog rada kao celine, te za ponovno polagranje teme o fašističkoj estetici. Očekivala sam da esej bude zapažen, zato što je kampanja da se Rifenštalova rehabilituje, koja traje od šezdesetih godina — svodeći na najmanju moguću meru njene zvanične veze s naci-stičkim režimom — bila toliko uspešna.

M. BERNSTIN: U svom eseju *O stilu* (On Style), napisanom 1965. godine i uključenom u zbirku *Protiv interpretacija* (Against Interpretation), kažete: „Nazvati *Trijumf volje* i *Olimpijadu* Leni Rifenštal remek-delima ne znači zabašurivati nacističku propagandu estetičkom popustljivošću. Nacistička propaganda je prisutna. Ali je prisutno i nešto drugo, što odbacujemo na sopstvenu štetu. Zato što nude složena kretanja intelektualnosti i gracioznosti i čulnosti, ova dva filma Rifenštalove (jedinstvena među delima nacističkih umetnika) izlaze iz kategorija propagande ili čak reportaže. I tako smo zatečeni — sigurno da nam je prilično neugodno — kako vidimo „Hitlera“, a ne Hitlera, „Olimpijadu 1936“, a ne Olimpijadu 1936. godine. Zahvaljujući genijalnosti Rifenštalove kao filmskog stvaraoca „sadržina“ je dospela — čak i da prepostavimo, protivno njenim namerama — do tle da igra čisto formalnu ulogu“. Zatim nastavljate: „Umetničko delo, dok je umetničko delo, ne može — ma kakve da su lične namere umetnika — da zastupa ama baš ništa“.

Ipak izgleda kao da u *New York Review* iz februara 1975. godine odbacujete tu raniju kritičku ocenu njenog dela, tamo gde *Trijumf volje* nazivate: „...najuspešnije, najčistije propagandni film koji je ikada napravljen, čija suštinska konцепција negira mogućnost toga da estetič-

---

ka ili vizuelna koncepcija filmskog stvaraoca bude nezavisna od propagande."

Pretpostavljam da se u vašem prilazu kritici, u kontekstu ova dva vrlo različita prilaza vrednovanju Leni Rifenštal, odigrala promena velikih razmara. Da li se slažete sa mnom? Ili između ova dva eseja vidite kontinuitet koji biste ovde možda mogli da objasnite?

S. SONTAG: Kontinuitet, svakako. On u obe ove tvrdnje ilustruje bogatstvo distinkcije forma-sadržina, dok god ste dovoljno obaznivi da je uvek upotrebljavate protiv rije same. Moja teza je 1965. godine bila o formalnim implikacijama sadržine, dok ovaj skorašnji eseji ispituje sadržinu implicitnu u izvesnim pojmovima forme. Jedna od glavnih tvrdnji u *O stilu* jeste da se formalistički i istoričistički prilazi ne takmiče, nego da su komplementarni — i podjednako neophodni. I ovde se sada smešta Rifenštalova. Zato što njen delo govori u ime vrednosti koje su dobile zvaničnu potvrdu o nepodobnosti, ono služi kao jasan test o razmenama između forme i sadržine. Budući da sam znala da se *Trijumf volje* i *Olimpijada* mogu smatrati izuzecima iz opšte tvrdnje o načinima na koje sadržina funkcioniše kao forma, koju sam izložila, izgledalo je neophodno ukazati da čak i ti filmovi takođe ilustruju proces u kome — kao i u svakom drugom odvažnom i složenom umetničkom delu — sadržina funkcioniše kao forma. Nisam raspravljala o komplementarnom procesu, kako forma funkcioniše kao sadržina. Kada sam, početkom ove godine, krenula da se nešto obimnije bavim delom Leni Rifenštal, sa tog polazišta, došla sam do analize koja je jednostavno bila zanimljivija, a i konkretnija — a koja prilično nadmašuje zaključak kao i formalističku ocenu njenog dela koju sam dala 1965. godine. Odeljak o Rifenštalovoj u *O stilu* je na svom mestu — tamo je dokle je stigao. On samio nije stigao vrlo daleko. Iako je istina da njeni filmovi na neki način „transcendiraju“ propagandu čije su oruđe, njihovi specifični kvaliteti pokazuju kako je njihova estetizirajuća koncepcija, sama po sebi, istovetna sa određenom vrstom propagande.

Ja se i dalje bavim tezom o odnosu umetnosti prema moralnom značenju, koja je u prvom planu u *O stilu*. Ali moje shvatnje moralnih usluga koje obavljaju umetnička dela manje je apstraktino no što je bilo 1965. godine. A sada znam više no što sam onda znala o totalitarizmu i o usaglašenoj mu estetici, koju on zapravo i stvara. Jedno od iskustava koja su me više zainteresovala za — da tako kažem — „sadržinske“ implikacije forme (ne smanjujući moje interesovanje za formalne implikacije sadržine) bilo je gledanje — tri godine pošto sam napisala *O stilu* — nekoliko filmova, masovnih spektakala, snimljenih u Kini šezdesetih godina. U mojoj

glavi jedan film je vodio do drugog — od *Istok je crven* do, recimo, Ejzenštejnovog *Aleksandra Nevskog*, *Fantazije Volta Diznija*, koreografskog raspoređivanja tela kao objekata u muziklma Bazbija Berkljija, *Kjubrilićove 2001*. Ovi filmovi su primer za vrlo bitan oblik moderne estetske imaginacije koju je — što sam saznala nakon što je objavljen esej o Rifenštalovoj — Zigmund Krakauer ispitivao još 1927. godine u eseju pod naslovom *Masovni ornament*, a Valter Benjamin sažeо nekoliko godina kasnije, kad je fašizam opisao kao estetizaciju političkog života.

Nije dovoljno reći da estetika jeste politika, ili da to na kraju postaje. Koja estetika? Koja politika? Mislim da je ključ za razumevanje „fašističke estetike” uviđanje da je „komunistička estetika” verovatno kontradikcija u terminima. Odатле potiče mediokritetnost i bajatost umetnosti kojoj daju prednost u komunističkim zemljama. A kad zvanična umetnost u Sovjetskom Saveznu i Kini nije bespogovorno staromodna, ona je, objektivno, fašistička. Za razliku od idealnog komunističkog društva, koje je potpuno didaktično — jer svaku instituciju pretvara u školu — fašistički ideal je da svakoga mobiliše u neku vrstu nacionalnog *Gesamtkunstwerk*: da celo društvo pretвори u pozorište. To je najdalekosežniji način na koji estetika postaje politika. Ona postaje politika laži. Kao što je rekao Niče: „Doživeti jednu stvar kao lepu znači: doživeti je neminovno pogrešno”. U devetnaestom veku ideo-lozi provokacije i nove procene vrednosti, kao Niče i Vajld, izložili su „estetski pogled na svet”, a jedna od njegovih nadmoćnosti bila je što je, navodno, najvelikodušniji i najproduhovljeniji oblik uljudnosti, van politike. Razvitali fašizma u dvadesetom veku naučio nas je da nisu bili u pravu. Kao što se pokazalo, „estetski pogled na svet” je ekstremno otvoren za mnoge necivilizovane ideje i razdružene težnje koje su u fašizmu postale eksplicitne, a koje takođe mnogo kruže po našoj potrošačkoj kulturi. Ipak je jasno — Kina je to vrlo dobro razjasnila — da moralnost *ozbiljnih* komunističkih društava ne samo što je uništila nezavisnost estetike, nego je potpuno onemogućila umetničko stvaralaštvo (u modernom značenju). Šestonedeljno putovanje po Kini uverilo me je da je nezavisnost estetike nešto što treba štititi i čuvati kao neophodnu hranu intelektualnosti. Decemiju dug boravak u šezdesetim godinama ubedio me je — svojim neumitnim preobraćanjem moralnog i političkog radikalizma u „stil” — u opasnosti prevelikog uopštavanja estetskog pogleda na svet.

I dalje zastupam tvrdnju da umetničko delo *qua* umetničko delo ne može ništa da zastupa. No budući da nijedno umetničko delo, u stvari, nije samo umetničko delo, ovo često biva komplikovanije. U *O stilu* sam potkušala da preradim isti-

---

ne rečene u Vajldovom proračunato neumerenom predgovoru *Slici Doriane Greja*, i trezvenija pretenivanja Ortege i Gaseta — od iste polemičke fele — protiv filistarstva u *Dehumanizaciji umetnosti* (La deshumanización del arte), ali ne tako što sam prečutno razdivajala, ili stvarno suprostavljala — kao što to čine Vajld i Ortega — estetski i moralni odziv. Deset godina posle O stilu to je i dalje pozicija sa koje pišem. Ali sam se sada malo popunila istorijskim mesom. Mada nisam prestala da budem onolikо ošamućena kao esteta i osprednuta kao moralista koliko sam i bila, počela sam da cenim ograničenja — i neuvidljivost — uopštavanja bilo estetskog, bilo moralističkog pogleda na svet, kad su lišeni jedine mnogo čvršće predstave o istorijskom kontekstu. Budući da ste mi citirali mene, dozvolite da vam uzvratim na isti način. U tom eseju iz 1965. godine rekla sam: „svest o stilu kao problematičnom i izdvojivom elementu jednog umetničkog dela pojavitijivala se kod umetničke publike samo u određenim istorijskim trenucima — kao paravan iza kog se vodi rasprava o drugim, ultimativno etičkim i političkim pitanjima”. Eseji koje sam napisala u poslednje vreme bili su pokusaji da se dalje razvije ta teza, da postane konkretna — bilo da je primenjena na moj rad, bilo na rad drugih.

M. BERNSTIN: Odgovarajući na kritiku Adrienne Rich (Adrienne Rich), izjavili ste u *The New York Review* od 20. marta 1975.: „Najveći deo istorije je, avaj, ‘patrijarhalna istorija’”. Znači da se moraju napraviti distinkcije, a nemoguće je sve vreme održavati feminističku nit o objašnjениjima”.

Htela bih da vas zamolim da se posvetite tom zanimljivom pitanju distinkcija. One su svakako važne, često zabašurene „patrijarhatom” koji se upotrebljava kao objašnjenje, koje, kako ste napomenuli, što se više upotrebljava to manje objašnjava. Takođe bih se složila da su izvesna dela podesnija za feminističku kritiku od nekih drugih dela. U odgovoru Ričovoj kažete: „...ako dokaz ponekad treba da ima smisla, ne treba ga sve vreme dokazivati”. Kada ga treba dokazivati? I da li postoje neka zbiranja ili „pokreti” ili umetnička dela koja su pogodniji predmeti feminističke kritike? Kada se ona pogrešno primenjuje? Kada je ma svome mestu? I postoje li bolja sredstva koja mogu kritički da posluže feminističkom cilju?

S. SONTAG: Želim da armije žena i muškaraca ukazuju na svuda prisutne seksističke stereotipe u jeziku, ponašanju i *imagery* našeg društva. Ukolikо je to ono što smatrate da je feministička kritika, onda ona ima, kad god se primeni — ma kako nezgrapno — bar neku vrednost. Ali bih ja želela da vidim nekoliko bataljona intelek-

tualki koje su takođe i feministkinje kako na sopstveni način učestvuju u ratu protiv ženomrstva, dopuštajući feminističkim implikacijama da budu prisutne ili implicitne u njihovom radu a da ne rizikuju da ih njihove sestre optuže za dezertenstvo. Ne volim partijsku liniju. Ona doprinosi intelektualnoj monotoniji i lošoj prozi. Dopustite da to izložim vrlo jednostavno mada — nadam se — ne uz preveliku jadkovku. Postoje mnogi intelektualni zadaci i različiti nivoi diskursa. Ukoliko postoji pitanje primerenosti, ono ne postoji zato što su neka zbivanja ili umetnička dela „podesnije“ mete, nego zato što ljudi kojih javno razmišljaju imaju — i treba da je koriste — slobodu izbora broja i složenosti zaključaka koje hoće da dokažu. I gde ih, u kom obliku i za koju publiku domose. Ričova mi je zamenila da sam propustila da kažem kako je nacistička Nemačka bila, na kraju krajeva, kulminacija seksističkog i patrijarhalnog društva. Smatrala je, naravno, da su vrednosti u filmovima Leni Rifenštal bile nacističke vrednosti. To sam i ja smatrala. Zbog toga sam želela da raspravljam o pitanju: u *kom* smislu delo Rifenštalove olica nacističke vrednosti? Zašto su ovi filmovi — i *Poslednji iz plemena Nuba* — zanimljivi i ubedljivi? Mislim da je dopustivo pretpostaviti da je publika za koju sam napisala svoj esej svesna omalovažavanja žena ne samo u nacističkoj ideologiji, tako eksplicitno proklamovanog u dokumentima nacističke ere, nego i u glavnom toku nemačke književnosti i misli od Lutera do Ničea, pa Frojda i Junga.

Nije podesnost feminističke kritike ono o čemu treba ponovo promisliti, nego njen nivo — njeni zahtevi za intelektualnom jednostavnošću, stavljeni u prvi plan u ime estetičke solidarnosti. Ovi zahtevi ubedili su mnoge žene da je nedemokratski potezati pitanja „kvaliteta“ — kvaliteta feminističkog diskursa, ukoliko je ovaj dovoljno militantan, i kvaliteta umetničkih dela, ukoliko su ona dovoljno suosećajna i samorazgoličujuća. Mržnja prema intelektu je jedna od tema modernističkog protesta u umetnosti i moralu koje se stalno pojavljuju. Iako je ona u stvari vrlo neprijateljski nastrojena prema delotvornoj političkoj akciji, izgleda kao da je politička platforma. I avantgardna umetnost i feminizam mnogo su se služili, a ponekad su izgledali kao njihove parodije, jezicima propalih političkih pokreta. Kao što je moderna umetnost pred prvi svetski rat nasledila retoriku anarchizma (i krstila je futurizmom), feminizam je, krajem šezdesetih godina, nasledio jednu drugu političku retoriku koja je bila na zalasku, retoriku levičarstva. Zajednički imenitelj polemika nove levece bila je njihova usudnost da protivstave hijerarhiju jednakosti, teoriju praksi, intelekt (hlađan) osećanjima (toplom). Feministkinje su težile da produže s tim filialskim karakterisanjem hijerar-

---

hije, teorije i intelekta. Otkriveno je da je omošto je šezdesetih godina raskrinkavano kao građansko, represivno i elitističko takođe i falokratsko. Može izgledati da ta vrsta izlizane militantnosti služi — na kratke staze — feminističkim ciljevima. Ali to onda znači predati se površnim pojmovima o umetnosti i mišljenju, i okućavati jedan istinski represivan moral.

R. BOJERS: 1967. godine napisali ste upečatljiv eseј o Bergmanovoj *Personi*, koji je uključen u zbirku *Stilovi radikalne volje*. Sada se Bergman našao pod jakom paljicom sa brojnih mesta; neki kritičari mu zameraju da je jedna u tehničkom pogledu reakcionarna snaga u svetskom filmu, da je dinamičnost njegove kamere relativno staromodna; drugi kritičari mu prebacuju da, u stvari, prezire zrele žene, ma što on tvrdio da oseća, i da njegovi filmovi redovno pokazuju „negativne“ slike žena koje ne pružaju korisno ohrabrenje svetu kome su potrebne pozitivne slike sa kojima bi se identifikovao. Molim vas da se ovde posvetite Bergmanu i njegovom delu, jer napadi na Bergmmana opisežno opisuju one vrste pristupa koje rutinski zauzimaju mnogi ljudi iz akademiskih sredina, a pogotovo nova generacija feminističkih kritičarki. Određeno, šta sa pristupima kao što su oni koji optužuju Bergmana gore opisanim terminima: kao umetnika koji je i estetski i politički reakcionaran?

S. SONTAG: Ja se krajnje uzdržavam da bilo koga napadjem kao „reakcionarnog umetnika“. To je oružje represivnih birokrata-neznanica u znate-već-kojim-zemljama, gde se „reakcionarno“ takođe povezuje sa jednom vrstom pesimističke sadržine ili sa (da se poslužim izrazom koji ste sami naveli) tim što se ne daju „pozitivne slike“. Budući da sam vrlo vezana za prednosti pluralizma u umetnostima i stranaka u politici, postala sam alergična na reči „reakcionarno“ i „progresivno“. Takvi sudovi uvek podržavaju ideološki konformizam, podbadaju netrpeljivost — čak i kad nisu prvobitno formulisani u tešvrhe. Sto se tiče Bergmana, rekla bih da svako ko svoje delo svede na neostindbergovski pogled na žene odbacuje ideju umetnosti i složenih merila prosvđivanja. (Kad bi najvažnija bila ispravnost stava, *Krevet i sofa* Aleksandra Roma, pun dirljivih feminističkih uvida bio bi veći film od Pudovkinovog *macho* epa *Bura nad Azijom*.)

Oštra optužba protiv Bergmana jednostavno preokreće labava merila koja preovlađuju kod najvećeg dela feminističke kritike. Omim kritičarima koji vrednuju filmove prema tome plaćaju li ovi moralnu odštetu, mora izgledati snobovsko cepidlačenje o lošem kvalitetu najnovijih filmova koje su napravile žene — koji zaista daju pozitivne slike. A šta se događa kad se napad na nekog

ko ne pruža „korisnu podršku narodu” podupre time što ga nazovu „tehnički reakcionarnim” i „staromodnim”? (Ti se kritičari po svoj prilici nadaju da time pokazuju kako se ne pomašaju kao suvremenii komesari za kulturu.) Ja ne bih Bergmama nazvala staromodnim. Ali, uprkos nekim brilljantnim narrativnim izumrima u njegova dva najbolja filma, u *Tišini* i *Person*, njegov rad ne nagoveštava bilo kakav plodan razvoj. On je opsesivan umetnik, najgora vrsta za podražavanje. Kao Gerttruda Stejin i Belkom i Jančo, Bergman je jedan od onih opresivno nezaboravnih genija umetničkog čorsokaka, koji su vrlo smeli sa ograničenim materijalom — rafinirano ga usavršavaju kad su inspirisani, a ponavljaju ga i parodiraju sami sebe kada to nisu.

R. BOJERS: Vaš lični pogled na umetnost i na određena umetnička dela uvek je naglašavao neraskidivi odnos između forme i sadržine, odnos kome su drugi kritičari odavali poštu samo rečima, a neprestano su kršili njegovu premisu. Na taj način mogli ste da sačuvate poštovanje za osećanje bića jednog umetnika, njegovu posebnu vezanost za predmetni svet i sopstveno, određeno mu mesto u tom svetu, i za one principе stila ili forme koji mu omogućuju da strukturiša i prizove to osećanje. E sad, mnogi su primetili „skandaloznu” činjenicu da je osećanje bića za mnoge velike pisce bilo neosporno konzervativno, čak reakcionarno, da je njihova vezanost za dato uvek bila mnogo strasnija od njihovog osećanja za ono što tek treba da bude. Postoji li nešto u umetničkim delima što gotovo kao da zahteva da njihovi stvaraoци imaju čuvarni ili reakcionarni odnos prema svetu u kome žive? Da, u stvari, blivaju konzervativni čak i kad se „predaju” ovaj ili onoj „radikalnoj” politici?

S. SONTAG: Opet „reakcionarno“! Ovo izgleda kao drukčija verzija istog pitanja, pa ću pokušati da odgovorim na različit način. Sumnjam da postoji nešto „konzervativnije“ ili „reakcionarnejše“ kod umetnika nego kod ljudi. A zašto ljudi prirodno ne bi bili konzervativni? Možda je veća obaveza za pojedinca nego za društvo što prošlost neminovno preteže na osi ljudske savesti, ali kako bi moglo biti drukčije? Gde je skandal? Skandalizovati se pred normalnim uvek je demagoški. A sasvim je normalno da budemo svesni samih sebe kao ličnosti u istorijskom kontinuumu, iza nas je neodredljiva naislaga prošlosti, sadašnjost je oštrica brijača, a budućnost — pa, problematično je jedina tugaljiva reč za nju. Razdvajanje vremena na Prošlost, Sadašnjost i Budućnost ukazuje da je stvarnost podjednakr raspodeljena na tri dela, a u stvari prošlost je najstvarnija od svih. Budućnost je neizbežno jedno gomilanje gubitaka, a umiranje je nešto što radimo celog života. Ako su umetnici specijalisti

---

za pamćenje, profesionalni kustosi svesti, oni samo praktikuju — od svoje volje, opsesivno — prototipsku odanost. Postoјi u samom iskustvu življenja jedna iskošenost koja pamćenju uvek daje prednost nad amnezijom.

Prebacivati umetnicima što im je odnos prema svetu nedovoljno radikalalan znači zamerati umetnosti kao takvoj. A prebacivati umetnosti je, ne samo na jedan način, kao da samoj svesti prebacujemo što je teret. Jer svest može biti svesna sebe, kako to začudno kažu hegelijanci, samo pomoću svog osećanja za prošlost. A umetnost je najopštije stanje Prošlosti u sadašnjosti. Postati „prošlost” je, u jednoj verziji, postati „umetnost”. (Umetnosti koje najdoslovnije ilustruju ovu mutaciju su arhitektura i fotografija). Patos na koji zaudaraju sva umetnička dela dolazi do njihove istoričnosti. Od načina na koji ih pobeduju fizički raspad i stilska zastarelost. I od onoga u vezi s njima što je — ma šta bilo — misteriozno, delimično (i zanavek) sakriveno. I jednostavno od toga što smo, sa svakim umetničkim delom, svesni da *to nešto* нико neće ili ne može ponoviti. Možda nijedno umetničko delo *nije* umetnost. Ono jedino može *postati* umetnost kada je deo prošlosti. U ovom normativnom značenju „savremeno” umetničko delo bilo bi kontradikcija — osim onoliko koliko možemo, u sadašnjosti, da asimiliramo sadržaje u prošlosti.

R. BOJERS: A ipak mislim da biste se složili kako su mnogi savremeni liberali, radikali raznih vrsta, zahtevali da umetnička dela budu nova, da se otrgnu od nasleđenih rekvizita i ulkrasa poznatog materijalnog sveta. A ovo oslobođanje je baš ono što mnogi umetnici istinski velikog formata nisu mogli da postignu, uprkos ličnom predavanju programima koje su izložili radikali.

S. SONTAG: Oslobođiti se nasleđenih rekvizita i ulkrasa sveta, kako vi kažete — zar to ne bi bilo kao oguliti sopstvenu kožu? I zar zahtevati od umetnika da odbace svoje igračke — to jest svet — ne znači zahtevati od njih da više ne budu umetnici? Tačav talent za odbacivanje svega mora biti izuzetno redak. A njegove obećane komisti tek treba da se pokazu. Potpuna čistina koja se predlaže kao cilj, kako radikalne terapije, tako i umetnosti (i, u nastavku, političke) nagoveštava da „oslobodenje” može biti vrlo skučeno. To jest, ono izgleda regresivno u odnosu na pun opseg naših mogućnosti — među kojima civilizacija pokušava, na nezadovoljstvo gotovo svih, da presuđuje. Cena koju bismo platili za oslobođenje u tom nedijalektičkom značenju bar je onoliko preterana koliko i cena koju plaćamo za civilizaciju. Ako ćemo odista biti prisiljeni da biramo između defanzivnih fantazija o oslobođenju i vladajuće korumpiranosti civiliza-

cije, hajdemo brzo na posao kako bismo ublažili krutost tog izbora. Rastreznjuje kad shvatimo da obe mogućnosti izgledaju baš onoliko moralno manjkaće kao i pre jednog veča, kad je Henri Džeims u *Princezi Kazamasimi* (The Princess Casamassima) izvršio svoju vidovituu, melanholičnu analizu naših kulturnih dilema posle šezdesetih godina, u kojoj izmišljeni londonski anarhisti anticipiraju američku novu levicu i kontrakulturne ideologije.

Čini mi se da vi govorite o politizovanoj verziji klasičnih modernističkih zahteva od Umetnosti (Stvoriti Novu), ali bi onda jedina razlika između Paundovskog zahteva i skorijih imperativa bila radikalna politika, a ja nisam sigurna da jezik kojim se ta politika iskazuje treba prihvatići zdravo za gotovo. Pitanje samozvane radikale za koje se čini da zahtevaju kulturnu *tabula rasa*, i mislim da će otkriti da su retko toliko moderni koliko to implicira njihova retorika. Način na koji ste formulisali njihov protest čini mi se da brka moralistično politički radikalizam (prepostavlja se da je on Dobra Stvar) sa amoralnom pobunom protiv nasledene prošlosti koja je potpuno u dosluhu sa *statusom quo*. Veliki deo radikalnih neslaganja nadahnut je nekom vrstom restoracionizma — željom da se rekonstituišu zadovoljstva zajednice i građanske vrline koji su bili zbrisani da bi postala moguća vrlo stvarna *tabula rasa* našeg potrošačkog društva. Radikal bi — u onom smislu koji opisuјete — bio Endi Vorhol, princ-dendi i idealno pasivno ovapločenje jedne ekonomije u kojoj je svemu iz prošlosti odredemo da bude zamenjeno za noviju robu.

R. BOJERS: 1966. godine Filip Rif (Philip Rieff) je objavio jednu značajnu knjigu pod naslovom *Trijumf terapeutike: primene vere posle Frojda* (The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud). Šta kažete na ovo: „Nikada ranije nije među intelektualcima Sjedinjenih Država i Engleske došlo do takо generalnog menjanja strana kao sada. Mnogi su prešli neprijatelju ne shvatajući da su baš oni, koji sebe smatraju kulturnom elitom, odista postali zagovornici onoga što je Frojd nazvao nagonskom masom”.

U onoj mjeri u kojoj je deo vašeg rada sredinom šezdesetih godina pokušavao da ozvaniči jedan opušteniji odnos između popularne kulture i elite koji opisuje Rif, da li biste rekli da ste „prešli neprijatelju”

S. SONTAG: (Smeje se.)

R. BOJERS: Šta?

S. SONTAG: Naravno da to ne bih rekla.

---

---

SUZAN SONTAG

---

R. BOJERS: Da li smatraate da je korisno povuci distinkciju izmedu „kulturne elite“ i „nagonske mase“?

S. SONTAG: Ne. Mislim da je ta distinkcija vulgarna. Ignorišući razliku između deskriptivnog i preskriptivnog značenja u kulturi, ona nijednom ne može da pruži valjano specifično određenje. Ima nekoliko značenja u kojima „kulturna“ nije jednak „eliti“. (Uostalom, elite postoje — ne jedna, nego mnoge.) I ne mislim da nagonsko i masa spadaju zajedno — čak iako su to rekli Le Bon i Freud. Distinkcija ukazuje na prezir prema nagonima, površni pesimizam kad je reč o ljudima, i pomanjkanje strasti za umetnost (koje se razlikuju od ideja) koje ne potvrđuju moji nagoni, pesimizam i strasti.

Intelektualci koji žele da brane našu jadnu bolesnu kulturu treba da se odupru sasvim razumljivom iskušenju da besne o neobrazovanim massama i optužuju druge intelektualce da su prešli neprijatelju. Ako sam podsmehljiva u razgovoru o „kulturnoj eliti“, to nije zato što me je baš briga za kulturu, nego zato što mislim da je taj pojam odista neupotrebljiv i da ga treba staviti na stranu. Na primer, on ne objašnjava ništa o kulturnoj smeši o kojoj sam pisala sredinom šezdesetih godina — u jednom posebito život trenutku u stoljeće dugom zbiru razmena među različitim nivoima kulture, različitim elitama. Rani modernisti kao Rembo, Stravinski, Apoliner, Džojs i Eliot pokazali su kako „visoka kultura“ može da asimiliira komadiće „niske kulture“ (*Pusta zemlja, Ulis*, itd., itd.). Do šezdesetih godina popularne umetnosti, pogotovo film i rok muzika usvojili su abrazivne teme i neke od „teških“ tehnika (kao kolaž) koje su do tada bile hrana ograničene kulturne elite, ako hoćete — univerzitetski obrazovanih posetilaca muzeja, jedine kosmopolitske publike za avantgardnu ili eksperimentalnu umetnost. Da je „niska kultura“ bila važan sastojak u modernističkom preuzimanju „visoke kulture“, da je modernistički senzibilitet stvorio nove granice popularne kulture i da je na kraju inkorporiran u nju — to su teme koje nikao kome je stalo do kulture ne može da ignoriše, ili prenebregne da ih vrlo ozbiljno obrađuje. Da li je pokušaj da se nešto razume — u ovom slučaju proces koji traje bar još od Bodlera — njegovo ozvaničenje? Teško da sam mu ja potrebna kako bih ponudila tu zvaničnost. A šezdesete godine izgledaju već kao prilično zakasnele da bi se zaustavilo identifikovanje kulture sa nekakvim Pozorištem Remek Dela Svetske Istorije i da bi se odgovorilo — na osnovu savremenog iskustva, a pokrenut pre zadovoljstvom nego pizmom — na to koliko je postala složena sudbina „visoke kulture“ od onda kad je Metiju Arnold zviždukao u tami na doverskoj plaži. Pojam kulture koji implicira Ri-

fova distinkcija izgleda mi strašno mediokritetan, i prividno uverljiv samo za nekog koga se nikad nije odista zagnjurio — ili našao snažno zadovoljstvo — u savremenoj poeziji, i muzici i slikarstvu. Da li tu kultura znači umetnost? (A koju umetnost?) Da li znači misao? One nisu istovetne, a kultura baš nije sinonimna ni sa jednom. Konzervativne etikete kao kulturna elita i nagonska masa ne govore nam ništa upotrebljivo o tome kako zaštititi tu ugroženu vrstu, „visoke” standarde. Dijagnoze o bolesti kulture date pod tako opštim uslovima, zahvaljujući same sebi, postale su simptom problema a ne deo odgovora.

M. BERNSTIN: U čuvenom eseju *Beleške o camp-u* (Notes on Camp), koji ste napisali 1964. godine, izjavili ste: „Camp me snažno privlači i gotovo isto tako snažno vreda. Zbog toga želim da govorim o njemu i zbog toga to mogu”. Zatim kažete: „Imenovati jedan senzibilitet, iscrtati njegove obrise i ispričati njegovu istoriju zahteva duboku simpatiju modifikovanu odvratnošću”. Možete li da podelite sa nama taj dvojni zbir stavova prema nečem — simpatiju/odvratnost — pogotovo u odnosu na ono što opisujete kao „jevitinu nakindurenost ženstvenosti” ovapiloćenu u nekim glumicama, pa da onda povežete te stave sa sopstvenim feminističkim senzibilitetom?

S. SONTAG: Kao i ovi nedavni eseji o fotografiji, *Beleške o camp-u* su narasle iz premišljaja prilično opšte vrste. Kako „imenovati jedan senzibilitet”, kako „iscrtati njegove obrise, ispričati njegovu istoriju” — to je bio problem od koga sam krenula, a onda sam tragala za primenom, modelom. I izgledalo je zanimljivije ne odabirati senzibilnost X među onima koje su zatrpane etičkim ili estetskim štorima, nego umesto toga prizvati senzibilnost koja je egzistična i na očigledan način minorna, čak prezrena — kao što je prilično varljiv pojам „senzibilnosti” omalovažen u prilog one urednije filkcije, „ideje”.

Moj prvi izbor bila je morbidnost. Neko vreme bavila sam se njom pokušavajući da sistematizujem dugotrajanu opčinjenost grobljanskim skulpturama, arhitekturom, natpisima i ostalim sličnim čeznutljivim mudrostima koje su na kraju našle nesistematisano mesto u *Priboru za smrt i Obećanim zemljama*. Ali materijal je bio previše usitnjен i vrlo kabast za opisivanje, pa sam se prebacila na *camp*, koji je imao prednost što je poznat i marginalan a mogao je da se ilustruje na brži i razumljiviji način. *Camp* je bio, znala sam, senzibilnost na čijoj se talasnoj dužini nalaze mnogi, iako možda nemaju ime za nju. Što se tiče mene: odlučivši da napišem *Beleške o camp-u* umesto *Beležaka o smrti* (Notes on Death), odabrala sam da ugađam onom delu svoje ozbiljnosti koja je *camp* — duhovitost otkačila i olabavila i napravila društvenijim, a ne

da pojačavam onaj deo svog duha koji se redovno zagrcnjavao napadima morbidnosti. U poredenju sa morbidnošću, *camp* je bilo teško tačno odrediti. On je, u stvari, bio bogat primer za to kako jedna senzibilnost može da ima divergentna značenja, kako može da ima latentnu sadržinu koja je složenija — i često drukčija — od one koju pokazuje. Što me dovodi do pitanja ambivalencije. Bazala sam po groblju kulture uživajući u onome što u okviru ironičnog vaskrsenja može da izazove *camp* ukus, baš kao što sam zastajala da odam poštu pravoj smrti, na pravim grobljima kraju seoskih puteva i u gradovima tri kontinenta. A u prirodi je takvih skretanja da nas neki prizori općinjavaju, a da nas drugi odbijaju. Tema koju ste izdvojili — parodično prikazivanje žena — obično me je ostavljala hladnom. Ali ne mogu da kažem da sam jednostavno bila uvredena. Često sam se zabavljala, i bila, koliko mi je potrebno, oslobođena. Mislim da je *camp* ukus za teatralno ženstveno pomogao podrivjanju uverljivosti određenih stereotipnih ženstvenosti — preuveličavajući ih, stavljajući ih među znake navoda. Napraviti nešto vulgarno od ženstvenosti je jedan način stvaranja distance od stereotipa. Ekstremno sentimentalni odnos *camp-a* prema lepoti nije od pomoći ženama, ali njegova ironija jeste: ironiziranje o polovima je jedan mali korak ka njihovom depolarizovanju. Raznovrsnosti *camp* ukusa u ranim šezdesetim godinama treba u tom smislu verovatno priznati značajnu, mada nesmotrenu, ulogu u naglom porastu ženske svesti krajem šezdesetih godina.

M. BERNSTIN: A šta sa ženama kao Me Vest (Mae West), seks kraljicom starog kova koja očigledno nije dojimla publiku na način kakav ste naznačili? Zašto nije imala dejstvo koje opisuјete?

S. SONTAG: Mislim da jeste. Bilo da je počela ili ne s najstarijim od laskanja, njeni slavi je ona seks kraljice novog kova, to jest nekoga ko je glumi. Za razliku od stila Sare Bernar, koji publika u izvesnom trenutku više nije mogla da prima ozbiljno, Me Vest su od početka cenili kao jednu vrstu parodije. Svesno dozvoliti da vas obmane tako robusna, vriskava vulgarna parodija poslednji je korak u stoljeće dugoj evo-luciјi — i progresivnoj demokratizaciji — estetizma čija su šira istorija i implikacije skicirani u Beleškama o *camp-u*, a koja je najznalačkije bila primljena u sredini iz koje je potekla reč *camp* pre nekih pedeset godina. (Iako se znaci slenga razilaze isto omoliko o poreklu „*camp-a*”, koliko i termina „O. K.”, pretpostavila bih da on potiče od *camper* — koji Oksfordski rečnik francuskog prevodi kao „postaviti se izazovno”.) A divedesetih godina otpočela je jedna vrsta dekonstrukcije stereotipova ženstvenosti, izrugivački izazov seksizmu koji je komplementaran

---

---

SUZAN SONTAG

---

moralističkom zahtevu za pravdom i odštetom za žene koji je našao svoj glas devedesetih godina prošlog veka, recimo u Šoovim esejima i romanu Džordža Gisinga (George Gissing) *Prekobrojne žene* (The Odd Women). Ono što zastupam jeste da današnja feministička svest ima dugu i složenu istoriju, čiji je deo i raznoliki ukus homoseksualaca — u koji su uključeni i njegova ponekad neduhovita šegačenja i delirično odavanje pošte „ženstvenom“. Feministkinje su bile manje brze u sagledavanju ovoga od nekih svojih protivnika — na primer Vindama Luisa (Wyndham Lewis), čiji roman-paškiva *Materice* (The Chiltern Mass), napisan krajem dvadesetih godina, sadrži dugi govor o tome kako su prirodnu ženstvenost i muževnost zajednički razorili homoseksualci i sifražetkinje. (Savremenu homoseksualnost optužuju da je „ogranak Feminističke revolucije“.) A Luis nije pogrešio što ih je povezao.

M. BERNSTIN: U svom izvrsnom eseju *Pornografika imaginacija* (The Pornographic Imagination) napisanom 1967. godine i uključenom u *Stilove radikalne volje* (Styles of Radical Will)<sup>2</sup>) opisuјете junakinju *Priče o O.* kao ženu koja „istodobno napreduje k vlastitu svojem uništenju, kao ljudsko biće, i ispunjenju, kao seksualno biće“.<sup>3</sup>) Zatim se čudite „da bi neko mogao ustvrditi da li u ‘prirodi’ ili u ljudskoj svijesti, doista, empirijski, postoji nešto što podržava takav raskol“.<sup>4</sup>) Čini mi se da tako zbijanje (gubitak ličnosti u zamenu za seksualno ispunjenje) može da se posmatra kao alegorija nove feminističke svesti o dilemi sa kojom su danas suočene mnoge žene. To jest, u zamenu za naše „ispunjene kao žene“ (ne seksualno, nego u zavranima kulturnih očekivanja) često smo odbacivale sopstveni identitet pojedinca slobodne volje i voljno učestvovalo u sopstvenom istrebljenju, kao posebitih ljudskih bića. Ako pretpostavimo da se s ovim slazete, da li biste hteli da kažete postoji li u *Prići o O.* više od onoga što ste videli 1967. godine? Može li se ta knjiga smatrati osobenim političkim delom čije značenje može da se obogati feminističkom perspektivom?

S. SONTAG: Mada se slažem da se iz najraznolijih stvari koje ne obećavaju mogu izvući korisne pouke, sudska O. izgleda mi kao malo verovatna alegorija bilo feminističke svesti, bilo, jednostavno, večne podređenosti žena. Moja zainteresovanost za *Priču o O.* postojala je, i opet bi se javila, zbog njene otvorenosti o demonskoj strani seksualne fantazije. Silovitost imaginacije koju ona posvećuje — a ni najmanje ne osuđuje — ne može se zatvoriti u optimistične i

<sup>2</sup>) Suzan Sontag: *Stilovi radikalne volje*, preveo: Mario Suško, Zagreb 1971.

<sup>3</sup>) Ibidem.

<sup>4</sup>) Ibidem.

racionalističke perceptivnosti glavnog feminističkog toka. Pornografski oblik utopističkog razmišljanja je negativna utopija — slično najvećem delu naučne fantastike. Budući da su pisci koji su insistirali na tome koliko je seksualnost (potencijalno, idealno) divlja, rušilačka i antinomiska energija većinom muškarci, obično se prepostavlja da ovaj oblik imaginacije mora biti diskriminativan prema ženama. Ne mislim da je obavezno takav. (Može biti diskriminativan prema muškarcima, kao u slavljenju nesputane seksualne energije kod Monike Wittig).

Ono čime se delo »pornografske imaginacije« razlikuje od drugih izveštavanja o erotskom životu jeste da ono seksualnost tretira kao eksremnu situaciju. To znači da je ono što pornografija opisuje u jednom očiglednom smislu sasvim nestvarno. Seksualna energija ne obnavlja se beskrajno; seksualni čin ne može se neuromorno ponavljati. Ali je u jednom drugom smislu pornografija grubo tačna: o bitnim realnostima žudnje. Da požuda znači predaju, a da seksualna predaja — praćena dovoljno imaginativno, doživljena dovoljno neumorno — podriva ponos individualnosti i ruga se pojmu da volja ikada može biti slobodna; to su istine o seksualnosti i o onome što ona prirodno može postati. Zato što je tako asketski živeti jedino potpuno za požudu, samo nekoliko žena i muškaraca ikada dovedu zadovoljstvo do ovog krajnjeg ekstrema. Fantazija o seksualnoj apokalipsi je, međutim, dovoljno česta — nedvojbeno kao o načinima intenziviranja seksualnog zadovoljstva. A ono što nam govori o, da tako kažem, neljudskom karakteru intenzivnog užitka još omalovažava humani »revizionistički« frotidizam koji je lagodan većini feministkinja i koji minimalizuje neukrotive sile nesvesnog ili iracionalnog osećanja.

Predlažete politički pogled na knjigu umesto moje ogledne ideje o nečem »u 'prirodi' ili u ljudskoj svijesti«. Ali ja bih ponovo podržala ovu spekulaciju. Izgleda da postoji nešto inherentno manjkavo ili samofrustrirajuće u načinu na koji seksualni impuls dela kod ljudskih bića — na primer, kao suštinska (tj. normalna), a ne slučajna (tj. neurotična), karika između seksualne energije i opsesije. Izgleda verovatno da pun razvitak našeg seksualnog bića dolazi u sukob sa punim razvitikom naše svesti. Umesto da prepostavimo da je naše celokupno seksualno nezadovoljstvo deo poreza koji seksualnost plaća zato što je civilizovana, bilo bi tačnije prepostaviti da smo, pre svega, po prirodi bolesni — i da je naše biće to, da počnemo s onim što je Niče nazvao »bolesnim životinjama«, što nas čini životinjama koje proizvode civilizaciju.

Urođenu inkongruenciju između značajnih postignuća u carstvima seksualnog ispunjenja i

---

individualne svesti povećava upotreba seksualnosti u koju ju je stavila moderna, svetovna kultura. Kaško je uverljivost religioznog doživljaja u opadanju, tako je erotski doživljaj ne samo dobio jedan preuveličani, čak velelepni značaj, nego je sada on podređen standardima uverljivosti (tako pridodavši potpuno novu vrstu anksioznosti seksualnoj delatnosti). Pogotovu se traganje za doživljavanjem potpunog psihičkog predavanja, koje sada više nije uključeno u tradicionalne religijske oblike, sve više i sve užurbanije pridodaje karakteru orgazma-od-kognitivne-pamet. Mitovi totalnog seksualnog ispunjenja dramatizovani u *Princi o O.* bave se tim svojstveno modernim *via negativa*. Dokaz o osećanjima i seksualnim ukusima naše kulture prenošto je postala potpuno svetovna, te u drugim prošlim i sadašnjim kulturama, nagoveštava da se za pohotljivošću retko jurilo na ovaj način, kao za organonom za prevazilaženje individualne svesti. Možda jedino kad se seksualnost natovari tim ideoškim bremenom, kao sada, ona takođe postaje stvarna a ne samo potencijalna opasnost za ličnost i individuaciju.

R. BOJERS: Filip Rif piše u *Sabraći učiteljima* (Fellow Teachers): »Prava kritika sastoji se, prvo, u ponavljanju onoga što se već zna. Većlik je onaj učitelj koji može, zato što nosi u sebi ono što je već poznato, to da prenese svom učeniku; ta suština je njegov apsolutni i nesvodivi autoritet. Ako učenik ne prepozna taj autoritet, onda on nije učenik«.

Šta mislite da Rif smatra kad govori o autorativnom znanju — ono, naravno, nema veze sa stručnošću jednog specijaliste. Da li biste se složili da, prema Rifovoj definiciji, u našim institucijama za višu naobrazbu postoji vrlo malo studenata?

S. SONTAG: Izuzetno malo studenata; prema toj definiciji — da. Ali možda ipak više nego dovoljno, budući da — opet sledeći Rifovu definiciju — verovatno *nema* ni profesora. Autoritet profesora koji se ovde priziva ne ide dalje od Viljemove Nemačke. Da postoji vrlo malo studenata» (u pravom značenju: predani, nadareni ljubitelji znanja) svakako je isto tako dobro poznato kao i da postoji mnogo više »studenata« (u opisnom značenju: tela u učionicama), budući je obrazovanje zasnovano na »slobodnim umetnostima« preuzele baš one funkcije koje čine da je teže, no jednu generaciju ranije, odrediti kao štivo takozvane teške knjige, i izlagati složene ideje, a da studenti neučitivo ne dobacuju. Ali Rif svoju optužbu protiv masovnog školovanja ne učvršćuje preterivanjem. Kad je u intelektualnoj istoriji zapada univerzitetски profesor imao »apsolutni i nesvodivi autoritet«? Čak i u velikim razdobljima vere, za koja se može prepostaviti da su bila

---

dobro snabdevena modelima za pedagoga kao diktatora, kad se bolje pogleda otkriva se ohra-brajuće vrenje otpadništva, heterodoksije, sum-nje u ono što se »već zna«. *Fiat* ne može da vrati učiteljskom pozivu (koji, sada neopozivo sveto-van, prenosi pluralitet »tradicija«) apsolutni autoritet koji ne poseduju ni učitelji ni ono što se uči — ako su ga ikad i posedovali.

Stvarni istorijski pritisci za snižavanje standar-da »više naobrazbe«, koji postoje, misu oslab-ljeni izjavama šta bi reči trebalo da znače — definišući učitelja kao nekog ko podučava s au-toritetom, a studenta kao nekog ko prihvata autoritet učitelja. Možda bi Rifove definicije trebalo prihvati kao dokaz da je borba za oču-vanje višeg standarda zaista izgubljena stvar. Ako je pad prvočasnog podučavanja na univer-zitetima zaista ireverzibilan, kao što verovatno jeste, onda treba očekivati tačno takvu odbranu starog poretku kašku projektuju ove prazne de-finicije velikog učitelja i velikog učenika. Stva-rajući od sopstvene istorijske nepodobnosti za kasni dvadeseti vek vrlinu, Rifova autoritarna teorija o univerzitetu paralelna je autoritarnoj teoriji buržoaske države koju su zagovarali u Nemačkoj i Francuskoj krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka. Budući su bit i so-ciološka uponišta učiteljevog autoriteta potko-pani, ostala je samo forma. Od samog autorite-ta (»ta suština«) stvorena je definišuća karak-teristika velikog učitelja. Možda se tako veliko, nadmerno polaganje prava na autoritet nazna-čava kad neko ne može, nije u stanju, da ga ima. Čak i u maoističkoj konцепцијi odnosa iz-među vođa i masa, autoritet Velikog Učitelja ne proizlazi, tautološki, iz njegovog autoriteta, nego iz njegove mudrosti — čiji se jedan mnogo reklamirani deo sastoji u rušenju »onoga što se već zna«. Iako Rifov pojам učitelja ima više zajedničkog sa maoističkom pedagoškom kon-cepцијom nego sa glavnom tradicijom zapadnog delanja i visoke kulture za koje on misli da ih brani — od varvarskih studenata — formulisan je na način koji je više lišen nezavisnog miš-lijenja od maoizma.

Definisati učitelja prvenstveno u uslovima ideje o autoritetu čini mi se vrlo nepodobno sa stan-dardima onog elitnog obrazovanja koje propo-veda Rif. Što ova definicija odobrava priželjki-vanje bez osnova i dopušta ličnu arogantnost relativno je nevažno. Važno je što ona izostavlja zapravo sve učiteljske vrline. Kao što sam već rekla — mudrost. I sokratski pedagoški eros. Zaboravite poniznost — ako je suviše radikalna, ili pak zvuči otužno. A šta je sa skepticizmom?

Malo skepticizma o onome što čovek »nosi« u sebi, ako je dobro obrazovan, može biti od posebne koristi — da uravnoteži iskušenja o sop-stvenoj pravednosti. Kad je neko kao Filip Rif

---

bio te sreće da studira pod najambicioznijim i najuspešnijim autoritarnim obrazovnim programom koji je ikad zamišljen u ovoj zemlji — u koledžu Univerziteta u Čikagu za vreme Hačinsa — rekla bih da ostajem koliko i on zagovornik neelektivnog nastavnog programa. Ali sam svesna da sve takve forme opšte saglasnosti o »velikim« knjigama i »večnim« problemima, kad se jednom ustale, teže da se na kraju izrode u nešto filatarsko. Stvarni život duha uvek je na granicama »onoga što se već zna«. Tim velikim knjigama nisu potrebni jedino staratelji i prenosnici. Da bi i dalje živele takođe su im potrebni protivnici. Najzanimljivije ideje ipak su, na kraju, jeretične.

M. BERNSTIN: Volela bih da povežem *Porno-grafsku imaginaciju* sa vašim esejom o Leni Rifenštal, gde razmatrate estetiku totalitarne umetnosti. U kom obimu je *Priča o O.* totalitarno delo, ili ironičan komentar jednog takvog dela? I da li tu, onda, postoji veza između ove priповesti o totalnoj ženskoj podređenosti tudim doktrinama i prednostima, i dela Rifenštalove s njegovom usredsređenošću na pokornost jednom svemoćnom vodi?

S. SONTAG: Ne smatram da je *Priča o O.* ironična, bilo o totalitarizmu, ili pak o Sadovskoj književnoj tradiciji, čija je svesna ali izuzetno ograničena modernizacija. Da li je to totalitarno delo? Veza koja se može povući između *Priče o O.* i erotizovane politike nacizma izgleda slučajna — i neprisutna u knjizi i namerama postarijeg francuskog visokog državnog činovnika koji ju je napisao pod pseudonomom — ma koliko nam danas lako padala na um, pogotovo otkad je sado-mazohistička dramaturgija počela da oblači nacističke haljine. A postoji još jedna razlika koju vredi zabeležiti, ona između erotičnosti političkog događaja (stvarnog, ili, recimo, na filmu), i erotičnosti privatnog života (stvarnog ili fiktivnog). Kad se Hitler koristio seksualnim metaforama da izrazi autoritet voda i pokornost mase, karakterišući vođstvo kao silovanje, mogao je jedino da uporedi mase sa ženom. (Ali O. je jedna žena, a knjiga je o individualnom spasenju kroz erotisko, koje je duboko antipoličko, kakvi su i svi oblici misticizma i neomisticizma.) Kad se izmeri prema podređenosti i ispunjenju u stvarnoj erotiskoj situaciji, erotičnost Hitlerovog pojma o vođstvu (kao silovanju) i sledbeništву (kao podavanju) je podvala, falsifikat.

Kako postoji razlika između jedne ideje posredovane metaforom i doživljaja (stvarnog ili fiktivnog), metafore koje koriste moderni režimi, koji su težili da stvore totalnu ideološku opštu saglasnost, imaju različite stepene blizine ili udaljenosti od praktične realnosti. U komunističkom pogledu na to kako vođe vode mase, me-

tafora nije ona o seksualnoj dominaciji, nego o učiteljstvu: učitelj poseduje autoritet a mase su učiteljevi učenici. Iako ova metafora čini maoističku retoriku vrlo privlačnom, gotovo onoliko privlačnom koliko je nacistička odbojna, njen rezultat je verovatno mnogo totalniji sistem kontrole nad umovima i telima. Dok je erotizovana politika fašizma, na kraju krajeva, pseudoerotika, pedagoška politika komunizma je stvarni i efektivni proces učenja.

R. BOJERS: Poslednje pitanje: 1964. godine napisali ste eseј o naučno fantastičnom filmu pod naslovom *Imaginacija katastrofe* (The Imagination of Disaster) koji je uključen u *Protiv interpretaciju*. Da li ste od tada još razmišljali o naučnoj fantastici — na primer, o ideji inteligencije izloženoj u *Kraju detinjstva* (Childhood's End) Artura Klarka? Možete li da povežete »imaginaciju katastrofe« i »pornografsku imaginaciju«? I vode i sledbenike u fašističkoj estetici?

S. SONTAG: Taj eseј se, među ostalima, može posmatrati kao jedna faza rasprave o načinima autoritarnog osećanja i percepcije. (A ona se ne nalazi samo u mojim eseјima. Na primer, *Duet za kanibale* (Duet for Cannibals) i *Brat Karl* (Brother Carl), dva filma koja sam napravila u Švedskoj, i dve nedavne priče — *Preispitivanje starih žalbi* (Old Complaints Revisited) i *Doktor Džekil* (Doctor Jekyll) — su prozna obrada privatnih života voda i sledbenika.) Naučna fantastika — o kojoj ču, nadam se, jednog dana napisati bolji eseј — puna je autoritarnih ideja, ideja koje imaju mnogo zajedničkog s onima razvijenim u drugim savremenim kontekstima (kao pornografija) i koje ilustruju tipične forme autoritarne imaginacije. Klarkova priča je jedan od umešnijih primera polemike karakteristične za naučnu fantastiku, polemike u prilog autoritarnom idealu inteligencije. Romantični protest protiv uma — ubice, glavna tema umetnosti i mišljenja od početka devetnaestog veka, postepeno je postao samoostvarivo proročanstvo dok su u dvadesetom veku tehnikratske, čisto instrumentalne ideje o umu prelazile u vođstvo, a one su postigle da inteligencija izgleda beznadzorno neadekvatna društvenom i psihološkom neredu — koji se doživljava kao opasniji no ikad ranije. Naučna fantastika zastupa ideju o superiornoj ili »višoj« inteligenciji koja će zavesti red u ljudskim odnosima i brijivim osećanjima, te tako okončati detinjstvo — to jest istoriju. Pornografija, kao i fašistički spektakl za mase smera da učine um (u idealnoj koreografiji tela, dominatora i onih kojima se dominira).

Živimo u kulturi u kojoj se inteligenciji potpuno odriće značaj u potrazi za radikalnom nevinošću, ili se brani kao orude autoriteta i represije. Moj

stav je da je jedina inteligencija koju vredi braniti kritička, dijalektička, skeptična, disimplifikujuća. Inteligencija čiji su ciljevi definitivna rešenja (to jest suzbijanje) sukoba, što opravdava manipulaciju — uvek, naravno, za dobro drugih, kao u tezi koju je tako briljantno izneo Veliki inkvizitor Dostojevskog, što opseđa glavni tok naučne fantastike — nije *moj* normativni pojam inteligencije. Nimalo izmenadjuće, prezir prema inteligenciji ide s prezirom prema istoriji. A istorija je, dabome, tragična. Ali ja nisam u stanju da podržavam ijedan pojam inteligencije čiji je cilj okončanje istorije — zamenivši tragediju koja civilizaciju čini bar podnošljivom morom Lepog Sna o večnom varvarstvu.

Pretpostavljam da odbrana civilizacije implicira odbranu jedne inteligencije koja nije autoritarna. Ali svi savremeni branioci civilizacije moraju biti svesni — mada ne mislim da pomaže često to ponavljati — da ova civilizacija, već toliko zaposednuta varvarstvom, jeste pri kraju, a ništa što činimo neće je ponovo sastaviti. Te tako u kulturi prelaznog doba kojoj pokušavamo da nađemo smisao, boreći se protiv nedrača — bližnakinja hiperestetizma i pasivnosti, ni jedan stav ne može biti lagodan ili ga se ne možemo potpuno pridržavati. Možda se najinstruktivnija rasprava o pitanjima inteligencije i nevinosti, civilizacije i varvarizma, odgovornosti prema istini i odgovornosti prema ljudskim potreбbama nalazi u libretu Šenbergovog *Mojsija i Arona* (Moses und Aaron). Dostojevski ne dopušta Isusu da odgovori na monolog Velikog Inkvizitora, mada se pretpostavlja da nam ceo roman daje, kako i jeste, materijal da sastavimo taj odgovor. Ali *Mojsije i Aron* odgovaraju jedan drugom na argumente. No iako Šenberg koristi i dramaturgiju i muziku da napakuje celu operu protiv stavova koje zastupa Aron, a za Mojsijevu reč, u stvarnoj raspravi on ravнопravno suprotstavlja njihove argumente. Te tako rasprava ostaje nerazrešena, kako odista i jeste, jer su ova pitanja žestoko komplikovana. Obojica, i »Mojsije« i »Aron« su u pravu. A svaka ozbiljna rasprava o kulturi — koja na kraju mora biti rasprava o istini — mora poštovati tu složenost.

(Prevela s engleskog VUKICA ĐILAS)

---

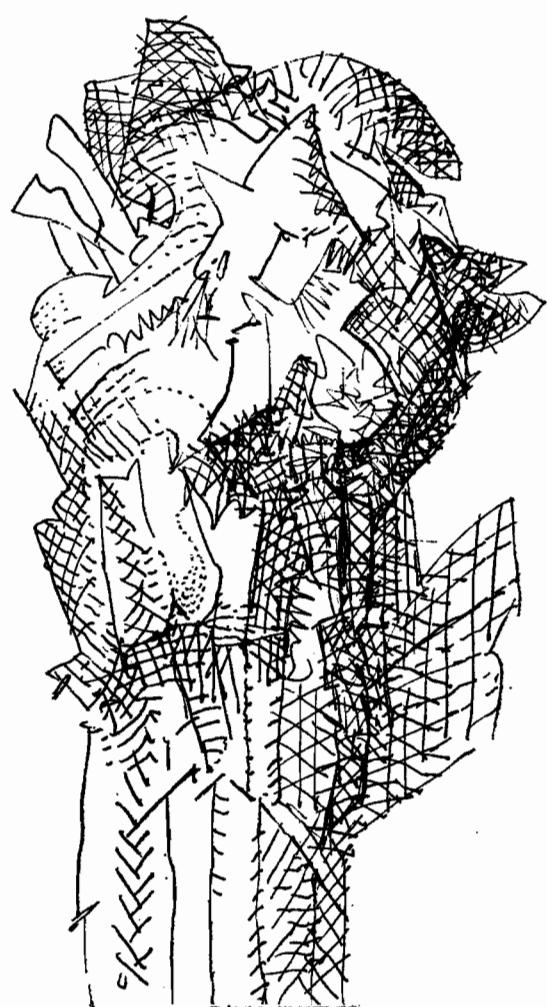
IV DEO

---

# ZBIVANJA

---





---

ZORICA JEVREMOVIC

---

# STOLICA ZA LJULJANJE

---

TRINAESTI INTERNACIONALNI FESTIVAL  
ANIMIRANOG FILMA, ANSI 9—14. JUN 1981.

Ansi, gradić na domak Mon Blana, s francuske strane, mesto je kao stvoreno za odmor i uživanje. Svojom prijatnom klimom, izgledom u kome se mešaju stilovi tipični za alpsko podneblje i priobalne naseobine primerene potreбama velikog jezera koga meštani jednostavno nazivaju »Jezero«, atmosferom ladanja i konfora turistički nastrojenih namernika iz svih delova sveta, vrlo brzo razgali i najangažovanijeg sociologa kulture, i najortodoksnijeg teoretičara vizuelnih medija koji se ovde prvi put nađu radi pregleda svetske animacijske produkcije. Ovde sve postaje okvir za sliku — i sve materijalni kulturno-školski sraz odraza lepe prirode, vizuelnih festivalskih oznaka po gradu, patvorene ljupkosti cime-teatra gde se održavaju projekcije i animacijskih slikovnih komentara o prirodi lepog rad koje se stvara. Za brzoplete feljtoniste, dovoljan razlog da se Ansi oglaši kić-razglednicom u kojoj jedan skup animatora postaje tako jedna od tačaka zatomljenog sveta bogougodnom leptotom, i bogatstvom uživaoca. Za one, koji sjaj i čistotu junske jutre u ovom pitoresknom kraju dočekuju kao povod da sve nazdravi umetnosti animacijske slike sveta, koliko i vеstastvenosti slike prirode same, ovaj okoliš za festival animacije postaje idealni prostor za prožimanje i razgraničenje umetnog i prirodnog, preteranog i stilizovanog, estetskog i manirističkog. Kako je sve što nas okružuje urbanistički kić — jer čovek po sebi stvara kić-sadržaje na mestima gde obitava — tako i Ansi postaje za festivalce okvir za sopstvenu kritičku sliku medija animacije, i procene njegove uloge u svetu kića savremenog čoveka zasićenog svekolikim »veštačkim« slikama na ulici, u kući, u metrou, u bioskopu, u supermarketu, u restoranu.

Nema sumnje, pažljivom posmatraču ne može izmaći ingeniozni potez organizatora ovog festivala da se upravo ovde, među blještavilom

prirodne lepote same, vrednuju rezultati onih koji umetnim sledom načrtanih sličica, plastičnih ili lutkarskih formacija, kompjuterskih rastera ili hologramskih zadatosti oblikuju audiovizuelni materijal »estetski lep«, po načelima »etički dobrog«. Dve slike sveta — slika prirode i animacijska slika — takmiče se do prevage svrhotitosti: samo oni animacijski prizori likovno i animatorski najdomišljeniji uspevaju da prekoče takozvani »klizni prag« što vodi umetnost u kič, u imitativno. Konkurenca je na ovom mestu nemilosrdna: ne samo da animatori konkurišu jedni drugima za nagradu i pažnju publike u gledalištu, već i samo komunikacijsko odredište (prostorno okrilje odakle se vrši projekcija filmova) takmiči se sve vreme s idejom, izrazom i strukturacijom ovih animiranih ostvarenja. Prirodnom stvari, poznavaoći teoriju audiovizuelnih komunikacija neće prenebreći činjenicu da u ovakvom sučeljavanju stvarnosti i umetnosti, okvira slike iz života i forme animacijskog prizora, animacija kao komunicacijski model dobija u meri koja je ne nameće kao arbitrajni alikovni model već kao alternativnu pojavu vizuelnim odrazima stvarnosti. Zato, nikakvo čudo što kritičari na ovom festivalu podležu osetljivom kulurološkom podvajaju — podelili na farizeje i licemere koji ljube sve ono što je »ljupko u animaciji ko u životu«, strepeći pri tome od promene fraze »animacijski kič«, i one, koji u kritici animiranih filmova podrazumevaju fenomen spletka i konfrontacije stvarnosnih, životnih i »oprirođenih« slika« sveta.

Ali, kako uči Herman Broch — »Nikad nisu u pitanju kič predmeti nego kič ljudi sa svojim lažnim ogledalom«. Ili, kako kaže u povodu togata Vera Horvat-Pintarić — »Suvršno zlo je tamo gde se nešto zbiva na samoj površini, u zatvorenom obrascu«. Na primeru animacijskog fenomena taj »zatvoreni obrazac« je s pažnjom negovan u uskim strukovnim krugovima a višegodišnje pohranjivan od svetske kulturne javnosti. Njegove glose su svima poznate: a.) animacijom se bave umetnici iz najlepših pobuda, b.) animiranim filmovima isporučuju se civilizaciji sve same humanističke poruke, c.) animacija je lepa umetnost, jedna od najuzvišenijih likovno-kinetičkog modaliteta, d.) animaciju je teško raditi, zato su ideje banalne, e.) forma je ono što bitno određuje kvalitet animiranog filma. Na sve ovo, oni koji inače lenjo misle a imaju uticaja na proizvodnju animiranih filmova, izmislili su krialicu da je animacija umetnost »za veliku decu« tj. za momčine mekog srca i stidljivog osmeha. Tako reći, jedna »nevina umetnost« u kojoj radini slikotvorci tvore fiktivni, crtani život, koji nalazi svoje teme i ideje u ljupkosti, humoru i optimizmu svakodnevnog, razonodnog, potro-

---

šačkog života savremenog čovjeka. Zastupnici »baš-me-briga« stajališta (Lassat-mich-in-Ruhe-Lebensauflassung), tj. oni koji hoće da žive sebično i mirno (a drugi kako znaju i umeju), našli su se tako vrlo brzo uz animatore, i njihove festivalne. Vremenom, ovo kič poнаšanje zacarilo je u animaciji tako duboko da je danas u »društvu spektakla«, kako bi rekao Gij Debord, skoro nemoguće teorijski raščlaniti uzrok ove pojave od njene posledice.

No, bežanje od stvarnosti, koje se ogleda kako u upornom ponavljanju tudeg a videnog u animaciji, tako i u oglušenju o moderne tokove drugih vizuelnih formi komunikacije, u Ansiju se otvilo kao Brohovo »lažno ogledalo«, u punom sjaju. Nijedan autor koji nije do kraja apsolvirao svrhovitost animacije u odnosu na druge izražajne kinetičke odnosno, likovne oblike, ovde, u lepoj prirodi koja je po sebi dovoljna za narcisoidno ogledanje »razonodnog optimizma« kičista — nije dobro prošao ni kod publike, ni kod kritike. I obratno, svi oni autori koji su svesno računali s fenomenom »urbanističkog kiča« — gde animator strukturiše ideju kao deo neophodnog »gaždet« animacije — prošli su izuzetno, i u sali ljudskog cined-teatra, i u »Kasinu« gde su se održavale press konferencije, i na terasi braserije gde se sedelo pre, i posle projekcija.

Iz razloga udobnosti što je pruža animacijski »gadžet«, kanadski film *Krc* Frederika Baka (Back) doživeo je ovacije, nepodeljeno priznanje publike i okupljenih animatora. To što mu žiri nije dodelio najviše priznanje ne treba smatrati za grešku. Pre bi se moglo reći da su sedmoro uglednika animacije: (Gisele Ansorge, Lou Bunin, Kaj Pindel, Wojciech Kilar, Maurise Sine i Ranko Munitić), napravili omašku. *Krc* je toliko pun nostalгије za »prošlim vremenima«, autor operiše isključivo kategorijama osetilnog i reminescentnog, siže je do te mere izveden u poznatom žanru »melodramski do suza« — da je završnica priče data s takvim neoromantičarskim patosom koji prevazilazi i »džejnerovsku« zamisao o završecima hronika jednog vremena, i jednog plemena. Izgleda da su članovi žirija posmatrajući reakciju publike u dvorani (koja je prirodnom stvari reagovala krajnje emotivno — fabula se odigrava u Kvebeku, film su radili kanadski Francuzi), zaključili da *Krc* jeste film izuzetne veštine (dobitnik jedne od glavnih nagrada), zavidne likovne kulture, valjanog audio i muzičkog ucelinjenja, ali, i ostvarenje koje upravo razotkriva fenomen »lažnog ogledala« u animaciji. Razumljivo, ove pretpostavke o motivima članova žirija zasnivaju se na velikom iznenadenju pisca ovih redova jer je time napravljena krupna iznimka (poznata je činjenica da na festivalima glavne nagrade — i onu naj-

glavniju, Grand-prix — »rado« odnose filmovi »mesne« produkcije, odnosno, ostvarenja »dra-ga« domaćinima, i to ne zato što to domaćini potražuju, već valjda stoga što se žiri »zaljubi« toliko u zemlju i grad gde dolazi tj. tako is-privatizuje svoj posao da se domaćini prosto brane da ne dobiju koju nagradu više od one »dve-tri glavne«). Ipak, čini se da su stvari oko vrednovanja »ideje dela u celini« upravo u Ansiju ove godine počele da mrse konce do kraja neartikulisanim »ideativnim slojevima« izvesnog animiranog filma. To nije nikakvo čudo, može se pre reći da je bilo krajnje vreme da se iskustva Šklovskog, pa nadalje sve do semioloških teorija Barta, (Barthes), Meza (Metz) i Umberta Eka (Eco), moraju imati u vidu i kad se stvara, i kad se analizira jedno animirano »celo«. Ne mogu animatori ni kritičari »zavlačiti glavu u pesak« pred davno obe-lodanjem, prverenim sistemima semiologa i teoretičara audio-vizuelnih komunikacija, tek tako, verujući da je vreme poimanja estetike stalo tamo kod ranog Mek Larena, odnosno, početaka »Zagreb« filma. Spomenuti teoretičari najtanjanije razmatraju upravo vezu »teme dela« i »ideje dela« — njihovo značenjsko preplitanje, strukturalno uranjanje, formativno ucelinjeno iskazivanje.

Gledajući s tog stanovišta, ni po kojoj hipotezi danas nije moguće braniti poentu spomenutog filma »Krc«. I pukim prepričavanjem onoga što se zbiva u poslednjim minutima filma, dobija se značenjska poruka celine — Zima je, grupa dece dobro umotana ulazi u Muzej moderne umetnosti, u pratinji odgajivačice. Unutra ih dočekuje razgaljeni, stari čuvar. Deca gledaju: moderne slike, apstraktne. Deci je dosadno. Čuvar, da bi ih zabavio, donosi od negde zabačenu starinsku stolicu za ljunjanje. Deca ciknu od sreće, bace se na stolicu, zaposednu je. Zatim sledi krug uspomena o stolici, i radi nje... Drzovitost da se kategoriji modernog slikarstva suprotstavi kategorija prohujalog »gadžeta« u doslovnom smislu — robnog konfora — u svakoj drugoj umetničkoj oblasti bila bi dočekana »na nož«, najbliže rečeno, povodom nje bi se lomila kopljia na konferencijama za štampu, u razgovorima kritičara s autorom, bitke bi se vodile po kuloarima festivala. Ovde, to nije bio slučaj. Ljudi su se uglavnom pomašali u stilu — »Pa hajde, to je prelepo!«. Svakako, nije problem samo u tome što Krc svojim apologetskim stavom prema tradiciji deluje diskutabilno i za ne tako oštре sociološke kriterijume, no, ono je uistinu razoružava posmatrača jesu okupljeni animatori kojima je lako prodat »rog za sveću«: jedan čisto kič predmet konfrontiran je s umetničkim predmetom a da je to svima bilo normalno. Kažu, u pitanju je samo nostalgija za babinom stolicom u kojoj se lepo ljuška, u kojoj

su se pleli divni starinski šalovi, iz koje su se pričale najlepše priče, oko koje su deca slušajući »krc, krc« — dok se stolica ljuljala — uživala do besvesti. Tačno je da je film rađen zbog nostalгије, i u tome po sebi nema ničeg lošeg. Jeste da je i u pitanju tradicija, i plemenski, i nacionalni koren. Ali, ništa se ne može vratiti od vrednosti stare slave prohujalih vremena — ukoliko se ono što je savremenno, vitalno, umetničko a locirano u istoriju civilizacije kao pokret koji obeležava epohu (u kojoj živi i autor *Krca*) predupredi jednim predmetom za uživanje. Bez ikakvog socijalnog zaziranja: stolicu za ljuljanje imali su i onda, i imaju danas, samo oni koji imaju sve drugo. Zato, stolica Frederika Baku nije puka metafora: ona je upotrebljena metomimski — baš kao i apstraktno slikarstvo.

No, treba napomenuti da iako spomenute konotacije nisu skrivene, mora se uzeti u obzir »olakšavajuća okolnost« za F. Baku. U suštini, nije sačinio ništa osobito devijantno: on je samo u okviru davno zadate igre »bašme-briga« stajališta isprobao pojmove primerenosti i funkcionalnosti. Naime, stolica za ljuljanje možda jeste idealno primerena za priču o prošlom vremenu, ali, nije funkcionalna kao simbol za napodaštavanje apstraktног slikarstva. I obrnuto. To je jedino što je Bak Frederik »ispustio iz vida« — sve drugo je bila izvrsna animacija.

Oni koji nisu progutali udicu iz *Krca*, mogli su bezbedno da hrane labudove u jezeru, komentarišući *Letovalište* Birgit Janson (Jansson). Jansonova je ulogu tehnologije plastelinske animacije dovela do samog apsurda. U skoro doslovnom oponašanju ljudskih pokreta, grimasa i mikre ljudske figure, preko priče o stanovnicima jednog staračkog doma, izrekla je sve što se fenomenološki da obrazložiti za tretman plastelina u animaciji: to je „tvrd“a, teško oblikovna materija kojom se ne sme oponašati „melkše“ oblikovne materije, kakva je crtežna, recimo. Kako reče Ivan Fohrt (Focht), „Svaki pokušaj da se jednom umetnošću, ili, oblikovnim materijalom, oponaša ono što se može samo u drugoj — predstavlja latentnu opasnost da se zapadne u kić“. Birgit Janson nas je dugo „vukla za nos“. Dvadesetak minuta smo gledali skoro idealno „žive“ kretanje staraca, zabavljali se sa njihovim nedaćama i zgodama — da bi nam na kraju priredila prvorazredno iznenadenje. U jednom času, kamera se „izvukla“, i pokazala nam da je sve to bila scenografija za čisto filmsko upozorenje staraca iz fizički konkretnog staračkog doma koji su sve vreme (dok smo mi pratili animirani blok) „gledali odozgo“ šta se radi s njihovim plastelinskim odrazima. Jansonova je sučelila bitne probleme animacije: imitativno je podvrgla skopiji stvarnosti, veru u umetnost animacije pokušala je da

objasni verom u animiranje duša onemoćalih staraca. Ideja se „poklopila” sa sižeom, izrazom, temom. U tom času ljubitelji plastelinske animacije setili su se svega onoga što je do sada napravio radini Vil Vinton, i svih njegovih za-bluda oko dramaturgije, i „gradenja” poruke... A s puno razloga ne zaboravljamo njegovo bri-ljantno „Zatvoreno ponedeljkom”, kao i jednu Helen Šapiro, i njenu „Toaletu”, Endi Volkera s „Vremenom punjenja”, i virtuznii sinkretički film Džona Vokulka „Ne, ne krastavčiću” (plasteliin, drvo, plastika, metal, papir, povrće, voće — sve osim vatre!). Razumljivo, u ovak-vom času teorijske reminescencije, nametnula su se sećanja na uspehe i neuspehe jednog drugog „tvrdog” oblikovnog materijala — lutke. Ako je ko do kraja islužio kao kič predmet u okviru izražajnih svojstava animacije, onda je to lutka. Sada, posle poruke Bingite Janson — čuvajmo se oponašanja životnog u prizoru, to uspešno radi život — lutka film *Kralj i čarobnjak Ljubo-mira Beneša* delovao je kao oporulka svima u Ansiju: Midin dodir pozlaćuje predmete koji na kraju uguše zlatoljupce. Ređu, ko uživa u „krc, krc” ljuljanju više no u duhovnoj trpezi, recimo, apstraktnog slikarstva, gotov je starac za animaciju, pa zvali ga u nekim krugovima kraljem, ili čarobnjakom „osme umetnosti”. Mnogi starci ovenčani slavom na festivalima animacije ši-rom sveta, ušli su posle svega u hladno ansijsko jezero. Obgrlili su noge belim labudovima, išču-pali poneko perce za uspomenu i već onako ote-žali od nostalgiјe za vremenima kada su oni određivali šta je „umetničko u animaciji” uspeli se u alpsku mandolinu, dok ih je vетar ljulju-škao levo-desno ka obroncima glečera.

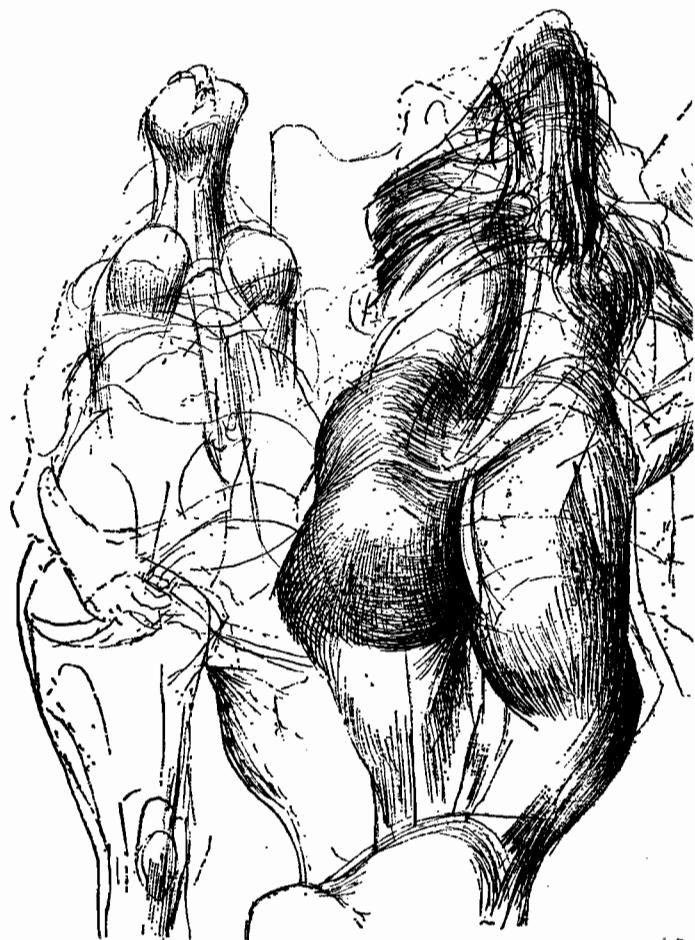
---

V DEO

---

# PRIKAZI

---





---

KSENija MARICKI ČABANSKI

---

## RUDNIK MITOVA

---

U vreme objavljivanja francuskog (1965) i engleskog izdanja (1969. godine, pod naslovom: *Sažeta enciklopedija grčke i rimske mitologije*), ova knjiga\*) je dobila vrlo povoljne stručne ocene, a njen autor srdačne čestitke za uspeh velikog odjeka. Ovaj priručnik je ocenjen kao sveobuhvatan u klasi sličnih publikacija, kao „rudnik mitova”.

Izdavačko preduzeće Vuk Karadžić iz Beograda, u zajednici sa Larusom, uključilo je knjigu Sabine Osvalt u svoju ediciju rečnika, koju uredaju Đorđe Trifunović i Branka Lazić. Recenzent i redaktor ovog prevoda, Čelica Milovanović skeptičnija je prema „sažetoj enciklopediji” Sabine Osvalt nego strani stručnjaci. Po njenom mišljenju, ovaj rečnik ima za cilj da „prosečno obrazovanog ljubitelja i poštovaoца antičke starine vodi, sigurnom rukom, kroz beskrajne lavirinte mitologije”, a nije mu svrha da pruži detaljnju informaciju stručnjaku za klasičnu filologiju.

Naš recenzent s pravom ističe pouzdanost kao bitnu osobinu ovog priručnika. Na podatke, koji samo treba da reprodukuju šta su u „starini kazivali”, a ne da interpretira mitove sa stanovišta modernih shvatanja, može se osloniti i stručnjak, a ne samo amater i laik (kod nas ih je, danas, u oblasti antičkih studija sve više i u jednoj i u drugoj kategoriji). Ne treba pri tom zaboraviti da klasični filolozi nisu jedini stručnjaci za antičku mitologiju, već je poduzi spisak naučnih disciplina i smerova u čiji domen interesovanja i bavljenja ulazi i mitologija.

Na izgled je nemoguće da se kaže nešto novo i drukčije o mitologiji, o kojoj je razmišljao još Homer, pre više od dvadeset i sedam vekova. Drevni grčki mitovi, sačuvani u najlepšim književnim delima grčkih pisaca, predstavljali su glavni izvor saznanja o mitologiji uopšte za evropske čitaoce sve do XIX veka. Posle su slična izučavanja preneta i na druge narode, zemlje i epohe. Ta istraživanja su do danas postala toliko složena i brojna da se jedva može i navesti definicija mita koja bi bila jedinstveno prihvaćena.

\*) Sabina Osvalt, *Grčka i rimska mitologija*, preveo Albin Vilhar, Beograd, Vuk Karadžić — Larousse. 1980.

Najjednostavnije je da se držimo prvobitnog značenja grčke reči, a to je „priča”. Mit je, tako, tradicionalna priča o bogovima i herojima, a mitologija, u užem smislu, nauka koja konstituiše i proučava sistem mitova određenog naroda. Postoje različiti mitovi: atjološki, eshatološki; antropognijski, kozmognijski, lunarni, solarni, astralni, soteriološki itd. Neko vreme je mitski način mišljenja vezivan za određene stepene razvoja i samoosvešćenja čoveka, kao sredstvo i put razumevanja prirode, društva i samoga sebe, koji su *prethodili* logičkom mišljenju i zaključivanju. Savremena antropologija, na protiv, smatra da kod ova dva tipa misaone aktivnosti čoveka ne postoji vremenska sukcesija i uslovljenost, već postoje naporedo, i danas.

Grčki i rimski mit obuhvaćeni su raznim oblicima delatnosti, pojavljuju se, povezani s obredima, kao deo religije, čine predmet književnih i drugih umetničkih obrada, i tako dalje. Danas se proučavaju sa mnogih stanovišta brojnih naučnih disciplina, filologije, etnologije, sociologije, psihologije, istorije, semantike, poetike, istorije i teorije književnosti, pri čemu komparativno-istorijski i simbolički status i priroda mita ne postaju jasniji. Naprotiv.

Stoga su zaista dobrodošle ovakve obrade i prezentacije sadržine mita i legendi obrađenih kod antičkih autora, koji su pregledno raspoređeni i ispričani u ovoj knjizi, tako da se brzo može naći traženi podatak. Široka i temeljna erudicija autora rečnika omogućila je da to postigne nemetljivo, bez preteranih upućivanja i citala. U našoj sredini, koja se sve češće sreta sa obradama antičkih sižea, u literaturi i pozorištu, na filmu i televiziji, u svakodnevnim, neretko pogrešnim, informacijama, zaista je potreban ovako spretan i pouzdan priručnik, iako je šteta što mu i cena nije pristupačnija.

Naš prevod, koji je, valjda kao poslednji u svojoj izuzetno plodnoj prevodilačkoj delatnosti, uradio učeni Albin Vilhar, ima jednu posebnost u odnosu na original: u njemu je učinjen pokušaj da se klasična grčka i rimska imena transkribuju na našem jeziku u skladu s izgovorom koji su imala u antičko doba i koji se danas redovno upotrebljava i u onim zemljama i kulturama od kojih smo mi svojevremeno preuzeli tzv. „tradicionalni”, sada kod nas važeći izgovor. Ako kulture s mnogo dužom i razgradnjatom klasičnom tradicijom mogu da izvrše ovu malu revoluciju jezičke prakse, teško je naći razloga i opravdanja za našu tvrdoglavost i konzervativnost u tom pogledu.

Slični postupci s antičkim izgovorom bili su već primjenjeni u radovima M. Budimira, M. N.

---

Đurića, M. Flašara, u prevodu knjige *Grčki mitovi* R. Grevsa i u obimnom, studioznom *Rečniku grčke i rimske mitologije* D. Srejović — A. Cermanović, u radovima potpisnika ovih redova i drugde. Doduše, u prevodu rečnika Sabine Osvalt taj klasični izgovor nije sproveden tako dosledno kako je stručni redaktor želeo, ali se izdavaču to i ne može zameriti, jer usaglašavanje i ujednačavanje na ovoj ravni zapravo nije posao pojedinca, već će to, pre ili kasnije, morati da dode na tapet šire stručne razrade i razmatranja. Što pre, to bolje.



# NAUČNO PROMIŠLJANJE KOMUNIKACIJA

---

Kada je Denis Mek Kvejl analizirao uzroke sporog konstituisanja sociologije masovnih komunikacija u građanskim društвima došao je do zaključka da oni nisu nimalo slučajni. Ispostavilo se da se tamo planski osujećuju kritička istraživanja konkretnih društava, dok se pospešuju analize apstraktnih fenomena, primitivnih društava, i uopšte one teme koje ne diraju u sveti *status quo* građanskog društva. Funkcionalizam te vrste ostavio je duboke tra-gove na razvoj i ove oblasti.

Međutim, u našim uslovima uzroke zaostajanja teorije komuniciranja ne možemo tražiti naoj strani. Društvo čak zahtjeva kritičku analizu teorije i prakse komunikacijskih procesa, jer to su postale pretpostavke samoupravljanja, ali odziva je zabrinjavajuće malo. Čak bi na prste mogli izbrojati ljude koji su se usmjerili na naučno proučavanje i osmišljavanje ovih fenomena, a fundamentalnih istraživanja i izdaja skoro da i nema. Otuda je knjiga dr Tome Đorđevića *Teorija informacija — teorija masovnih komunikacija* (Partizanska knjiga, Ljubljana—Beograd, 1979) jedan od rijetko značajnih priloga konstituisanju marksistički orijentisane sociologije društvenog komuniciranja.

Autor na početku knjige nepotrebno izražava bojazan da će njegov rad biti protumačen kao preambiciozan i neskroman, pa se snishodljivo ograđuje da njegova knjiga „osim pokušaja na toj liniji nema veće pretenzije”, jer uostalom „to i nije stvar pojedinca već jednog kolektivnog napora koji svakako tek predstoji pred naukom i politikom u jugoslovenskom samoupravnom društvu” (120).

---

U sadržinskom smislu Đorđević se krajnje kritički opredjeljuje prema čitavoj funkcionalističkoj i zapadnoevropskoj strukturalističkoj orientaciji, tražeći u djelima klasika marksizma polazišta i odgovore na pitanja kojima se savremena teorijska misao bazira na putu zasnivanja marksističke komunikologije. U tom smislu analizira relevantne rade Marksa, Engelsa, Lenjina, Tita i Kardelja, razvijajući tako teorijsko-hipotetički okvir iz kojeg nije želio izlaziti (u vezi sa ovim čini mi se da je analiza marksistički orijentisanih autora mogla biti šira, obuhvatiti više autora i da ju je trebalo situirati kao uvod čitave knjige, a ne samo drugog dijela „Teorija masovnih komunikacija“).

Đorđević je dosledan u težnji da slijedi marksistički pristup fenomenima te kao fundamentalni činilac i kriterij istine uzima kategoriju *prakse*. Zato on ne govori o formalnim pojmovima informacija ili komunikacija, već ih shvata i tretira kao složene fenomene — kao „komunikacijsko-informativnu praksu“, želeći na taj način da eliminiše svaki formalizam i isprazni funkcionalizam.

Teoriju informacija autor razvija kao podfunkciju komunikologije (kao što proces informisanja shvata kao podfunkciju komunikativne prakse), s jedne, ali i kao samostalnu teorijsku disciplinu s druge strane. Međutim, iako se komunikacije nužno razmjenjuju a informacije samo saopštavaju u osnovi obje ove vrste ljudske prakse leži kao osnovno jezgro fenomen *poruke*. Đorđević je zato knjigu počeo sistematskom analizom strukture i karaktera informacija-poruka. U tom smislu je naznačio više vrsta poruka: prema kriteriju istinitosti (objektivne i neobjektivne), načinu eksplikacije (implicitno i eksplicitno intencionalne), načinu recepcije (taktilne i vizuelne), da bi došao do najkompleksnije podjele na semantičke i estetičke poruke.

Klasifikacija poruka na semantičke i estetičke je takva da obezbeđuje uvid u sve druge podjele. Ona je izvedena prema načinu na koji se ključne ideje poruke prevode u odgovarajuće simboličke sklopove, a fenomen *značenja* je pri tome centralna kategorija. „Ukoliko je informativni sadržaj organizovan po modelu čvrstih (saznajnih) kodova, tj. na principu očekivanih upotreba simbola sa doslovno ili (univokno) definisanim značenjima, utoliko je i komunikacija lišena prisustva (emocionalno-afektivnih) potkodova čijim bi se uplitanjem u komunikativno-interpretativni proces simbola denotativnog značenja pripisivala čitava skala konotativnih značenja, i tako rastvarala logičko-intelektualna supstanca u strukturi poruke. Rastvaranjem te intelektualno-logičke

---

podloge, poruka bi prestala da označava instrument diskurzivne spoznaje, a umesto semantičkih sve više bi dolazile do izražaja njene estetičke funkcije" (str. 40). Autor s pravom tvrdi da manifestacije ljudskog iskustva vezane za sferu spontanog, emocionalno-afektivnog i intuitivnog kompleksa mogu biti simbolički eksponirane i posredovane samo estetičkim porukama — čija je simbolička struktura obrazovana simbolima i slikama kao sredstvima nediskurzivnog poimanja svijeta (57).

Đorđević je fenomen estetičkih poruka originalno razradio, iako je fond teorijskih radova iz ove oblasti dosta siromašan. Posebno treba skrenuti pažnju na interesantno razmatranje o objektivnosti i istinitosti estetičkih poruka. Autor tvrdi da je „estetička poruka umetnički istinita tek ukoliko je ostvarena potpuna adaptiranost ideja metaforno-simboličkim, odnosno semantičko-ekspresivnim formama kojima se umetnički ovapločuju i estetički (apstraktno) eksponiraju“. Ovu tvrdnju autor je utemeljio na prethodnom zaključku da: „...dok se objektivnost i realnost semantičkih poruka konstatiše prema nivou usaglašenosti informativnih činjenica sa faktičkom stvarnošću, stvarnim činjenicama, dotle se objektivnost estetičkih poruka ceni najpre prema usaglašenosti umetničkih ideja — poetskih, slikarskih, filmskih, muzičkih itd. sa simboličko-ekspresivnim formama kojima su te ideje ovapločene; tek onda, u drugoj instanci, njihova verodostojnost se procenjuje sa stanovišta veze estetičkih poruka sa materijalno doslovnom stvarnošću kao predmetno-iskustvenom podlogom estetičkih poruka“ (str. 69).

Đorđević ne zaboravlja da i estetičke poruke posreduju određenu mjeru informativnosti, ali u kontekstu analize informativno-činjeničke podloge svake vrste poruka, on radije govori o komunikativnoj nego informativnoj činjenici, iako se svaka informativna činjenica može preobratiti u komunikativnu.

U poglavljiju o funkcijama poruka posebno je interesantan koncept angažovanog informisanja. Zbog visokog stepena angažovanosti stvaralača poruka — koje treba da utiču na ponašanja drugih — skoro svaki akt informativno-komunikativne prakse stiče karakter društveno angažovane aktivnosti. U tom smislu on napomije da je na primjer samoupravna informacija svaka informacija koja po svojoj strukturi, intencijama i efektima obezbjeđuje da se sa stanovišta humanističkih vrijednosti i ideaala socijalizma, a ne samo dnevno političkih potreba, tretiraju društvena zbivanja i njihove posledice. Kao takva ona je do kraja angažovana informacija, u čijoj je strukturi sadržana po-

---

ruka kojom se stimuliše društveno ponašanje samoupravljača. Međutim, autor u tom kontekstu upozorava da svako angažovano informisanje može biti i tendenciozno, dok tendenciozno informisanje ne mora biti i angažovano.

*Teorija masovnih komunikacija*

Drugi dio knjige se odnosi na područje masovnih komunikacija, u kome je obrađen cijelo procesno-dinamički aspekt „komunikološko-informativne prakse”, čime je nastavljena analiza onih procesa informisanja koji nijesu razmatrani u Teoriji informacija. Pošto autor teoriju informacija shvata kao podfunkciju komunikologije on polje razmatranja proširuje sa statičkog na dinamički aspekt ljudske prakse. Pošto je komunikativnu praksu definisao kao „nezamjenljiv uslov socijalnog povezivanja čoveka sa drugim ljudima u društveno prihvatljivim formama” (112), Đorđević je teorijski okvir za njenu analizu utemeljio na radovima klasika marksizma, i svega dva vodeća savremenika u našem društvu (pored Marks-a, Engelsa, Lenjina on uzima još Tita i Kardelja), napominjući, istina, da bi se analizom i radova ostalih marksističkih misilaca mogle otkriti plodne ideje kojima se postulira razvoj jedne marksističke teorije komunikacija.

Predmet analize u ovom dijelu je prevashodno komunikativni čin, tj. onaj procesno-dinamički kompleks komunikativne strukture, a ne njegov organizaciono-institucionalni okvir, pri čemu autor posebno vodi računa da je veza između komunikativnih činova i komunikacionih situacija, kao svojevrsne nadgradnje, tjesna i neraskidiva. Naime, komunikativni činovi se posredstvom komunikacionih situacija dovode u vezu sa informativnim sistemom „čija je osnovna funkcija da posredujući uticaj globalnog političkog sistema na tok komunikacije, reguliše i usmerava komunikativna ponašanja subjekata društvene prakse” (str. 128).

U tom kontekstu se jezik ističe kao najelementarniji medijum simboličke obrade socijalnog iskustva, tako da je pored njega, kao primarnog medija, moguće govoriti o svim drugim tehnikama komuniciranja kao o sekundarnim medijima, bez obzira što je možda slika kao vizuelni znak, odnosno simbol mogla prethoditi verbalno-jezičkom simbolu i razvoju ostalih komunikativnih tehnika. Otuda Đorđević komunikacije ostvarene ovim sekundarnim tehnikama naznačava kao *posredne* oblike razmjene poruka. Pri tom se jezik javlja kao oblik komunikacije i u uslovima posredne komunikacije, igrajući tako ulogu nejezičkih sistema značenja, pretežno prezentacionih sistema simboličkog označavanja.

---

Želeći da ostane dosledan teorijsko-hipotetičkom okviru, Đorđević „komunikativnu praksu“ (koju definiše kao oblik međusobnog odnosa ljudi sa ciljem razmjene poruka i namerom da usvoje saznanja koja im osvjetljavaju položaj u procesu rada ili društvene reprodukcije života) dijeli na dvije grupacije: a) interpersonalnu i b) masovnu-posredovanu komunikaciju. U okviru prvog oblika komunikacija autor govori o subjektima ovog čina, uslovima i efektima recipročne razmjene uloga i poruka, dok se kod masovne — posredovane komunikacije detaljnije zadržava na distraktivnoj, edukativnoj i informativnoj funkciji mada bi se moglo govoriti i o drugim funkcijama. Međutim, autor je uočio i naznačio posebni značaj tzv. dvosmjerne komunikacije, pridodajući i kritiku „dvostepene komunikacije“ — o kojoj se dosta pisalo u SAD i drugim društvima, u cilju ubacivanja „lidera javnog mnjenja“ kao posredničke karike između masovnih medija i recipijenata.

Poslednje poglavlje knjige se bavi fenomenom masovnih medija kao komunikativne tehnike velike difuzije poruka, ali ne sa stanovišta tehničko-tehnoloških mogućnosti i oblika ispoljavanja, nego prije svega u ulozi sredstava simboličke transpozicije ideja i ljudskom praksom stecenih saznanja. U tom smislu Đorđević govori o svakom velikom mediju ponaosob: o štampi i mentalno-psihološkim i semiotičko-značajskim mehanizmima njenog djelovanja, o radiju kao medijumu auditivne komunikacije, o filmu kao mediju umjetničke prezentacije ideja, i najzad o televiziji kao ključnoj tački u razvoju medijumskih tehnika elektronske epohe.

Razmatranja o televiziji kao mediju koji je „naša kultura sankcionisala kao sredstvo emanacije poruka bez kojih se kulturne činjenice i vrednosti ne mogu održati kroz vreme i na neograničenom prostoru“ predstavljaju jedno od najinteresantnijih poglavlja, jer se ovaj značajni medij posmatra u najširem teorijskom okviru, i pretežno kao komunikativni elemenat u vidu spektakla. Analizirajući prirodu TV spektakla autor je znatno proširio horizonte analize ovog medija, otvarajući puteve za nova istraživanja.

Međutim, prava je šteta što se autor nije detaljnije osvrnuo na dominantne teorije o masovnim medijima, od kojih su neke imale veliki uticaj i na našu teoriju. Tu mislim prije svega na uticajne teorije Makluana, refleksije Edgara Morena, Lasvela i druge.

Ova primjedba ne umanjuje značaj pomenutog teksta, jer je on kao takav već doživio značajna domaća i međunarodna priznanja i verifikacije.

---

---

BORISAV ĐUVEROVIĆ

---

Tako je odjeljak o televiziji već preveden u poljskom teorijskom časopisu, a obaviješten sam da je uvršten i u poljsku hrestomatiju *TV i društvo*, dok je čitava knjiga o kojoj je riječ nagrađena godišnjom nagradom Radio-televizije Beograd, za doprinos teoriji masovnih komunikacija. I ta priznanja svakako dosta govore o karakteru i važnosti knjige „Teorija informacija — teorija masovnih komunikacija“.



# PREMA POIMANJU ARABIZMA

---

U sve široj izdavačkoj produkciji knjiga koje se odnose na arapski svet<sup>1)</sup> pojavila se i nova knjiga D. Bučana,<sup>2)</sup> diplomiranog orijentaliste, inače novinara i prevodioca, koji svojim radom potvrđuje da prati zbijanja u struci, pa i više od toga.<sup>3)</sup> Već na prvi pogled, čitanjem podnaslova (»Povjesna dinamika jedne duhovnosti«), dobija se utisak da su pretenzije ove knjige ozbiljne, što je i razumljivo kada se ima u vidu da je pisac bio svestan činjenice da je potrebno udovoljiti sve većim potreбama naših čitalaca da se bolje i šire upoznaju sa različitim vidovima i oblicima života arapskog istorijskog i kulturnog bića. Zbog toga se može reći da je ova knjiga odista dobro došla i da ona, svakako, s religijskog, socioološkog, antropološkog i filozofskog stanovišta objašnjava jedan svet i jednu složenu civilizaciju koja se budi i ponovo traži svoje mesto u hijerarhiji duhovnih i istorijskih vrednosti. Ukratko, za svakog bi u ovoj knjizi trebalo da bude ponešto.

D. Bučan je napisao knjigu u obliku eseja, pokušavši da time postigne živost u izlaganju; svaki esej je duhovito ili zanimljivo naslovljem (Tri domovine Arapa, Muhammedova revolucija duha, Rast povijesti i duha, Između realnog i metafizičkog, Kur'an — od revolucije do institucije, Pjesničko očitovanje, Dijalektika razuma i objave i Hermeneutika proroštva, Islam i isvremenost, Arabizam kao kompleks tradicije i svedomenosti, Istočni grijeh svederne arapske ideologije, Arapi i Izrael — korijeni semitskog sukoba, Gdje je budućnost?).

<sup>1)</sup> Samo za proteklih godinu dana pojavile su se sledeće knjige: Poslanica oproštaja od al-Maarrifa (prev. S. Grozanić, izd. Udrženi izdavači), Dani, roman od Tahe Husejna (prev. N. Dždarević, izd. Udrženi izdavači), Arapska klasična poezija (V. Simić, izd. Bagdala), Savremena poezija Palestine (R. Božović, E. Duraković, izd. Bagdala), Svetlje islama (izd. V. Karadžić).

<sup>2)</sup> Daniel Bučan, Poimanje arabizma, Mladost, Zagreb 1980, s. 237.

<sup>3)</sup> Videti: D. Bučan, Realistički racionalizam Ibn Haliduna, Zagreb 1976, sa prevodima iz čuvene Prolegomene.

Uz to, knjiga je snabdevena potrebnim dodatnim aparatom, što još više potvrđuje, sa svoje strane, pišćeve ambicije. Reč je o prilozima u vidu Tumača arapskih naziva, Bibliografiji i Kazalu imena. Za svaki esej pisac je koristio i priličnu literaturu, koju on rado navodi da bi objasnio ili potkrepio sopstvene stavove.

Glavna namera D. Bućana je da čitaocu uvede u arapsko-islamski svet mišljenja preko esejističke forme izlaganja koja bi trebalo da pomogne čitaocu da lakše prede barijeru mesti-mične razuđenosti i rasplinutosti teksta i, ponekad, nepotrebnih ponavljanja. Pisac se u izlaganju drži uobičajene istorijske metode u mizanu činjenica značajnih za praćenje misaonih i društvenih pojava. Time je knjiga, svakako, dobila u jasnosti.

Jedna od najvećih vrednosti knjige *Poimanje arabizma* je u njenoj objektivnosti, ali koja po neki put ide na uštrb složenijeg sagledavanja pojava i analizovanja činjenica, kao i želje da se današnji arapski svet objasni kroz različite fenomene postojanja. Od 11 eseja čini se da su najuspešniji i najoriginalniji »Dijalektika razuma i objave i hermeneutika prošlostva« i »Arabizam kao kompleks tradicije i suvremenosti«. No, reklo bi se, da naročito poslednji esej pati od jednostranosti antropoloških i socioloških analiza, i pored svih zanimljivosti koji takav pristup nudi, jer u njemu nedostaje istorijska faktografija, toliko, nužna i potrebna za pravilno poimanje jedne takve složene pojave što je »uruba« (arabizam, kako to prevodi D. Bučan). Na ovaj esej, kao i onaj o dijalektici razuma...« odnosi se potreba da se bolje objasni početak pokreta reformacije kod Arapa u prošlom veku, ili pokreta za reaffirmaciju islama kao vere i sistema koji treba da pruži jedan savršen obrazac za idealan život. Reformacija, pored potrebe da izmiri veru sa novim dobom nauke, što navodi i D. Bučan (str. 195), znači, u stvari, i jednu unutrašnju borbu protiv sufijskog i derviškog načina poimanja i interpretiranja stvarnosti. Nova islamska misao preko obnove šerijata (islamskog prava), kao praktičnog programa, želi da se uključi u savremene društvene vrednosti. Prilagodavanje islama i pozivanje na povratak njegovoj prvobitnoj čistoti, koje otpočinje Džemaludin al-Afagani (1838—1898.) i njegov učenik Muhamed Abdu (1849—1905.), označava otvaranje prema svetu, odnosno Evropi, koja je u XVIII veku podstakla islamsku civilizaciju da kreće napred, kao što je ova pomogla srednjevkovnoj hrišćanskoj Evropi da se otrgne iz svoga mraka u doba krstaških ratova. S druge strane, kao da je ovaj pokret za povratak čistom islamu potvrdio mišljenja nekih kulturologa da je od puritanizma do reformizma jedan korak.

---

Istovremeno, čini nam se, da je nedovoljno nagašeno da u osnovi obnove arapskog nacionalizma i pozivanja na islam i njegove etičke i društvene vrednosti stoji pokušaj da se islam kao ideologija, ne više kao vera, suprotstavi suparničkim ideoološkim i ekonomskim sistemima: kapitalizmu i socijalizmu. Obnovljeni islam treba da posluži čuvanju islamskog civilizacijskog bića, njegovom potičnjavanju smislu i delovanju »umme« (zajednice, koja više ne mora da bude strogo verski obeležena), što je delimično utvrdio i D. Bučan. Sa svoje strane, dodali bismo da u jednom takvom ideoološkom sučeljavanju deo ekstremnije orijentisanih teoretičara traži i nešto više od insistiranja na obnovi. No, uvek treba držati na umu i jednu čimjenicu koja se da zapaziti u kontaktu sa arapskoislamskim svetom (što je moguće, naravno, samo onima koji se dublje upuštaju u njega i mogu da saobraćaju na arapskom jeziku). Reč je o tome, što je vispreno zapisao i Maršal Hodžson<sup>4</sup>), kako je u islamskim krugovima manje opasno reći nešto protiv boga nego protiv islama i Muhameda, njenog proroka.

Kako ova knjiga nosi naslov »Poimanje arabizma«, čini se takođe, da ne bi bilo na odmet da se u njoj našlo više mesta da se protumače složeni odnosi i veze između arabizma, panislamizma, Mladoturaka i »egiptizma«, koji zarazno nastupa s kraja prošlog veka preko uverenja inteligencije da Egipćani predstavljaju baštine drevne egipatske civilizacije. To nastojanje da se utemelji egipatska nacionalnost, a čiji je začetnik pisac i publicista Abdullah Nedim, izazvalo je na arapskom istoku jačanje osećanja o pripadnosti »urubi«, tako da je sultan Hamid, poznat po svome apsolutizmu, pokrenuo akciju protiv rastućeg talasa arapskog nacionalizma. On je ubacivao agente prenute u sveštenu lica među nacionaliste i inteligenciju ne bi li među njima izazvao sukobe na političkoj i verskoj osnovi (muslimani-hrišćani). Arapi, koji nisu držali do turske »interpretacije« islama, osećali su se u mnogonacionalnom osmanskom carstvu kao uniženi i zapostavljen narod pa su predlagali, preko svojih brojnih ilegalnih i poluilegalnih udruženja i klubova u Istanbulu i drugde, rešenje nacionalnog pitanja unutar carstva onako kako je ono bilo rešeno u austro-ugarskom carstvu; za sebe su želeli, otprilike rečeno, ulogu Mađara.

No arapski nacionalizam nije bio postavljen samo na islamskoj osnovi, odnosno revalorizaciji vrednosti islamskog verovanja, nego je u sebi često uključivao i vrlo savremena poli-

---

<sup>4</sup> V. Marshall G. Hodgson, *The Venture Of Islam*, III, Chicago—London 1961.

tička shvatanja. Razdiran iznutra brojnim raskolima, nejedinstvenom platformom, on je često trpeo poraze i razočaranja i doživljavao obmane od strane inostranih »pomagača« (V. Britanije, npr.). Jedno od njegovih poslednjih velikih razočaranja bilo je izazvano objavljanjem Sajks-Pikovog sporazuma na čiji su tajni tekst naišli ruski boljševici i objavili ga kao veliku zaveru imperijalizma. Poslednji udarac zadala mu je, po svoj prilici, Balfurova deklaracija.

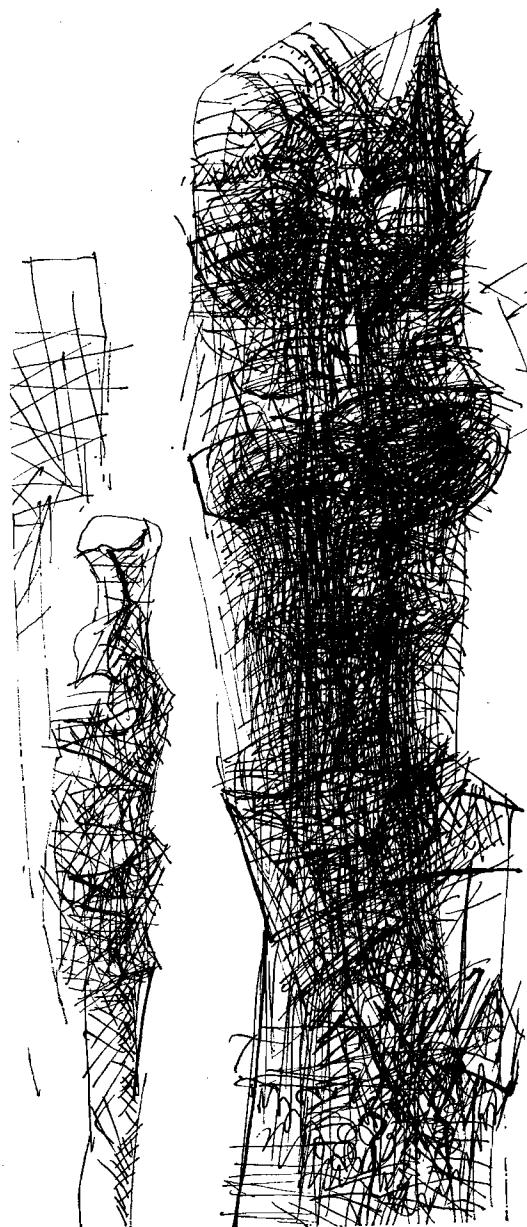
Svakako da nije bilo lako sve obuhvatiti jednom knjigom, zato je pisac često morao da se služi prepričavanjem onog što je poznato iz literature, kao, na primer, iz Korbenove *Istorijske islamske filozofije*<sup>4)</sup>, ali se jasno vidi da on ume uspešno da sintetizuje i umešno koristi zaključke pojedinih orientalista. U eseju o arabizmu je, pak, izneo i sopstvena zanimljiva zapažanja. D. Bučan nikada ne ispušta iz vida, bilo da piše o religiji, bilo o filozofiji, istoriografiji ili književnosti, da su arapskom bješu još uvek bliski magijski način mišljenja i folklorna tradicija.

Složenost arapskog društva i njegove civilizacije neosporno može da bude jasnija posle ove knjige, mada je njen osnovni nedostatak u tome što se, uglavnom, služi i oslanja samo na mišljenja i stavove evropskih orientalista Rodinsnona, Korbena, Kalskia i Libanca F. Hitija, čiji je rad inače vezan za SAD, a zaobilazi izvornu arapsku literaturu<sup>5)</sup>. Da se D. Bučan njome služio njegova knjiga bi, svakako, dobila na raznovrsnosti i obaveštenosti.

U zaključku se može reći da je knjiga *Poznanje arabizma* D. Bučana korisna i da ima svojih neospornih vrednosti i pored nekih preterano naglašavanih stavova (na primer u pogledu upotrebe i značenja »revolucionarstva« islama, komunitarnog plemenskog ustrojstva, itd.), ili pak simplificiranih i determinističkih objašnjenja.

<sup>4)</sup> H. Corbin, *Historia islamske filozofije*, V. Masleša, Sarajevo 1977.

<sup>5)</sup> Spomenuo bih samo dve vrlo zanimljive knjige: *Kultura u borbi za promene*, Kazablanka 1972. dr A. al-Džeraria (na ar. as-Sakafa fi marakati-t-tagħejir) i *Kritičke opaske o savremenoj arapskoj kulturi* *Talale Rahme* (na ar. Muhahazat nakdija fi-s-sakafati-l-arabiha-l-muasira, Bejrut, s.a.). Naročito je zanimljiva ova druga knjiga.



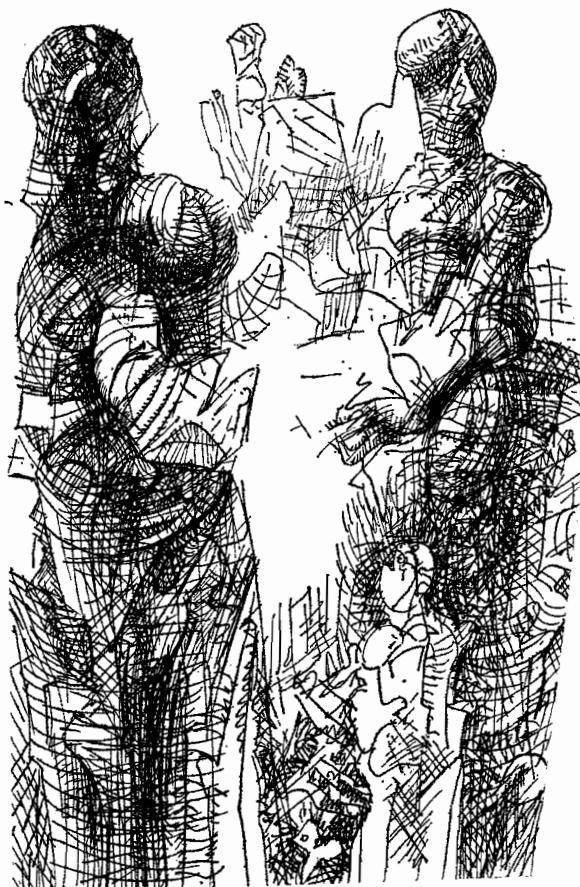
---

VI DEO

---

# INFORMACIJE

---



# JUGOSLAVIJA I LATINSKA AMERIKA\*

## KULTURNA SARADNJA

---

Najranija veza između Južnih Slavena i društava Latinske Amerike uspostavljena je u XVII stoljeću. Na osnovu arhivskog materijala Kristovog udruženja u Hrvatskoj vidljivo je da je barun Ivan Ratkaj bio prvi putnik u Meksiku. Ivan Ratkaj, misionar i putnik-kroničar, rođen je 22. maja 1647. godine u Velikom Taboru u Hrvatskom zagorju. Nakon završetka studija filozofije i prava, Ivan Ratkaj je stupio u jezuitski red i neko vrijeme podučavao humanističke nauke u Gorici i Zagrebu. Godine 1678. otišao je u Ameriku, a dvije godine kasnije, 1680, stigao je u Meksiko, gdje je radio kao misionar među narodom Tarahumara. Prema nekim podacima umro je u Karičiku (Carichicu), Meksiko, 26. decembra 1688. godine, mada drugi izvor navodi kao godinu smrti 1681. Stoga, ne može se precizno utvrditi, da li je proveo jednu ili tri godine u području Centralne Amerike.

Za sobom je ostavio dva pisma na latinskom jeziku: prvo je datirano s 16. novembrom 1680, a drugo s 25. februarom 1681. godine, koja je uputio austrijskom jezuitu Nikolu Avenciniju. Za vrijeme vladavine austrijskog cara Josipa II arhiva austrijske jezuitske provincije bila je uništена, pa su nam Ratkajeva pisma sačuvana u

\* U ovom radu prvenstveno su korišteni materijali JUZAMS-a, SSIP-a i Matice iseljenika Hrvatske, kao i drugi izvori.

Naravno, u radu nismo bili u mogućnosti obuhvatiti i neke druge značajne kulturne manifestacije na planu suradnje naše zemlje i Latinske Amerike. Stoga se želimo ispričati svim institucijama i pojedincima koji su dali svoj prilog kulturnoj saradnji, a nisu navedeni. U jednom mnogo obimnijem radu to bi bilo moguće učiniti.

njemačkoj verziji u prijevodu jezuita Josefa Stoklajna. Ta su pisma štampana u Beču 1755. godine u Štampariji Lj. Kalivoda (Kaliwoda).

Nakon Ratkaja veoma je poznat i naš sunarodnjak Ferdinand Konšćak, poznatiji po španjolskom imenu Konsago (Consago), koji je izradio i stampao prvi zemljopis Donje Kalifornije (California Baja). Ovaj je zemljopis bio u stalnoj upotrebi 200 godina kao pouzdani dokument. F. Konšćak je umro 1759. godine u Meksiku.

Polovinom XIX stoljeća u Buenos Airesu, Antofagasti i Magaljanisu stvaraju se prva organizirana središta za nacionalno-socijalni i kulturni rad naših iseljenika u Latinskoj Americi.

Početkom našeg stoljeća braća Mirko i Stevo Seljan, porijeklom iz Karlovca, posjetili su gotovo sve zemlje Centralne i Južne Amerike. Arhiva braće Seljan, koja se čuva u Etnografskom muzeju u Zagrebu, posjeduje pisma koja su braća Seljan slala iz tih krajeva. Kao znameniti istraživači, geografi, kartografi i etnografi, objavili su brojne knjige, ali je nesumnjivo najznačajnija *El Salto del Guayra*, koja se pojavila 1905. godine u Buenos Airesu. O visokim priznanjima koja su braća Seljan stekla u tom dijelu svijeta, najrječitije govori podatak da je Meksičko geografsko društvo imenovalo Stevu Seljana počasnim članom. Diploma o tome čuva se u Etnografskom muzeju u Zagrebu.

Stalna kulturno-prosvjetna suradnja u drugoj polovini prošlog stoljeća, do prvog svjetskog rata i između dva rata, s Latinskom Amerikom, odvijala se uglavnom preko naših iseljeničkih društava i njihovih kulturnih institucija.

Već nakon drugog svjetskog rata, uspostavljanjem diplomatskih odnosa sa zemljama Latinske Amerike, kulturno-prosvjetna suradnja sa zelenim kontinentom dobiva široke i raznovrsnije oblike. Ona se postepeno širila i po broju zemalja i po oblicima suradnje, a prvi značajniji kontakti ostvareni su početkom pedesetih godina nastupima folklornih grupa, organiziranjem izložbi, stvaranjem zajedničkih društava, 60-ih godina suradnja je proširena na gotovo sva područja, da bi 70-ih godina doživjela značajni uspon.

U oblasti razmjene filmova Jugoslavija je zabilježila veoma dobru suradnju sa zemljama Latinske Amerike. U nekoliko zemalja organizirani su „Tjedni jugoslavenskog filma”, a desetak naših filmova prikazano je na međunarodnim filmskim festivalima u Latinskoj Americi. Također, naša televizija je emitirala u više navrata dokumentarne emisije koje su snimili naši TV centri u zemljama Latinske Amerike. U nas je u okviru FESTA-a prikazano nekoliko filmskih ostvarenja latinskoameričkih zemalja. U posljednje

---

vrijeme među filmovima nesvrstanih i zemalja u razvoju filmovi iz Latinske Amerike zastupljeni su i na našoj televiziji.

Značajnoj afirmaciji jugoslavenske kulture u Latinskoj Americi uz brojne održane manifestacije, pridonijelo je, bez sumnje, već tradicionalno sudjelovanje naših umjetnika na Bijenalu likovne umjetnosti u São Paulu — najvećoj likovnoj manifestaciji u Latinskoj Americi, potom nastupi naših poznatih kazališta na festivalu „Cervantino“ u Guanahuatu (Meksiko) i Zagrebački solisti koji su šest puta nastupali u Latinskoj Americi. Također, veliki interes je izazvala i izložba „8000 godina umjetnosti na tlu Jugoslavije“.

Na stalnim međunarodnim kulturnim manifestacijama u našoj zemlji, posebno u posljednjih deset godina, sve češći su gosti predstavnici pojedinih zemalja Latinske Amerike, počevši od Dubrovačkih ljetnih igara, Smotre folklora u Zagrebu, Međunarodnog ljetnog festivala u Ljubljani, Festivala djeteta u Šibeniku, preko Ohridskog ljeta, Zagrebačkog bijenala moderne muzike, do BEMUS-a i BITEF-a. Izdavačke kuće Latinske Amerike prisutne su na Sajmu knjiga u Beogradu, a desetak književnika sudjelovalo je na Oktobarskim književnim susretima u Beogradu, Sarajevskim danima poezije i Struškim večerima poezije. Na Međunarodnom bijenalu grafike u Ljubljani već jedno desetljeće izlažu umjetnici Latinske Amerike, a bogate etnografske izložbe drevnih civilizacija tog kontinenta bile su prezentirane u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu.

Suradnja u oblasti informacija bilježi stalan uspon. Tanjug ima ugovorenu suradnju s novinskim agencijama Kube, Argentine, Perua, Bolivije i Meksika. Sve ove agencije, uključujući i novinsku agenciju Venesuele, surađuju u Pulu novinskih agencija nesvrstanih zemalja. Tanjug dnevno dva puta emitira informacije za ovo područje. U Latinskoj Americi Tanjug ima svoja dopisništva u Ciudad Meksiku, Rio de Janeiro, Limi i Buenos Airesu. Program „Radio-Jugoslavije“ na španjolskom jeziku, u trajanju od jednog sata, sluša se dnevno u Argentini, Brazilu, Kolumbiji, Urugvaju i Venesueli.

Poslijeratnim razvojem kulturnih odnosa razvijala se i suradnja na planu izdavačke djelatnosti, koja je veći zamah dobila 70-ih godina. U našoj je zemlji daleko veći broj objavljenih djela stvaralaca iz Latinske Amerike, nego što su djela naših pisaca publicirana na tom kontinentu. Izdavačke kuće iz Jugoslavije, osim djela nobelovaca Pašla Nerude i Migel Anhel Asturiasa, objavile su desetine knjiga i drugih latinskoameričkih pisaca, dvije veće antologije poezije, te nedavno, značajne priloge iz kulturne prošlosti civilizacije Asteka i Maya.

---

Naš nobelovac Ivo Andrić bio je zastupljen u izdanjima poznatih izdavačkih kuća u Latinskoj Americi.

O razvoju našeg samoupravnog socijalističkog društva objavljeni su izabrani radovi predsjednika Tita u nakladi od 20.000 primjeraka, namijenjeni široj javnosti u više zemalja Latinske Amerike, te radovi E. Kardelja, V. Vlahovića, J. Đorđevića i N. Pašića.

U suradnji s Latinskom Amerikom dugogodišnju značajnu ulogu na planu kulture ima „Matica iseljenika Hrvatske“ preko svoje informativno-publicističke i izdavačke djelatnosti (mjesecnik „Matica“ i „Iseljenički kalendar“), pružanjem pomoći iseljeničkim listovima, organiziranjem likovnih izložbi te stipendiranjem djece naših iseljenika.

Osnovica u razvoju prosvjetne suradnje je stipendiranje, školovanje i specijalizacija kadrova iz Latinske Amerike. Početkom 60ih godina dolaze prvi studenti na studij u našu zemlju. Za dvadesetak godina, samo u okviru stipendiranja koje je dodijelio Jugoslavenski zavod za međunarodnu kulturno-prosvjetnu, naučnu i tehničku suradnju, 325 studenata je pohađalo redovite i postdiplomske studije. Ovome broju treba svakako pribrojiti stipendiste „Matice iseljenika Hrvatske“, kao i drugih institucija u zemlji, te polaznike kurseva iz pojedinih proizvodnih i uslužnih djelatnosti, tako da se ukupan broj Latinoamerikanaca koji su sticali znanja u nas, kreće oko 500. Sada se u našoj zemlji nalazi oko 100 studenata s tog kontinenta. Najveći dio stipendista studirao je tehničke nukve, ekonomiju i medicinu.

Jedan od stalnih oblika prosvjetne suradnje naše zemlje i Latinske Amerike je međusobna suradnja sveučilišta putem razmjene nastavnog osoblja i studenata, istraživačkih studija, informacija i dokumentacije, sudjelovanja na skupovima i dr. Na nekoliko takvih skupova koji su organizirani u našoj zemlji (Univerzitet danas, Socijalizam u jugoslavenskoj teoriji i praksi i drugi), u posljednjih desetak godina sudjelovali su poznati ekonomisti, politolozi i sociolozi iz Latinske Amerike. Naši znanstvenici održali su nekoliko predavanja o teoriji i praksi jugoslovenskog samoupravljanja na sveučilištima Latinske Amerike, te sudjelovali na simpozijima o aktuelnim temama suvremenog svijeta, kao što su održani skupovi o Novom međunarodnom ekonomskom poretku ili skup Refleksije današnjeg svijeta u Siudad Meksiku.

Suradnja Jugoslavije sa zemljama Latinske Amerike u oblasti kulture i prosvjete ima dužu tradiciju, koja je posebno obogaćena u periodu sedamdesetih godina, što je pridonijelo boljem međusobnom razumijevanju i zbližavanju.

---

*Meksiko*

Kao što je već pomenuto, kulturne veze s Meksikom sežu unatrag tri stoljeća, kad je Ivan Ratkaj kao misionar radio među meksičkim Indijancima Tarahumara. Početkom našeg stoljeća zaslužna braća Seljan dala su svoj prilog kulturnoj suradnji s Meksikom na području geografskih i etnografskih istraživanja.

Prva značajnija kulturna suradnja nakon drugog svjetskog rata bilo je osnivanje Meksiko-jugoslavenskog instituta u gradu Siudad Meksiku 1954. godine, koji je odigrao značajnu ulogu u širenju istine o novoj Jugoslaviji, organizirajući predavanja i kulturne manifestacije. Potpisivanjem Konvencije o naučno-kulturnoj suradnji 1960. godine, suradnja dviju zemalja na planu kulture u stalnom je usponu.

Već početkom šezdesetih godina dolazi do suradnje među kulturnim i prosvjetnim institucijama dviju zemalja. Kulturno-umjetnička društva „Branko Krsmanović“ i „Frula“ u periodu od 1960—1965. godine izvela su u nekoliko gradova Meksika oko 120 priredbi. Tih godina održana je u Meksiku izložba poslijeratnog razvoja Jugoslavije i kulturnog života u Jugoslaviji. Na filmskom festivalu u Akapulku 1963. godine dva jugoslavenska filma *Lutkice i Bumerang*, dobila su počasne diplome.

Značajna manifestacija održana je 1965. godine u Meksiku pod naslovom „Tjedan meksičko-jugoslavenskog prijateljstva“, u okviru koje su održane brojne kulturne i zabavne manifestacije, a vršena je i razmjena publikacija i filmova.

Nastavak bogate kulturne suradnje između dvije zemlje još je više produbljen sedamdesetih godina.

Meksički folklorni ansambl „Amalia Hernández“, „Magisterial“, „México Folclorico“ te folklorni ansambl iz Siudad Meksika, nastupali su u mnogim gradovima Jugoslavije, a pojedini ansambli sudjelovali su na Dubrovačkim ljetnim igrama, Smotri folklora u Zagrebu, Međunarodnom ljetnom festivalu u Ljubljani, na smotri Mermer i zvuci u Aranđelovcu i dr.

Meksiko je priredio u Jugoslaviji nekoliko etnografskih izložbi u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani pod nazivom: „Umjetnost Meksika“, „Meksičke maske“ i „Umjetnost Asteca“. Prilikom posjete meksičkog predsjednika Luisa Echeverije Jugoslaviji 1974. godine, organizirana je izložba etnografskog i drugog kulturnog materijala koju je meksički predsjednik poklonio Narodnoj biblioteci SR Srbije i Etnografskom muzeju u Beogradu.

U više navrata meksički su slikari izlagali u Beogradu, Ljubljani, Rijeci, a dvije izložbe meksičkih slikara bile su upriličene povodom KEBS-a 1977. godine u Beogradu i XXI zasjedanja Generalne konferencije UNESCO-a — „Beograd 80”. U Umjetničkoj galeriji u Tuzli održana je 1979. godine izložba Haime Pinta (Jaíme Pinto), našeg iseljenika u Meksiku.

Godine 1974. Meksički nacionalni balet predstavio se s dvije veoma uspjele predstave u Beogradu, a meksički violinist svjetskog glasa, Henrik Sering nastupao je na BEMUS-u, te dao koncerte u Zagrebu.

Ansambl „Trio México” u nekoliko navrata je boravio u Jugoslaviji i sudjelovao na Dubrovačkim ljetnim igrama, Igrama juga u Crnoj Gori, a dao je koncerte u Beogradu i Aranđelovcu.

Studentski teatar Nacionalnog autonomnog sveučilišta iz Ciudad Meksika sudjelovao je na BITEF-u 1974. godine.

U Jugoslaviji je 1974. godine održan „Tjedan meksičkog filma”, a filmovi su prikazani i na našoj televiziji. Meksiko je 1977. godine bio zaustavljen na FEST-u jednim filmom, a u okviru Festivala djeteta u Šibeniku, prikazana je meksička filmska priča *Fantastično putovanje u balonu*.

Meksički književnici sudjelovali su do sada na književnim manifestacijama: Oktobarski književni susreti u Beogradu, Sarajevski dani poezije i Struške večeri poezije. Izuzetno značajan prilog upoznavanju kulturne baštine Meksika dala je „Bagdala” iz Kruševca objavljinjem antologije *Poezija meksičkih Indijanaca*, knjigom sadašnjeg meksičkog predsjednika Hoze López Portilja *Kecalkoatl — Pernata zmija te Popol Vuh i Ćilam Balam*. Objavljinjem ovih knjiga u našoj zemlji izvršen je pravi značajni kulturni pothvat, budući da one govore o velikim civilizacijama Asteke i Maja i popunjavaju veliku prazninu u poznavanju civilizacija Centralne Amerike. U našoj zemlji prevedeno je nekoliko knjiga suvremenih meksičkih pjesnika.

Jugoslavenske kulturno-umjetničke manifestacije u Meksiku odvijale su se na planu folklora: 1977. godine ansambl „Branko Krsmanović” iz Beograda priredio je 70 koncerata na vrlo uspješnoj turneji u 40 meksičkih gradova, a dvije godine kasnije, ansambl „Abrašević” i „Dimitrije Tušović” iz Valjeva gostovali su, također, s velikim uspjehom u Meksiku.

Beogradska filharmonija gostovala je 1973. godine sa solistima Radmilom Baković i Miroslavom Čangalovićem u Meksiku i postigla veliki

---

---

#### JORDAN JELIĆ

---

uspjeh, kao i Zagrebački solisti prilikom svoga gostovanja.

Na planu kazališnog života Jugoslavija je u zadnjih pet godina sudjelovala u Meksiku s „Kamernim teatrom 55“ iz Sarajeva, pozorištem iz Sombora i „Ateljeom 212“ iz Beograda na festivalu „Cervantino“ u Guanahuatu. Naša kazališta nastupala su i u drugim meksičkim gradovima.

Godine 1978. Jugoslavija je predstavila Meksiku našeg umjetnika Božidara Jakca. Izložba je organizirana u prostorijama glasovitog Sikeirosovog „Polifonuma“. U okviru junske priredbe „Fiesta de Junio“ održana je iste godine izložba naše narodne umjetnosti, na kojoj je sudjelovao Etnografski muzej iz Beograda sa svojim eksponatima.

U Meksiku je 1974. godine održan Tjedan jugoslavenskog filma. Godine 1977. prikazan je naš film *Cuvar plaže u zimskom periodu* na VII međunarodnoj smotri filmova u Meksiku, Guadalahari i Montereju. Za vrijeme održavanja Tjedna jugoslavenskog filma 1978. godine, u glavnom gradu Meksika prikazano je sedam naših filmova.

U okviru Dana kulture Jugoslavije 1976. godine održan je u Muzeju nacionalnih kultura Meksika Mjesec dana nauke i kulture Jugoslavije. Veći dio programa bio je posvećen životu i djelu Nikole Tesle. Prikazani su filmovi o Nikoli Tesli i „8000 godina umjetnosti na tlu Jugoslavije“. Godinu dana kasnije Tjedan jugoslavenske kulture otvoren je prikazivanjem filma o N. Tesli u Politehničkom institutu glavnog grada Meksika.

U Meksiku je objavljena knjiga — izbor iz govora predsjednika Tita o politici nesvrstavanja i samoupravljanju u nas, te studija E. Kardelja *Istorijski korijeni nesvrstavanja* i V. Vlahovića *Revolucija i kultura*.

U okviru suradnje Jugoslavenskog zavoda za međunarodnu kulturno-prosvjetnu, naučnu i tehničku suradnju i meksičke vlade, u Jugoslaviji je do sada bilo na studijama 35 Meksikanaca, uglavnom na redovnim i postdiplomskim studijama, a sada borave četvorica.

#### SREDNJOAMERIČKE I KARIPSKE ZEMLJE

Kulturni odnosi sa zemljama Centralne Amerike počeli su relativno dosta kasno. U tom području, u Panami, nalazi se 40 iseljeničkih porodica koje žive u provinciji Čiriko (Chiriquo). Budući da tamо ne postoji iseljenički klub, gdje bi se okupljali, iseljenici individualno posjećuju našu ambasadu, gdje preko časopisa *Matica* i *Iseljenički kalendar* — izdanja Matice iseljenika Hrvatske te adekvatnih brošura o našoj zemlji (*Činjenice*

---

*o Jugoslaviji), prate aktualna zbivanja u starom kraju na području kulture i drugih oblasti.*

Počevši od 1976. godine do kraja 1979. kulturna suradnja s Panamom odvijala se preko gostovanja KUD Svetozar Marković, izložbe slika mlađih jugoslavenskih umjetnika te Tjedna jugoslavenskog filma. Predstavnici Paname su sudjelovali s jednim filmom na Međunarodnom festivalu za djecu i omladinu u Beogradu, potom, prikazivanjem jedne filmske dječje priče na Festivalu djeteta u Sibeniku, dok je jedan pisac sudjelovao na Sarajevskim danima poezije. U Jugoslaviji je do sada studiralo ili studira 30 panamskih studenata.

U ostalim zemljama, Kostariki, Nikaragvi, Hondurasu i Gvatemale, u istom periodu (1976—1979) prikazani su naši filmovi, a folklorni ansambl Branko Krsmanović iz Beograda nastupio je dva puta na Festivalu kulture u Gvatemale. Godinu dana ranije, na istom festivalu sudjelovao je i Kamerni ansambl 55 iz Sarajeva.

Folklorni ansambl iz Gvatemale nastupao je 1977. godine u Beogradu i Novom Sadu, dok je komorni zbor iz Kostarike izveo više nastupa u nekim gradovima Srbije i u Beogradu.

#### *Kuba*

Uspostavljanjem diplomatskih odnosa sa socijalističkom Kubom, kulturna suradnja između dvije zemlje bila je u stalnom porastu, a jači zamah počeo je sedamdesetih godina. Jugoslavija je na Kubi prikazala nekoliko filmova, organizirala izložbu NOB u djelima jugoslavenskih likovnih umjetnika koja je održana u Havani. U više gradova Kube gostovala je Beogradska filharmonija s R. Bakočević i M. Čangalovićem. Na Kubi su gostovali i predstavnici jugoslavenske estradne umjetnosti, KUD S. Marković iz Novog Sada, te baletni par koji je u okviru Baletnog festivala u Havani izveo posebni program. Značajna prezentacija mlađih stvaralača Jugoslavije bila je organizirana u Havani pod nazivom Mlada jugoslavenska umjetnost, a u okviru Svjetskog omladinskog festivala na Kubi, nastupio je veoma uspješno i naš Collegium musicum.

S Kubom su zaključeni i potpisani posebni sporazumi pojedinih saveza dviju zemalja: Sporazum o suradnji Saveza kompozitora Kube i Jugoslavije, te Sporazum o suradnji književnika dviju zemalja. Oba sporazuma imaju karakter produbljavanja i nastavljanja započete suradnje između dvije zemlje. U izdanju sarajevske izdavačke kuće „Veselin Masleša“ 1974. godine objav-

---

---

**JORDAN JELIĆ**

---

Ijena je knjiga, jednog od vodećih suvremenih kubanskih pisaca, Roberta Fernándeza Retamara, pod naslovom *Onome koga bi to moglo zanimati*.

U Jugoslaviji su nastupali kubanski Nacionalni balet i folklorni ansambl u više gradova, dok je nekoliko kubanskih književnika, likovnih umjetnika, solista, dirigenata, sineasta, sudjelovalo na domaćim i međunarodnim kulturnim manifestacijama u našoj zemlji.

Na Kubi su objavljene dvije knjige našeg nobovca Ive Andrića. U okviru suradnje Jugoslavenskog zavoda za međunarodnu kulturno-prosvjetnu, naučnu i tehničku suradnju s kubanskim vladom, u Jugoslaviji je do sada boravilo na specijalizacijama i postdiplomskim studijama 46 Kubanaca, a sada dvanaestorica.

*Venesuela*

U Venesueli živi oko 10.000 jugoslavenskih iseljenika, mahom Hrvata. Društveno-kulturni život iseljenika odvija se u Jugoslavenskom centru u Karakasu i klubu Domovina u Valensijsi. Matica iseljenika Hrvatske uspostavila je kontakt s našim iseljenicima koji imaju društveni ugled kao kulturni radnici i humanisti i na taj način je oformljen Inicijativni odbor za učenje hrvatskog ili srpskog jezika u koji je ušao Salvador Prašelj, poznati venezuelanski književnik, čija su djela objavljena u našoj zemlji.

Kulturna suradnja između Jugoslavije i Venesuele odvijala se na planu kazališne umjetnosti, filma, slikarstva i muzike. U Karakasu je održan Tjedan jugoslavenskog filma u nekoliko gradova. Kazalište ITD iz Zagreba i Dramski teatar iz Skopja gostovali su na III međunarodnom festivalu teatra u Karakasu, dok je u okviru festivala Teatar nacija, također održanom u Karakasu, gostovao Atelje 212 iz Beograda. U Venesueli je održana izložba Suvremena jugoslavenska grafika. U okviru Međunarodne izložbe naivnog slikarstva u Venesueli sudjelovali su naši naivci iz Hrvatske, Vojvodine i Mađarske. Izdavačko poduzeće Prosveta objavilo je roman R. Galje gosa *Canaima*.

S venesuelanske strane, na BITEF-u u Beogradu nastupila je grupa „Raytubla“ iz Karakasa, dok je gitarist Alirio Díaz imao po jedan nastup na Ohridskom ljetu i Dubrovačkim ljetnim igrama.

Do sada je u našoj zemlji na redovnim, postdiplomskim ili specijalističkim studijama boravilo 11 studenata iz Venesuele.

*Kolumbija*

Kulturna suradnja Jugoslavije i Kolumbije uglavnom se odvijala na planu likovne umjetnosti, filma i folklora. U Bogoti je 1973. godine održana veoma uspjela izložba „Jugoslavenske narodne umjetnosti”, a u gradu Kaliju 1977. godine, izložba naše grafike. U Bogoti je 1979 godine organiziran Tjedan jugoslavenskog filma, a KUD Svetozar Marković iz Novog Sada gostovao je u Kolumbiji.

Umjetnici iz Kolumbije gostovali su sa svojim folklornim ansamblom u više gradova naše zemlje, a nekoliko slikara izlagalo je na Grafičkom bijenalu u Ljubljani. Poznati kolumbijski čembalist Rafael Pujan održao je koncerte u Zagrebu i Beogradu.

Iz Kolumbije u Jugoslaviji su se školovala 23 studenta na postdiplomskim i redovnim studijama, dok sada u našoj zemlji boravi sedam studenata na postdiplomskim studijama.

**OSTALE JUŽNOAMERIČKE ZEMLJE**

*Peru*

Prvo naše kulturno-prosvjetno društvo osnovano je 1881. godine u gradu Cerro pod nazivom Austro-ugarsko dobrotvorno društvo, a 1904. godine, buđenjem nacionalne svijesti, društvo je promjenilo naziv u Slavensko dobrotvorno društvo.

Drugi centri kulturno-prosvjetnog života naših iseljenika u Peruu su Lima i Kaljao (Callao). U Kaljau su naši iseljenici 1906. godine osnovali također, Slavjansko dobrotvorno društvo. Društvo je razvilo živu djelatnost na kulturnom polju, a poslije tri godine — 1909, otvorili su svoj vlastiti društveni dom, koji je predstavljao centar našeg iseljeništva u Kaljau i Limi. Tu su se održavale konferencije, zabave i razne druge priredbe. U Kaljau, odmah nakon prvog svjetskog rata, Slavjansko društvo mijenja ime u Jugoslavensko dobrotvorno društvo, a nekoliko godina nakon toga, sjedište mu je preneseno u Limu.

Kulturna suradnja s Peruom nakon drugog svjetskog rata postala je intenzivnija sedamdesetih godina na planu likovne umjetnosti, filma, folklora, izdavačke djelatnosti i književnih susreta. U Limi je održana izložba jugoslavenske grafike, a 1979. godine održan je Tjedan jugoslavenskog filma (prikazano je više igralih i dokumentarnih filmova). U Peruu je objavljena antologija *Suvremeni pisci Jugoslavije* te zbirka poezije *Srpski pjesnici grupe „Bagdala“*. U Limi je nastupao KUD S. Marković iz Novog Sada. U jugoslavenskom društvu Dubrovnik održavaju se tečajevi hrvatskog ili srpskog jezika po AV

---

metodi našeg centra SUVAG, koji je organizirala Matica iseljenika Hrvatske.

Peruanski su pisci sudjelovali na Oktobarskim susretima pisaca u Beogradu, Struškim večerima poezije, Međunarodnom susretu pisaca na Bledu. Izdavačka kuća Bagdala objavila je u okviru edicije „Poezija naroda“ antologiju *Suvremena poezija Perua*, dok je u ediciji „Ceo svet“ objavljena knjiga peruanskog pisca Manuela Skorse *Zvona za Raneas*. U Jugoslaviji je bila postavljena izložba „Predkolumbovska umjetnost Perua“, a u Aranđelovcu je nastupio ansambl „Perú Folclórico“ u okviru smotre Mermer i zvuci. Umjetnici iz Perua sudjelovali su i na Međunarodnom bijenalu grafike u Ljubljani.

Do sada je u našoj zemlji bilo dvadesetak studenata iz Perua na redovitim postdiplomskim studijama, te specijalizaciji.

#### *Čile*

Čile spada u red onih zemalja na latinoameričkom kontinentu u kojima su osnovane najstarije naseobine naših iseljenika. Zahvaljujući radu nekolicine obrazovanijih iseljenika koji su pratili zbivanja u starom kraju i postali sljedbenici ideja biskupa Štrosmajera, počeli su raditi na nacionalnom buđenju među iseljenicima i propovijedati ideje jugoslavstva, osnivajući prva iseljenička društva (mahom pripomoćna) nazivajući ih „slavjanskim“ ili „hrvatskim“.

Jedna od najznačajnijih naseobina naših iseljenika u Čileu je ona u Punta Arenasu, koja se počinje formirati 1892. godine, u doba najbrojnije emigracije iz naše zemlje, a sedam godina kasnije (1899), osnovana je Hrvatska čitaonica, kao centar kulturno-prosvjetnog okupljanja naših iseljenika. Hrvatska čitaonica bila je prva institucija s našim narodnim imenom, koja je djelovala u Latinskoj Americi. Budući da je u međuvremenu došlo do političkog raslojavanja u Austrijskom pripomoćnom društvu, mlađi iseljenici su 1900. godine osnovali Hrvatsko dobrotvorno društvo, čiji je 80. počasni član bio biskup Juraj Štrasmajer. Pod okriljem Hrvatskog društva osnovano je 1904. godine Hrvatsko tamburaško društvo — Tomislav, prvo društvo te vrste u čitavoj Latinskoj Americi. Godine 1913. osnovano je sportsko društvo Kolo hrvatskih iseljenika, koje je preuzele izdavanje tjednika *Domovina*, štampanog u 500 primjera ka. Hrvatsko pripomoćno društvo je 1921. godine promjenilo ime u Jugoslavensko pripomoćno društvo.

Najveću ulogu u društvenom životu naših naseobina u Čileu igrao je Hrvatski dom, koji je 1923. godine promjenio ime u Jugoslavenski dom.

Najviše kulturno-prosvjetnih aktivnosti odvijalo se unutar Jugoslavenskog pripomoćnog društva te Tamburaškog društva Tomislav i Jugoslavenskog sportskog društva — Sokol, koji djeluju u okviru Jugoslavenskog doma.

Još prije rata, jugoslavenski iseljenici su osnovali osnovnu školu u Antofagasti. U školi se uči maternji jezik naroda Jugoslavije. U Punta Arenasu, gdje živi veliki broj naših iseljenika, i Santjago de Čileu, postoje škole koje nose ime Jugoslavija.

Poslijeratna kulturna suradnja sa Čileom značajnije se je počela odvijati pedesetih godina, tako je 1956. godine na Sveučilištu u Santjagu osnovan Čileansko-jugoslavenski institut za kulturu, kao osnova kulturne suradnje dvije zemlje, a potpisivanjem Konvencije o kontinuiranoj kulturno-prosvjetnoj suradnji 7. jula 1958. godine, suradnja je dobila svestrani karakter. U Čileu su boravili Zagrebački solisti, Ansambl narodnih plesova i pjesama „Lado”, održana je izložba „100 kopija jugoslavenskih srednjevjekovnih freski”, ciklus jugoslavenskog crtanog filma, svečana premijera filma *Kozara*.

U periodu od 1960—1967. godine realizirano je 26 stipendija koje je jugoslavenska vlast dodjelila čileanskim studentima i profesorima za razne studije i specijalizacije.

U Čileu je objavljena knjiga poznatog političara i publiciste Oscara Vajsa (Wais) *Svitanje u Beogradu*, u kojoj je on iznio svoje dojmove za vrijeme boravka u našem glavnom gradu. U tom periodu u našoj zemlji borave čileanski pisci, pjevački zbor, folklorna grupa sa Sveučilišta iz Santjaga, nastupajući na Dubrovačkim ljetnim igrama, Ohridskom ljetu i u Skopju.

Čileanskom nobelovcu Paiblu Nerudi dodijeljen je „Zlatni vijenac” Struških večeri poezije.

Kulturna suradnja sa Čileom intenzivno se razvijala sve do državnog udara 1973. godine, kad je nasilnim putem oboren legalno izabrana vlast predsjednika Aljendea. U našoj zemlji našli su nakon toga utočište brojni Čileanci koji su se školovali ili se još školjuju na našim sveučilištima.

U Jugoslaviji je objavljeno nekoliko knjiga prijevoda poezije Pabla Nerude, kao i pjesme Gabriele Mistral.

*Bolivija*

Naši iseljenici u Boliviji nisu imali niti nekih istaknutih intelektualaca, niti javnih i političkih radnika, no ipak treba istaći da su gajili

---

publicistički rad od samog dolaska u tu zemlju.  
1914. i 1915. godine izlazio je list *Pokret*, a 1918.  
list *Jugoslavija*.

Najstarija iseljenička kolonija nalazi se u Oruru. Povijest našeg iseljeništva najuže je vezana uz povijesni razvoj samoga grada koji se formirao početkom XX stoljeća. Okupljanja i kulturni život naših ljudi počinje vrlo rano. Godine 1912. osnovano je Slavjansko pripomoćno društvo, dok su se u Kočabambi naši iseljenici okupljali u Jugoslavenskom pripomoćnom društvu osnovanom 1934. godine.

Prvi pokušaji društvenog okupljanja naših iseljenika u La Pazu počinju 1924. godine, a Jugoslavenski dom u tom gradu osnovan je 1939. godine i okupljao je iseljenike heterogenog nacionalnog sastava: Crnogorce, Srbe, Hrvate.

Kulturni odnosi s Bolivijom nisu imali svoj kontinuirani razvoj, tako da je značajnija suradnja bila realizirana sedamdesetih godina. Godine 1976. u La Pazu je obilježena godišnjica rođenja Nikole Tesle raznim manifestacijama, a godinu dana kasnije, u istom gradu, održana je izložba jugoslavenske grafike, dok je ekipa Jugoslavenske radio-televizije snimila seriju informativnih i dokumentarnih filmova o toj zemlji. Godine 1979. održan je u više gradova Bolivije Tjedan jugoslavenskog filma. Bolivijski umjetnici (četvorica) sudjelovali su na Međunarodnom bijenalu grafike u Ljubljani (1979), a Bolivija je po prvi put (1979) bila zastupljena na Međunarodnom sajmu knjiga u Beogradu. Osnovane su i depozitarne biblioteke u La Pazu za jugoslavenski fond knjiga i u Beogradu za bolivijski, koje su dvije zemlje izmijenile kao poklone.

U našoj zemlji do sada je bilo na školovanju više od 60 bolivijskih studenata na srednjim školama, specijalizacijama, redovnom i postdiplomskom studiju. U Boliviji danas djeluju tri naša iseljenička društva.

#### *Brazil*

Prve značajne aktivnosti na kulturno-umjetničkom području u Brazilu javljaju se između dva rata, kad je u São Paolu oformljeno Jugoslavensko potporno društvo. Godine 1943. osnovano je društvo Naš dom, koje je razvilo veoma jaku kulturnu djelatnost. Unutar društva organizirano je učenje slovenskog jezika, oformljena je folklorna sekcija i pjevački zbor. U svim ovim aktivnostima, osim Slovenaca, koji su bili prvi pokretnici ovog društva, sudjeluju i drugi iseljenici — pripadnici naših naroda.

Jugoslavija redovito sudjeluje na Bijenalu, velikoj izložbi likovne umjetnosti u São Paolu.

Na Bijenalu su izlagali istaknuti slikari: Petar Lubarda, Marko Čelebonović, Krsto Hegedušić, Milan Konjović, Oton Gliha, Stane Kregar, kao i grafičari Riko Debenjak i Franc Mihelič. Prijaznja su dobili: P. Lubarda, K. Hegedušić, R. Debenjak, F. Mihelič.

Najznačajniji doprinos suradnji s Brazilom je djelovanje zagrebačkog instituta SUVAG, čiji stručnjaci već godinama surađuju s brazilskim kolegama na osposobljavanju gluhonijemih te organiziranju kurseva hrvatskog ili srpskog jezika za naše iseljenike.

U Brazilu je 1959. godine osnovano Društvo prijatelja Jugoslavije, a 1960. godine, Institut Brazil—Jugoslavija. Godine 1959. u svečanoj sali Sveučilišta u Rio de Žaneiru, gdje se nalaze likovi poznatih svjetskih znanstvenika i umjetnika, postavljena je brončana bista Petra Petrovića-Njegoša.

U okviru kulturne suradnje Jugoslavija je sudjelovala na Prvoj međunarodnoj smotri filmova u São Paolu, a „Dani jugoslavenskog filma“ održani su u Alegreu i Santa Katarini. Jugoslavija je sudjelovala i na Međunarodnom sajmu knjiga u São Paolu.

Brazil je sudjelovao u nas na kulturnim manifestacijama: na FEST-u dva puta, Međunarodnom bijenalu grafike u Ljubljani, međunarodnim slikarskim izložbama u Beogradu i Trebinju, Struškim večerima poezije (1979. godine — jedan pisac), a poznati brazilska gitarist Turbo Santos gostovao je u Beogradu.

U okviru suradnje Jugoslavenskog zavoda za međunarodnu kulturno-prosvjetnu, naučnu i tehničku suradnju do sada je u Jugoslaviji boravilo na redovnim studijima devet studenata iz Brazila.

*Urugvaj*

Brojnije iseljavanje iz južnoslavenskih zemalja u Urugvaj počelo je potkraj prošlog stoljeća. Godine 1880. bilo je u Urugvaju nekoliko desetina iseljenika iz Dalmacije. Tek između 1924. i 1936. godine započelo je jače iseljavanje naših ljudi u Urugvaj. Najjača koncentracija naših iseljenika nalazi se u glavnom gradu Montevideu, odnosno njegovoj okolini. Hrvati su najbrojniji, ima mnogo Slovenaca, nešto Srba, Crnogoraca i Makedonaca. Prvo kulturno-prosvjetno društvo osnovali su Crnogorci 1912. godine u gradiću Karmelu (Carmelo), koje je bilo aktivno do 1920. Godine 1924. osnovano je Srpsko-crnogorsko kolo i Hrvatsko-dalmatinsko društvo koji su se 1925. fuzionirali u Jugoslavenski dom, ak-

tivan do 1930. godine. Najmasovnije i najutjecajnije društvo iseljenika iz Hrvatske u Urugvaju je Hrvatski dom osnovano 1930. godine. Vremenom su se pojavila i druga iseljenička društva, od kojih neka postoje još i danas. Godine 1935. osnovano je prosvjetno društvo Comisión Cultural Yugoslava, koje je uvelo kao posebnu emisiju na radiju jugoslavenski radiosat za naše iseljenike. Iz tog društva niklo je jugoslavensko prosvjetno i pripomoćno društvo Bratstvo, koje je igralo veliku ulogu u kulturno-prosvjetnom radu naših iseljenika. Danas su na planu kulture aktivna društva: Hrvatski dom, Slovenačko prekomorsko društvo i folklorno-kulturna grupa Naša tamburica.

U poslijeratnom periodu kulturni odnosi s Urugvajem bili su veoma skromni; tek krajem 70-ih godina bilježi se značajnija suradnja: 1976. održana je veoma uspjela izložba jugoslavenske grafike u Punta del Este, te izložba crteža našeg velikog slikara Mila Milunovića i zapažena predavanja o srednjovjekovnoj umjetnosti, muzici i arhitekturi Hrvatske. Tokom 1977. u Montevideu je povodom Dana mladosti održana izložba grafike Mersada Berbera, a godinu dana kasnije, izložba Suvremena jugoslavenska grafika. Izzetno zapažena bila je priredba posvećena životu i djelu Ive Andrića organizirana 1979. godine. Tom prilikom je posebno istaknut njegov esej o Simonu Bolivaru, osloboditelju Latinske Amerike.

Od kulturne aktivnosti urugvajskih umjetnika valja navesti njihovo sudjelovanje na Međunarodnom grafičkom bijenalu u Ljubljani 1977. godine.

U Urugvaju danas djeluju tri iseljenička društva.

#### *Argentina*

Najveća naseobina na području latinoameričkog kontinenta je ona u Argentini, koja broji oko 150.000 iseljenika i njihovih potomaka, od kojih su najbrojniji Hrvati (105.000), uglavnom iz Dalmacije i Hrvatskog primorja. Počeci doseljavanja u Argentinu sežu u prvu polovicu XIX stoljeća.

Prvi oblici organiziranog kulturno-prosvjetnog života naših ljudi u Argentini počeli su 1897. godine u Buenos Airesu osnivanjem Austro-ugarskog društva uzajamne pomoći koje je 1921. godine promijenilo naziv u Jugoslavensko društvo uzajamne pomoći. Čitaonica Spavajući lav odigrala je veliku patriotsku ulogu u životu naših iseljenika, ne samo u Buenos Airesu, nego i u cijeloj Argentini. Iz nje se razvilo Slavjansko društvo uzajamne pomoći. Čitaonica je pokrenula svoj mjesečnik *Iskra slavjanske slobode*,

koji se smatra najstarijim iseljeničkim novinama. Između dva rata u Buenos Airesu je djelovalo nekoliko naših kulturnih institucija, među kojima treba spomenuti Jugoslavenski sokol, Jugoslavenski dom u Dock Sudu, Slovensko društvo, Ljudski oder, Ivan Cankar, Zarja i Jorgovan.

Između dva rata u Buenos Airesu je izlazio velik broj iseljeničkih listova, uglavnom kratkog vijeka, od kojih su najvažniji *Naša sloga*, *Pravda*, *Hrvatska sloga*, *Narod*, *Argentinske novine*, *Domovina* i dr. Godine 1937. u Buenos Airesu je osnovano Jugoslavensko centralno školsko društvo. U samom Buenos Airesu djelovale su dvije škole.

Druga po redu provincija u kojoj su se naši iseljenici počeli masovnije naseljavati, je provincija Santa Fe. Najznačajnije iseljeničko društvo u toj provinciji bilo je Slavjansko društvo, Villa Constitución, a 1908. godine osnovano je društvo Iseljenih Jugoslovena za materinsku riječ, koje je izdavalo svoj list *Materinska riječ*, koji je postao najobljubljenija i najrasprostranjenija novina među našim iseljenicima u Latinskoj Americi.

Značajnija suradnja s Argentinom nakon drugog svjetskog rata odvijala se pedesetih godina, kada je održana Izložba jugoslavenske grafike u Buenos Airesu i drugim većim gradovima Argentine, zatim izložba Jugoslavija u fotografijama u Buenos Airesu i Kordobi te izložba filmskih časopisa i publikacija u Mar del Plati. U istom gradu, tokom pedesetih godina, jugoslavenska filmska poduzeća sudjelovala su na filmskom festivalu. Na planu publicističke djelatnosti 1959. godine objavljene su u Argentini dvije knjige: *Istina o Jugoslaviji* argentinskog publiciste R. Puigrosa i *Kako smo vodili rat*. P. Dapčevića.

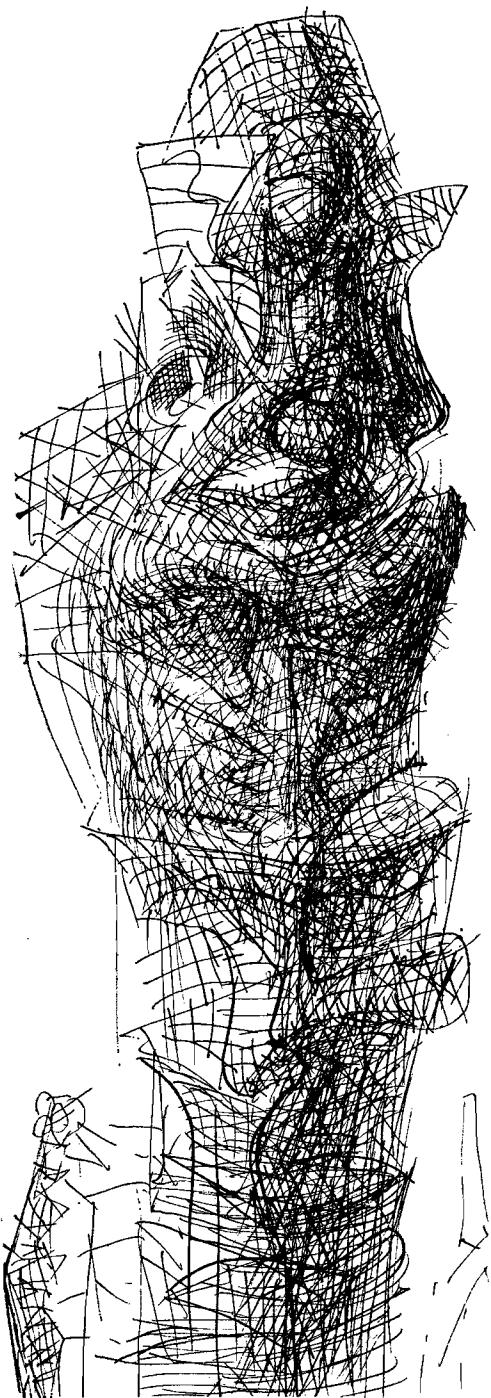
Širi kulturni odnosi između dvije zemlje ostvarili su se sedamdesetih godina na planu izdavačke djelatnosti, književnih susreta, slikarstva, filma i muzike. Izdavačka kuća „El Sid“ objavila je po jednu knjigu E. Kardelja i N. Pašića, dok je argentinski publicist Horhe Hobert (Jorge Hobert) objavio knjigu u povodu jubileja predsjednika Tita pod naslovom *Spokojni Jugoslaven*. U Argentini su tokom 1978. i 1979. godine objavljena izabrana djela predsjednika Tita u 20.000 primjeraka, da bi se distribuirala, osim u Argentini, još i u Venesueli, Meksiku, Kolombiji, Boliviji, Španjolskoj i dr. Izdavačka kuća Bagdala iz Kruševca objavila je, u okviru edicije „Poezija naroda“, knjigu *Suvremena poezija Argentine*, dok bi se u Argentini uskoro trebala pojaviti djela M. Krleže i O. Daviča. Naša je zemlja sudjelovala na III međunarodnom sajmu knjiga u Buenos Airesu, a predstavnici Argentine na

Sajmu knjiga u Beogradu. Po jedan argentinski pisac predstavlja je svoju zemlju na Oktobarskim susretima pisaca i Struškim večerima poezije. U okviru FEST-a prikazan je jedan argentinski film, dok je na Zagrebačkom bijenalu moderne muzike sudjelovala grupa argentinskih umjetnika, a na Ohridskom ljetu gitarist Ernest Biteti. Šest argentinskih slikara izlagalo je na Međunarodnom bijenalu grafike u Ljubljani.

U Galeriji „Karas“ u Zagrebu u aprilu 1981. godine otvorena je izložba slika argentinskih likovnih umjetnika jugoslavenskog porijekla koju je organizirala Matica iseljenika Hrvatske u suradnji s Republičkim komitetom za prosvjetu, znanost, kulturu, fizičku i tehničku kulturu i jugoslavenskim pripomoćnim društvom iz Boke (Bocca) u Buenos Airesu. Prva grupna izložba djela likovnih umjetnika jugoslavenskog porijekla koji žive u Argentini održana je prigodom proslave 100-godišnjice najstarijeg našeg iseljeničkog društva u svijetu — jugoslavenskog pripomoćnog društva iz Boke u Buenos Airesu.

U okviru suradnje s Jugoslavenskim zavodom za međunarodnu kulturno-prosvjetnu, naučnu i tehničku suradnju do sada se školovalo 8 studenata, dok je u okviru aktivnosti Matice iseljenika Hrvatske boravilo u našoj zemlji nekoliko argentinskih studenata.

U Argentini sada djeluje 20 iseljeničkih društava.



---

# CONTENTS

---

## THEMES

*Klaus Grimm*

CULTURAL-SOCIOLOGICAL APPROACH  
TO THE ART

8

*György Lukács*

AESTHETIC CULTURE

48

*Darinka Grabovac*

TOMASO CAMPANELLA: THE CITY OF SUN

62

## CULTURAL POLICY

DISCUSSION ON CULTURAL POLICY (II)

Participants: Pavao Broz, Lev Kreft, Vukašin Mićunović, Raša Popov, Pravdoljub Živković, Veroljub Pavlović, Ivo Paić

79

## ARGUMENTS

*Susan Sontag*

WOMEN, ART AND POLITICS OF CULTURE

107

## EVENTS

*Zorica Jevremović*

ROCKING CHAIR

The Thirteenth International Festival of Animated Cartoons, Annecy, June 1981

129

## REVIEWS

*Ksenija Maricki Gađanski*

THE MINE OF MYTHS

137

---

170

---

*Borisav Džuverović*

THINKING SCIENTIFICALLY ABOUT  
COMMUNICATIONS

**140**

*Rade Božović*

TOWARDS UNDERSTANDING OF ARABISM

**146**

## **INFORMATION**

*Jordan Jelić*

YUGOSLAVIA AND LATIN AMERICA: CULTURAL  
COOPERATION

**152**



# KULTURA

---

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU  
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

---

## IZ SADRŽAJA

---

Klaus Grim

---

KULTURNO-SOCIOLOŠKI PRISTUP  
„UMETNOSTI“

---

prilog sociološkoj reviziji istorije

---

RAZGOVOR O KULTURNOJ  
POLITICI (II)

---

Učesnici: P. Broz, L. Kreft,  
V. Mićunović, R. Popov, P. Živković,  
V. Pavlović, I. Paić

---

Suzan Sontag

---

ŽENE, UMETNOST I POLITIKA  
KULTURE

---