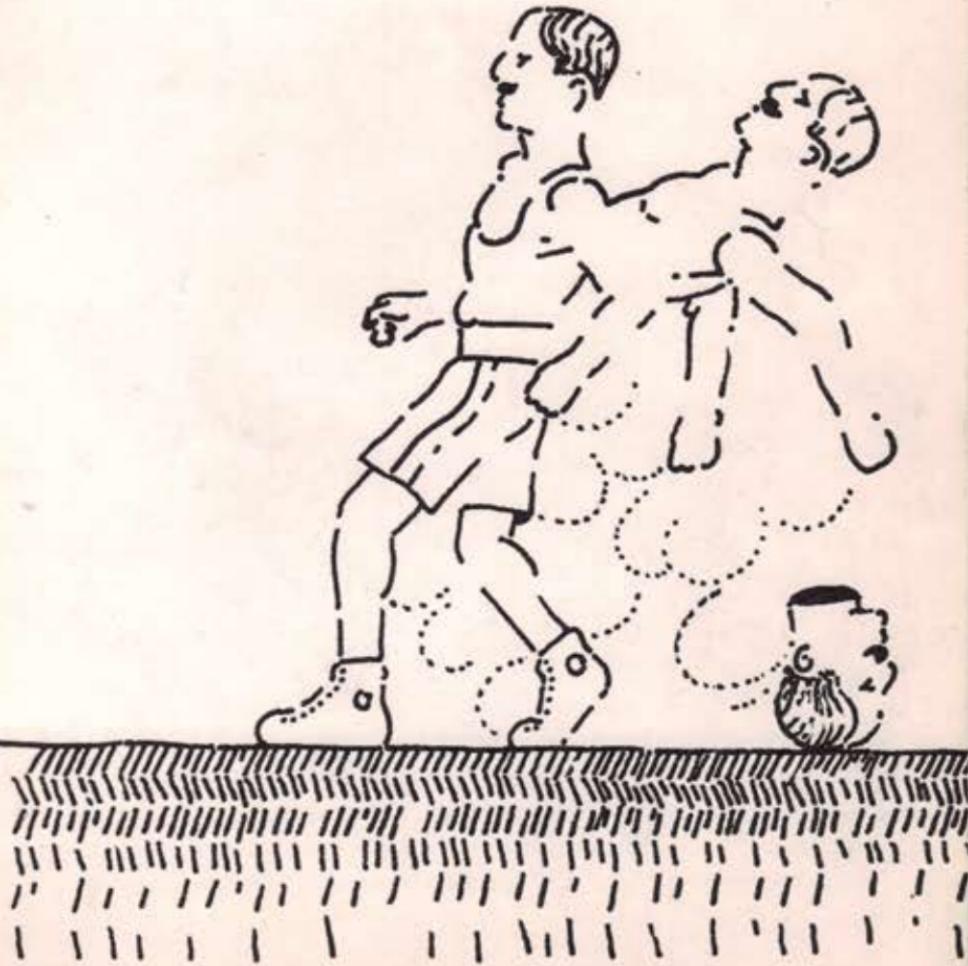
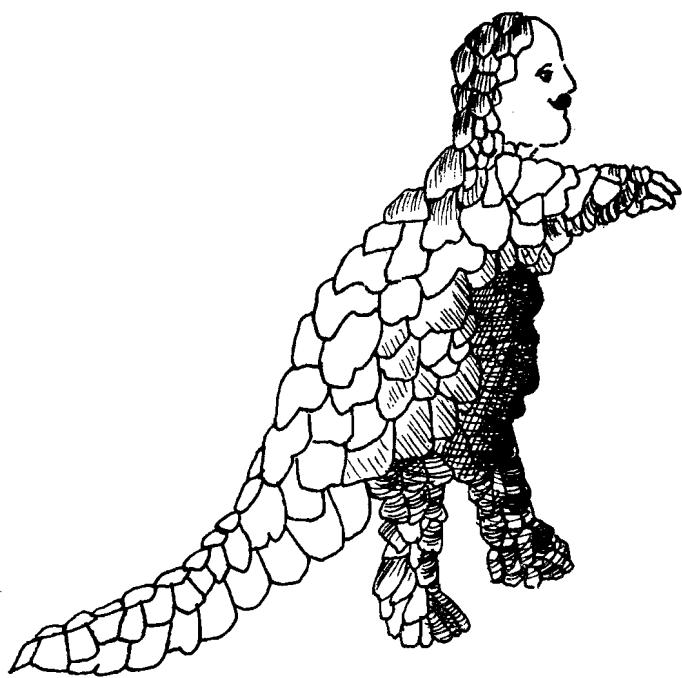


Kultur





KUT



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

kultura

REDAKCIJA

SLOBODAN CANIĆ

DRAGUTIN GOSTUŠKI

TRIVO INDIĆ

UVJADIN JOKIĆ

STEVAN MAJSTOROVIC

(odgovorni urednik)

DANICA MOJSIN

MIRJANA NIKOLIC

NEBOJŠA POPOV

BOGDAN TIRNANIĆ

MILAN VOJNOVIĆ

TIHOMIR VUČKOVIĆ

OPREMA

BOLE MILORADOVIĆ

LEKTOR

MILIJA STANIĆ

KOREKTOR

OLGA MARTINOVIC

CRTEŽI

DUŠAN OTAŠEVIĆ

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvijka,
Beograd

Redakcija časopisa »Kultura«, Beograd, Nemanjina 24,
II sprat. Telefon 25-716

Izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog broja 10.— dinara. Godišnja pretplata 40.— dinara. Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

Organizacija štampe i distribucija:

Novinsko izdavačka ustanova

»INTERPRESS — MEĐUNARODNA POLITIKA«

Pretplata se šalje na adresu:

»INTERPRESS — MEDUNARODNA POLITIKA«

Beograd, Nemanjina 34, p. f. 413, br. žiro računa
608-3-1434-2 s naznakom »Za časopis Kulturu«
Stampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

SADRŽAJ

Teme

Vladimir Petrić

FENOMENI TELEVIZIJE

8

Herbert Markuze

O AFIRMATIVNOM KARAKTERU KULTURE

25

Milan Ranković

UMETNOST I NAUKA

57

Vaclav Lamzer

KULTURA U DRUŠTVENIM PROMENAMA

72

Argumenti

NOVA NARODNA MUZIKA

90

Tribina

Svetislav Pavićević

NOVE POTREBE, NOVI VIDOVI KULTURE

132

KULTURA I REVOLUCIJA

141

Prikazi

Vladislava Pajević

M. B. PROTIĆ; MILENA PAVLOVIĆ — BARILLI

160

Simon Simonović

RAZLOZI ZA JEDNU BIBLIOTEKU

164

Dragan Stojanović

ČOVEK — BITNA TEMA

168

Nebojša Popov

PRVI BROJ „POGLEDA”

173

Danilo Basta

KRLEŽA OKRENUT SAVREMENOSTI

175

Ljiljana Puljević
OD PROZORA DO STAKLENIH POVRSINA
179

Simon Simonović
MOĆ NIJE SREDSTVO, MOĆ JE CILJ
184

Mirko Đorđević
ZNAČAJNA KNJIGA O SREDNjem VEKU
188

Milivoje Ivanišević
„MOSTOVI“
192

Osvrti i informacije

Miloš Nemanjić
RAZVOJ KULTURNIH DELATNOSTI U BEOGRADU
196

Nebojša Popov
SOCIJALIZAM I KULTURA
201

Milan Petrović
DECENIJA KULTURNIH AKCIJA
204

Milivoje Ivanišević
LIKOVNE MANIFESTACIJE NA TROMEDI
208

Žan-Pjer Han
TEŠKOĆE POZORIŠNOG RADA U SEOSKOJ SREDINI
210

Mira Bogdanović
KOMUNE KAO NACIN ŽIVLJENJA
214

Ivan Stojanović
DOMOVI KULTURE U FRANCUSKOJ
219

Milivoje Ivanišević
IZ PROGRAMA RADA KULTURNIH INSTITUCIJA
233

S U M M A R Y
237

C O N T E N T S
241

I DEO

TEME



1

VLADIMIR PETRIĆ

FENOMENI TELEVIZIJE

Upravo zbog toga što televizija predstavlja najmoćnije komunikaciono sredstvo u masovnoj kulturi, treba obratiti posebnu pažnju — pored estetičkih analiza i poređenja televizije sa drugim izražajnim medijumima — na sociološku funkciju televizije, na ulogu koju ima i kakvu bi trebalo da dobije u savremenom društvu. Ako se masovna kultura shvati kao „kvazikultura potrošačkog društva”, onda je televizija njen glavni animator, koji aktivno deluje na psihu pojedinaca i postaje značajan činilac javnog mnenja, stvarajući određeni „duh vremena”, čiju je „zagonetku” analitički ispitivao Edgar Moren, zaključivši da je masovna kultura „nadomestak religijske kulture” i da, u savremenom dobu, sve više prerasta u „pseudoreligiju ovozemaljskog spasa, religiju kojoj nedostaje obećanje o besmrtnosti, svetosti i božanstvu da bi se mogla uzdići do istinske religije”, što znači da se priлагodava ne samo potrebama sredine i vremena nego i različitim društvenim klasama, uzrastima, znanjima i narodnostima.

U tri eseja (izdvojena iz knjige „Osma sila”) razmatra se problem strukture koju medijum televizije nameće ne samo kompoziciji pojedinih emisija nego i programskoj shemi, zatim se raspravlja o psihološko-sociološkom delovanju televizijskog prizora na gledaoce i o raznim vidovima odstupanja ovog medijuma od utvrđenih postulata tradicionalne estetike.

Otvorena struktura

U svim umetnostima danas postoji, očigledno, sve intenzivnije nastojanje da se proizvodi stvaralaštva oslobođe kanona, zakona i kompozicionih shema u koje tradicionalna estetika sabija umetnička ostvarenja. Još više od toga: moderne estetičke struje (naročito strukturalizam) pokušavaju da pronađu vezu između fenomena u prirodi i njihovog slobodnog unošenja u umetničko delo. Strukturalistička kritička analiza, koja se svodi na „raščlanjavanje i ponovno sklapanje predmeta da bi se otkrilo ono *nevidljivo u njemu*” (Rolan Bart), polazi od stanovišta da „umetničko delo nema apsolutno samostalnu vrednost: sve u svemu ono je posrednik, nešto kroz šta

treba proći da bismo bili u vezi sa *tajnom*" (Pjer Mašeri). Izjednačavajući strukturu i sadržinu (Levi-Stros), strukturalizam nalazi suštinu u svakoj sadržini koja se pojavljuje oblikovana na bilo kakav način, otkrivajući ono što je „nevidljivo i neshvatljivo u izvornom predmetu". Strukturalisti dopuštaju daleko više slobode umetničkim stvaraocima i mnogo lakše prihvataju nove načine izražavanja, uključujući tu i televiziju.

Televizijski postupak, naročito u informativnim programima, emisijama i direktnim prenosima, veoma je blizak teoriji informacije u koju strukturalisti pokušavaju da smesti i umetničko izražavanje. Ako se osobenosti navedenih (tipično televizijskih) emisija prenesu na druge (sa srodnim umetnostima pomešane) emisije, videćemo da upravo te osobenosti negiraju osnovne principe zatvorenosti kompozicije umetničkog dela, a to znači odlike koje su iz drugih umetnosti preuzete i nametnute pre svega televizijskim dramskim emisijama. Italijanski teoretičar Umberto Eko prvi je pokušao da nađe unutarnju vezu između ovakvog direktnog i slobodnog načina prikazivanja događaja, tj. jedne formativne operacije koja potpuno zavisi od predmeta i slučaja i tipičnog fenomena savremene umetnosti, koji Eko označava kao „otvoreno delo". Analizujući dramaturšku strukturu direktnih emisija, Eko smatra da televizija oslobođa gledaoca „hipnotičke fascinacije" u koju ga baca klasična struktura sa aristotelovskim zapletom „za kojim postoji u svakome od nas duboka potreba" (!), ali da će „doći vreme kada će se registrovanje dominantnog događaja, motivisanog po pravilima verovatnosti, obogaćivati marginalnim napomenama, pregledima vidova okolne realnosti, nebitnim za svrhe primarne radnje, ali vrlo aluzivnim". Definišući „otvorenost" narativnog dela uopšte, Eko podvlači da se „u odbacivanju zapleta ostvaruje priznanje činjenice da je svet čvor posibiliteata i da umetničko delo treba da reprodukuje i takvu fizionomiju", pa, shodnotome, da se „logika televizijskog snimanja ovaploćuje u jednom tipu pripovedanja koje, kao povezano i po izgledu dosledno, upotrebljava uvek kao primarnu materiju grubu sukcesiju prirodnih događaja, tako da samo pričanje, ako i ima jedinstvenu nit, neprekidno penuša u nebitnoj anotaciji u kojoj ponekad dugo vremena može da se i ne desi ništa". Primenjujući ove karakteristike direktnog snimanja na dramske forme, Eko naglašava da tu postoje dve vrste kauzalnosti — *slučajna* i *hotimična*, što će reći da je suština televizijske dramaturgije u tome da sve situacije i svi odnosi među ličnostima budu postavljeni „hotimično tako da izgledaju slučajni". Time se i televizijska drama može približiti otvorenoj strukturi toliko bliskoj televizijskom medijumu.

Međutim, otvorena struktura ne očituje se samo u načinu direktnog prenošenja događaja iz stvarnosti i u načinu dramaturškog uobličavanja prizora u TV-igri. Otvorenost se primećuje u montaži kadrova, u vođenju mizanscene, u povezivanju scena (u tzv. „show“ — emisijama), u komponovanju serijskih emisija, čak u načinu glume, kao i u celokupnoj programskoj sceni televizijskog programa. Ipak, direktno snimanje — koje predstavlja najsuštinskiji vid televizijskog izražavanja — u potpunosti je zasnovano na principu otvorene strukture. Budući da je direktni prenos zaista „jednom polovinom ostvarenje umetnosti, a drugom polovinom delo prirode“ (Eko), on se formira u sukobu između nastojanja reditelja da estetički determiniše prizor i samog događaja koji teži da se slobodno razvija u stvarnosti. Ma kakav bio izbor detalja i ma koliko određen bio tempo njihovog smenjivanja, osnovna odlika direktnog prenosa ogleda se i dalje u otvorenosti strukture prikazanog predmeta. Ta otvorenost obezbeđuje spontanost, neposrednost, autentičnost i istinitost čitave emisije. Ako direktni prenos uspe da nam otkrije samu strukturu predmeta ili zbivanja koje prikazuje, ako preko televizijskog ekrana uspemo da uronimo u „tajnu“ nekog fenomena u prirodi, ako nam se na malom ekranu stvarnost raščlaniti na njene osnovne „strukturalne jedinice“, onda je, zaista, malo važno kako je to postignuto, a još manje sme da bude presudno koliko u tome ima „artističke transpozicije“. Televizijski medijum izjednačava se sa samom strukturu predmeta *razotkrivajući*, tako, „specifičnu suštinu“ predmeta, *vraćajući* svest gledalaca „osnovnom tumačenju“ predmeta.

Priroda televizije, zbog sklonosti ka otvorenoj strukturi, ne podnosi filmski način montiranja kadrova. „Drugi kadar“ koji neizmerno „godi“ televizijskom načinu prikazivanja stvari u prostoru, potekao je od televizije i odatle je prenesen u film. Ne samo što je takva tehnika televizijskog snimanja (sa četiri kamere koje nude slike koje se neposredno montiraju u režijskoj sobi), nego je sama priroda televizijskog medijuma takva da ne prihvata montažno seckanje prizora i stvaranje optičke dinamike koja je bliska klasičnom filmu. Televizijske kamere zamenjuju *pri-sustvo gledalaca u prostoru* kroz koji se oni kreću, one su njegov „vid produžen u nedogled“, pa zbog toga gledalac ne oseća potrebu da ga neko nasilno premešta u trenutku kada on želi da miruje, ili da mu neprekidno prekida pogled i spektakularno optički raskomadava predmet koji gledalac hoće da sagleda u njegovoj dubini i celovitosti. U praksi je, međutim, kinematografska, montažna tehnika mehanički prenesena iz filma u televiziju i to ne samo kada se snima na filmsku traku, nego i kada se snima televizijskim kamerama direktno i na magnetoskopsku traku.

Umesto da se iznalaze nove mogućnosti izražavanja pomoću teških televizijskih kamera (njihova težina je, u stvari njihova specifična osobenost), svim silama se nastojalo i još uvek nastoji da one prihvate filmski način snimanja, što je u suprotnosti sa njihovom prirodnom. Klasične montažne teorije, kako su ih postavili majstori sovjetske kinematografije Vertov, Pudovkin i Ejzenštejn, koriste se pri spajanju kadrova naročito u televizijskoj reportaži. Najpoznatiji savremeni teoretičari filmske montaže (Karel Rejs, Rejmond Spotisvud) smatraju da televizija mora da pronalazi mogućnosti za „što dinamičnije povezivanje kadrova, bez obzira da li su oni snimljeni na filmskoj ili magnetoskopskoj traci“ (Spotisvud). I Jan Kučera, koji je pokušao da filmske montažne teorije primeni na televiziju, u knjizi „Montažna kompozicija u filmu i televiziji“, kaže: „Gradevinu filmskog dela sačinjava sistem nizova i udruženih nizova. Ovo važi i za televiziju gde se, takođe, kadrovi integrišu u nizove, a nizovi u udružene nizove koji se opet integrišu u složenije kompozicione kompleksne.“ Ovakvo se tvrđenje ne može prihvati ako je tačan zaključak da je prirodi televizije bliska otvorena struktura. Mnoštvo primera to dokazuje. Gledali smo pojedine televizijske emisije koje su predstavljale direktni prenos nekog događaja iz stvarnosti a, zatim, filmski izmontiran materijal snimljenog istog događaja; nikada se nije dogodilo da je film delovao na malom ekranu upečatljivije, uvek je direktni prenos snažnije plenio gledaoca, pružao im više informacija o prizoru i dublje otkrivao suštinu događaja. Čak i kada je događaj snimljen na magnetoskopskoj traci, ali televizijskim postupkom, prizor ostaje više u medijumu nego ma koliko dinamično izmontirana filmska reportaža prikazana na malom ekranu. U tome je skrivena „tajna“ televizijske strukture.

Otvorena struktura sve se više primenjuje u komponovanju serijskih televizijskih emisija koje, kao što obično biva, više liče na odlomke iz života građana, prizore uzete nasumice iz stvarnosti. To ima uticaja i na način glume koja na malom ekranu mora da bude maksimalno jednostavna i ubedljiva, zbog čega se sve više angažuju autentični ljudi koji se uključuju u televizijske dramske emisije. Oni igraju sebe u datim okolnostima, pa pored njih i profesionalni glumci moraju da se „spuste“ na realno tlo, da igraju krajnje realistički i doživljeno. Reditelj je primoran da postavlja mizanscenu, tako da se dobije utisak kao da je objektiv kamere uperen direktno u sam život. Otpadaju sva „simbolička“ i „metaforička“ režijska rešenja, sve se svodi na talenat reditelja da, u direktnom suočavanju sa „samoniklim“ prizorom, izvuče pravi smisao događaja koji prikriva spoljašnji izgled stvari. Zbog toga nije redak slučaj da pojedini televi-

zijski reditelji daju glumcima „dramske teme” na osnovu kojih oni, neposredno pred kamerom, impovizuju dijalog ili sukobe koje kamera snima. Na taj način i glumci postaju aktivni stvaraoци televizijske igre, a ne samo „artistički” interpretatori zadatih radnji i naučenog teksta.

Ako svemu ovome dodamo i potpuno otvorenu strukturu celokupnog televizijskog programa, viđećemo koliko je ta osobenost utkana u sve aspekte televizije kao komunikacionog i izražajnog sredstva. Televizijska programska struktura nije „kolaž” (kako to pojedini teoretičari smatraju), ona je odraz same prirode medijuma i zahteva masovne publike. Sa programske sheme otvorenost se prenosi na svaku posebnu emisiju, dajući joj određeno strukturalno obeležje. Otvorenost televizijske strukture u svim aspektima zahteva otvorenost i na svim nivoima. Drugim rečima, televizija je po prirodi medijum koji ne bi trebalo da ima bilo kakve redakcije ili urednike, kontrolore ili cenzore programa. Televizija će, u budućnosti, postati potpuno otvorena prema svemu, a to znači da će postići autentičnu slobodu. Otvorenost televizijske strukture nije ništa drugo nego odlika ovog medijuma koja ga vodi ka potpunoj slobodi. Medijum bi, u budućem društву, morao da postane direktna veza između subjekta i objekta, služio bi kao prenosnik suštine i „tajne” objektivnog sveta u ljudsko saznanje, a to je krajnji cilj svakog izražajnog sredstva, pogotovo televizije koja ima sve mogućnosti za direktno, neposredničko povezivanje čoveka i stvarnosti koja ga okružuje.

Psihološko-sociološki faktori

Ako ne u potpunosti, onda bar delimično mora da se prihvati teza Maršala Makluana, prema kojoj masovna televizijska publika, sa svoje strane, isto toliko utiče na vrednost onoga što ovaj medijum prikazuje koliko sam medijum utiče na formiranje masovne kulture. Taj uzajamni odnos razvija se pod određenim psihološkim i sociološkim faktorima, o kojima je neophodno posebno i podrobnije govoriti.

Sigurno je da se savremena masovna kultura najvećim delom obrazuje pod dejstvom dvaju najmoćnijih komunikaciono-izražajnih medijuma: filma i televizije, više nego pod uticajem radija i, pogotovo, teatra. Posebno treba istaći da je dejstvo ova dva vizuelno-auditivna sredstva snažnije i psihološki intenzivnije nego dejstvo štampe koja je, u kvantitativnom smislu, još uvek najobimnija. Baš zbog toga što se tehničke mogućnosti delovanja televizije na ljudsku psihu sve više usavršavaju i što njen uticaj na društvo postaje sve očigledniji i simptomatičniji, korisno je sagledati glavne faktore tog dejstva

i takvog uticaja da bi se lakše pronašli načini svrshodnijeg korišćenja ovog modernog komunikacionog i izražajnog sredstva.

Podimo od psiholoških faktora, jer su sociološki samo prividno zavisni od njih, oni predstavljaju rezultantu dejstva koje televizijski medijum ima na masu. Osnovna karakteristika psihološkog delovanja televizije sastoji se u tome što ona, svojim programom, ne funkcioniše povremenno, kao film, nego kontinuirano, iz dana u dan. Određeni film može da proizvede daleko snažnije psihološke (i umetničke) utiske na čoveka, ali televizija, upornim emitovanjem programa, utiče na čitav unutarnji svet čovekov, pri čemu on toga nije ni svestan (Maršal Makluan to naziva „masažom svesti“). Film može u čoveku da izazove potresne umetničke i druge emocije, dok televizija — ako to u izuzetnim emisijama i uspe da postigne — sama sobom razvodnjava takve doživljaje, utapajući ih u opštu emocionalnu strukturu koju formira svojim programom. Očigledno je da njena osnovna težnja ide za tim da postane psihološka komponenta čitave čovekove egzistencije, a ne kao film da samo s vremenima na vreme deluje na čovekovu psihu, da je uzdrerna i pokrene na akciju. Uostalom, sam razvitak filma i televizije ukazuje na takve razlike: film je, najpre, upotrebljavan kao komunikacioni medijum da bi se docnije razvio u specifično izražajno sredstvo; međutim, televizija je, u početku, korišćena kao kvaziizražajno sredstvo (prve televizijske emisije isključivo su se iscrpljuvale u prenošenju pozorišnih i drugih umetničkih izvedaba), a danas sve više preovlađuje njenu komunikacionu funkciju, koja čak i umetničkim emisijama daje posebno obeležje.

Tehnička priroda i mehanizam televizije, njen razvitak koji ide ukorak sa najmodernijim otkrićima u nauci (što omogućuje čoveku neposrednu vezu sa čitavim svetom i gledaočevu „javnu usamljenost“) takođe se održavaju u ljudskoj psihici. Javna usamljenost je fenomen koji u čoveku stvara posebno osećanje istovremenog čuvanja individualnosti, porodične intimnosti i uključenosti pojedinca u ljudsku zajednicu, ne samo po tome što direktno može da vidi i čuje sve što se dogada nego što u tom trenutku svaki pojedinač postaje deo ogromnog auditorijuma. Televizija, na taj način, povezuje individuu sa kolektivom, ali na indirektni način omogućen jedino čudesnom moći tehnike. Tehnika je stavila čoveka u položaj *inercije*, koja postaje značajna odlika televizijskog percipiranja dogadaja. Postoje izvesne televizijske emisije („kviz“, na primer) koje u većoj meri uključuju gledaoce u ono što se zbiva na ekranu, ali je tu posredi druga vrsta angažovanja (mahom finansijske prirode) nego što je to slučaj u kolektivnom doživljavanju jedne pozorišne predstave ili filma. Žan

Keval smatra da je ta *inercija* posledica različitog stepena identifikacije koju televizijski prizor može da izazove. On kaže da doživljaj pozorišta predstavlja kolektivnu i društvenu ceremoniju u kojoj direktno učestvuju svi prisutni gledaoci, što je suprotno od doživljavanja filma u čiju se iluziju svaki gledalac uključuje izdvojeno, dok se „doživljavanje televizije nalazi negde između pozorišta i filma, ona nas se dotiče manje individualno nego film, ali ne deluje kao teatarska ceremonija. Parafrazirajući izreku da „svaki dan ne može da bude praznik”, Keval ističe da se za odlazak u pozorište čovek naročito spremi, a televiziju posmatra bez ikakvih obaveza, bez potrebe da se angažuje kako fizički, tako i psihički. I Žan Kaznev (u knjizi „Sociologija radija i televizije“) podvlači kako „televizija daleko manje aktivira i podstiče maštu nego radio“, pa prema tome radio ima „apolinijski karakter, a televizija dionizijski“, što znači da nas „televizija odvaja od nas samih“ namećući se našoj ličnosti tako što je dovodi u stanje neaktivnosti.

Prema tako *inertnom* gledaocu televizijska tehnika se ophodi kao prema biću lišenom individualne psihologije, ili kao prema psihološki veoma labilnom čoveku na koga može lako da utiče i koji, sām, nije u stanju da utiče na sistem koji ga povezuje sa spoljnim svetom. Primenujući na televiziju svoja istraživanja u domenu psihologije filma, Žilber Koen-Sea naročito podvlači da je, za razliku od kinematografske slike, koja neodoljivo privlači gledaoca u svet iluzije na ekranu (identifikacija), televizijska slika vrši „atak“ na čoveka, ona se uvlači u porodični krug koji se razlikuje od kolektivne psihologije bioskopskog gledališta. U tom smislu Žan Teveno govori o „centripetalnoj“ i „centrifugalnoj“ moći televizije, nalazeći da te dve „sile“ deluju *istovremeno*, pa se zbog toga „potiru“, što i jeste uzrok „inertnosti“ televizijskih gledalaca. Džordž Miler je tom problemu posvetio sedam eseja u knjizi „Psihologija komunikacije“, u kojima analizuje dejstvo televizije na ljudsku psihi, koja, prema njemu, postaje u sve većoj meri pasivan objekt kojim potpuno vlada savršena tehnika. U jednom od tih eseja („Ljudska spona u masovnoj komunikaciji“) Miler kaže da se čovekova psiha „uključuje u sistem masovne komunikacije kao jedna komponenta“ (miserable component), i da se osobnosti i unutarnje potrebe te psihe vrlo retko i veoma malo uzimaju u obzir prilikom stvaranja komunikacionih sistema, što je slučaj i sa televizijom naročito otkako se njena tehnika usavršila. Ne dajući odgovora kako bi se takva situacija mogla izmeniti, Miler apeluje da bar televizija pride ljudskoj psihi sa poštovanjem njenih unutarnjih potreba.

Ako pokušamo da spomenute psihološke faktore povežemo sa sociološkim, videćemo da nas to

stavlja pred poznatu dilemu: da li da popustimo opštim zahtevima mase ili da joj nametnemo ono što smatramo da bi koristilo psihologiji individue (od čijeg se mnoštva sastoji masa). To znači da postoji raskorak između zajedničke težnje mase i potrebe jedinke, što se može lako primetiti u anketama televizijskih gledalaca, koji, pojedinačno, gotovo uvek zastupaju gledište koje nije u skladu sa opštim zahtevima mase. Masovna civilizacija (kako je naziva Koen-Sea), masovna kultura i ukus koji ona formira (a njega većinom zadovoljava televizija) nisu rezultanta svesne težnje svakog pojedinca i intimne potrebe individue, nego su posledica mase kao celine, neka vrsta „nadgradnje“ „duha mase“ čije jedinstvo omogućuju moderna komunikaciona sredstva. Nije mali broj sociologa i psihologa koji budućnost te masovne nadgradnje vide u crnoj svetlosti. Pojedini teoretičari, kao Žil Griti, vidi jedini način borbe protiv vulgarizacije masovne kulture u vođenju kulturne politike koja treba da usmeri razvitak tehnicističke civilizacije. No, tu se javlja dilema o kojoj govore Keval i Teveno u svojoj sociološko-psihološkoj studiji o televiziji: kako izmiriti neophodnost slobodnog razvijanja modernih komunikacionih medijuma sa potrebom njihovog usmeravanja. Jer, što se društvo bude više usavršavalo i kako se društvena svest bude uzdizala, to će se osećati sve veća potreba za slobodnim razvitkom televizije, ali i svest o tome da joj treba nametnuti celishodnu ljudsku i društvenu ulogu.

Među sociologima koji smatraju da popularna masovna kultura, a s njom i televizija, „nikada nije bila niti ikada može da postane pozitivan faktor“ ističe se Dvaj Mekdonald, za razliku od Edgara Morena, koji nastoji da shvati protivrečnosti kulture potrošačkog društva. Polazeći od aksioma da se kultura može stvarati jedino za individualno ljudsko biće, Mekdonald zaključuje da „čim se individue organizuju (tačnije rečeno: dezorganizuju) u masu, one gube svoj ljudski identitet i vrednost, jer je masa u istorijskom vremenuisto što je gomila u prostoru: velika količina ljudi nesposobnih da se izraze kao individualna ljudska bića pre svega zbog toga što nisu određeni jedni prema drugima, kao individue, niti kao izdvojeni članovi zajednice (u stvari, oni uopšte nisu u bilo kakvom odnosu *jedni prema drugima*), nego jedino prema nečemu udaljenom, apstraktном, neljudskom“. Mora se priznati da televizija podržava ovakav odnos pojedinca prema drugom pojedincu u masi, samo što ta činjenica treba da posluži kao povod da se sa daleko većom odgovornošću i humanošću koristi ovo komunikaciono i izražajno sredstvo. Mekdonald se skeptički pita na koji način treba „spasa-

vati kulturu u budućnosti" i koji se načini nude za podizanje nivoa masovne kulture. Za razliku od Mekdonaldovih „mračnih“ predviđanja, njegov prijatelj Gilbert Seldes smatra da je to sasvim moguće postići upravo mudrim korišćenjem modernih sredstava masovne komunikacije. On direktno pledira: „Fundamentalne vrednosti našeg života i, još više, naše dece, snažno će biti uplivisane revolucionarnim promenama u svim vrstama zabave, umetnosti, komunikacije, i mi imamo puno pravo, čak obavezu, da kontrolišemo brzinu i smer kojim idu te promene“. Za svesnu akciju usmeravanja masovne kulture zalaže se i Pol Lazarev i Robert Merton (u članku „Masovne komunikacije, popularni ukus i organizovana društvena akcija“), smatrajući da upravo televizija potvrđuje tezu o „negativnoj socijalnoj funkciji masovnih medijuma, delujući narkotično, u koliko se narkoza ne upotrebi za pravu intervenciju“. Maršal Makluan (koji televiziju, zbog male količine perceptivnih informacija koje pruža, još uvek smatra „hladnim“ medijumom), predviđa neminovnost sve veće mehanizacije sredstava komunikacije (televizija je, prema Makluanu, dovela do mehanizacije totalnog ljudskog izražavanja, glasa, govora, kretanja) i poziva na široku „akciju u odbranu svih ljudskih vrednosti, budući da moderna tehnologija preti da potpuno izmeni čoveka i uslove u kojima živi“. Reklo bi se da Makluan ima potpuno pravo što sociološku ulogu televizije uslovjava sveopštim stanjem i razvitkom masovne kulture. Drugim rečima, on smatra da promena uloge i dejstva televizije treba da dode „odozdo“, iz same mase, a ne da joj se nameće „odozgo“ moćima koje poseduje i kojima će još u većoj meri da raspolaže televizija. A to znači da je neophodna ogromna akcija odgovarajućih faktora zajednice da se brinu o vaspitanju mase u svim domenima kao i o podizanju nivoa masovne kulture. Ovakav stav je u skladu sa tvrdnjom Džouzeфа Klepera (u knjizi „Društveno dejstvo masovne komunikacije“), prema kojoj su ispitivanja pokazala da televizija „ne aktivira pasivnu orientaciju prema životu, nego još više podržava pasivnost u pasivnom gledaocu, dok novim podsticajima stimuliše intelektualno aktivne osobe“. Kleper kaže: „Televizija retko može da promeni psihologiju čoveka, ali ona znatno pojačava već postojeću sklonost, ukus, predispozicije, ponašanje, shvatanja, predrasude.“ Projilazi da bi bilo neophodno, najpre, stvoriti određene predispozicije u psihologiji mase koje želimo da televizijski medijum pojača i pretvori ih u pozitivne sociološke faktore masovne kulture.

Ako smo se ovoliko zadržali na problemima koji se tiču masovne kulture, treba objasniti da smo to učinili zbog toga što televizija pred-

stavlja jedan od najmoćnijih i najperspektivnijih faktora koji direktno formiraju i usmeravaju razvitak opšte kulture mase. Samo ako se svršishodno upotrebni, televizija može da odigra pozitivnu ulogu u masovnoj civilizaciji čija budućnost skoro u potpunosti zavisi od tehničkih sredstava komunikacije.

Već je film (daleko više od pozorišta) pokazao sklonost da zadovolji ukus mase, da se podredi njenim zahtevima koji se mogu svesti na zajednički imenitelj *osrednjost i sinkretizam*. U knjizi „Duh vremena”, Edgar Moren nadahnuto objašnjava kako sinkretizam u filmu teži da „ujedini dva sektora industrijske kulture — sektor imaginacije i sektor romanesknog”. U televiziji se sinkretizam spušta do eklekticizma: čitava programska shema i struktura emisija, način na koji se prezentiraju zbivanja iz stvarnosti ili kako se „umetnički” interpretiraju fiktivne dramske situacije, idealni su primeri sinkretizma najniže vrste, što sasvim odgovara potrebama masovne kulture. Povezivanje najrazličitijih, suprotnih i raznorodnih elemenata, često potpuno inkopatibilnih među sobom (ne samo u tzv. blokovima televizijskog programa, nego i u jednoj jedinoj emisiji) najtipičnija je odlika televizijskog medijuma. Princip „varietaets”, korišćen još u najstarijim predstavljačkim oblicima, ponovo je postao osnovni normativ programiranja u radiju i u televiziji. Njega se drže urednici televizijskih redakcija, a prihvata ga (sa otporom ili prečutno) većina onih koji pišu scenarija ili režiraju pojedine emisije, tako da je najveći deo programa podređen zahtevima prosečnog (masovnog) gledaoca. U takav program povremeno se ubacuju (poput tampona) i emisije visokih umetničkih vrednosti i na taj način održava „ravnoteža” u programu, odnosno, pravi se kompromis i izlazi u susret malobrojnim gledaocima visoke kulture i vaspitanog ukusa. Jer, praksa je pokazala da se obe strane teško mogu istovremeno zadovoljiti.

Kidanje tradicionalnog obruča

Posle „čuda” koji je predstavljao kinematograf (rođen, takođe, iz simbioze tehnike i umetnosti), televizija je morala da se pojavi u epohi savladavanja nepremostivih ograničenja koja su vekovima sputavala čoveka u prostoru i vremenu, morala je biti otkrivena u trenutku kada je čovek uspeo da se vine izvan granica sila koje ga vezuju za Zemlju. U jednoj staroj indijskoj priči, prosvetljeni učitelj „samkhy“ proriče da će čovečanstvo nestati onda kada čovek uspe da dostigne brzinu svetlosti („bleska munje”) i otkrije poslednju tajnu prirode („uzroč-

nost svega"). Ima u tom paradoksu neminovne istine: fenomenalna otkrića ovog stoleća vode čovečanstvo u pravcu totalnog izjednačavanja sa moćima prirode, a to može da označava i put ka uništenju ljudskih bića koja se izjednačavaju sa onim što ih je stvorilo i što je beskrajno. Večnost je suprotna životu, pa prema tome i čoveku; neprekidni tehnički razvitak je neminovan, on ide svojim tokom pri čemu progres nije identičan sa humanizmom. Televizija se može shvatiti kao jedna od stepenica na tom putu, jer delimično ostvaruje iskonski čovekov san da se istovremeno nalazi na raznim mestima, da može da prodre svuda, i obrnuto, da ceo svet bude na domaku ljudske ruke. Slike zbivanja i predmeta koji se kreću, pretvorene u električne impulse, lutaju eterom: u svakom trenutku mogućno ih je „uloviti“ prijemnim aparatom. U filmu „science-fiction“ prikazuje se kako slike ljudske istorije, pretvorene u drugu energiju, trajno postoje u eteru, tako da odraži svakog od nas lebde u svemiru, gde večno obitavaju posle našeg fizičkog nestajanja, da bi ih, jednog dana, televizijski aparati „uhvatili“ i reprodukovali kao „oživljene slike“! Zamislimo reditelja — maga daleke budućnosti: posredstvom elektronskog „izazivača prošlosti“ on je u stanju da reproducuje i prikaže žive slike svakog trenutka prošlosti i svih događaja koji su se nekada odigrali! Da li će se taj postupak smatrati „umetničkim“, odnosno „estetičkim transponovanjem“ stvarnosti u umetničko delo? Neće li, u tom slučaju, biti odbačeni svi postulati tradicionalne estetičke koja još i sad uporno sputava moderne stvaraocce, naročito u novim izražajnim dijumima?

Ovakvo neobavezno i fantasmagorično predviđanje budućnosti televizije ima jedino za cilj da ukaže na očiglednu činjenicu modernog vremena — veličanstveno povezivanje nauke i umetnosti. Ako se doskora smatralo da je umetnost ta koja intuicijom i talentom stvaralača uspeva da prodre u sfere ljudske psihe, u samu bit života, trajanja, smrti, večnosti, onda je savremena nauka na pragu da u sve te fenomene uđe sasvim egzaktno, savlađujući problem vremena i prostora koji su uvek bili teorijska okosnica filozofije i umetnosti. Putovanje kroz beskraj kosmosa brzinom koja je jednaka apsolutnom mirovanju, trenutak kada na druge planete stupi čovek — sve to može da se vidi sa Zemlje, u kućama čije zidove zauzimaju ogromni ekrani, kako se to prikazuje u jednom japanskom filmu „sajns-fikšn“ ili u Trifoovom filozofsco-fantastičnom filmu „Farenhajt 451“.

Ovakva vizija može da nam izgleda stravična, ali ne treba smetnuti s uma da su se našim

precima činile i stravičnim i demonskim mnogo stvari bez kojih ne možemo da zamislimo savremeni život. U takvim izmenjenim okolnostima moraće bitno da se „izokrene” i čovekov odnos prema umetnosti, ukoliko ona uopšte bude egzistirala u oblicima koje danas prihvata. Riskantno je, priznajem, govoriti o liku stvari koje dolaze, ali se već sad jasno nazire da budući razvitak nauke i tehnike neminovno vodi ka suštinskim promenama ne samo materijalnog aspekta ljudskog života nego i njegovog duševnog doživljavanja, a to je oblast interesovanja umetnosti. Materijalni razvitak, celishodno, utiče na promene koje se moraju odraziti i u ljudskom duhu, bez obzira na to što se tome suprotstavljaju ustaljene navike i utvrđena shvatanja koja su, tokom dugog vremena, dovele do određenog čovekovog duhovnog profila.

Predočavanje fantastične vizije budućeg čovekovog života i puta koji pred njim krči nauka (na tom putu javilo se i „čudo” televizije), može da opravlja sve veća odstupanja modernih umetnika od krutog pridržavanja zakona i postulata tradicionalne estetike, kao i prihvatanje novih formi koje *same sobom* tvore nove principe u skladu sa modernim izražajnim sredstvima koja u sebe sve više uključuju tehniku. Jedno od tih novih izražajnih sredstava je i televizija koju po svaku cenu (i silom) nastojimo da podredimo kanonima i načinima saopštavanja kojima se od davnina služe tradicionalne umetnosti, naročito pozorište (ako kažemo da je televizija „bliža” filmu, onda to tvrdimo samo zbog toga što je ona „udaljenija” od pozorišta!). Film je već umnogome odstupio od zakona klasične estetike, a televizija, očigledno, ide još mnogo dalje. Međutim, nije retko shvatanje prema kome je televizija „vizuelni telefon”, pa da zbog toga sama po sebi ne može da postane umetnost sem ukoliko joj ne pridi „u pomoć” pozorište, literatura ili film! Kada se pokaže da televizijska emisija izazove najsnažnije emocije, onda se ovo *izražajno sredstvo* — čijoj strukturi ne odgovaraju principi na kojima su zasnovane klasične umetnosti — optužuje da bukvalno reprodukuje život bez „umetničke transpozicije”, bez „prevazilaženja tehnike” i bez „menjanja vrednosti” činjenica iz stvarnosti. Tako će, izgleda, biti sve dok se ovo najmoderne i izražajno sredstvo bude podređivalo zakonima tradicionalne estetike koju ono, očito, *mora da izneveri* ako hoće da ostane *verno sebi*. Televizija će to, po prirodi stvari i usled neminovnosti tehničkog razvitka, učiniti ne mareći za to što će time sebi uskratiti naziv „umetničko izražajno sredstvo”. Uostalom, zar je važan puki naziv? Daleko je bitnije šta izvesna stvar jeste i šta pruža čoveku. Televizija predstavlja sav-

remenu mogućnost kidanja obruča kojim se tradicionalna umetnost ogradila od nauke i tehnike.

Taj „strah od tehnike“ koji je posledica nepri-
kosnovenosti tradicionalne estetike opravдан je
ne samo na određenoj etapi razvitka civiliza-
cije nego je logična posledica određenog stanja
ljudske svesti. Upravo razvitak tehnike pomo-
gao je čoveku da spozna povezanost svih po-
java u prirodi i da počne odbacivati nasiљno
postavljenu barijeru između materijalne baze
i duhovne nadgradnje. Moderan čovek slobodno
se integrise sa svim pojавama i vidovima stvar-
nosti, podstaknut činjenicom da tehnika —
koja je proizvud njegovog uma na određenom
stepenu razvitka počinje da se izjednačava sa
samim umom! Na prvi pogled to izgleda „ne-
humano“, ali je, u suštini, veličanstveno: već
razvitak kompjutera dokazuje nerazlučivu vezu
između duha i materije. I jedno i drugo se
potvrđuje kao funkcija jedinstvenosti prirode
izvan koje se ništa ne može postići. Ako ima
snage da pogleda stvarnosti u oči i ako može
da ne ostane većno egocentričan, čovek mora
da prihvati tehniku kao nerazlučivi deo svog
sopstvenog bitisanja. Razvitak čitave ljudske
civilizacije vodi čovečanstvo ka totalnoj inte-
graciji: trenutno se nalazimo u fazi usavršavanja
tehnike slike. Ako je Žilber Koen-Sea povukao
granicu između »civilizacije simbola reči« (pis-
menost) i »civilizacije simbola slike« (film), on-
da bi se moglo reći da pojava televizije pred-
stavlja vrhunac »civilizacije vizuelne tehnike«.
Optička kultura i tehničko usavršavanje pro-
izvodnje slike ima svoju dugu istoriju koja po-
tiče od prvih čovekovih pokušaja da vizuelno
reprodukuje prizor ili predmet koji vidi.

Slika je najpre bila mrtva: čovek ju je pre-
nosio na kamen, drvo, platno, hartiju, stvarao
ju je svojim rukama posmatrajući svet oko sebe,
snevajući i zamišljajući ono što je želeo da
naslika. Onda je počeo da razmišlja o moguć-
nostima mehaničkog reprodukovanja vidljivog
sveta, što vernijeg i što bržeg optičkog odraža-
vanja stvarnosti. Tako se rodila fotografija, ali i
ona je bila nepokretna, mrtva, fiksirana na hartiji
ili staklenoj ploči, fotografija je prikazivala *iz-
dvojen trenutak* stvarnosti koja se neprekidno
kreće, a u kojoj fotografski aparat »zakoči« sa-
mo delić kretanja. To nije bilo dovoljno za
čoveka: on se neprekidno pitao zašto se foto-
grafija ne bi mogla pokrenuti? Kad je toliko
podobna stvarnosti, kad u tolikoj meri podražava
objektivni svet zašto ne bi posedovala i onu
najbitniju karakteristiku života — *pokret*?

Ta želja tinjala je u ljudima još od najstarijih
vremena: pokušaje da se ta zamisao objektivira,
naziremo u drevnom pećinskom crtežu galopi-

rajućih bizona (prikazanih u čitavom nizu raščlanjenih pokreta životinjskih nogu), otkrivamo je u igrarijama kineskih senki u srednjovekovnim vašarskim panoptikumima, percipiramo je pomoću raznih optičkih igračaka kojima smo se kao deca zabavljali crtajući na marginama knjige sukcesivne faze kretanja konja u trku. Povezivanjem principa čarobne lampe, mračne komore, optičkih igračaka i analitičke fotografije najzad se došlo do pokretnih oživljenih slika — radio se film! Kinematograf je odmah osvojio svet, ali čoveku nije bilo dovoljno samo to što je postigao da se na bioskopskom platnu slika kreće. Film je najpre delovao nem, zatim je progovorio, pa je dobio mogućnost da dočarava treću dimenziju i, najzad, preobratio se u sinemaskop, sineramu i cirkaramu — ogromnu trodimenzionalnu sliku koja sa svih strana okružuje gledaoca, pružajući im utisak da se nalaze u samoj stvarnosti i da su uključeni u totalnu iluziju objektivnog sveta.

Čudesna je moć te demonske mašinerije koja dočarava život toliko verno i totalno da čovek izlaskom iz bioskopske dvorane ima utisak kao da prelazi iz jedne stvarnosti u drugu. Televizija je još više povezala »žive slike« sa čovekovim privatnim životom, ona je postala deo njegovog svakodnevnog opstanka; on više ne posmatra prizore na malom ekranu kao što je gledao pozorišnu predstavu, on se povezuje sa zbivanjima na ekranu, i kao u samom životu, slobodno odlučuje da li da se uključi u njih ili da ih »sa strane« posmatra (uvek sa osećanjem prisnosti prema onome što se događa na ekranu). »Žive slike« jure eterom (mi to podsvesno znamo čak i kada je televizor zatvoren!), nude se ljudima da ih love čarobnim štapićima prema ličnom nahodenju. Ljudi su uvek odlazili da gledaju »čuda«, a sada ono doleće čoveku na noge! Sve je to nedovoljno: televizijska slika je odveć mala, crno-bela, nejasna; tehnika brzo interveniše: oticanja smetnje i nedostatke, unosi u sliku boju, produbljuje njenu perspektivu, povećava televizijski ekran do srazmera bioskopskog platna. Televizija prestaje da služi kao prozor u svet, ona postaje *svet koji nas okružuje*. Na pritisak dugmeta svi zidovi soba preobraćaju se u trodimenzionalne slike prikazujući događaje koji se zbivaju daleko od nas dok ih mi istovremeno doživljavamo kao totalnu iluziju života čiji smo materijalni delić mi sami. Ima opravdanja za strahovanje od te pomame slika koje nas bezobzirno zasipaju sa svih strana, a čijem je iskušenju teško odoleti. Neki smatraju da je to smak sveta, zaboravljajući da je nekada i sama pomisao o letu u vasionu smatrana bogohuljenjem, a pokušaj razlaganja atoma ludilom. Televizija će do kraja razbiti iluziju o postojanju boga, obesmisliće snishodljivost prema tajnama prirode.

U izvesnom *spiralnom* smislu može se smatrati da televizija predstavlja vraćanje *principima* antičkog i srednjovekovnog spektakla. Kao što su nekada plemići, u svojim zamkovima, gledali predstave putujućih glumaca koji su im dolazili u pohode, tako savremeni građanin ima utisak da se samo za njega izvodi neki dramski prizor ili prikazuju aktuelni događaji na televizijskom ekranu, pa se shodno tome i ponaša; kao što je antičko pozorište omogućavalo čitavoj naciji da prisustvuje teatarskim svečanostima, tako se danas, pomoću televizije, čitavom svetu istovremeno mogu prikazati odredene emisije. Dvorska i plemička pozorišta podredivala su svoj repertoar ukusu i zahtevima povlaštenih gledalaca i to svakome ponaosob, dok televizija mora odjednom da zadovolji potrebe milionske mase iako se obraća pojedincima. Antička scena je bila neka vrsta svetilišta na kome su glumci vršili obred u slavu bogova; televizija je kočnno prekinula sve niti koje spektakl vežu za ritual, ona ga je u potpunosti obesvetila, lišila magije, oslobođajući gledaoce bilo kakvog poštovanja prema prizoru koji im se »dostavlja« u kuću, kao što se vrši snabdevanje vodom ili električnom strujom. Bez obzira na to da li takav odnos prema spektaklu znači »degradaciju« umetnosti (ukoliko se ona pojavi na malom ekranu), stav publike je u skladu sa duhom modernog vremena koje ruši sve mitove, ceremonije, svetinje, iluzije, tajne, misterije, zanose, verovanja, pri čemu masa ne vodi računa, da li to deluje »negativno« na svest čoveka ili mu pomaže da, preko medijuma, dublje pronikne u složene probleme ljudskog bitisanja. Odlazak u pozorište ili bioskop predstavlja izvesno »žrtvovanje« za umetnost kojoj čovek posvećuje vreme i pažnju, dok prema televiziji on niukoliko nema takvo osećanje niti obavezu, jer se ona »žrtvuje« za njega i to na krajnje snišodljiv i zavodljiv način da nije teško prepostaviti ko, u toj neravnopravnoj borbi, ima više perspektive u budućnosti. Tehnika ne može da bude sentimentalna, ona bez pogovora služi onome ko hoće i ume da je iskoristi.

Lako je maštati o tome kako će izgledati televizija budućnosti, jer se može prepostaviti da će ona sve više opsedati čoveka i da će sve *totalnije* dočaravati stvarnost sa svim vidljivim i nevidljivim manifestacijama u njoj. Time će biti postignuta potpuna »javna usamljenost« u koju čoveka gura civilizacija: odvojen od svih i svega, a istovremeno prisutan svugde i uz svakoga, čovek postaje »svemoćan«! Vidi sve i svako njega vidi, kreće se u svim pravcima, a ipak miruje sam između četiri zida! Baš kao u životu: dok ide ulicom, vidi svet oko sebe, a ipak je odvojen od svega što se oko njega događa! Ako se to ostvari — a razvoj i moć tehnike očito govore da je to mogućno i nemi-

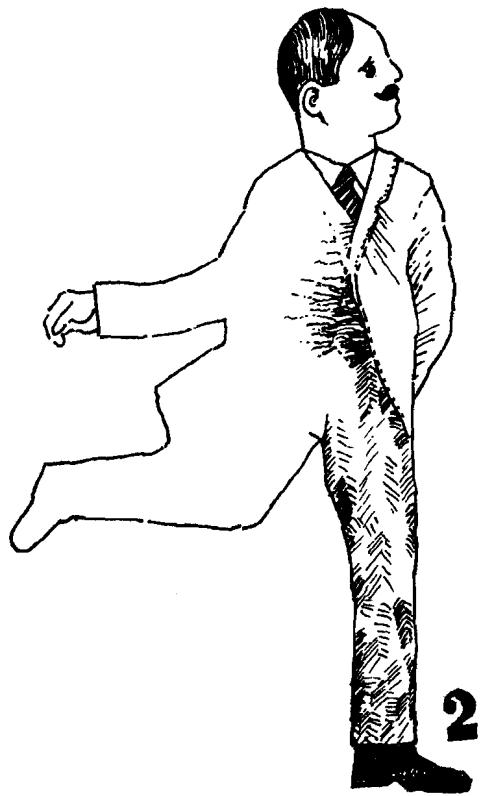
novno — onda će se izbrisati razlike koje postoje između pozorišta, filma i televizije, prosti na taj način što će se sve spojiti u jedno! Kao što se uključuju u stvarnost, gledaoci će moći da dožive glumce u totalnoj iluziji, kao na sceni, bolje reći, kao u trodimenzionalnoj stvarnosti: cela pozornica i akteri na njoj iskrisnuće pred gledaocima kao istinska ljudska bića, imaće isto dejstvo kakvo imaju i u pozorišnoj dvorani, iako će to biti samo njihova *slika!* Glumci će dolaziti u domove građana, kao što su navraćali u zamkove srednjovekovnih velikaša! Televizija nudi superiornost i osećanje moći budućim građanima sveta.

Slike stvarnosti, prizori koji se kreću, ovapločena iluzija života, snovi i snoviđenja, biće u svakom trenutku na domaku ljudskog pogleda: čovek će poverovati da se domoga božanske moći — da po sopstvenoj želji može da stvara život i da ga pokreće. U toj želji čovek je počeo da slika, da igra, da glumi, i da se preobraća u druga bića. Kada potpuno ovlada *tehnikom rekreiranja života u totalnoj iluziji*, da li će to značiti kraj umetnosti, ili početak jedne nove „nadgradnje“ koja će razbiti sve dosadašnje estetičke postulate? Odgovor na to pitanje nemogućno je dati, pa zato jedino možemo o njemu da maštamo, a to, kako vidimo, liči na pravo vizionarstvo. Druga pitanja na koja je, čini se, mogućno lakše dati odgovor tiču se prirode televizije kakva ona jeste *sada*, njenog osobenog dejstva i razlikovanja od drugih izražajnih sredstava. To je, uostalom, cilj ove studije, iako pisac nije mogao odleti potrebi maštice da neobavezno nazre budući izgled televizije, što je, sigurno, vrlo karakteristično za predmet o kome raspravljamo. Ipak, vratimo se osnovnom pitanju koje smo postavili na prvim stranicama: u čemu je specifičnost televizijskog medijuma?

Odstupajući od principa kojim se služe ostale umetnosti i razbijajući obruč tradicionalne estetike, televizija se otkriva kao tehničko sredstvo koje može da bude sve, da posluži svemu i svačemu, ali i da se izrazi na osoben način! Očigledno je da ona postoji kao izvanredno komunikaciono sredstvo: direktno prenosi vesti (verbalne i u obliku slika), emituje filmove (igrane, dokumentarne, serijske), prikazuje reportaže (filmske i televizijske), neposredno snima događaje („živi“ prenosi), aranžira televizijske dramske sukobe (registrovane na magnetoskopskoj traci), prenosi pozorišne, baletske, operske i revijalne predstave i, najzad, omogućuje ljudima da neposredno prisustvuju događajima u stvarnosti i tako postaju svedoci drame kakva se nikada više neće ponoviti, ili ih navodi da se suočavaju sa prizorima iz kojih, posredstvom televizije, otkrivaju „tajnu“ i smisao životnih manifestacija koje u

neočekivanom trenutku blesnu sjajem pravog otkrovenja.

Opravdano se može reći da smo, govoreći o specifičnostima televizije, više objasnili šta ona nije, i šta bi mogla da bude u perspektivi, nego što smo odgovorili na pitanje šta televizija jeste. Baš to što znamo šta ona nije i što možemo da pretpostavljamo šta će biti, najbolje svedoči o trenutnoj fazi razvijanja (neprekidnog menjanja i usavršavanja) ovog tehničkog komunikacionog i izražajnog sredstva, kome je, izvesno, budućnost naklonjena, prepustajući vremenu da presudi koliko su razmišljanja i pretpostavke iznesene u ovom napisu imali osnova.



HERBERT MARKUZE

O AFIRMATIVNOM KARAKTERU KULTURE*

Učenje da se svako saznanje po svom smislu odnosi na praksi predstavljalo je jezgro antičke filozofije. Aristotel je bio mišljenja da bi saznanje istine trebalo da upravljuje praksom kako u svakodnevnom iskustvu, tako i u umjetnostima i naukama. Ljudima je u njihovoј borbi za opstanak potrebno da naprežu saznanje, da traže istinu, jer im nije neposredno jasno šta im je korisno, dobro i valjano. Zanatlija i trgovac, kapetan i ljekar, vojskovođa i državnik — svi oni u svom domenu moraju da raspolažu pravim znanjem, da bi mogli djelovati kako to u datom trenutku iziskuje situacija.

Dok Aristotel stoji čvrsto na gledištu da svakо saznanje ima priktičan karakter, on među saznanjima pravi značajnu razliku. On ih, tako reći, raspoređuje u niz vrijednosti u kojemu najdonje mjesto zauzima svršishodno poznavanje potrebnih stvari svakodnevnog života i u kojem na najgornjem stepenu stoji filozofsko saznanje, koje se ne zbiva ni u kakvu svrhu van samog sebe, nego samo radi samog sebe, i koje ima ljudima da pruža najvišu sreću. U tom nizu postoji jedan načelan jaz: između nužnog i korisnog, s jedne, i „lijepog”, s druge strane. „A i čitav život podijeljen je u dokolicu i rad, pa u rat i mir, i djelatnosti su podijeljene u nužne i korisne, kao i u lijepе.”⁴⁾ Dok se sama ta podjela ne stavlja pod znak pitanja, dok se „čista” teorija, s drugim područjima „lijepog”, učvršćuje u samostalnu djelatnost, pored i iznad drugih djelatnosti, potpuno se gubi prvobitna pretenzija filozofije da oblikuje praksi prema sazajnjim istinama. Odvajanje svrhovnog i nužnog od lijepog i od uživanja početak je razvitka koji otvara polje za materijalizam gradianske prakse, s je-

* Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft* 2, Edit.
Suhrkamp.

⁴⁾ Aristoteles, *Pol.* 1333a, 30 i d.

dne, i za pacifikaciju sreće i duha u jednom rezervatu kulture, s druge strane.

U obrazloženju koje se daje kada se najviše saznanje i najviše uživanje pripisuju čistoj besciljnoj teoriji stalno se vraća jedan motiv: svijet nužnog, svijet svakodnevnog zbrinjavanja života nestalan je, nesiguran je, ne samo faktički nego i u svojoj suštini. Raspolaganje materijalnim dobrima nije nikada u potpunosti djelo ljudskim valjanosti i znanja; njime vlasta slučaj. Individuum koji svoj najviši cilj, svoju sreću stavlja u ta dobra čini sebe robom ljudi i stvari koje su van njegove moći; on gubi svoju slobodu. Bogatstvo i blagostanje ne dolaze i ne ostaju njegova autonomna odluka, nego promjenjiva naklonost neprovidnih odnosa. Čovjek, dakle, svoju egzistenciju podvrgava jednoj svrsi koja se nalazi van samog njega. Činjenica da već samo takva jedna spoljnja svrha čovjeka srozava i porobljava, pretpostavlja rđav poređak materijalnih životnih odnosa, čiju reprodukciju reguliše anarhija međusobno suprotnih društvenih interesa, poređak u kojem održanje općeg života ne ide zajedno sa srećom i slobodom individuuma. Ukoliko se filozofija brine za sreću ljudi — a klasična antička teorija smatra eudemoniju najvišim dobrom, ona je ne može naći u postojećem materijalnom obliku života; ona mora njegov fakticitet da transcendira.

Transcendiranje se, s metafizikom, spoznajnom teorijom i etikom, odnosi i na psihologiju. Kao i vanduševni svijet, ljudska duša se dijeli u jedno niže i u jedno više područje; između polova čulnosti i uma odigrava se povijest duše. Do obezvredivanja čulnosti dolazi od istih motiva iz kojih i do obezvredivanja materijalnog svijeta; jer je ona polje anarhije, nestalnosti, neslobode. Samo po sebi čulno uživanje nije rđavo; ono je rđavo zato što se — kao niže čovjekove djelatnosti — ostvaruje u jednom rđavom poretku. „Niži dijelovi duše“ čine čovjeka gramzivim za sticanjem i posjedom, kupnjom i prodajom; sve ga navodi na to „da se ne trudi ni za što drugo nego za novac i ono što je s tim u vezi“²⁾) Prema tome, „pohlepni“ dio duše, koji je ustremljen na čulno uživanje, Platon naziva „srebroljubivim“ zato što se „pohlepe te vrste zadovoljavaju po glavito novcem“.³⁾)

U svim ontološkim podjelama antičkog idealizma dolazi do izražaja rđavost društvene stvarnosti, koja više ne prihvaca u praksi saznanje istine o ljudskom životu. Svijet istinitog, dobrog i lijepog u stvari je „idealan“ svijet ukoliko leži s onu stranu postojećih životnih odnosa, s onu stranu vida života u kojemu najveći dio ljudi ili

²⁾ Plato, Republ. 525 i 533 (prevod Schleiermacherov).

³⁾ Plato, ibid. 581.

radi kao rob ili svoj život provodi u robnoj trgovini, i u kojemu samo jedan mali dio ljudi ima mogućnost da se brine za ono što prevazilazi nabavljanje i dobijanje životnih potrepština. Ako se materijalni život reprodukuje pod vladavinom robnog oblika i ako ona stalno stvara bijedu klasnog društva, — onda je dobro, lijepo i istinito tom životu transcendentno. Iako se pod tim oblikom stvara sve ono što je za održanje i osiguranje materijalnog života nužno, — onda je ono što je van toga, svakako, suvišno. Ono što je, zapravo, za čovjeka važno: najviše istine, najviše dobra i najviše uživanja odvojena su jednim ponorom smisla od onog što je potrebno, ona su „luksuz“. Aristotel nije kriv za to stanje stvari. „Prva nauka“, pri kojoj su sačuvani i najviše dobro i najviše uživanje, djelo je dokolice njih nekolicine, koji su, s obzirom na sve životne potrebe, već drugdje dovoljno zbrinuti. „Čista teorija“ je, kao poziv jedne elite, apropriirana i gvozdenim društvenim pregradama odvojena od najvećeg dijela čovječanstva. Aristotel nije tvrdio da su dobro, lijepo i istinito općevazeće i općeobavezujuće vrijednosti koje bi „odozgo“ imale da prožmu i preobraže područje potrebnog, područje materijalnog zbrinjavanja života. Tek kad je to bilo traženo, stvoren je pojam kulture, koji predstavlja jezgro građanske prakse i pogleda na svijet. Antička teorija s višom vrednošću istina koje se nalaze van onog što je potrebno misli i na one socijalno „gore“; to su istine koje bi imale da budu zavičajne vladajućim društvenim slojevima. A s druge strane, društveno vladajući položaj tih društvenih slojeva ta teorija zasniva još i na tome što njihov „poziv“ ima da bude briga za najviše istine.

Antička teorija s aristotelskom filozofijom stoji upravo na onoj tački gdje se idealizam pred društvenim protivrječnostima predaje i te protivrječnosti iskazuju kao ontološke činjenice. Već se platonika filozofija borila protiv životnog porteka robovima trgujućeg društva Atene. Platonov idealizam je prožet društveno-kritičkim motivima. Ono što se sa stanovišta ideja javlja kao fakticitet, to je materijalni svijet u kojemu ljudi i stvari jedni prema drugima nastupaju kao roba. Pravi poredak duše razara se „pohlepom za bogatstvom koja čovjeka obuzima tako da on nema vremena ni zašto drugo nego za brigu oko svog imetka. Građanin je tome odan cijelom svojom dušom, i zato upravo dolazi do toga da on ne misli ni na što drugo nego na svoju dnevnu dobit...“⁴⁾ A pravi idealistički osnovni zahtjev sastoji se u tome da se ovaj materijalni svijet promijeni i saobrazno s istinama stečenim u

⁴⁾ Plato, *Leges* 831.—Upor. J. Brake, *Wirtschaften und Charakter in der antiken Bildung*, Frankfurt a.M. 1935, pag. 124. i d.

saznanju ideja popravi. Platonov odgovor na taj idealistički zahtjev jeste njegov program preuređenja društva. Iz njega se jasno vidi gdje je on vidio korijene zla; on traži da se mjerodavnim slojevima ukine privatna svojina (i u ženama i u djeci) i da im se zabrani robna trgovina. Ali isti taj program hoće da u dubini ljudskog bića zasnije i perpetuiru suprotnosti klasičnog društva; dok je najveći dio državljanu usmjeren na neveselu brigu oko životnih potreba, dотле je uživanje u istinitom, dobrom i lijepom rezervirano za malobrojnu elitu. Po Aristotelu se, doduše, još etika završava u politici, ali preuređenje društva ne stoji više kod njega u centru filozofije. Kako je on od Platona „realističniji”, i njegov idealizam je pred povijesnim zadatacima čovječanstva već rezignovaniji. Pravi filozof nije više za njega bivstveno pravi državnik. Udaljenost između fakticiteta i ideje povećala se upravo zato što se oni zamišljaju kao sve uže povezani. Žaoka idealizma da ostvari ideju otupljuje. Povijest idealizma je i povijest njegova mirenja s postojećim stanjem stvari.

Iza ontološke i spoznajno-teoretske odvojenosti čulnog i idejnog svijeta, čulnosti i uma, nužnog i lijepog — krije se ne samo odbacivanje nego već istovremeno i oslobođenje od rđavog povijesnog oblika života. Materijalni svijet (čime ovdje imaju da budu obuhvaćeni raznovrsni vidovi uvijek u određenom trenutku „donjeg” člana one relacije), on je sam po sebi puka stvar, puka mogućnost, srođan više s nebivstvom (Nicht-Sein) nego s bivstvom (Sein), i on postaje stvarnost samo utoliko ukoliko učestvuje u „gornjem” svijetu. U svim svojim vidovima materijalni svijet ostaje upravo materija, upravo tvar za nešto drugo što joj tek daje vrijednost. Sva istina, dobrota i ljepota može joj doći samo „odozgo”, po milosti ideje. I sva djelatnost materijalnog zbrinjavanja života ostaje po svojoj biti neistinita, rđava, ružna. Ali je ona s ovim osobinama nužna, tako kao što je tvar nužna za ideju. Bijeda ropskog rada, srozavanje ljudi i stvari do stepena robe, neveselost i niskost u kojima se cjelina materijalnih životnih odnosa stalno reprodukuje — stoje s ovu stranu interesa idealističke filozofije, jer oni nisu još nikako stvarnost koja je predmet ove filozofije. Materijalna praksa je na osnovu svoje bitno nužne tvarnosti oslobođena odgovornosti za istinito, dobro i lijepo, što, naprotiv, u bavljenju teorijom treba da bude sačuvano. Ontološko odvajanje idejnih vrijednosti od materijalnih uspokojiva je idealizam u svemu što se odnosi na materijalne životne procese. Iz određenog povijesnog oblika društvene podjele rada i klasne stratifikacije biva njemu jedan vježiti, metafizički oblik odnosa između nužnosti i ljepote, materije i ideje.

U građanskoj epohi je teorija odnosa između nužnosti i ljepote, rada i uživanja doživjela presudne promjene. Najprije iščezava mišljenje da su određeni društveni slojevi prisvojili kao svoj „poziv” bavljenje najvišim vrijednostima. Umjesto njega javlja se teza o univerzalnosti i univerzalnoj valjanosti „kulture”. Antička teorija je s čistom savješću govorila da većina ljudi mora da provodi svoj život u brizi za životne potrebe, dok se jedan malobrojni dio posvećuje uživanju i istini. Ma koliko se stanje stvari malo promjenilo, čista savjest je propala. Slobodna konkurenca postavlja individue jedne prema drugima kao kupce i prodavce radne snage. Čista apstraktnost na koju su ljudi u svojim društvenim odnosima svedeni proteže se i na veze s idejnim dobrima. Ne treba više da bude istina da su jedni rođeni i valjani za rad, a drugi za dokolicu, jedni za potrebno, a drugi za lijepo. Kao što je svaki individuum neposredan prema tržištu (a da njegova svojstva i potrebe ne postaju relevantni drukčije nego kao roba), tako je on neposredan i prema bogu, neposredan prema ljepoti, prema dobroti, prema istini. Kao apstraktna bića, svi ljudi treba da na jednak način učeštвуju u tim vrijednostima. Kao što se u materijalnoj praksi proizvod odvaja od proizvođača i osamostaljuje se u uopćem stvarnom obliku „dobra”, tako se i u kulturnoj praksi djelo, njegov sadržaj pojačava do jedne općevažeće vrijednosti. Istinitost jednog filozofskog suda, dobrota jednog moralnog čina, ljepota jednog umjetničkog djela treba po svojoj biti svakom da se svidaju, svakog da se tiču, svakog da obavezuju. Bez razlike spola i roda, bez uštrba za svoj položaj u samom procesu proizvodnje, individui treba da se potčinjavaju kulturnim vrijednostima. Oni imaju da ih životno usvajaju, da njima prožmu i preobraže svoje biće. „Civilizacija” se produševljava „kulaturom”.

Ovdje ne ulazimo u razne pokušaje da se definira pojam kulture. Postoji jedan pojam kulture koji za socijalno ispitivanje može da predstavlja važan instrumenat, jer se u njemu izražava invoviranost duha u povjesni proces društva. Ovaj pojam podrazumijeva postojeću cjelinu društvenog života ukoliko u njoj područja idejne reprodukcije (kultura u užem smislu riječi, „duhovni svijet”) kao i materijalne reprodukcije („civilizacije”) sačinjavaju jedno historijski odvojivo i shvatljivo jedinstvo.⁵⁾ Ali postoji još jedna vrlo rasprostranjena upotreba pojma kulture pri kojoj se duhovni svijet iz jedne društvene cjeline izdiže i time se kultura uzdiže do jednog (krivog) kolektivuma i do jedne (krive) univerzalnosti. Ovaj drugi pojam kulture (naročito izražen u obrti-

⁵⁾ Upor. *Studien über die Autorität und Familie. Schriften des Instituts für Sozialforschung*, sv. V, Pariz, 1936, pag. 7. i d.

ma kao što su „nacionalna kultura”, „germanska kultura” ili „romanska kultura”) izigrava duhovni svijet materijalnim svjetom, protivstavljajući društvenom svijetu koristi i materijalnih sredstava carstvo pravih vrijednosti i samosvrha. Njime se kultura razlikuje od civilizacije i sociološki i vrijednosno se udaljava od društvenog procesa. Pod afirmativnom kulturom valja razumijevati onu građanskoj epohi pripadnu kulturu koja je u toku svog vlastitog razvitka dovela dotle da duhovno-duševni svijet odvoji od civilizacije kao samostalno carstvo vrijednosti i da ga nad njim uzdigne. Njena odlučujuća osobina je održavanje općeobavezujućeg, bezuslovno potvrđnog, vječno boljeg, vrijednijeg svijeta koji se bitno razlikuje od stvarnog svijeta svakodnevne borbe za opstanak, a koji svaki individuum „iznutra”, a da ne izmjenjuje onu činjeničnost, može za se da ostvari. Tek u toj kulturni kulturne djelatnosti i predmeti dobijaju svoje visoko, iznad svakodnevnicе uzdignuto dosjanstvo; njihova recepcija biva akt prazničnog časa i duhovnog okrepljenja.

Makar da je razlikovanje civilizacije i kulture tek u najnovije doba postalo terminološko oružje duhovnih nauka, — njime izražavano stanje stvari odavno je karakteristično za životnu praksu i pogled na svijet građanske ere. „Civilizacija i kultura” nije jednostavno prevod antičkog odnosa između svrhovnosti i besvhovnosti, nužnosti i ljepote. Dok se besvhovnost i ljepota produževaju s kvalitetima obavezujućeg važenja i uzvišene ljepote postaju kulturne vrijednosti građanstva, u kulturi se izgrađuje jedno carstvo prividnog jedinstva i prividne slobode u koje treba da budu stavljeni i zadovoljavani antagonistički životni odnosi. Kultura potvrđuje i skriva nove društvene životne uslove.

Svijet lijepog s onu stranu nužnog bio je za antiku, poglavito, jedan svijet sreće, uživanja. Antička teorija još nije bila posumnjala da je ljudima na ovom svijetu, najzad, stalo do njihova zemaljskog zadovoljstva, do njihove sreće. Najzad, a ne najprije! Najprije je borba za održanje i osiguranje golog života. Pred oskudnim razvijkom proizvodnih snaga u antičkoj privredi filozofiji nije padalo na pamet da materijalna praksa može biti uređena tako da u samoj njoj bude stvoren prostor i vrijeme za sreću. Strah stoji na početku svih idealističkih učenja, strah da se najviša sreća traži u idealnoj praksi; strah od nesigurnosti svih životnih odnosa, od „slučajnosti” gubitka, od zavisnosti, bijede, ali i strah od zasićenosti, dosade, zavisti ljudi i bogova. Ali strah za sreću, koji je natjerao filozofiju na odvajanje lijepog od nužnog, još i u odvojenoj sferi održava zahtjev za srećom. Sreća postaje rezervatno područje da bi još uopće mogla da postoji. Najviše uživanje ima čovjek da nalazi u

spoznavanju istinitog, dobrog i lijepog. Ono u sebi nosi crte suprotne materijalnom fakticitetu; ono daje trajno u mijenjanju, čisto u nečistom, slobodno u neslobodnom.

Apstraktni individuum, koji s početkom građanske epohe nastupa kao subjekat prakse, biva već stvaranjem novih društvenih frontova takođe nosilac jednog novog zahtjeva za srećom. Ne više kao predstavnik ili delegat viših cjelina, nego uvijek kao pojedini individuum, on sada treba da sam uzme u svoje ruke zbrinjavanje svog života, ispunjavanje svojih potreba, da neposredno sâm stoji prema svom „određenju”, svojim svrhama i ciljevima, bez socijalnih, crkvenih i političkih posredovanja feudalizma. Ukoliko je u takvom zahtjevu pojedincu bio doznačen veći prostor individualnih pretenzija i zadovoljenja — jedan prostor koji je kapitalistička proizvodnja u razvoju počela da puni sve većim brojem predmeta mogućeg zadovoljenja kao robom — građansko oslobođenje individuma znači omogućenje nove sreće. Njeno opće važenje se odmah poništava, jer se apstraktna jednakost individuma u kapitalističkoj proizvodnji realizuje kao konkretna nejednakost; samo jedan mali dio ljudi raspolaže potrebnom kupovnom moći da bi za osiguranje svoje sreće mogao nabaviti potrebnu količinu robe. Jednakost se više ne proteže na uslove za dobijanje sredstava. Kod slojeva seoskog i gradskog proletarijata, na koje je građanstvo u svojoj borbi protiv feudalnih snaga bilo upućeno, apstraktna jednakost mogla je da ima nekog smisla samo kao stvarna jednakost. Za građanstvo koje je došlo na vlast apstraktna jednakost je bila dovoljna da pokaze stvarnu individualnu slobodu i stvarnu individualnu sreću; ono je već raspolagalo materijalnim uslovima koji su takvo zadovoljenje mogli da pribave. Štaviše, ostajanje na apstraktnoj jednakosti pripadalo je uslovima njegove vladavine, koja je daljim tjeranjem apstraktog na konkretno opće morala biti ugrožena. S druge strane, građanstvo nije moglo da digne ruke od općeg karaktera zahtjeva da se ta jednakost protegne na sve ljude a da samo sebe ne denuncira i da zavladanim slojevima otvoreno ne kaže da za najveći dio ljudi s obzirom na poboljšanje životnih odnosa sve ostaje po starom; to nije moglo pogotovo zato što je uslijed narastajućeg društvenog bogatstva, koje je, međutim, jako oduštaralo od relativno sve veće bijede siromašnih slojeva u gradu i na selu, stvarno ispunjenje općeg traženja postajalo realna mogućnost. Tako iz traženja nastaje postulat, iz njegovova predmeta ideja. Određenje čovjeka, kojemu je opće ispunjenje u materijalnom svijetu uskraćeno, biva kao ideal hipostazirano.

Nastajuće građanske grupe su svoje traženje nove društvene slobode zasnivale općim ljud-

skim razumom. Vjerovanju u bogom danu vječnost jednog represivnog poretka one su suprotstavljale svoje vjerovanje u progres, u bolju budućnost. Ali razum i sloboda nisu sezali dalje od interesa upravo ovih grupa koji je sve više i više bio u suprotnosti s najvećim dijelom ljudi. Na optužna pitanja građanstvo je davalo određen odgovor: afirmativnu kulturu. Ona je u svojim osnovnim crtama idealistička. Na nevolju izlovanog individuma ona odgovara općom čovječnošću, na tjelesnu bijedu ljepotom duše, na vanjsko robovanje unutarnjom slobodom, na brutalni egoizam krepošnim carstvom dužnosti. Ako su za vrijeme borbenog uspona novog društva sve ove ideje imale jedan napredan karakter, koji je ukazivao na mogućnosti van postignute organizacije života, to one sa stabilizatornom vlašću građanstva u sve većoj mjeri stupaju u službu gušenja nezadovoljnih masa i otvoreno opravdavajućeg samouzdizanja; one prikrivaju tjelesno i duševno zakržljavanje individuuma.

Ali građanski idealizam nije samo ideologija; on izražava i pravo stanje stvari. U njemu nije prisutno samo opravdavanje postojećeg oblika života, nego i bol zbog njegova opstanka; ne samo smirenje kod onog što jeste nego i sjećanje na ono što bi moglo biti. Dok je velika građanska umjetnost oblikovala patnju i tugu kao vječne svjetske snage, ona je površnu rezignaciju svakodnevnice u srcu ljudi stalno razbijala; dok je ljepotu ljudi i stvari i nadzemaljsku sreću u jarkim bojama ovog svijeta slikala, ona je, prema rđave utjehe i lažnog zanosa, i stvarnu čežnju spustila u osnov građanskog života. Kada ona bol i tugu, nevolju i usamljenost uzdiže do metafizičkih sila, kada ona individue iznad društvenih posredstava stavlja u goloj duševnoj ne-porednosti jedne protiv drugih i protiv bogova, onda se u tom pretjerivanju krije jedna viša istina: da se ovaj svijet ne može izmijeniti ovim ili onim, nego samo njegovom propašću. Klasična građanska umjetnost je svoje idealne likove udaljila od svakodnevnog zbivanja tako da u ovoj svagdašnjici ljudi koji pate i nadaju se mogu doći sebi samo skokom u jedan totalno drugi svijet. Tako je umjetnost pothranjivala vjerovanje da je čitava dosadašnja povijest prema budućem životu samo mračna i tragična pretpovijest. A filozofija je tu ideju uzimala dovoljno ozbiljno da bi još vodila brigu i o njenom ostvarenju. Hegelov sistem je posljednji protest protiv degradacije te ideje; protiv poslovne igre s duhom kao predmetom koji s poviješću ljudi zapravo nema ništa. Idealizam je ipak insistirao na tome da materijalizam građanske prakse nije posljednja riječ i da čovječanstvo treba odvesti dalje. On pripada naprednjem stepenu razvitka negoli kasni pozitivizam, koji

u svojoj borbi protiv metafizičkih ideja briše ne samo njihov metafizički karakter nego i njihove sadržaje i neizbjegno se veže s postojećim potretkom.

Kultura treba da preuzima brigu za individue koje traže sreću. Ali uslijed društvenih antagonizama, koji joj se nalaze u osnovi, to traženje može da uđe u kulturu samo kao produhovljeno i racionalizirano traženje. U jednom društvu koje se reproducira kroz privrednu konkureniju, već samo traženje jednog sretnijeg života za cjelinu predstavlja rebeliju; upućivati čovjeka na uživanje zemaljske sreće, to svakako znači ne upućivati ga na zaradu, ne upućivati ga na profit, ne upućivati ga na autoritet onih ekonomskih snaga koje tu cjelinu održavaju u životu. Polaganje prava na sreću ima opasan zvuk u poretku koji za većinu nosi nevolju, oskudicu i muku. Protivrječnosti tog poretka tjeraju na to da se taj zahtjev idealizira. Ali stvarno zadovoljenje individua ne da se staviti u idealističku dinamiku koja to zadovoljenje stalno odgada ili ga uopće samo pomjera u streljenje za nečim nedostizivim. Ono se može postići samo protiv idealističke kulture; samo protiv te kulture ono biva glasno kao opći zahtjev. Ono nastupa kao zahtjev za stvarnom promjenom materijalnih životnih odnosa, za novim životom, za novim vidom rada i uživanja. Tako ono ostaje djelotvorno u revolucionarnim grupama koje se od kraja srednjeg vijeka bore protiv sve veće nove nepravde. I dok idealizam Zemlju prepusta građanskom društvu i svoje ideje sam čini nestvarnim, zadovoljavajući se nebom i dušom, materijalistička filozofija brigu o sreći uzima ozbiljno i bori se za njenu realizaciju u povijesti. U filozofiji prosvijećenosti ova veza biva jasna. „Lažna filozofija može, kao teologija, da nam obećava vječnu sreću i, ljuljući nas u lijepim himerama, da nas tamo odvodi na račun naših dana ili našeg uživanja. Prava filozofija, od nje nesumnjivo drukčija i pametnija od nje, priznaje samo vremensku sreću; ona po našoj stazi sije ruže i cvijeće i uči nas da ih beremo“.⁷⁾ Da je u pitanju sreća ljudi, to priznaje i idealistička filozofija. Ali u objašnjavanju sa stoicizmom prosvijećenost preuzima upravo onaj vid zahtjeva za srećom koji ne ulazi u idealizam i s kojim se afirmativna kultura ne slaže: „A kako ćemo mi biti antistoici! Ovi filozofi su strogi, tužni, neumoljivi; mi ćemo biti nježni, radosni i ljubazni. Potpuno duša, oni apstrahiraju od tijela; sasvim tijelo, mi ćemo

⁷⁾ O. Spengler ne shvata odnos između civilizacije i kulture kao istovremenost, nego kao „nužnu organsku uzastopnost“: civilizacija je neizbjegna sudbina i kraj svake kulture (*Der Untergang des Abendlandes*, I. sv., 23–32, izd. München, 1920, pag. 43. i dalje). Takvom preformulacijom ništa se ne mijenja u gore pokazanoj tradicionalnoj procjeni kulture i civilizacije.

⁷⁾ La Mettrie, *Discours sur le Bonheur. Oeuvres Philosophiques*, Berlin, 1775, sv. II, pag. 102.

apstrahirati od naše duše. Oni se pokazuju ne-pristupačnim uživanju i boli; mi ćemo biti ponosni što osjećamo jedno kao i drugo. Ustremljeni na uzvišenost, oni se izdižu iznad svih zbivanja i vjeruju da su pravi ljudi samo utoliko ukoliko prestanu to da budu. Mi, mi nećemo raspolagati onim što nama vlada; oni neće zapovijedati našim osjećanjima; priznajući njihovu vlast a naše ropstvo, mi ćemo pokušati da ga učinimo ugodnim, u uvjerenju da upravo tu leži sreća života; i konačno mi ćemo se smatrati srećnjim utoliko ukoliko više budemo ljudi ili utoliko dostojniji života ukoliko više budemo osjećali prirodu, čovječnost i sve društvene kreposti; mi nećemo priznavati nikakve druge niti ikakav drugi život nego ovaj ovdje".⁸⁾

2.

Afirmativna kultura je s idejom čiste čovječnosti primila povijesni zahtjev za općim oslobođenjem individuuma. „Posmatramo li čovječanstvo, kako ga poznajemo, po zakonima koji u njemu leže, onda ne poznajemo ništa više nego humanitet u čovjeku”.⁹⁾ U ovom pojmu ima da bude sadržano sve ono što je usmjereno na „čovjekovo plemenito odgajanje za um i slobodu, za finije sklonosti i težnje, za najnježnije i najsnažnije zdravlje, za ispunjenje i ovlađanje zemljom”.¹⁰⁾ Svi ljudski zakoni i oblici vladavine trebalo bi da imaju jednu svrhu: „da svako, nenapadan od drugih, mogne razvijati svoje snage i sebi privljeti ljepši, finiji užitak života”.¹¹⁾ Najviše što se od čovjeka može da učini ukazuje u svom ostvarenju na zajednicu slobodnih i razumnih ličnosti u kojoj svako ima istu mogućnost razvijanja i ispunjenja svih svojih snaga. Pojam ličnosti, u kojem je do danas ostala živa borba protiv ugnjatačkih kolektiviteta, odnosi se iznad socijalnih opreka i konvencija na sve individue. Niko s pojedinca ne skida teret njegova života, ali mu niko i ne propisuje šta smije i šta će raditi, niko osim „zakona u njegovim grudima”. „Priroda je htjela da čovjek sve što je iznad mehaničkog određenja njegova životinskog bića, potpuno sam iz samog sebe stvara i da ne dobija nikakvu sreću niti savršenstvo nego ono koje je on sam, slobodan od instinkta, vlastitim umom pribavio”.¹²⁾ Sve bogatstvo i sve siromaštvo dolaze iz samog njega i vraćaju se samom

⁸⁾ Ibid., pag. 86. i d.

⁹⁾ Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 15. knj., 1. gl. (Werke, izd. Bernh. Suphan, Berlin, 1877—1913, sv. XIV, pag. 208).

¹⁰⁾ Ibid., 4. knj., 6. gl. (Werke, ibid., sv. XIII, pag. 154).

¹¹⁾ Ibid., 15. knj., 1. gl. (Werke, ibid., sv. XIV, pag. 209).

¹²⁾ Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, 3. Satz (Werke, izd. E. Cassirer, Berlin, 1912. i d., sv. IV, pag. 153).

njemu. Svaki individuum je neposredan prema samom sebi: bez nebeskih i zemaljskih posredstava. I tako je on neposredan i prema svima drugim. Ova ideja ličnosti našla je najjasniji prikaz u klasičnoj poeziji od Šekspira naovamo. U njenim dramama su lica međusobno bliska tako da između njih nema ništa principijelno neizrecivog, neiskazanog. Stih čini mogućim ono što je u prozi stvarnosti postalo već nemoguće. U stihovima lica govore o prvim i posljednjim stvarima, daleko od svih društvenih izolacija i distancija. Ona svladavaju faktičnu usamljenost u žaru velikih i lijepih riječi ili se kod njih usamljenost javlja čak u metafizičkoj ljepoti. Zlikovac i svetac, knez i sluga, mudrac i budala, bogat i siromašan ujedinjuju se u jednoj diskusiji iz čijeg slobodnog toka ima da zrači istina. Jedinstvo koje umjetnost prikazuje, čista čovječnost njenih likova nestvarna je; ona je suprotna onome što se u društvenoj stvarnosti dešava. Kritično-revolucionarna snaga idealna, koji upravo u svoj nestvarnosti posred jednog rđavog realiteta, održava budnim najbolje čežnje ljudi, biva opet jasna u onim vremenima kada saturirani slojevi jasno vrše izdaju na svojim vlastitim idealima. Ideal je, dabogme, bio koncipiran tako da manje dominiraju njegovi napredni negoli njegovi nazadni, manje njegovi kritički negoli njegovi opravdavajući karakteri. Njegova realizacija ima da započne kulturnim odgojem individua. Kultura ne misli toliko na jedan bolji koliko jedan plemeniti svijet; jedan svijet koji ima da bude ostvaren ne prevratom materijalnog životnog poretka, nego dešavanjem u duši individuma. Humanitet postaje jedno unutarnje stanje; sloboda, dobrota, ljepota postaju duševni kvaliteti: razumijevanje za sve ljudsko, poznavanje velikog svih vremena, cijenjenje svega značajnog i uzvišenog, respekt pred poviješću u kojoj je sve to nastalo. Iz takvog stanja ima da se odvija djelovanje koje ne nasrće na ustaljeni redak. Kulturu nema onaj ko istine humaniteta razumije kao borbenu parolu, nego kao držanje. Ovo držanje vodi do toga da se čovjek zna ponosati, da on sve do svakodnevnih svojih poslova pokazuje harmoniju i odmjerenost. Kultura ima da stvarnost oplemenjujući prožme, a ne da na njeno mjesto stavlja nešto novo. Tako ona uzdiže individuum, ne oslobađajući ga iz njegove stvarne poniženosti. Ona govori o dostojanstvu čovjeka, ne brinući se za kakvo stvarno dostojni stanje ljudi. Ljepota kulture je, prije svega, unutarnja ljepota, i samo iznutra ona može da dođe do spoljašnosti. Njeno carstvo je poglavito carstvo duše.

Da se u kulturi radi o duševnim vrijednostima, to je u najmanju ruku od Herdera naovamo konstitutivno za pojam afirmativne kulture. Duševne vrijednosti pripadaju definiciji kulture nasuprot čistoj civilizaciji. Alfred Weber samo

izvlači zaključak iz jednog dugo već djelotvornog pojma kada definira: „Kultura je ... samo ono što je duševni izraz, duševno htijenje, i time izraz i htijenje jednog „bića” koje leži daleko iza svakog intelektualnog savlađivanja života, jedne „duše” koja pri svojem izražajnom streljenju i svom htijenju nikako ne pita za svrhovnost i korisnost...” „Iz toga slijedi pojam kulture kao oblika svagdašnjeg izražaja i izbavljenja duševnog u materijalno i duhovno datoru supstanciji života”.¹³⁾ Duša kakva se nalazi u osnovi takvog shvatanja nešto je drugo i više negoli skupnost psihičkih snaga i mehanizama (onakvih kakve valjda u empirijskoj psihologiji postaju predmetom); po njemu je ovo netjelesno biće čovjeka prava supstancija individuuma.

Supstancialni karakter duše je od Dekarta nавамо zasnovan na jedinstvenosti egoa kao res cogitans. Dok čitav svijet van ja postaje principijelo mjerljiva i u svom kretanju izračunljiva materija, ego kao jedina dimenzija stvarnosti izmiče materijalističkom racionalizmu građanstva na usponu. Dok ego prema materijalnom svijetu istupa kao u biti različita supstancija, dolazi do jedne značajne podjele egoa na dva područja. Ego kao subjekt mišljenja (mens, duh) ostaje u samosvjesnoj samosvojnosti s ove strane biti materije, tako reći njen apriori, dok Dekart pokušava da ego objasni materijalistički kao dušu (anima), kao subjekat „strasti” (ljubavi i mržnje, radosti i žalosti, ljubomore, stida, kajanja, zahvalnosti itd.). Strasti duše svode se na krvotok i njegovu promjenu u mozgu. To svodenje ne uspijeva potpuno. Svi mišićni pokreti i čulni osjeti zamišljaju se, doduše, kao zavisni od nerava, koji „kao fine niti ili cijevčice dolaze iz mozga”, a sami nervi navodno „sadržavaju jedan fini zrak, jedan dah koji se naziva životnim duhovima”.¹⁴⁾ I pored ovog imaterijalnog ostatka tendencija tog tumačenja je jednoznačna: ego je ili duh (mišljenje, cogito me cogitare) ili ukoliko on nije samo mišljenje, cogitatio, onda on više nije pravi ego, nego tjelesni; onda pripisivane mu osobine i djelatnosti pripadaju res extensi¹⁵⁾. Pa ipak se one ne daju potpuno u materiju pretvoriti. Duša ostaje nesavladano carstvo između nepokolebljive samopouzdanosti čistog mišljenja i matematsko-fizikalne sigurnosti materijalnog

¹³⁾ Alfred Weber, *Prinzipielles zur Kultursoziologie*. U: Archiv für Sozialwissenschaft, 47. sv., 1920/21, pag. 29. i dalje. — Upor. G. Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, gdje se „put duše k samoj себи“ opisuje kao činjenica koja leži u osnovi kulture (*Philosophische Kultur*, Leipzig, 1919, pag. 22). — O. Spengler označava kulturu kao „ostvarenje duševno mogućeg“ (*Untergang des Abendlandes*, 1. sv., ibid., pag. 418).

¹⁴⁾ Descartes, *Über die Leidenschaften der Seele*, cl. VII.

¹⁵⁾ Upor. Descartes' Antwort auf die Einwände GasSENDIS zur zweiten Meditation (*Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, prev. A. Buchenau, Leipzig, 1915, pag. 327. i d.).

života. Ono što kasnije zapravo sačinjava dušu: osjećanja, požude, težnje i čežnje individuuma već u početku filozofije razuma ispadaju iz sistema. Položaj empirijske psihologije, dakle discipline koja se stvarno bavi ljudskom dušom, karakteristična je unutar filozofije uma; ona se javlja a da samim umom ne može da bude opravdana. Kant je vodio polemiku protiv obradivanja empirijske psihologije unutar racionalne metafizike (kod Baumgartena): ona mora „da bude iz metafizike potpuno izbačena, a već je i idejom iste iz nje potpuno isključena”. Ali on nastavlja: „Ipak će joj se s obzirom na školsku upotrebu morati još uvihek u njoj dati jedno (iako samo epizodno) mjestance, i to iz ekonomskih razloga, jer ona još nije tako bogata da bi sama sačinjavala jedan studij, ali je ipak i suviše važna da bi je trebalo potpuno izbaciti ili je negdje drugo pridjenuti... To je dakle dotle samo jedan primljeni stranac kojemu se na neko vrijeme odobrava boravak dok se ne mogne u kojoj iscrpnoj antropologiji (...) da useli u svoj vlastiti stan“.¹⁶⁾ I u predavanju o metafizici 1792./93. izražava se Kant još skeptičnije o ovom „strancu“: „Da li je jedna empirijska psihologija kao nauka moguća? Ne, nije — naše znanje o duši je i suviše ograničeno“.¹⁷⁾

Stranost filozofije uma prema duši ukazuje na jednu odlučujuću činjenicu. U proces društvenog rada duša, stvarno, ne ulazi. Konkretni rad sveden je na apstraktne, koji omogućava razmjenu radnih proizvoda kao robe. Ideja duše izgleda da ukazuje na područja života s kojima apstraktni um građanske prakse ne izlazi nakraj. Obradu materije vrši tako reći samo jednim dijelom res cogitans: tehničkim umom. Počinjući s manufakturnom podjelom rada i završavajući u mašinskoj industriji, „duhovne potencije procesa materijalne proizvodnje“ istupaju prema neposrednim proizvođačima „kao sila koja vlada tudim vlasništvom i njima“.¹⁸⁾ Ukoliko mišljenje nije neposredno tehnički um, ono se od Dekarta naovamo sve više i više odvaja od svjesne veze s društvenom praksom i ostavlja postvarenje koje njemu samom ide na ruku. Ako u toj praksi ljudski odnosi izgledaju kao pravi odnosi, kao zakoni samih stvari, onda filozofija prepušta individuum tom prividu povlačeći se na transcedentalnu konstituciju svijeta u čistom subjektivitetu. Transcendentalna filozofija ne prilazi postvarenju; ona samo ispituje proces saznanja već postvarenog svijeta.

¹⁶⁾ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Werke, ibid., sv. III, pag. 567.

¹⁷⁾ Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants, izd. A. Kowalewski. München u. Leipzig, 1924, pag. 602.

¹⁸⁾ Marx, *Das Kapital*. Izd. Meissner, Hamburg, sv. I, pag. 326.

Dihotomija res cogitansa i res extensa ne tiče se duše; ona se ne može razumjeti ni samo kao res cogitans ni samo kao res extensa. Kant je razorio racionalnu psihologiju, a nije došao do empirijske psihologije. Kod Hegela svako pojedino određenje duše sadrži duh u koji ona kao u svoju istinu prelazi. Duša je za Hegela karakterizirana suštinski time da ona „nije još duh“.¹⁹⁾ Gdje se u njegovu učenju o subjektivnom duhu govori o psihologiji, dakle o duši, nije više duša nego je duh osnovni pojam. Hegel raspravlja o duši poglavito u „antropologiji“, gdje je ona potpuno „vezana za prirodna određenja“.²⁰⁾ Ovdje Hegel govori o općem planetarnom životu, o prirodnim rasnim razlikama, o dobima života, o magičnom, o somnambulizmu, o raznim oblicima psihopatološkog samoosjećanja i — samo na nekoliko strana — o „stvarnoj duši“, koja njemu nije ništa drugo nego prelaz na ego svijesti, čime je učenje o duši kao antropologija već napušteno i došlo se do fenomenologije duha. Duša, dakle, pripada dijelom fiziološkoj antropologiji, a dijelom filozofiji duha; ni u najvećem sistemu građanske filozofije razuma nema za samosvojnost duše nikakva mjesto. Pravi predmeti psihologije: osjećanja, težnje i volja dolaze do riječi samo kao oblici egzistencije duha.

Afirmativna kultura s dušom ipak misli upravo ono što nije duh; staviše, pojam duše stupa u sve oštiju suprotnost prema pojmu duha. Ono što se s dušom misli „ostaje bjelodanom duhu, razumu, empirijskom ispitivanju činjenica zauvijek nedostupno... Prije bi se jedna Betovenova tema dala rastaviti anatomskim nožem ili kiselinom negoli duša sredstvima apstraktнog mišljenja“.²¹⁾ Po ideji duše netjelesne sposobnosti, djelatnosti i osobine čovjeka (po tradicionalnoj podjeli njegove predstave, osjećanja i želje) sačinjavanju nedjeljivo jedinstvo, jedinstvo koje se u svakom ponašanju invividuuma manifestno održava i tek sačinjava njegov individualitet.

Za afirmativnu kulturu tipičan pojam duše nije stvorila filozofija; potvrde iz Dekarta, Kanta i Hegela imale bi samo da ukažu na zbunjenost filozofije pred dušom.²²⁾ Svoj prvi pozitivan izraz našla je ideja duše u literaturi renesanse. Tu je duša na prvom mjestu jedan neispitan dio svi-

¹⁹⁾ Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, sv. II, § 388.

²⁰⁾ Ibid., § 387, Zusatz.

²¹⁾ O. Spengler, ibid., pag. 406.

²²⁾ Karakteristično je predstavljanje pojma duše u Herbartovoj psihologiji: duša „nije ni negdje ni negda“, ona „nema uložena novca ni imetka, nema ništa da prima ni da proizvodi“. „Jednostavna bit duše je sasvim nepoznata i ostaje zauvijek takva; ona nije predmet spekulativne kao ni empirijske psihologije“ (Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie*, § 150. do 153; *Sämtliche Werke*, izd. Hartenstein, sv. V. Leipzig, 1850, pag. 108. i d.).

jeta koji treba otkriti i uživati, dio na koji se protežu oni zahtjevi čijim je objavljenjem novo društvo popratilo racionalno ovlađanje svjetom po oslobođenom čovjeku: sloboda i samovrijednost individualuma. Bogatstvo duše, „unutarnjeg života“ jeste tako korelat novoistraženih bogatstava spoljnog svijeta. Interes za dosada zapuštena „individualna, nesravnjiva, živa stanja“ duše spadao je u program: „svoj život potpuno proživjeti“.²³⁾ Bavljenje dušom „djeluje na sve veću diferencijaciju individualiteta i ono pojačava životnoradosnu svijest ljudi o jednom u ljudskom biću zasnovanom prirodnom razvoju“.²⁴⁾ Gledano od posljednjeg stadija afirmativne kulture, dakle od 18. i 19. vijeka naovamo, takav duševni zahtjev javlja se kao jedno neispunjeno obećanje. Ideja „prirodnog razvoja“ je ostala; ali ona, prije svega, misli na unutarnji razvoj. U spoljnjem svijetu duša ne može da se slobodno iživi. Organizacija ovog svijeta je, zahvaljujući kapitalističkom radnom procesu, od razvijka individualuma napravila ekonomsku konkurenčiju i zadovoljenje njegovih potreba ostavila tržištu robe. Afirmativna kultura s dušom protestira protiv postvarenja, da bi mu zatim ipak dopala. Duša se čuva kao jedino još u društveni radni proces neuvučeno životno područje. „Riječ duša daje višem čovjeku jedno osjećanje njegova unutarnjeg života, odvojenog od svega zbiljnog i nastalog, jedno sasvim određeno osjećanje o najskrivenijim i najsvojskim mogućnostima njegova života, njegove sudbine, njegove povijesti. To je u jezicima svih kultura odavno jedan znak u kojemu je obuhvaćeno ono što nije svijet“.²⁵⁾ I u ovom negativnom — kvalitetu biva ona sada jedini još neuprljani garant građanskih idea. Dušu ozarava rezignacija. Da je najzad, iznad svih prirodnih i socijalnih razlika, u pitanju čovjek, pojedini i nadomjestivi čovjek, da između ljudi treba da postoji istina, dobrota i pravda, da se sve ljudske slabosti iskupljuju čistom čovječnošću — takav ideal može u jednom društvu određenom ekonomskim zakonom vrijednosti da bude predstavljen samo dušom i kao duševno zbijanje. Samo iz čiste duše može da dode spas. Sve drugo je nehumano, diskreditirano. Samo duša, očevidno, nema prometne vrijednosti. Vrijednost duše ne ulazi u njeno tijelo, tako da se ona u njemu skrutne u predmet i postane roba. Postoji lijepa duša u grdnom tijelu, zdrava duša u bolesnom tijelu, plemenita duša u prostom tijelu — i obrnuto. Jedno zrno istine leži u rečenici da ono što se dešava s tijelom ne može napasti dušu. Ali je

²³⁾ W. Dilthey o Petrarki. U: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. Gesammelte Schriften, sv. II, Leipzig, 1914, pag. 20. — Upor. Diltheyevu analizu prelaza sa metafizičke na „opisnu i analitičku“ psihologiju kod L. Vives, ibid., pag. 423. i d.

²⁴⁾ Ibid., pag. 18.

²⁵⁾ O. Spengler, ibid., pag. 407.

ta istina u postojećem poretku poprimila jedan strašan vid. Slobodom duše služili su se zato da bi opravdali bijedu, martirij i ropstvo tijela. Ona je služila ideoološkom predavanju života ekonomiji kapitalizma. Ali pravo shvaćeno, sloboda duše ne ukazuje na učestvovanje čovjeka u vječnom zagrobnom životu, gdje konačno sve biva dobro kad individuum od toga nema više ništa. Ona, naprotiv, anticipira onu višu istinu da je na ovom svijetu moguć jedan vid društvenog života u kojem već ekonomija ne odlučuje o čitavom životu individua. Čovjek ne živi samo od kruha; ta istina nije nipošto otklonjena lažnim izlaganjem da je duševna hrana dovoljna zamjena za suviše malo kruha.

Kao zakonu vrijednosti, tako izgleda da duša izmiče i postvarenju. Ona se otprilike može definirati time da se njom svi postvareni odnosi razrješavaju u ljudske i ukidaju se. Duša stvara jednu sveobuhvatnu unutarnju zajednicu ljudi iznad stoljeća. „Prva misao u prvoj ljudskoj duši u vezi je s posljednjom u posljednjoj ljudskoj duši“.²⁶⁾ Duševni odgoj i duševna veličina ujedinjuju nejednakost i neslobodu svakodnevne konkurenциje u carstvu kulture, u koje ljudi ulaze kao slobodna i jednakna bića. Ko gleda na dušu, taj kroz ekonomski odnose vidi same ljude. Gdje govorii duša, tu slučajni položaj i vrednovanje ljudi u društvenom procesu bivaju transcendirani. Ljubav probija granice između bogatog i siromašnog, visokog i niskog. Prijateljstvo ostaje vjerno čak izagnanom i prezrenom, a istina diže svoj glas i pred samim tronom tiranina. Duša se, uprkos svim socijalnim preprekama i smetnjama, razvija u unutrašnjosti individuuma; najmanji životni prostor je dovoljno velik da bi se mogao proširiti u beskrajan prostor duše.

Duša individuuma, prije svega, odudara od njeova tijela. Ako se traži da ona bude odlučujuće područje života, onda to ima dvojak cilj: oslobođenje čulnosti (kao irelevantnog područja života) ili, pak, podvrgavanje čulnosti pod vlast duše. Afirmativna kultura je nedvosmisleno pošla drugim pravcem. Oslobadanje čulnosti bilo bi oslobođenje uživanja. Ono pretpostavlja nepostojanje nečiste savjesti i jednu realnu mogućnost zadovoljenja. Suprotno njemu u građanskom društvu djeluje u sve većoj mjeri nužnost discipliniranja nezadovoljenih masa. Da se uživanje nadahne dušom, to je jedan od presudnih zadataka kulturnog odgoja. Čulnost unošena u duševno zbivanje treba da bude obuzdavana i preobražavana. Iz spajanja čulnosti i duše izrasta građanska ideja ljubavi.

Produševljenje čulnosti spaja materiju s nebom, smrt s vječnošću. Što vjera u nebeski zagrobn

²⁶⁾ Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 2. dio, 4. prirodni zakon (*Werke*, ibid., sv. V, pag. 135).

život biva slabija, tim biva jače obožavanje duševnog zagrobnog života. U ideju ljubavi bila je primljena čežnja za stalnošću zemaljske sreće, za blagoslovom bezuslovnosti, za pobjedom nad smrću. Ljubavnici građanske poezije ljube se nasuprot svagdašnjem nepostojanstvu, nasuprot pravdi realiteta, nasuprot porobljavanju individualuma, nasuprot smrti. Ona ne dolazi spolja; ona dolazi iz same ljubavi. Oslobođenje individualuma izvršilo se u društvu koje nije bilo izgrađeno na solidarnosti, nego na suprotnosti interesa individua. Individualum važi kao samosvojna, samodovoljna monada. Njegov odnos prema (ljudskom i vanljudskom) svijetu je ili apstraktno neposredan, to jest individualum već u sebi samom konstituira svijet (kao spoznajući, osjećajući, htijući ego) ili, pak, apstraktno posredovan, što znači da je on određen slijepim zakonima robne proizvodnje i tržišta. Ni u jednom ni u drugom slučaju se monadska izolacija individualuma ne ukida. Njeno savladivanje značilo bi uspostavljanje stvarne solidarnosti; ono pretstavlja ukidanje individualističkog društva u jednom višem obliku društvenog života.

Ali ideja ljubavi zahtijeva individualno prevladivanje monadske izolacije. Ona traži punu predanost individualiteta u bezuslovnoj solidarnosti od osobe do osobe. U društvu u kojem je suprotnost interesa principium individuationis, ova potpuna predanost izgleda čista samo u smrti. Jer samo smrt otklanja sve one spoljnje, prema trajnoj solidarnosti razorne uslovjenosti s kojima se u borbi individue satiru. Ona se ne javlja kao prestajanje života u ničemu, nego, naprotiv, kao završetak ljubavi, i tako upravo kao njen najdublji smisao.

Dok se ljubav u umjetnosti uzdiže do tragedije, ona u građanskom svagdašnjem životu prijeti da postane puka dužnost i navika. Ljubav sadrži u sebi individualistički princip novog društva; ona zahtijeva isključivost. Takva isključivost se javlja u traženju bezuslovne vjernosti koja dušom ima da obavezuje i čulnost. Ali produševljavanje čulnosti očekuje od nje nešto što ona ne može dati, ona bi imala da bude oslobođena mijenjanja i promjene i uključena u jedinstvo i nedjeljivost ličnosti. Tu upravo treba da postoji prestabilirana harmonija između unutrašnjosti i spoljašnosti, harmonija mogućnosti i stvarnosti, koja je upravo anarhističkim principom društva svuda razorena. Ova protivrječnost čini isključivu vjernost neistinitom i razjeda čulnost, koja u potajnoj prostoti filistra nalazi jedan izlaz.

Čisto privatni odnosi kao što su ljubav i prijateljstvo jedini su odnosi u kojima ima da se vlast duše neposredno u stvarnosti potvrdi. Inače duša ima, prije svega, funkciju da uzdiže do ide-

ala, ne urgirajući njihovo ostvarenje. Duša ima umirujuće djelovanje. Jer je izuzeta od postvarenja, ona i najmanje od njega pati i suprotstavlja mu najslabiji otpor. Kako se smisao i vrijednost duše u povijesnom realitetu ne gube, ona bez ikakve štete može da se održava i u jednom rđavom realitetu. Duševne radosti su jeftinije od tjelesnih; one su bezopasnije i rado se pričinjavaju. Između duše i duha bitna je razlika u tome što ona nije usmjerena na kritičko spoznavanje istine. Gdje duh već mora da osudi, duša još može da razumije. Shvatajuće saznanje nastoji da jedno od drugog odvoji i suprotnosti uklanja samo na osnovu „hladno napredujuće nužnosti stvari”; u duši se sve „spoljne” suprotnosti pomiruju brzo u bilo kojem „unutarnjem” jedinstvu. Ako postoji kakva zapadna, german-ska, faustovska duša, onda njoj pripada i zapadnjačka, germanska, faustovska kultura, i onda su feudalno, kapitalističko i socijalističko društvo samo manifestacije takvih duša, i njihove teške suprotnosti razrješavaju se u lijepom i dubokom jedinstvu kulture. Pomirujuća priroda duše pokazuje se jasno ondje gdje se psihologija pravi organom duhovnih nauka, a da nije fundirana u teoriji društva koja zahvata kulturu. Duša ima jak afinitet prema historizmu. Već kod Herdera treba od racionalizma oslobođena duša svuda da se „uživi”: „čitava priroda duše koja kroz sve vlada, koja sve ostale sklonosti i duševne snage po sebi ubličava i još boji i najravnodušnije radnje — da bi s ovom saosjećala, ne odgovaraj s nogu, nego idi u doba, u nebeski kraj, u čitavu povijest, uživljuj se u sve...”²⁷⁾ U svojoj osobini univerzalnog uživljavanja duša obezvreduje razlikovanje pravog od krivog, dobrog od rđavog, razumnog od nerazumnog, koje može da bude dato analizom društvene stvarnosti s obzirom na pozitivne mogućnosti materijalnog ubličenja života. Svaka povijesna epoha onda, po Rankeu, manifestuje drukčiju tendenciju istog ljudskog duha; svaka ima u sebi svoj smisao „i njena vrijednost uopće ne počiva na onom što iz nje proizlazi, nego u samoj njenoj egzistenciji, u njenom vlastitom biću”.²⁸⁾ Duša ne kaže još ništa za tačnost stvari koju ona zastupa. Ona može jednu rđavu stvar da napravi velikom (slučaj Dostojevskog).²⁹⁾ Duboke i fine duše mogu u borbi za bolju budućnost da stoje po strani ili na krivoj strani. Pred strogom istinom teorije koja pokazuje nužnost izmjene jednog bijednog oblika života, duša se užasava;

²⁷⁾ Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Werke, ibid., sv. V, pag. 503.

²⁸⁾ Ranke, *Über die Epochen der neueren Geschichte*, 1. predavanje (*Das politische Gespräch und andere Schriften zur Wissenschaftslehre*, izd. Erich Rothacker, Halle, 1925, pag. 61. i d.).

²⁹⁾ O kvjetističkom karakteru duševnih traženja kod Dostojevskog upor. L. Löwenthal, *Die Auffassung Dostojevskis im Vorkriegsdeutschland*, god. III (1934) časopisa *Zeitschrift für Sozialforschung*, pag. 363.

kako vanjsko preuređenje života može da odlučuje o pravoj, unutarnjoj supstanciji čovjeka. Po duši čovjek može da postane mekan i prilagodljiv i da se povinjava činjenicama koje, najzad, ipak nisu u pitanju. Tako je duša mogla da, kao koristan faktor, uđe u tehniku vladanja masama onda kada su, u epohi autoritarnih država, morale biti mobilisane sve raspoložive snage protiv jedne stvarne izmjene društvenog života. Pomoću duše je kasno građanstvo pokopalo svoje nekadašnje ideale. Da je u pitanju duša, to dobro služi kao krilatica kad je samo još u pitanju vlast.

Ali je stvarno u pitanju duša; u pitanju je neiskazani, neispunjeni život individuuma. U kulturu duše ušle su — u krivom obliku — one snage i potrebe koje u svakodnevnom životu nisu mogle da nađu mjesta. Kulturni ideal je primio čežnju za sretnijim životom; za čovečnošću, dobrotom, radošću, istinom i solidarnošću. Ali su sve one snabdjevene afirmativnim predznakom: da pripadaju jednom višem, čistijem, ne-svakidašnjem životu. One bivaju pounutarnjene kao dužnost pojedine duše (tako duša ima da ostvaruje ono što u spoljnjem životu celine biva stalno iznevjeravano) ili se prikazuju kao predmeti umjetnosti (tako se njihov realitet pripisuje jednom carstvu koje, uglavnom, nije carstvo faktičnog života). Ako se kulturni ideal ovdje objašnjava, prije svega, na umjetnosti, to ima svoj razlog; gradansko društvo je samo u umjetnosti trpjelo ostvarenje svojih ideaala i njih je kao opći zahtjev ozbiljno uzimalo. Što u činjeničnom stanju važi kao utopija, fantasterija, prevrat, tu je to dopušteno. U umjetnosti je afirmativna kultura pokazivala zaboravljene istine nad kojima svagdašnjica realitetne pravde triumfuje. Medij ljepote lišava istinu otrova i udaljuje je od današnjice. Ono što se u umjetnosti dešava ne obavezuje ni na što. Ukoliko se takav lijepi svijet ne prikazuje kao uopće davno prošli svijet (klasično umjetničko djelo pobjednog humaniteta Geteova „Ifigenija“ „historijska“ je drama), onda se on, upravo magijom ljepote, deaktualizuje.

U mediju ljepote ljudi su mogli da učestvuju u sreći. Ali je samo u idealu umjetnosti ljepota bivala s čistom savješću potvrđivana, jer ona po sebi ima jednu opasnu snagu koja ugrožava dati oblik života. Neposredna čulnost ljepote upućuje neposredno na čulnu sreću. Po Hjumu, u presudni karakter ljepote spada to da ona izaziva radost; radost nije samo popratna pojавa ljepote, nego ona sačinjava samu njeno biće.³⁰⁾

³⁰⁾ D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, Book II, Part I, Section VIII (Edition L. A. Selby-Rigge, Oxford, 1928, pag. 301).

A za Ničea ljepota budi „afroditsku sreću”; on polemizuje protiv Kantove definicije ljepote kao nezainteresovanog uživanja (Wohlgefalle) i suprotstavlja joj Stendalovu izreku da je ljepota „une promesse de bonheur”³¹). U tom leži njena opasnost u jednom društvu koje sreću mora da racionira i reguliše. Ljepota je zapravo bestidna; ona pokazuje ono što ne smije da se otvoreno obećava i što je većini uskraćeno. Odvojena od svoje veze s idealom, u područje čiste čulnosti, ljepota zato pada u obezvredenje te sfere. Odvojena od svih duševnih i duhovnih zahtjeva, ljepota smije da se čiste savjesti uživa u vrlo strogo ograničenim područjima: u svijesti, da se čovjek pri tome na kratko vrijeme opušta i gubi. Građansko društvo je oslobođilo individue, ali kao osobe koje same sebe imaju da drže u stazi. Sloboda je od početka zavisila od toga da uživanje ostane uskraćeno. Da čovjeka učini sredstvom za uživanje, u klase podijeljeno društvo poznaje ionako kao ropstvo i iskoričavanje. Dok zagospodareni slojevi u novom poretku nisu više neposredno, svojim osobama, stajali na usluzi, nego su posredno, proizvodnjom viška vrijednosti, bili za tržište upotrebljavani, nije bilo ljudski iskoristavati tijelo zagospodarenog kao izvor uživanja i tako ljude direktno upotrebljavati kao sredstvo (Kant); a uprezanje njihovih tijela i inteligencije važilo je, naprotiv, kao prirodno potvrđivanje slobode.

Prema tome je za siromaha stupanje u najamni odnos u tvornici bila moralna dužnost, a davanje u najam tijela kao sredstva za uživanje pokvarenosť, „prostitucija”. Bijeda je i u ovom društvu uslov dobiti i moći. Zavisnost se ipak ostvaruje u mediju apstraktne slobode. Do prodaje radne snage treba da dolazi vlastitom odlukom siromaha. Rad on vrši u službi svog gazde; a svoju osobu po sebi, odvojenu od njenih punovrijednih društvenih funkcija, taj abstractum on može da zadrži za sebe i da ga kao svetinju izgrađuje. On ima da ga čisto čuva. Zabrana da se tijelo, umjesto samo kao instrumenat rada, donosi na trg i kao instrumenat uživanja, socijalni je i psihički glavni korijen građansko-patrijarhalne ideologije. Tu upravo postavljaju se granice najmljivanju, čije održavanje je za sistem od životne važnosti. Ukoliko, uprkos tome, i tijelo kao pojava ili kao nosilac spolne funkcije unekoliko postaje roba, to se dešava pod općim prezironom. Tabu je povrijeden. To važi ne samo za prostituciju nego i za svako stvaranje uživanja, ukoliko ono iz „socijalno-higijenskih” razloga ne pripada reprodukciji. Zadržani u polusrednjovjekovnim ob-

³¹⁾ Nietzsche, *Werke*, Grossoktavausgabe 1917, sv. XVI, pag. 233, i sv. VII, pag. 408.

³²⁾ Goethe, *Faust II*, Phorkias: „Stara je riječ, ali neka ostane visok i istinit smisao da stid i ljepota ne idu zajedno, ruku pod ruku, zemaljskom zelenom stazom”, (*Werke*, Cottasche Jubiläumsausgabe, sv. XIII, pag. 159).

licima, gurnuti na najdonju ivicu, dalekosežno demoralizovani slojevi pod takvim okolnostima stvaraju ipak jedan daleki nagovještaj. Gdje je tijelo potpuno postalo stvar, lijepa stvar, ono može da izazove slutnju jedne nove sreće. U krajnjoj patnji od postvarenja triumfuje čovjek nad postvarenjem. Artistika lijepog tijela, kakva se danas još jedino u cirkusu, varijeteu i reviji može da pokaže, ta igračka lakoća i opuštenost najavljuje radoš oslobodenja od idealja, do koje će čovjek moći da dođe kada jednom čovječanstvo istinski postalo subjektom, zavlada materijom. Kada veza s afirmativnim idealom bude ukinuta, kada se u vezi s kojom inteligentnom egzistencijom, bez ikakva racionaliziranja i bez i najmanjeg puritanskog osjećanja stida stvarno bude uživalo, kada, dakle, čulnost bude potpuno oslobodena od duše, onda će nastati prvi sjaj druge jedne kulture.

Ali u afirmativnoj kulturi upravo „bezdušne” oblasti ne pripadaju više kulturi. One bivaju — kao svako drugo dobro civilizacione sfere — otvoreno prepustene ekonomskom zakonu vrijednosti. Samo dušom nadahnuta ljepota i njenom dušom nadahnuto uživanje bilo je pušteno u kulturu. Pošto su životinje nesposobne da ljepotu spoznaju i u njoj uživaju, to za Šaftsbrija iz toga slijedi da ni čovjek ne može pomoći čula ili „životinjskog dijela svog bića shvatiti ljepotu niti u njoj može uživati, nego da se njegovo uživanje u lijepom i dobrom odvija apsolutno na plemenitiji način, pomoću onog najplemenitijeg što postoji, pomoću njegova duha i njegova uma... Ako se uživanje ne premjesti u duši nego negdje drugo”, onda „samo uživanje neće biti ništa lijepo i njegova pojava će biti bez draži i milja”.³³⁾ Samo u mediju idealne ljepote, u umjetnosti, mogla je sreća kao kulturna vrijednost s cjelinom društvenog života da se reproducira. A ne u drugim dvjema oblastima kulture, koje, inače, s umjetnošću učestvuju u prikazivanju idealne istine, u filozofiji i religiji. Filozofija je u svom idealističkom pravcu uvijek bila prema sreći nepovjerljivija; a religija joj tek u zagrobnom životu daje mjesto. Idealna ljepota bila je lik u kojemu se čežnja mogla iskazati i sreća se mogla uživati; tako je umjetnost postala preteča moguće istine. Klasična njemačka estetika je odnos između ljepote i istine shvatala u ideji estetskog odgoja ljudskog roda. Šiler kaže da „politički problem” bolje organizacije društva mora da krene kroz estetsko, jer se kroz ljepotu „putuje k slobodi”.³⁴⁾ I u svojoj pjesmi „Die Künstler” on izražava odnos između postojeće i buduće kulture u stihovima: „Was wird als Schönheit hier empfun-

³³⁾ Shaftesbury, *Die Moralisten*, 3. dio, 2. glava (njemački prevod: Karl Wolff, Jena 1910, pag. 151. i d.).

³⁴⁾ Über die ästhetische Erziehung des Menschen, kraj drugog pisma.

den /Wird einst als Wahrheit uns entgegengehen".³⁵⁾ Po mjeri društveno dopuštene istine i liku nastale sreće umjetnost je u okviru afirmativne kulture najviše i za kulturu najreprezentativnije područje. „Kultura, to je vladavina umjetnosti nad životom”, tako je jednom glasila Ničeva definicija^{36).} Šta to kvalificuje umjetnost za takvu jedinstvenu ulogu?

Ljepota umjetnosti — za razliku od istine teorije — pomirljiva je s rđavom sadašnjosti; u njoj ona može da pruža sreću. Prava teorija spoznaje bijedu i besrečnost postojecog poretku. I ondje gdje pokazuje put za promjenu, ona ne daje nikakvu sa sadašnjosti pomirljivu utjehu. Ali u jednom besrečnom svijetu sreća mora uvijek da bude utjeha; utjeha lijepog trenutka u lancu nesreće kojemu nikad nema kraja. Uživanje sreće zbijeno je u trenutak jedne epizode. Ali trenutak nosi u sebi gorčinu svog nestajanja. I pri izolovanosti usamljenih individua ne postoji niko kod koga bi poslije isčezavanja trenutka bila sačuvana sreća, niko ko ne bi pao u istu izolovanost. Prolaznosti koja ne ostavlja za sobom solidarnost preživjelih potrebno je ovjekovječeće da bi uopće bila podnošljiva, jer se ona u svakom trenutku života ponavlja i tako reći u svakom trenutku anticipira smrt. Pošto svaki trenutak nosi u sebi smrt, lijepi trenutak kao takav mora da bude ovjekovječen, da bi uopće tako nešto kao što je sreća učinio mogućim. U sreći koju pruža afirmativna kultura ovjekovječava lijepi trenutak; ona ovjekovečava prolaznost

Jedan od odlučujućih društvenih zadataka afirmativne kulture zasniva se na toj protivrječnosti između besrečne prolaznosti jednog rđavog života i nužnosti sreće koja takav život čini podnošljivim. Unutar samog onog života rješenje može da bude samo prividno. Upravo na prividnom karakteru ljepote umjetnosti počiva mogućnost rješenja. S jedne strane, uživanje sreće može da bude dopušteno u dušom nadahnutom, idealizovanom vidu. S druge strane, idealizacija ukida smisao sreće; ideal se ne može uživati; svako uživanje njemu je strano, ono bi uništilo njegovu strogost i čistoću, koje mu u stvarnosti ovog društva bez ideala moraju da pripadaju, ako on inače treba da uzmogne vršiti svoju pounutravajuću, disciplinirajuću funkciju. Ideal kojemu teži samozaboravna osoba, koja samu sebe stavlja pod kategorički imperativ dužnosti (u ovom kantovskom idealu samo su sažete sve afirmativne težnje kulture) — neosjetljiv je prema sreći; on ne može izazvati ni sreću ni utjehu, jer nikada nema stvarnog zadovoljenja. Ako se individuum zaista mogao da preda idealu tako

³⁵⁾ Sto smo ovdje osjećali kao ljepotu / jednom će se pojavit pred nama kao istina”.

³⁶⁾ Nietzsche, Werke, ibid., sv. X, pag. 245.

da misli da u njemu može da nađe svoje faktične čežnje i potrebe, i to da ih nađe kao ispunjene, zadovoljene, onda ideal mora da ima privid sadašnjeg zadovoljenja. To je ona privid-stvarnost koju ni filozofija ni religija ne mogu da postignu; samo ih umjetnost postiže, upravo u mediju ljepote. Gete je odao varljivu i utješujuću ulogu ljepote: „Ljudski duh se nalazi u divnom položaju kada slavi, kada obožava, kada izvjestan predmet uzdiže i njime se uzdiže; samo što on u tom stanju ne može dugo da ostane; rodni pojam ga je ostavio hladnim, idealno ga je uzdiglo iznad samog njega; a sad bi on htio da se opet vrati u samog sebe; on bi htio da opet uživa u onoj ranijoj sklonosti koju je gajio prema individuumu, a da se ne vrati u onu ograničenost, a neće ni da napusti ono što je značajno, što uzdiže duh. Šta bi u tom stanju od njega bilo da se nije javila ljepota i tu zagonetku srećno riješila! Ona tek naučnom daje život i toplinu, i dok ono što je važno i visoko ublažava i nad tim izliva nebesku draž, ona nam to opet približava. Jedno lijepo umjetničko djelo prošlo je kroz čitav krug, sada je ono opet jedna vrsta individuuma kojeg mi možemo s naklonišću da prigrlimo, kojeg možemo da posvojimo”.³⁷⁾

U ovom kontekstu nije odlučno to da umjetnost prikazuje idealnu stvarnost, nego to da je ona prikazuje kao lijepu stvarnost. Ljepota daje idealu karakter dostojnjog ljubavi, očaravajućeg, zadovoljavajućeg, karakter sreće. Ona tek privid umjetnosti čini savršenim, pošto tek njom prividni svijet izaziva vid prisnosti, prisutnosti, dakle stvarnosti. Privid stvarno nešto pokazuje; u ljepoti umjetničkod djela dolazi čežnja jedan trenutak do ispunjenja; primalac osjeća sreću. I jednom u djelu postao lik, lijepi trenutak može stalno da se ponavlja; on je u umjetničkom djelu ovjekovječen. Primalac može takvu sreću uživanju umjetnosti stalno da reproducira.

Afirmativna kultura je bila povjesna forma u kojoj su ostale sačuvane potrebe ljudi iznad materijalne reprodukcije života, i utoliko se s pravom može o njoj da govorи kao o formi društvene stvarnosti kojoj ona pripada. A i pravo je na njenoj strani. Ona je, doduše, „spoljne odnose” oslobođila odgovornosti za „određenje čovjeka” — tako ona stabilizuje njihovu nepravdu, — ali ona drži ispred njih sliku boljeg poretku koji je sadašnjem postavljen kao zadatak. Slika je iskriviljena, i ta iskriviljenost je napravila lažnim sve kulturne vrijednosti gradaanstva. Uprkos tome, to je slika sreće; postoji jedan komad ljudske sreće u djelima velike građanske umjetnosti i onda kada ona slikaju nebo. Individuum uživa u ljepoti, dobroti, sjaju i miru, u pobjedič-

³⁷⁾ Goethe, *Der Sammler und die Seinigen* (pred kraj šestog pisma).

koj radosti; štaviše, on uživa u bolu i patnji, u strahoti i zločinu. On doživljava jedno oslobođenje. I on razumije i nalazi razumijevanje, nalazi odgovor na svoje težnje i svoja traženja. Dešava se jedno privatno probijanje postvarenja. U umjetnosti ne treba čovjek da vodi računa o realitetu; ovdje je u pitanju čovjek, a ne njegov poziv, njegov položaj. Patnja je patnja, a radost je radost. Svijet se opet javlja kao ono što je iza robne forme; jedan krajolik je zaista jedan krajolik, jedan čovjek je zaista jedan čovjek i jedna stvar zaista jedna stvar.

U onom obliku života kojemu pripada afirmativna kultura „sreća u životu... moguća je samo kao sreća u prividu“.³⁸⁾ Ali privid ima jedan stvarni učin; dešava se jedno zadovoljenje. Pa ipak se njegov smisao odlučno mijenja; ono stupa u službu postojećeg poretka. Rebelska ideja pretvara se u polugu opravdanja. To da postoji jedan viši svijet, jedno više dobro nego što je materijalni život — prikriva istinu da se može stvoriti bolji materijalni život u kojemu je takva sreća postala stvarna. U afirmativnoj kulturi, štaviše, sreća postaje sredstvom svrstavanja i skromnosti. Pokazujući lijepo kao prisutno, umjetnost smiruje revoluntnu čežnju. Zajedno s drugim područjima kulture, ona je doprinosila velikom odgojnog djelu kulture da oslobođeni individuum, za kojega je nova sloboda donijela novi jedan oblik ropstva, tako disciplinuje da on podnosi neslobodu društvenog života. Očvidna suprotnost između baš pomoću modernog mišljenja otvorenih mogućnosti jednog bogatog života i faktično siromašnog oblika života stalno je ovo mišljenje tjeralo na to da svoje vlastite aspiracije produševljuje, da svoje vlastite konsekvencije mijenja. Bio je potreban stoljetni odgoj za to da se onaj veliki i svakodnevno reproducirani šok učini podnošljivijim: na jednoj strani stalno propovijedanje o obaveznoj slobodi, veličini i dostojanstvu ličnosti, o veličanstvenosti i autonomiji uma, o dobroti humaniteta, o čovjekoljublju bez razlike i o pravednosti, a na drugoj opće ponižavanje najvećeg dijela čovječanstva, nerazumnost procesa društvenog života, pobjeda tržišta rada nad humanitetom, profita nad čovjekoljubljem. „Na tlu osiromašenog života... izrasla je čitava kovačnica lažnog novca od transcendencije i zagrobnog života“,³⁹⁾ ali uplitanje kulturne sreće u nesreću, produševljavanje čulnosti ublažava bijedu i bolesno stanje takvog života do stepena „zdrave“ radne sposobnosti. To je pravo čudo afirmativne kulture. Ljudi mogu da se osjećaju srećni i ako to oni uopće nisu. Djelovanje privida je takvo da ono čak i tvrdnju čovjeka da je srećan čini netačnom. Individuum, odbačen tako da je ostao sam

³⁸⁾ Nietzsche, *Werke*, ibid., sv. XIV, pag. 366.

³⁹⁾ Nietzsche, *Werke*, ibid., sv. VIII, pag. 41.

sa sobom uči se da svoju izolovanost podnosi i da je na stanovit način voli. Faktična usamljenošć uzdiže se do metafizičke usamljenosti, i ona kao takva, pri spoljnjem siromaštву, dobija čitavu nadahnuće i blaženstvo unutarnjeg izobilja. Afirmativna kultura u svojoj ideji ličnosti reproducira i ozarava društvenu izolovanost i osiromašenost individua.

Ličnost je nosilac kulturnog idealja. Ona ima da predstavlja sreću kakvu ova kultura proklamira kao najviše dobro: privatnu harmoniju posred opće anarhije, radostan aktivitet posred tegobnog rada. Ona je sve dobro primila u se i sve rđavo odbaciла ili oplemenila. Nije stvar u tome da čovjek živi svoj život; stvar je u tome da ga on živi što je moguće bolje. To je jedan od glavnih stavova afirmativne kulture. Pod „bolje“ misli se pri tome poglavito na samu kulturu: učestvovanje u duševnim i duhovnim vrijednostima, preoblikovanje individualnog života čovječnošću duše i širinom duha. Sreća neracionaliziranog uživanjaispala je iz ideala srećnosti. Takva srećnost ne smije, a i ne treba da povreduje zakone postojećeg poretka; ona ima da se ostvaruje u svojoj imanenciji. Ličnost kakva sa posljednjim stadijem afirmativne kulture ima da bude „najviša sreća“ ljudi treba da respektuje osnove postojećeg poretka; poštovanje prema datim odnosima vlasti spada u njene kreposti. Ona smije da uzme dem na zube samo dok je toga još svjesna i ukoliko se opet smiri.

To nije uvijek bilo tako. Nekada, u počecima nove epohe, ličnost je pokazivala drukčije lice. Ona je na prvom mjestu — kao duša čije je savršeno ljudsko utjelovljenje imala da bude — pripadala ideologiji građanskog oslobođenja individualuma. Ličnost je bila vrelo svih snaga i osobina koje individualum ospozobljavaju da bude gospodar svoje sudbine, da svoju okolinu oblikuje po svojim potrebama. Jakob Burkhart je ovu ideju ličnosti prikazao kao „*uomo universale*“ renesanse.⁴⁰⁾ Kada je individualum bio proglašavan ličnošću, onda je time trebalo naglasiti da on za sve ono što je od sebe napravio zahvaljuje samo sebi, a ne svojim precima, svom staležu, svom bogu. Obilježje ličnosti nije nipošto bilo samo duševno („lijepa duša“), nego, naprotiv, moć, uticaj, slava, što širi i puni životni prostor njenih djela. U pojmu ličnosti, kakav je od Kanta naovamo za afirmativnu kulturu reprezentativan, nema više ni traga od takvog ekspanzivnog aktivizma. Gospodar svog života je ličnost samo još kao duševni i moralni subjekat. „Sloboda i nezavisnost od mehanizma čitave prirode“, koja sada ima da obilježava njen

⁴⁰⁾ Die Kultur der Renaissance in Italien, 11. izd., u redakciji L. Geigera, Leipzig, 1913; osobito sv. I, pag. 150, i d.

biće,⁴¹⁾ to je samo još jedna „intelligible” sloboda koja date životne okolnosti uzima kao materijal dužnosti. Prostor spoljnog ispunjenja postao je vrlo malen, a prostor unutarnjeg ispunjenja vrlo velik. Individuum je naučio da sve zahjeve postavlja na prvom mjestu samo sebi. Vlast duše je pretenciozna prema unutra i skromnija prema vani. Ličnost sada nije više odskočna daska za napad na svijet, nego zaštićena linija povlačenja iza fronta. U svojoj unutri, kao moralna ličnost, ona je jedini sigurni posjed koji individuum ne može izgubiti.⁴²⁾ Ona nije više izvor osvajanja, nego odricanja. Ličnost je, prije svega, odričač, čovjek koji se za svoje ispunjenje unutar otprije datih okolnosti, makar one bile ne znam kako bijedne, probija borbom. On svoju sreću nalazi u postojećem potaktu. Ali još i u takvom osiromašenom obliku ideja ličnosti sadrži unapredno podstreknući momenat, tako da je najzad u pitanju individuum. Kulturno usamljivanje prema u sebe zatvorenim ličnostima, koje svoju ispunjenost nose u sebi, još ipak odgovara jednoj liberalnoj metodi discipliniranja koja nad određenim područjem privatnog života ne traži nikakvu vlast. Ona pušta individuum da postoji kao ličnost sve dok on ne ometa radni proces i pušta imanentne zakone tog radnog procesa, ekonomski sile da se brinu za uklapanje ljudi u društvo.

3.

To se mijenja čim za održanje postojećeg vida radnog procesa ne bude više dovoljna jedna samo djelimična mobilizacija (pri kojoj privatni život individuma ostaje u rezervi), čim, nпротив, bude potrebna „totalna mobilizacija”, kojom individuum mora u svim sferama svog života da bude podvrgnut disciplini autoritarne države. Sada građanstvo dolazi u sukob sa svojom vlastitom kulturom. Totalna mobilizacija monopolokapitalističke epohe ne može više da se složi s onim oko ideje ličnosti centriranim, naprednim momentima kulture. Počinje samoukidanje afirmativne kulture.

Glasna borba autoritarne države protiv „liberalističkih idea“ humaniteta, individualiteta, racionaliteta, protiv idealističke umjetnosti i filozofije ne može nas obmanuti da se ne radi o procesu samoukidanja. Kao što je društvena re-

⁴¹⁾ Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, I. dio, 1. knj., 3. gl. Werke, ibid., sv. V, pag. 95.

⁴²⁾ Ono „samo“ što leži u ideji ličnosti Gete je jednom izrekao ovako: „Zamjera se ličnosti /Razumno, bez zavora; /A šta imate čemu se radujete/ Nego svoju dragu ličnost?/ Pa neka je i onakva kakva je!“ (*Zahme Xenien*, Werke, ibid., sv. IV, pag. 54).

organizacija od parlamentarne demokratije ka autoritarnoj državi vode (Führerstaat) samo re-organizacija unutar postojećeg poretka, tako se vrši i kulturna reorganizacija od liberalističkog idealizma ka „herojskom realizmu“ još unutar same afirmativne kulture; tu se radi o novom osiguranju starih oblika života. Osnovna funkcija kulture ostaje ista; samo se mijenjaju potevi na kojima se ta funkcija vrši.

Identitet sadržaja pri potpunoj promjeni oblika pokazuje se naročito jasno na ideji pounutravanja. Pounutravanje, vraćanje razornih težnja i snaga individuma u duševna područja bilo je jedno od najjačih poluga discipliniranja.⁴³⁾ Afirmativna kultura je ukinula društvene antagonizme u apstraktnoj unutarnjoj univerzalnosti: kao ličnosti, u svojoj duševnoj slobodi i dostojanstvu, svi ljudi imaju jednaku vrijednost; visoko iznad faktičnih suprotnosti leži carstvo kulturne solidarnosti. Ova apstraktna unutarna zajednica (apstraktna zato što dopušta da postoje stvarne suprotnosti) pretvara se u posljednjem periodu afirmativne kulture u isto tako apstraktnu vanjsku zajednicu. Individuum biva postavljen u jedan lažni kolektivitet (rasu, narod, krv i tlo). Ali takvo pospoljavanje ima istu funkciju kao i pounutravanje: odricanje i uklapanje u postojeći poredak, napravljen podnošljivim zahvaljujući realnom prividu zadovoljenja. Da individui oslobođeni ima tome više od četiri stotine godina sada tako valjano marširaju u zajedničkim kolonama autoritarne države — toj činjenici je dobrim dijelom doprinijela afirmativna kultura.

Nove metode discipliniranja nisu moguće a da se ne odbace napredni momenti koji su postojali u ranijim stadijima kulture. Gledano iz aspekta posljednjeg razvitka, kultura onih stadija izgleda kao kakva sretna prošlost. Ali koliko god da autoritarna reorganizacija života faktično dobro dolazi samo interesima vrlo malih društvenih grupa, ona opet predstavlja put na kojem se društvena cjelina u izmijenjenoj situaciji održava; utoliko ona zastupa — u rđavom obliku i pod sve većom besrečnošću većine — interese svih individua čija je egzistencija vezana za održanje ovog poretka. To je upravo onaj poredak u koji je bila upetljvana i idealistička kultura. U ovoj dvoguboj razdvojenosti zasniva se dijelom slabost s kojom kultura danas protestuje protiv svog novog lika.

Koliko je idealistična unutrina srodnja s herojskom vanjštinom pokazuje njihov zajednički borbeni stav prema duhu. Pored visokog poštovanja duha, koje je u nekim područjima afirma-

⁴³⁾ Upor. *Zeitschrift für Sozialforschung*, god. V (1936), pag. 219, i d.

tivne kulture bilo karakteristično, već se stalno u građanskoj praksi javljalo duboko potcjenjivanje duha, koje je svoje opravdanje moglo naći u ravnodušnosti filozofije prema stvarnim problemima ljudi. Ali je i iz drugih razloga afirmativna kultura bila poglavito jedna kultura duše, a ne duha. I gdje još nije bio propao, duh je već uvijek bio ponešto sumnjiv; on je opipljiviji, više zahtijeva, bliži je stvarnosti nego duša; njegova kritička jasnoća i racionalnost, njegova opozicija prema jednom bezumnom fakticitetu teško se može prikriti i učutati. Hegel slabo pristaje u autoritarnu državu. On je bio za duh; noviji su za dušu i osjećanje. Duh ne može izbjegavati stvarnost a da sam sebe ne napusti; duša može i to i treba. I upravo zato što ona živi s onu stranu ekonomije, ekonomija može s njom tako lako da izlazi nakraj. Upravo u svojoj osobini da ne trpi pod zakonom vrijednosti duša dobija svoju vrijednost. Duševan individuum lakše se povinjava, smjernije se potčinjava sudbini, bolje sluša autoritet. On ipak čitavo bogatstvo svoje duše zadržava za sebe i može da se preobradi tragički i herojski. Što je od Luterovih vremena bilo pokrenuto: intenzivan odgoj za unutarnju slobodu, to sada nosi najljepše plodove, gdje unutarnja sloboda samu sebe diže do spoljne neslobode. Dok se na duh obara mržnja i prezir, duša ostaje dragocjena. Čak se liberalizmu prebacuje da mu „duša i etički sadržaj“ ne važe više ništa; kao „najdublje duhovno obilježje klasične umjetnosti“ slavi se „veličina duše i karterska ličnost“, „širenje duše u beskraj“.⁴⁴⁾ Svečanosti i proslave autoritarne države, njene povorke i njena fiziognomika, govori njenih vođa kažu duši kudikamo više. Oni idu k srcu i kad u vidu imaju vlast.

Slika herojskog lika afirmativne kulture najoštiriјe je nacrtana za vrijeme ideološkog pripremanja autoritarne države. Napada se „muzealni rad“ i „groteskni oblici pobožnosti“ koje je on po-primio.⁴⁵⁾ Taj kulturni rad se sa stanovišta zahtjeva totalne mobilizacije osuduje i odbacuje. On „ne predstavlja ništa drugo nego jednu od zadnjih oaza građanske sigurnosti. On pruža na izgled najplauzibilniji izgovor kojim se može izbjegći političko opredjeljenje“. Kulturna propaganda je „jedna vrsta opijuma kojim se prikriva opasnost i izaziva se varljiva svijest da je sve u redu. Ali je to nepodnošljiv luksuz u jednom stanju u kojem ne treba o tradiciji govoriti, nego treba tradiciju stvarati. Mi živimo u povjesnom periodu u kojem sve zavisi od ogromne mobilizacije i koncentracije snaga koje stoje na raspolaganju“.⁴⁶⁾ Ono što još Ernst Jünger tvrdi da je

⁴⁴⁾ Walter Stang, *Grundlagen nationalsozialistischer Kulturpflege*. Berlin, 1935, pag. 13. i 43.

⁴⁵⁾ Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*. 2. izd. Hamburg, 1932, pag. 198.

⁴⁶⁾ Ibid., pag. 199.

spas „totaliteta našeg života”, da je „stvaranje jednog herojskog svijeta rada” i slično, u daljem toku se sve jasnije otkriva kao preoblikovanje čitavog života u službi najjačih ekonomskih interesa. Njima su određeni i zahtjevi za novom kulturom. Zahvaljujući intenziviranju i ekspanziji radne discipline, bavljenje „idealima objektivne nauke i umjetnosti koja postoji same sebe radi” izgleda kao tračenje vremena; zahvaljujući tome, na ovom području biva poželjno olakšanje prtljaga. „Čitava ta naša takozvana kultura” ne može „da spriječi ni najmanju pograđenu državu u povredi našeg teritorija”; a upravo to je u pitanju. Svet mora znati da vlada ne bi ni jednog jedinog trenutka oklijevala da „sva umjetnička blaga muzeja proda najpovoljnijem ponuđaču, samo ako bi to odbrana iziskivala”.⁴⁷⁾ Saobrazno s time mora da izgleda i nova kultura, koja ima da stupi na mjesto stare. Nju će predstavljati mlado i bezobzirno vođstvo. „Što manje obrazovanosti u običnom smislu riječi taj sloj bude posjedovao, tim bolje će to biti”.⁴⁸⁾ Cinički nagovještaji koje Jünger daje magloviti su i ograničavaju se, prije svega, na umjetnost. „Kao što pobjednik piše povijest, kao što, naime, sebi stvara svoj mit, on isto tako određuje šta ima da važi kao umjetnost”.⁴⁹⁾ I umjetnost ima da stupi u službu odbrane zemlje, u službu radotehničke i vojničke discipline (Jünger spominje urbanizam: ukidanje velikih stambenih blokova radi rasturanja masa u slučaju rata ili revolucije; vojničko oblikovanje pejzaža itd.). Ukoliko takva kultura ima da smjera na obogaćivanje, uljepšavanje i osiguranje autoritarne države, ona nosi i znake svoje društvene funkcije da u interesu nekoliko, ekonomski najmoćnijih grupa i njihove klike organizuje društvenu cjelinu u poniznosti, spremnosti na žrtve, u siromaštvu i vršenju dužnosti s jedne i u najvišoj volji za moć, težnji za ekspanzijom, tehničkoj i vojničkoj savršenosti s druge strane. „Zadatak totalne mobilizacije jeste pretvaranje života u energiju kakva se ispoljava u privredi, tehnicu i saobraćaju u zvрjanju točkova ili na bojnom polju kao oganj i pokret”.⁵⁰⁾ Kao što idealistički kult duševnosti, tako herojski kult države služi jednom u svojim osnovama identičnom poretku društvenog života. Individuum se sada njemu potpuno žrtvuje. Ako je ranije kulturno uzdizanje imalo da zadovolji ličnu želju za srećom, to sada sreća pojedinca ima da iščezne u veličini naroda. Ako je ranije kultura zahtjev za srećom podmirivala realnim prividom, ona sada ima da nauči pojedinca da zahtjev za svojom ličnom srećom uopće ne postavlja: „Dato mjerilo leži u načinu života radnika. Nije stvar u tome da se

⁴⁷⁾ Ibid., pag. 200.

⁴⁸⁾ Ibid., pag. 203.

⁴⁹⁾ Ibid., pag. 204.

⁵⁰⁾ Ibid., pag. 210.

taj način života poboljša, nego u tome da mu se da najviši, odlučujući smisao".⁵¹⁾ I ovdje „uzdizanje“ ima da zamijeni promjenu. Tako je ovo izmetanje kulture izraz najvišeg zaoštravanja tendencija koje su već odavno ležale u osnovi afirmativne kulture.

Njihova stvarna pobjeda neće dovesti do ukidanja kulture uopće, nego samo do ukidanja njenog afirmativnog karaktera. Afirmativna kultura je bila suprotnost jednog poretka u kojem materijalna reprodukcija života nije davala ni prostora ni vremena za ona životna područja koja su stari nazivali „ljepotom“. Čovjek se svikaо na to da na čitavu sferu materijalne reprodukcije gleda kao na nešto što je po samoj svojoj biti neodvojivo od ljage bijede, nečovječnosti i nepravde, da se svake pretenzije da protiv toga protestuje odrekne ili da je zatomi. Već sam začetak čitave tradicionalne filozofije kultura: odvajanje kulture od civilizacije i od materijalnog životnog procesa počiva na ovjekovječujućem priznavanju onog povijesnog odnosa. On se metafizički pravda onom teorijom kulture da čovjek mora život „do izvjesnog stepena ubiti“ da bi došao do „dobara sa specifičnim vrijednostima“.⁵²⁾

Vraćanje kulture u materijalni životni proces važi kao grijeh protiv duha i protiv duše. Time se, naime, dešava izričito samo ono što se neopaženo već odavno ustalilo, pošto ne samo produkcija nego i recepcija kulturnih dobara stoji pod vladavinom zakona vrijednosti. Pa ipak je taj prigovor oslabljen opravdanjem da je do takvog vraćanja došlo samo u vidu utilitarizma. Utilitarizam je samo naličje afirmativne kulture. Kako se pod tim razumije „korist“, to je svakako samo korist poslovног čovjeka koji sreću stavlja u račun kao neizbjježive troškove: kao nužnu dijetu i oporavak. Sreća se unaprijed procjenjuje po koristi koju ona pruža, isto onako kao šansa poslovne dobiti u odnosu prema riziku i prema troškovima, pa se na taj način potpuno povezuje s ekonomskim principom tog društva. Interes individuuma ostaje u utilitarizmu povezan s osnovnim interesom postojećeg poretka. Njegova sreća je bezazlena. I ta bezazlenost drži se sve do oblikovanja slobodnog vremena u autoritarnoj državi. Sada se organizuje dozvoljeno uživanje. Idilični krajolik, mjesto nedjeljne sreće u teren za vježbe, sitnogradanski izlet u prirodu u terenski sport. Bezazlenost stvara svoju vlastitu negaciju.

Gledano iz aspekta interesa postojećeg društva mora stvarno ukidanje afirmativne kulture da izgleda utopijski. Ono leži s onu stranu društvene cjeline s kojom je kultura dosada bila po-

⁵¹⁾ Ibid., pag. 201.

⁵²⁾ H. Rickert, *Lebenswerte und Kulturwerte* (Logos, sv. II, 1911) 12, pag. 154

vezana. Ukoliko je kultura samo kao afirmativna kultura ušla u zapadnjačko mišljenje, ukidanje njenog afirmativnog karaktera djelovaće kao ukidanje kulture kao takve. Ukoliko je kultura stvorila ispunjive, ali stvarno neispunjene čežnje i težnje, ona će izgubiti svoj predmet. Tvrđnja da je kultura danas postala nepotrebna sadrži jedan napredno podstreknički elemenat. Samo što bespredmetnost kulture u autoritarnoj državi ne proizlazi iz ispunjenja, nego iz svijesti da je već sama budnost čežnje za ispunjenjem u sadašnjoj situaciji opasna. Ako kultura bude jednom imala da drži u budnom stanju samo ispunjenje, a ne više samo čežnju, ona to neće više moći da čini u onim sadržajima koji već kao takvi nose afirmativni karakter. „Zahvalnost” će onda možda zaista biti njena bit, kao što je to Niče tvrdio o svakoj lijepoj i velikoj umjetnosti.⁵³⁾ Ljepota će naći drugo jedno otjelovljenje ako ona ne bude više prikazivana kao realni privid, nego ako bude izražavala realitet i uživanje u njemu. Samo s nepretenciozne izložbe nekih grčkih statua, iz Mocartove muzike i muzike starog Betovena da se steći jedna slutnja takvih mogućnosti. Ali možda ni ljepota ni uopće njeno uživanje neće više pripadati umjetnosti. Možda će umjetnost kao takva postati bespredmetna. Od unazad najmanje jednog vijeka njena egzistencija je za građanina postojala samo još u muzejskom obliku. Muzej je bio najpodesnije mjesto da u individuumu reproducira udaljenost od fakticiteta, utješljivu uzdignutost u jedan do stojniji svijet u isti mah s vremenskim ograničenjem na praznik. Muzealno je bilo i svečano tre tiranje klasika; ovdje je već samo dostojanstvo donosilo sa sobom smirivanje svih eksplozivnih motiva. Šta je jedan klasik rekao ili činio, nije čovjek nikada trebalo da uzima sasvim ozbiljno; to je upravo pripadalo drugom jednom svijetu, tako da sa sadašnjim nije moglo da dođe u sukob. Polemika autoritarne države protiv muzejske djelatnosti sadrži jedno tačno saznanje; ali kada se ona borи protiv „groteksnih oblika pobožnosti”, ona hoće samo da na mjesto zastarjelih metoda afirmacije stavi savremenije.

Svaki pokušaj da se nacrtava slika suprotna afirmativnoj kulturi nailazi na neiskorjenljiv kliše „zemlje Dembelije”. Ali je još uvijek bolje akceptirati taj kliše negoli onaj o pretvaranju zemlje u ogroman zavod narodnog obrazovanja, kakav kao da ponekim teorijama kulture leži u osnovi. Govori se o „širenju kulturnih vrijednosti”, o „pravu svih sunarodnika na kulturna dobra”, o „unapredivanju tjelesnog, duhovnog i moralnog obrazovanja naroda”.⁵⁴⁾ Ali bi to značilo da se ideologija jednog poraženog društva uzdiže do

⁵³⁾ Werke, ibid., sv. VIII, pag. 50.

⁵⁴⁾ Program Socijaldemokratske partije njemačke od 1921. i Saska narodna partija od 1866.

svjesnog životnog oblika jednog drugog društva, da se iz njene nevolje pravi nova jedna krepot. Kada Kaucki govori o „budućoj sreći”, on na prvom mjestu misli na „učrećujuća djelovanja naučnog rada”, na „razumno uživanje na područjima nauke i umjetnosti, u prirodi, u sportu i igri”⁵⁵⁾ „Masama” treba da „bude sve što je dosada u kulturi stvoreno... stavljeno na raspolaganje. Čitavu tu kulturu za se osvojiti”, to je njihov zadatak.⁵⁶⁾ Ali to ne može ništa drugo da znači nego to da se mase opet jednom osvoje za onaj društveni poređak koji „čitava ta kultura” tvrdi. Takva shvatanja promašuju ono što je odlučujuće: ukidanje te kulture. Nije loš primativno-materijalistički elemenat u ideji o zemlji Dembeliji, nego je loše njegovo ovjekovjećenje. Sve dok bude prolaznosti, biće dovoljno borbe, tuge i patnje da se ta idilična slika razori; sve dok bude carstva nužnosti, biće dovoljno nevolje. I neafirmativna kultura biće opterećena prolaznošću i nužnošću; biće ples na vulkanu, smijeh pod tugom, igra sa smrću. Dotle će i reprodukcija života biti još reprodukcija kulture: obrazovanje neispunjениh čežnja, čišćenje neispunjениh težnja. U afirmativnoj kulturi je odričanje povezano sa spoljnjim propadanjem individualuma s njegovim discipliniranjem da se povinuje jednom rđavom poretku. Borba protiv prolaznosti tu ne oslobađa čulnost, nego je obezvreduje: ta borba je moguća samo na osnovu njenog obezvredivanja. Ova besrečnost nije metafizička; ona je djelo bezrazumne društvene organizacije. Njeno ukidanje neće s odstranjnjem afirmativne kulture odstraniti individualitet, nego će ga ostvariti. I „ako jednom ikako budem imali sreće, nećemo moći a da ne unapredujemo kulturu”.⁵⁷⁾

(S njemačkog originala NIKA MILIČEVIĆ)

⁵⁵⁾ K. Kautsky, *Die materialistische Geschichtsauffassung*. Berlin, 1927, II sv. pag. 819.i 837.

⁵⁶⁾ Ibid, pag. 824.

⁵⁷⁾ Nietzsche, *Werke*, ibid. sv. XI, pag. 241.

Dr MILAN RANKOVIĆ

UMETNOST I NAUKA*

Uticaj nauke na umetnost

NOVE REALNOSTI I NEVEROVATNOST
MOGUĆEG

Od industrijske revolucije do danas naučno-tehnički razvitak sve intenzivnije menja sliku sveta. I umetnost, kao najsenzibilnija rezonanca čovekovog stvaralačkog duha, ne ostaje izvan ovog procesa. Na specifičan način i ona učestvuje u proširivanju granica i umnožavanju dimenzija stvarnosti koje obavlja nauka. Mnogi umetnici su svojim imaginativnim vizijama gotovo direktno anticipirali onu novu sliku sveta i one prividno neverovatne, ali nesumnjivo egzistentne realnosti koje je otkrio poslednji skok naučno-tehničkog razvijanja čovečanstva.

Književnost i likovne umetnosti među prvima su izrazile ovu tendenciju. Žil Vern i H. Dž. Vels preteče savremene naučne fantastike, nagoveštavaju mnoge izmene realnosti koje donosi nauka. Kroz naučnu utopiju imaginacija postaje racionalnija, zamenjujući religijom opterećenu, praznovernu fantastičnost prethodnih vekova¹⁾. Čudnovato se otkriva u samoj realnosti. Međutim, naučna fantastika bogatstvo svoje tehničke imaginacije devalvira siromaštvo psihološke i emotivne imaginacije, koja je često infantična. Sličan metod otkrivanja novih realnosti u ovoj našoj običnoj, svakodnevnoj realnosti prisutan je i u francuskom »novom romanu«. Kako uočava Alberes, njegovi predstavnici ovu vrstu mašte ne primenjuju na neobično i kosmičko, već na svakodnevno²⁾. Međutim, dosledno primjenjen, ovaj metod vodi u manje-više složenu, ali zamornu deskripciju predmetnosti postojećeg. U poređenju s rezultatima »novog romana«, daleko je dublja i humanistički osmišljenija Kafkina imaginativna kreacija čudesnog u banalnoj svakidašnjici.

¹⁾ Iz knjige „Umetnost i nauka“.

²⁾ Rene-Maria Alberes: *Istorija modernog romana*, Svetlost, Sarajevo, 1967, str. 364.

³⁾ R. M. Alberes, isto, str. 374.

Iako ponekad može da se učini najudaljenijom od neposredne stvarnosti savremenog života i sveta, moderna likovna umetnost je u mnogim svojim komponentama ne samo nesumnjivo bliška osobenostima toga sveta i života već je njima duboko i direktno uslovljena. Jedan od najplodnijih npora moderne umetnosti, koji je još u toku, sastoji se u nastojanju da se za estetski doživljaj osvoji sve ono što je u okvire uobičajene doživljajne realnosti doneo naučno-tehnički razvitak, iako ovu tendenciju prati hiperstrofiranje, pa i mistifikovanje mašinsko-mehaničkih i drugih tehničko-anorganskih oblika.

Naučno-tehnički razvitak čovečanstva omogućio je prevazilaženje nasleđene, zdravorazumske, tradicionalne definicije životne stvarnosti. Međutim, sprovodenje analognog postupka u revidiranju tradicionalne umetničke definicije stvarnosti nailazilo je na veliko nerazumevanje i uporni otpor. Čini se kao da je ljudima bilo teže da prihvate umetničke reperkusije koje je sugerisala naučna izmena slike sveta nego samu tu izmenu. S druge strane, apsolutnost slobode subjektivnih likovnih vizija bila je često samo prividna: na osnovu izvesnih komparacija iznenada uviđamo da slike, koje nam se čine vrhunskim produktima apsolutno slobodne imaginacije, u ne malom broju slučajeva drastično podsećaju na fotografске snimke koji otkrivaju nove oblike strukture materije, nove dimenzije i aspekte one stvarnosti koju je otkrila nauka³⁾. Naravno, značajna slikarska dela te vrste nisu proste kopije ove naučne slike sveta, već su po nekad i njena rana anticipacija.

Stvarnost se obogaćuje makrokosmičkim i mikrokosmičkim pejzažima. Neposredni uvid u unutrašnju strukturu materije postaje opsesija čitave jedne slikarske struje. Atomistika i vasiočki letovi raspaljuju kreativnu maštu do neslučenih razmara. Ali ponekad čak ni veštacki stimulisana imaginacija ne uspeva da dostigne neverovatnost mogućeg. Pojavno uočljiva, tradicionalna površinska slika stvari postaje ne samo predrasuda već u određenom smislu i laž u odnosu na naučno viđenje unutrašnje strukture atoma. Intimni sukob velikog dela umetničke publike sa novim realnostima koje donosi moderna umetnost, iznutra sadrži u stvari *sukob sa neverovatnošću mogućeg*, i to one oblasti u mogućem čiju je egzistentnost nauka već do-

³⁾ Značajna uočavanja paralela između osnovnih naučno tehničkih dostignuća i nekih strujanja moderne umetnosti pruža knjiga Ota Bihalji-Merina „Prodori moderne umetnosti“ („Nolit“, Beograd, 1962). Između značajki odabranih i u pomenutom smislu karakterističnih reprodukcija, posebno se ističe inventivno ostvaren i ciklus „Probljanje vizuelne barljere“, gde su suočene ubedljive paralele između naučne i likovne vizije sveta.

kazala. Dok ostaje samo u domenu naučne svesti, neočekivanost novih realnosti prikrivena velom stručnosti i ezoteričkim jezikom matematike, ne dopire u potreboj meri do svakodnevne svesti šireg kruga ljudi, prima se poludogmatski, prihvata se najčešće bez dubljeg shvatanja. Ta neočekivanost postiže svoj šokantni intenzitet tek kad se prelije preko granica specijalizovane naučne svesti i navre sa jedne umetničke slike posredstvom vizuelne komponente čovekove doživljajnosti. Umetnička slika koja predstavlja likovnu analizu strukture materije, smeštena na zidu, okružena svakodnevnim svetom stvari i pojava, direktno ukazuje na nametljivu protivrečnost između onoga što je njena suština i onoga što donosi uobičajena, navikom utvrđena vizuelna slika sveta. Rendgen, mikrofotografija, makrofotografija i elektromikroskop predstavljaju jedan deo tehničke osnove i pretpostavku ovog skoka oslobođene vizuelne doživljajnosti u domene novih stvarnosti, ili tačnije — novih dimenzija ove naše stare, već tako odavno i neposredno prisutne, ali nikad dovoljno poznate i ispitane neorganske i organske, materijalne stvarnosti. Tu dakle, nije reč o otkrivanju irealnih sfera, već o produbljivanju realnosti. Zbog toga imaju jednak pravo na učešće u svetu umetnosti i nove dimenzije stvarnosti, kao i one koje smo upoznali na osnovu tradicionalnih tehničkih sredstava.

Jedna od najčešćih primedbi koja je sa sociologističkog stanovišta stavljana modernoj umetnosti sastojala se baš u tvrđenju da moderna umetnost predstavlja napuštanje realnosti. Tako je jedno specifično, dublje približavanje novim vidovima realnosti koji prevazilaze domen njene tradicionalno uočljive pojavnosti, dobilo u prizmi ovakve teorijske devijacije privid udaljavanja od realnosti uopšte. Udaljavanje od jednih vidova realnosti da bi se približilo drugim, novim njenim vidovima predstavlja nužnost u progresivnom hodu čovekovog osvajanja realnosti. To osvajanje, osim nauke, na sebi svojstven način vrši i umetnost. Pravac interesovanja savremenih umetnika obeležava ne samo misao-no-apstraktni već i konkretni, vizuelno-doživljajni prodor u suštinske veze i odnose koje realnost uopšte sadrži. Dok je proces navikavanja na one istine realnosti koje se mogu uočiti na osnovu apstraktno-racionalnih operacija ljudskog uma već uglavnom uhodan, proces navikavanja na vizuelno-doživljajno primanje ovih istih istina nailazi na otpor klišetiranih oblika uobičajenog, dosadašnjeg vizuelnog videnja sveta. Zbog toga dublje i šire prihvatanje umetničkih rezultata inspirisanih naučnim otkrićima zahteva i jedan duži proces perceptivno-doživljajne transformacije savremenog čoveka.

POJAVNI I SUŠTINSKI UTICAJ'

Naučno-tehnički razvitak savremene civilizacije vrši na umetnost dvostrukji uticaj: pojavnji i suštinski.

U okviru pojavnog uticaja najuočljiviji je razvoj umetničkih tehnika. Raznovrsnosti izražajno-tehničkih sredstava kojima savremena umetnost raspolaže, neposredno proističe iz prime-ne opštih tehničkih dostignuća različite probi-tne namene na oblast umetničkog stvaralaštva. Bez određenih tehničkih pronalazaka ne bi bila moguća jedna od najpopularnijih umetnosti — film. Radio umnožava mogućnosti plasmana li-terarnih, muzičkih i pozorišnih dela, a televizi-ja — gotovo svih umetničkih vrsta. „Optičko slikarstvo“ zasniva se na vizuelno-perceptivnim laboratorijskim eksperimentima. Calderovi »mo-bili« i čitava »dinamička skulptura« maštovito se koriste vizuelno efektnim kinetičkim doset-kama. Kinetičko slikarstvo usavršava vizuelnu iluziju i realizuje nepredvidljivu mnogostranost senzornih utisaka. Napredak elektronike omo-gućuje elektronsku muziku. Iza mnogih dela savremene umetnosti sve češće staju uspesi pri-rodnih nauka. Bez tog razvijatka svet umetnosti bio bi daleko siromašniji u svojim pojavnim oblicima. Međutim, iako ovo bogatstvo umetničkih tehnika omogućuje potencijalno proširenje oblasti u kojoj se estetski stvaraočev doživljaj opredmećuje, ono nije samo po sebi estetska pre-dnost.

Suštinski uticaj naučno-tehničkog razvijatka na umetnost ostvaruje se posrednjim i dalekosež-nijim putem. Umetnost se vezuje za nauku ne samo u rastućoj sumi tehničkih inovacija koje umetnosti stoje na raspolaganju već i spremno-šću stvaraočeve imaginacije da se u većoj meri nego u ranijim epochama koristi elementima i rezultatima naučnog mišljenja. Naučna otkrića ne doprinose samo porastu materijalnih vredno-sti savremene civilizacije, već posredstvom sre-dstava masovne komunikacije i organizovanim sistemom školovanja unose ogromne količine po-dataka prvenstveno u svest urbanog čoveka. Ova neprekidno uvećavana suma sve raznovrsnijih informacija kojima je čovek obasut, ugraduje se u njegovu sliku sveta, prerastajući u neizbežni element njegovog intimnog bića, izazivajući u njemu snažnu doživljajnu reakciju, koja se iz-ražava i u umetnosti.

Složena naučna vizija sveta atomske ere rast-vara naivnoromantični senzibilitet. Brojnost i tehnička raznovrsnost senzornih utisaka stimu-lišu preceptivni dinamizam koji usavršava čo-vekove perceptivne moći. Menjaju se uobičajene vizuelne, plastične i zvučne predstave. Svako-

dnevna agresija zvuka i slike (radio, film i televizija) uvežbava čula da podnesu izvanredno veliku količinu raznovrsnih senzacija u relativno kratkom vremenskom periodu. Spontana percepција sve češće i organizovanije ustupa mesto specijalizovanoj percepцији. I estetsko doživljavanje pretpostavlja jednu vrstu specijalizovane percepције, čije se varijante razlikuju od jedne do druge umetničke vrste.

AGRESIJA ANORGANSKOG U MODERNOJ UMETNOSTI

Suštinski uticaj naučno-tehničkog razvijatka na umetnost obavlja se i putem agresivne stimulacije anorganskih oblika realnosti, koji potiskuju dotada dominantni organski tip viđenja sveta. Kao što orientacija na organske oblike realnosti ne garantuje automatski humanistički pristup, tako i orientacija na anorganske oblike nije a-priori nehumana. Iako je u okviru obe stvaračke orientacije moguć različit intenzitet humanističke poruke, umetnička praksa je pokazala da anorganski tip estetskih sadržaja češće nego organski tip sadrži ahumani (ne humani) pristup. U onim slučajevima kad ahumanost prelazi u nehumanost, prelazi se i ona kritična granica koja umetnost deli od neumetnosti i pseudoumetnosti.

Opsednutost anorganskim ispoljava se na različite načine u nizu umetničkih vrsta i pravaca. Geometrijska apstrakcija, svedena na kombinacije linija i površina, nastoji da se oslobođi i poslednjih asocijacija na ljudsku figuru, pejzaž, predmet, svega što predstavlja na uobičajeni način očevećene delove sveta. Elektronska muzika odbacuje tonalni sistem da bi se prepustila nehumanizovanom haosu zvučne stvarnosti. »Novi roman« napušta konцепцију psihološkog razotkrivanja intimnog lika junaka romana i logičnog razvoja dogadaja u strukturi fabule, svodeći se na perceptivnu deskripciju pojavnje realnosti, u okviru koje primarno mesto zauzima ahumanizovana predmetnost. Arhitektura gradi virtuzozne »mašine za stanovanje« od armiranog betona i stakla, u kojima se čovek, uprkos njihovoj hladnoj blistavosti, oseća zarobljen i izgubljen. »Mobili« — te pokretne tehničke igračke za odraslu decu koje nastoje da prevaziđu statičnost skulpture, to njeno klasično sudbinsko ograničenje, — sadrže često i ironičan odnos prema tehnici i mašinizovanom svetu. Dok je svaka mašina obično strogo utilitarna, »mobilii« su mašine oslobođene usko i jednosmerno određene praktične svrhe. Oni su rezultat specifične sinteze u kojoj umetnik od deteta pozajmljuje bezazlenost imaginacije, a od odraslih — veština praktične realizacije zamišljenog.

Umetnost nije zainteresovana za svet tehnike samo u njegovom superiornom, pozitivnom i osvajajućem vidu, već ona gradi i jedan *tehnički antisvet*. »Pop-artistik« materijal za stvaranje nalaze na otpadu, tom haotičnom groblju tehnike, oživljujući njene anorganske oblike, nudeći im uporno novi smisao, često komičan, ponekad tragičan, ali u uspelim delima uvek nužno humano asocijativan. Nužnost asocijacija na humane sadržaje koje se ostvaruju usred totalnog debakla već ahumanizovanog tehničkog groblja, pruža mogućnost za rekreaciju tragičkog efekta. Međutim, kad god ahumani oblici bivaju prestrukturisani samo tako da svedoče o drugim ahumanim oblicima, tj. kad ahumano ne prevazilazi samo sebe, estetski efekat izostaje. Tako, Arabalovo »pozorište panike« usred automobilskog groblja sa napadnom simbolikom raspinje čoveka na starome biciklu.

Iako je tačno da i anorganski oblici i sadržaji mogu da izazivaju estetski doživljaj, pogrešno je apsolutno ih suprotstaviti organskim oblicima i sadržajima. I jedni i drugi dobijaju estetsku dimenziju jedino kad se, ma i indirektno, humanistički osmisle. Iz istih razloga ne bi bilo osnovano očekivati da naučno-tehnička civilizacija dovede do potpunog smanjivanja organskog tipa estetskih sadržaja anorganskim tipom.

Agresija anorganskog u modernoj umetnosti ipak nije radikalno pobednička. Ona nije jedino osnovno obeležje savremene umetnosti, jer u okviru koegzistencije različitih orientacija umetničkog stvaralaštva postoje i razvijaju se mnoge ne manje značajne, a ipak bitno drukčije orientisane struje. Agresija anorganskog obuhvata samo onaj deo sveta umetnosti u kome je naučno-tehnički razvitak izvršio najdirektniji i najdublji uticaj. Međutim, neophodno je imati u vidu da je ovaj uticaj mogao da bude tako efektan i često dominantan samo zato što je bio sinhronizovan sa nizom drugih društveno-ekonomskih uticaja, kao što je, na primer, opšti uticaj odnosa otuđenja i postvarivanja u savremenom industrijalizovanom društvu.

Razlike između umetnosti i nauke

STVARALAČKA IMAGINACIJA U NAUCI I UMETNOSTI

I umetnost i nauka svoja najviša dostignuća baziraju na onoj duhovnoj sposobnosti koja se najčešće naziva stvaralačkom imaginacijom. Već Bodler je u pismu A. Tusnelu (1856) formulisao misao da je imaginacija »najnaučnija od svih čovekovih sposobnosti«, jer ona omogućuje shvatanje sveopšte srodnosti pojava. Međutim, stvaralačka imaginacija ne sastoji se jedino u

sposobnosti uočavanja srodnosti između pojava, niti je to uočavanje njen bitni efekat. Uočavanje ne samo srodnosti, već i suprotnosti, protivrečnosti i njihovog dijalektičkog jedinstva, takođe spada u efekte koje je ona sposobna da ostvari.

Tačno je da se i naučno i umetničko stvaralaštvo baziraju na imaginaciji kao specifičnoj čovekovoj moći, koja nije kod svih ljudi ista, iako su potencijalne psihičke osnove za njen razvitak prisutne u svakom zdravom duhu.

Međutim, utvrđivanje ove polazne osnove naučnog i umetničkog stvaralaštva otvara prostor za sledeće suštinsko pitanje: da li postoje razlike između funkcionisanja imaginacije u okviru naučnog i u okviru umetničkog stvaralaštva? Po momu mišljenju, postoje, i u tome je sadržana jedna od bitnih teškoća za određivanje odnosa između umetnosti i nauke.

Psihologija i sociologija naučnog istraživanja uočile su neke od najopštijih karakteristika naučnog stvaralačkog postupka. Taj postupak najčešće sadrži ove osnovne faze:

- a) koncentraciju pažnje na određeni predmet istraživanja, u kome se uočava određeni problem;
- b) sakupljanje, sredivanje i uporedivanje činjenica koje se na taj problem odnose;
- c) period dužeg ili kraćeg »sazrevanja« problema, u okviru koga se obavljaju mnogi neistraženi podsvesni ili polusvesni procesi; u ovoj fazi kombinuju se postojeći podaci i vrši izbor različitih mogućih varijanti rešenja;
- d) naučnik kao da privremeno zaboravlja problem koji ga toliko muči; problem napušta oblast neposredne svesne koncentracije, ali aktivnost podsvesne koncentracije ne prestaje, čak ni u snu;
- e) rešenje se često javlja iznenadno, prividno slučajno, u situacijama koje na prvi pogled nemaju mnogo veze sa suštinom problema; taj trenutak stvaralačkog obasjanja, to Arhimedovo »Eureka!«, kao finale otkrivalačkog procesa, donosi subjektivno razrešenje unutrašnje psihičke napetosti, a objektivno — stvaralački produkt;
- f) eksperimentalna, praktična verifikacija može biti obavljena odmah, ali i tek posle dužeg vremenskog perioda, ako uslovi, kojima naučnik raspolaze, kao i objektivni stepen tehničkih dostignuća ne omogućuju momentalnu verifikaciju.

I u umetničkom stvaralaštvu tokom relativno dužeg vremena (koje zahteva stvaranje romana, simfonije, poeme) ili kraćeg (stvaranje lir-

ske pesme, sonate, krokija) stanje unutrašnje psihičke napetosti, akumulacije i prestrukturacije doživljajnih sadržaja prethodi fazi rasterenja, koje se dostiže finalnim činom stvaralaštva — procesom objektivacije unutrašnjih doživljajnih sadržaja. Ako termin »nadahnuće« oslobođimo balasta mistifikacije koja proističe iz nekadašnjeg religijskog koncepta stvaralaštva kao aktivnosti koja sadrži elemente božanskog porekla, onda ono ostaje kao dragoceni trenutak unutrašnjeg psihičkog obasjanja, u kome kao da sve što je dotada bilo u neorganizovanom i neshvatljivom haosu — iznenada staje na svoje mesto, a rešenje teškog stvaralačkog problema zablista neočekivanim sjajem, kao vrednost oduvek poznata, dugo naslućivana, ali nikad dokučena.

Nadahnuće je kritični trenutak razrešenja, plod dugog i nesvesnog rada. Međutim, ne samo nesvesni već i svesni, svakodnevni rad priprema i omogućuje nadahnuće. Ovaj element naglašava i Bodler, jedan od pionira u otkrivanju iracionalnog u modernoj poeziji. Svesni rad povlači i aktivnost podvesti. Rezultati svesnog rada sele se u podsvest i metodima koji su još neuhvatljivi za diskurzivnu svest, bivaju dalje vodenici, sve do rešenja. Kada pobornici radne discipline ustaju protiv concepcije nadahnuća, ističući, kao na primer Flober, da u stvari ne postoji nadahnuće, već samo navika da se svakodnevno uzima pero u isti čas, on, za račun jedne poluistine, zapostavlja drugi deo istine. Nadahnuće je plod sistematskog rada, ali nije bukvalno identično s tom osvešćenom sistematicnošću. Ono je i kvalitet više, trenutak prelaska kvantiteta u kvalitet, čvorni moment stvaralačke sinteze u kome se dotle heterogeni doživljajni elementi stapaju u jedno novo biće. I umetnici i naučnici grozničavo beleže rešenja na kutijama od cigareta, na marginama novina, tržu se iz najdubljeg sna ozareni otkrićem, koje kao da je došlo niotkud. Taj privid odsustva porekla rešenja do koga dolazi u nadahnuću, priordan je, jer se svešću ne mogu jasno sagledati podsvenski sadržaji. Trenutak kad rešenje izromi iz tame podsvesti u svest, pošto je već ranije materijal potreban za rešenje utonuo iz svesti u podsvest, tako je uzbudujući da zamagljuje i potiskuje u drugi plan stvaraočevu svest o poreklu tog rešenja. U tom se smislu kreću i primjeri koje navodi Jan Parandovski u »Alhemiji reči«. Tako, na primer, Gete na ovaj način slika stvaralački proces: »Mi samo slážemo drva na lomaču i trudimo se da budu suva, a kada dode taj čas, lomača se sama pali — na naše najveće iznenadenje i čuđenje“^{4).}

⁴⁾ Jan Parandovski: *Alhemija reči, Kultura, Beograd, 1964, str. 97.*

Dok je, prema nekim poznavaocima sociologije i psihologije naučnog stvaralačkog procesa, »tipičan istraživač... u oblasti prirodnih nauka« čovek koji, između ostalog, ima »odvratnost prema lično obojenim kontroverzama« i »jači interes za ideje i stvari nego za lica«⁵), tipični umetnik je raspet protivrečnostima, pokretan emocionalnom ambivalentnošću, zanet interesovanjem za ličnosti, sav subjektivno pristrasan, što mu u određenom smislu i omogućuje originalno viđenje sveta.

RAZLIKA IZMEĐU UMETNOSTI I NAUKE U PRODIRANJU U SUŠTINU STVARNOSTI

Đerd Lukač u knjizi »Prolegomena za marksističku estetiku« nastoji da osobnosti »umetničkog odražavanja« stvarnosti razjasni na osnovu suprotnosti koja postoji između »naučnog i umetničkog odražavanja«⁶). Prema njemu, umetnost »unapred i principijelno mora odustati od reprodukcije ekstenzivne beskonačnosti sveta«⁷). Nužnost ovog odustajanja je za Lukača jedan od bitnih razloga koji uslovjava okretanje estetskog odraza ka posebnosti, i dalje ka tipičnosti.

Međutim, samo mimetička teorija u estetici, koja još od Platona umetničko stvaranje vidi kao dupliranje stvarnosti, pretpostavlja kao nužan odnos prema gore pomenutoj nemogućnosti. Shvatanje umetnosti kao odraza, a odraza kao kopije stvarnosti postavlja sebe u odnos prema nemogućnosti da se umetnošću dostigne stvarnost. Pošto ekstenzivna beskonačnost sveta ne može biti duplirana, svet umetnosti nikada ne može posati DRUGO JA sveta stvarnosti. Svet se, dakle, u umetnosti ne može savladati naporom koji je usmeren na obuhvatanje njegove beskonačnosti, jer pretpostavlja contradictio in adiecto: obuhvatanje neobuhvatljivog, sabijanje beskonačnog u konačno. Međutim, suština sveta nije ekstenzivno beskonačna kao opšta svakodnevna pojavnost stvarnosti. U tom smislu ima šansu prava umetnost, a prava je umetnost ona koja prodire u suštinu sveta. Svet se, dakle, može savladati umetnošću jedino prodiranjem u njegovu suštinu.

Međutim, problem odnosa između umetnosti i nauke sastoji se u tome što i nauka ima istu (ili bar u osnovi istu) pretenziju: prodiranje u suštinu sveta. Da li to znači da je razlika između umetnosti i nauke samo u načinu na koji se cilj postiže, a ne i u samom cilju? Ili se ra-

⁵) J. A. A. van Leent: *Sposobnost naučnog stvaralaštva*, Univerzitet danas, br. 5, 1968, str. 66.

⁶) Đerd Lukač: *Prolegomena za marksističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960, str. 201.

⁷) Đ. Lukač, isto, str. 200.

zlika u načinu postizanja cilja projektuje delimično i u određenom smislu i u kvalitet samog cilja? U ovom drugom pitanju leži i deo odgovora koji ćemo nastojati da obrazložimo.

Suština sveta viđena okom umetnika nije bukvalno ista ona suština koju vidi oko naučnika. Sa apstraktno-objektivnog stanovišta — i u prvom i u drugom slučaju radi se o jednoj istoj suštini sveta. Međutim, ta suština je ista samo u krajnjoj liniji, u onom smislu do koga može doći najviši stepen apstrakcije. Ona ne ispoljava iste osobnosti i kvalitete u odnosu na bilo koji čovekov stav prema njoj. Saznajno prodiranje u suštini stvarnosti nije identično stvaralačko-umetničkom prodiranju, i pored toga što se i racionalno-diskurzivno saznanje u svojim vrhovima može okarakterisati atributom: stvaralačko.

RAZLIKA IZMEĐU UMETNOSTI I NAUKE NA PLANU DOŽIVLJAJA

Naučna metodologija, nastojeći da uhvati opšte u posebnom i pojedinačnom, teži ka što je moguće većoj objektivnosti u saznanju. Takva objektivnost postiže se onim metodama koje u što je moguće većoj mjeri isključuju istraživačevu subjektivnost u ostvarenom rezultatu, a u eksperimentalnim situacijama potvrduju ili odbacuju naučne hipoteze izražene u skladu sa pojmovno-diskurzivnim logičkim zakonitostima. U tom smislu, iako naučno istraživanje može biti spontano začeto usred neke životne situacije, a njegovo ostvarivanje podsticanо usko subjektivnom doživljajnom energijom, ono dorasta do statusa naučne istine eliminisanjem ove subjektivne doživljajnosti, izražavanjem jednog objektivnog odnosa među pojavama u apstraktno-pojmovnoj sferi, njegovim analitičko-sintetičkim ispitivanjem. Tako naučni postupak, iako često pretpostavlja određeni doživljaj, iako je praćen intenzivnom racionalno-emotivnom napetošću, ponekad i strasnom uznesenošću razbuktale imaginacije, ipak sve ove elemente naučnikove psihodoživljajne ličnosti ne uzima kao svoju suštinsku karakteristiku, jer ih ne ugrađuje u rezultat. Ono što je suštinsko u naučnom rezultatu, vansubjektivnog je karaktera. Svodenje na opštost, bez koje nema naučnog mišljenja, uvek pretpostavlja osiromašenje doživljaja, ili njegovo privremeno potiskivanje.

Međutim, svi gore pomenuti elementi psihodoživljajne ličnosti kod umetnika se ugrađuju u rezultat. Umetnikova subjektivna projekcija pušira u ritmu rečenice romana, u dinamici sekvensacija jednog filma, u liniji melodije. Estetski doživljaj je suštinska osnova umetnosti, jer se pojavljuje istovremeno i kao izvorište umetničkog dela i kao učešće njegovog delovanja.

I poreklo i namena, i rađanje i ostvarenje umetničkog dela nezamislivi su bez estetskog doživljaja i van njega. Umetnost pretpostavlja doživljaj i doživljajem je prepostavljena. Doživljaj je stvorio delo, delo stvara doživljaj. Umetnost je bitno doživljajnog karaktera, dok je nauka bitno racionalnog karaktera. Dok estetski doživljaj istovremeno sadrži i racionalnu i emocionalnu komponentu, naučni sud, istinit ili lažan, dokazan ili hipotetički, sadrži isključivo racionalnu komponentu.

Subjektivnost umetnosti i objektivnost nauke njihove su suštinske karakteristike, iz kojih i proističe jedna od osnovnih razlika između njih. Umetničko delo uvek je neposredni izraz umetnikove subjektivnosti, dok naučnik nastoji da ostvari što objektivniji uvid u stvarnost. Naučnik teži da svoje saznanje u što je moguće većoj meri desubjektivizuje, da ukloni sebe iz posmatrane pojave, da stvari vidi onakvim kakve su one po sebi, van uticaja koji vid i viđenje imaju na viđeno. Ovu bitnu tendenciju ne može da ospori ni činjenica nemogućnosti da se dostigne apsolutna naučna objektivnost; takva objektivnost je samo ideal, hipotetička konstanta, koja ima stimulativnu i usmeravajuću funkciju, ali koja se ne može u čistom vidu realizovati čak ni u prirodnim naukama, gde, inače, stepen egzaktnosti dostiže najveću meru; tako, na primer, ako naučnik hoće da posmatra mikrostrukturu nekih elemenata, talasi svetlosti upotrebljeni da omoguće to posmatranje utiču na odnose u mikrostrukturi koja se istražuje, onemogućujući jedno čisto vansubjektivno viđenje.

ONTIČKA SPECIFIČNOST UMETNIČKOG DELA

Prilikom upoređivanja umetnosti i nauke, često se gubi iz vida sledeća elementarna razlika između njih: umetničko stvaranje proizvodi umetnička dela kao objekte posebne realnosti, koji imaju svoju specifičnu ontičku suštinu, čija je funkcija da uvek ponovo uspostavljaju odnos sa doživljajnim svetom umetničke publike. Rezultati naučnog rada u ovom smislu nisu ontički spicifični objekti. Iako i jedna naučna istina, kada je izražena grafičkim znacima na papiru, dobija određeni vid svoje materijalizacije, ona nikada nije materijalno i čulno ovađloćena u onom smislu u kom je to jedna slika ili skulptura, film ili melodija. U ovom vidu njene materijalizacije ne sastoji se bitni deo njene saznanje suštine, dok se u čulnoj dostupnosti materijalizovanog umetničkog dela sadrži bitni deo njegove estetske suštine. Materijalizovano bice dela je zaokrugljeni, od stvaraoca osamostaljeni egzistencijalni totalitet, koji nastavlja da živi svojim samostalnim životom, iako odnosi deo

egzistencijalne suštine umetnikovog subjekta. Jedna naučna istina više je sredstvo nego cilj, dok je umetničko delo istovremeno i cilj i sredstvo: cilj umetnikove stvaralačke aktivnosti, a sredstvo izazivanja estetskog doživljaja u umetničkoj publici. I naučna istina je bila naučnikov cilj: svojim istraživanjem on teži ka njoj, i ostvarujući je, postiže stvaralačko zadovoljstvo. Međutim, smisao u kome se ona pojavljuje naučniku kao cilj, drugi je od onoga smisla u kome se delo pojavljuje umetniku kao cilj, iako realizacija u ova slučaja donosi blaženstvo rasterećenja, samopotvrđivanja, potpunosti. Naučna istina je mogla da bude naučnikov cilj upravo zbog toga što je njena suština da bude sredstvo za ostvarivanje određenog vida savlađivanja prirode, za postizanje određenog stepena čovekove moći. A ta moć ne sastoji se u samoj činjenici realizovane naučne istine, već u njenoj praktičnoj primeni. Prava materijalizacija naučne istine nije njen grafički izraz na papiru, već njena primena u bitno drukčijem mediju. Od zabeležene ideje do mašine u čijoj materijalnoj egzistenciji je ta ideja prisutna — put je veoma dug. Taj put je obeležen i mnogim drugim stvaralačkim otkrićima u postupku praktične primene te ideje.

U tom kontekstu umetničko delo ima bitno drukčiji status. Kao cilj umetnikove delatnosti, ono ne zahteva dalju aktivnost na svojoj primeni. Ono je već kao sredstvo — cilj, jer njegova egzistencija već u prvoj transmisiji ostvaruje svoju suštinsku funkciju samim svojim materijalizovanim postojanjem koje omogućuje delovanje na publiku. Delo je utoliko sredstvo uokliko je namenjeno drugom. Međutim, u istom tom odnosu samo u drugoj relaciji delo se ispoljava i kao cilj, jer estetsko uživanje u delu okrenuto je egzistencijalnoj strukturi dela. Doživljavalac se ispunjava delom, on se zanosi egzistencijalnim bitćem dela, dodajući delu svoj doživljaj i rađajući svoj doživljaj delom.

SAZNAJNO I DOŽIVLJAJNO

Nezajažljiva intelektualna radoznalost nesumnjivo predstavlja jedan od osnovnih psihičkih pokretača naučnog stvaralaštva. Naučnik želi da sazna, a umetnik da stvori novo biće. Time se ne tvrdi da i umetnik ne želi da sazna. Međutim, on *saznaje doživljavanjem*; stvaranje novog bića privremeno gasi i njegovu saznanju žed. Dok je naučnikova strasna radoznalost u osnovi saznanjno locirana, umetnik je šire doživljajno zainteresovan. Naučnik u pojedinačnom traži opšte, dok umetnik otkriva više značnu egzistencijalnost pojedinačnog. I umetnik i naučnik su zainteresovani za život, društvo, čoveka. Međutim, umetnikovo interesovanje je hu-

mamistički totalno čak i kad je tematski parcijalno. Totalna činjenica života u svojoj vibrijućoj pojedinačnosti i neiscrpivoj konačnosti jeste ono što privlači umetnika čak i kad je orijentisan na estetsku objektivaciju jednog događaja, jedne emocije, jedne želje, u pripoveci, sonati i sonetu.

Parcijalizovanost naučnikovog interesovanja uslovljena je specijalizacijom naučnog znanja, a ta specijalizacija — diskurzivnom prirodom ljudskog saznanja i beskrajnom raznolikošću postojećeg. Racionalni um mora da razloži da bi saznao. Lenjin je u »Filozofskim sveskama« tačno obeležio granice pojmovnog saznanja kad je isticao da svaki pojam umravljuje živu procesualnost, zaustavlja kretanje i razlaže ga na elemente, koji kao izdvojeni ne čine datu povjavu, već je čini samo njihovo živo procesualno jedinstvo. U tom smislu estetski doživljaj je u specifičnoj prednosti (koja se, naravno u drugom smislu, ispoljava i kao nedostatak), jer samo doživljaj može da spontano i intuitivno obuhvati procesualni totalitet pojava — a da istovremeno ne ukine njihovu egzistencijalnu individualnost. I pojam može biti obuhvatan na visokom nivou apstrakcije, ali nikada bez osiromašenja i sakrćenja egzistencijalne totalnosti pojava koje treba da označi, od čijih izdvojenih elemenata je i izgrađeno racionalno biće njegove strukture. Estetski doživljaj je intuitivno sintetički — bez diskurzivne analitičnosti. I umetnik prodire do opštег, ali ne putem analitičke apstrakcije, već intuitivno sintetičkim obuhvatanjem egzistencijalnog totaliteta situacije, ličnosti ili pojave.

ORIGINALNOST U UMETNOSTI I NAUCI

I u nauci i u umetnosti postoje originalna stvaralačka rešenja. U naučnom otkriću sadrži se suočavanje jednog prirodnog ili društvenog zakona, ali ne i opredmećenje originalnog kvaliteta naučnikove ličnosti. Originalnost u nauci najčešće je vezana za način na koji se ostvaruje jedno naučno otkriće, dok originalni stvaralački postupak u umetnosti pretpostavlja i sadrži dvostruki nivo; originalnost u načinu stvaranja i originalnost umetničkog dela kao rezultata toga stvaranja. Originalni kvalitet kao proizvod i izraz umetnikove individualnosti nije samo sredstvo koje karakteriše put do dela, već je i jedan od bitnih konstitutivnih elemenata dela. Originalnost dela kao izraz individualnosti umetnikove ličnosti omogućuje da delo svedoči i o samoj ličnosti, o njenoj neponovljivoj doživljajnosti. Naučni rezultat svedoči o naučnikovoj ličnosti samo posredno, načinom na koji se do njega došlo, a ne suštinom svoje prirode. Naučnikova strast, upornost, pronicljivost, sistematičnost, logičnost, originalnost misli itd. jesu

kvaliteti bez kojih naučni rezultat ne bi bio moguć. Međutim, oni se, kao psihički kvaliteti ličnosti, ne sadrže u naučnom rezultatu. Naučni rezultat ne svedoči o specifičnoj subjektivnosti naučnikove ličnosti, već izražava zakoniti odnos između određenih pojava u prirodi ili društvu. Dok umetničko delo otkriva umetnikov doživljajni svet, pa tek njime i društvo i prirodu, naučni rezultat neposredno otkriva prirodu i društvo. U tom se smislu ličnost naučnika ne prenosi u naučni rezultat, iako ga omogućuje, dok se ličnost umetnika i prenosi u njegovo delo i to delo omogućuje. Ličnost naučnika ne može se razaznati u naučnoj istini, sudu, eksperimentu, zakonu. Ličnost originalnog umetnika prepoznatljiva je već posle prvih strofa, prve melodije, prvog pasusa, prve sekvence. Vrednost umetničkog dela proističe i meri se (između ostalih osobenosti) i originalnošću kao produkton umetnikove ličnosti, dok se istinitost naučnog suda ne meri karakteristikama ličnosti naučnika, već objektivnim eksperimentom, ili društvenom praksom. Umetničko stvaralaštvo karakterišu ne samo individualnost stvaraoca kao pojedinca, već i osobnosti nacije i društvene grupe kojima on pripada. U jednoj Ajnštajnovoj jednačini — nema njegove ličnosti. U naučnom rezultatu apstrahuju se sva lična obeležja. Naučni rezultat je apstraktno univerzalan, dok je estetski rezultat konkretno univerzalan.

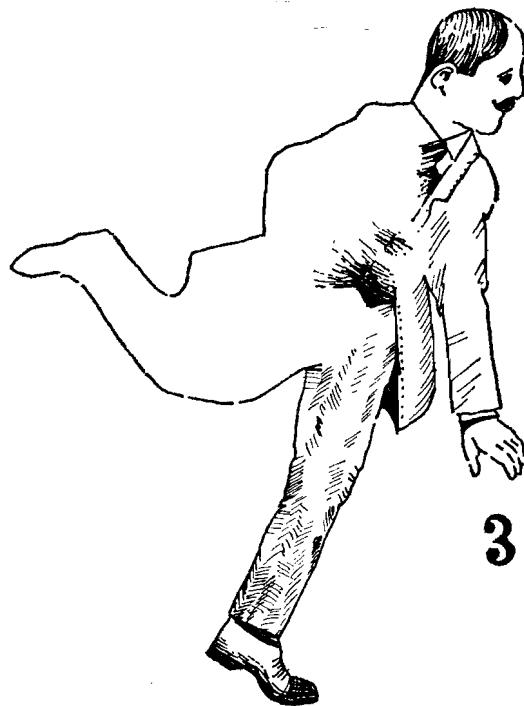
JEZIK UMETNOSTI I JEZIK NAUKE

Razlike između umetnosti i nauke najčevidnije su na planu jezika. I Eli For, koji prenaglašava srodnost između umetnosti i nauke, piše: »U naući nije bezličan njezin duh... bezličan je njen jezik«⁴⁾. Naučni jezik ne obuhvata samo sisteme specijalizovanih simbola, kao što su hemijske formule, matematičke jednačine, već i reči na kojima se bazira jedna od najpopularnijih umetničkih vrsta, literatura. Baš tu gde izgledaju najbliže, zanimljivo je razmotriti razliku između naučne i umetničke upotrebe reči. U okviru estetske upotrebe reči, pesnički jezik je najspecifičniji. Pesnički jezik razvija pluralitet semantičkih funkcija, dok naučni jezik karakteriše semantička uniformnost. Naučni jezik nastoji da uhvati opšte u individualnom, dok pesnički jezik insistira na individualnosti individualnog. Naučni jezik je bezličan, pesnički jezik je izraz ličnosti.

U poeziji reč nije samo sredstvo, kao u nauci, već i cilj. Reč je i telo pesme, a ne samo most do smisla. Sadržaj pesme ne postoji bez i vanjezičkog oblika u kome se on prenosi. Dok na-

⁴⁾ Elie Faure: *Povijest umjetnosti. Duh oblika*. Naprijed, Zagreb, 1959, str. 185.

učni jezik nastoji da što više sebe potisne da bi preneo nešto drugo što nije on, dotle pesnički jezik, dajući i ističući sebe istovremeno daje i sve to drugo što jezik i doživljaj, udruženi, sobom nose. Specifična psihička struktura estetskog doživljaja nije kvalitet koji postoji nezavisno od strukture jezičkog medijuma pesme u kome je izražena, dok je određeni red objektivnih činjenica koje naučni stav izražava primarno nešto drugo i kvalitativno različito od onoga što taj naučni stav predstavlja sam sobom. Pesnički jezik nastoji da sugerise polivalentnost značenja, uzetih u život, procesualnom i varijabilnom sklopu, pa time u maksimalno mogućoj meri (u slučaju uspelih pesama) dočarava nesvodljivost stvarnosnog procesa doživljajnog životnog iskustva. Naučni jezik nastoji da se suzi na monovalentno značenje koje omogućuje maksimalno efikasnu upotrebljivost datog stava u praktičnoj akciji. U osnovi, odnos između naučnog jezika i jezika umetnosti sadrži sukob između logičke diskurzivnosti i procesualne difuznosti.



VACLAV LAMZER

KULTURA U DRUŠTVENIM PROMENAMA *

Termin »kultura« spada u one reči koje imaju široko značenje. Takve se reči često upotrebljavaju a da pri tom nije jasno šta ima na umu onaj ko ih upotrebljava. Iz nejasnosti imenice »kultura« proizilazi i nejasnost pridava »kulturnan«, što se javlja u brojnim teoretskim i praktičnim kontekstima. Zato je korisno naznačiti najpre u kakvom će se značenju termin »kultura« upotrebljavati u ovom članku.

Ima mnogo definicija za pojam »kultura«, kao što ima mnogo definicija za pojam »društvo«. Ne bi bio veliki posao napisati opsežan članak koji bi se bavio samo kritičkom analizom pojedinih definicija. To su već delimično izvršili drugi autori, npr. A. Kroeger i C. Kluckhohn (2), i zato neće biti potrebno da se time bavimo. Iz velikog broja definicija može se izvesti zaključak da se pojam »kultura« javlja uže i šire ograničen. Uže shvatanje tog pojma vrlo je podložno nemačkoj tradiciji »kulturnih nauka« (Kulturwissenschaften), npr. kod H. Rickerta (7). Šire shvatanje prihvata veliki deo sociologa i antropologa kulture. Najviše je rašireno u anglosaksonском свету. За даља разматранја погодније је шире shvatanje. Прихватам га не само из оперативних разлога већ и из дубљих, принципијелних разлога. То је демократско shvatanje, док немачко shvatanje има изразите crte kulturnог aristokratizma ili intelektualizma.

Не volim krute definicije, koje konstruišуći složene rečenice, hoće да изразе bitne osobine ispitivanog pojma. Zato ју radije nabrojati osobine које sadrže шире shvatanje »kulture«. Reč je о ovim osobinama:

- a) kultura u svojoj celini predstavlja sistem;
- b) obuhvata ljudsko ponašanje, postupke i delatnosti које се objektiviraju;

* Prilog pisani specijalno za „Kulturu“.

c) sastoji se od društvenih tvorevina pretežno materijalnog ili pretežno duhovnog karaktera.

Ovo nabranje zahteva nekoliko daljih objašnjenja. Ono se približava definiciji koju navodi poljska autorka A. Kłoskowska (1), a ne razlazi se bitno ni s definicijama raznih sociologa i antropologa kulture.

Kultura kao sistem predstavlja više ili manje integralnu celinu različitih elemenata (tj. kulturnih elemenata) ili većih sastavnih delova. Ako hoćemo da upoznamo ovaj sistem, moramo se pozabaviti kako pojedinim sastavnim delovima, tako i uzajamnim vezama između tih delova. Ali ostaje pitanje da li je sistem kulture samostalan sistem ili je nerazdvojan deo društvenog sistema. Na to će se još vratiti.

Kultura obuhvata ljudsko ponašanje (u behaviroističkom smislu reči) ili složeniju individualnu dinamiku u obliku postupanja ili delanja. Sva-kو ponašanje ili postupanje nije sastavni deo kulture. Neka ponašanja ne prelaze okvir ljudske ličnosti, ne odvajaju se od pojedinca. Neka ponašanja, postupanja ili delanja postaju objekt za druge ljude ili za celo društveno biće. Drugim rečima, ona se *objektiviraju*. Konzerviraju se ili se čuvaju u nekom informativnom obliku (tzv. informativne konzerve) ili postaju više-manje stabilizovani uzori, tvorevine i sl. Pri tom ne moraju uvek imati materijalnu stranu (npr. uzori ponašanja). Ako ponašanje ili postupanje ubrojimo u kulturu, dobijamo kako dinamički pogled na kulturu, tako i kontinuitet sa društvenim vezama i procesima. Ovom pitanju vratiti se još u daljem izlaganju.

Od individualnog ponašanja ili postupanja i od društvenih delatnosti nastaju različite tvorevine u kojima je pretežna materijalna strana (upršeno nazvane »materijalne tvorevine«) ili je, naprotiv, pretežna duhovna strana (upršeno »duhovne tvorevine«). Nije umesno ni korisno strogo razlikovati materijalne i duhovne tvorevine a time i materijalnu i duhovnu kulturu. Između materije i duhovne strane postoje dijalektički kontinuiteti. Tvorevina se odvaja od pojedinaca ili grupe iz koje je ponikla, te ima svoju relativno samostalnu egzistenciju. Definicija kulture kao sistema tvorevina preuska je pa onemoguće ispitivanje detaljne dinamike kulture. To je korisno u mnogim slučajevima, npr. u odabiranju kulturnih tvorevina, u kulturnom delovanju itd.

Kultura i društvo mogu se odvojiti samo kao dva teorijska pojma. Slično tome mogu se odvojiti pridevi kulturalni i socijalni. Ali to odvanjanje nije moguće u stvarnosti, tj. i u empirijskom saznanju. Ovo složno konstatuju mno-

gi sociolozi i antropolozi kulture. U apsolutnoj većini društvenih pojava nalazi se kulturna strana i obrnuto, kulturne pojave imaju svoje socijalne aspekte. Umesno je za polaznu tačku prihvatići nedeljivost kulture i društva, kulturne i društvene strane činjenica, tvorevina i drugih realnosti. Po tome se sociolog ili antropolog kulture razlikuje od etnografa ili istoričara kulture. Zato je umesnije spojiti prideve kulturni i socijalni u jedan pridev socijalnokulturan, kao što to čini npr. Sorokin (6). Pojam »društvo«, dakle, obuhvata i pojam »kultura«.

Sistem kulture je sastavni deo sistema društva. Tačnije bi trebalo reći »socijalnokulturni sistem«. Sama upotreba ovog pojma konkretizuje sva razmatranja o društvu i kulturi. Pojam »društveni sistem« se identificiše, ili se bar znatno poklapa, sa Simmelovom (5) tradicijom formalističke sociologije, koja je često veoma apstraktna, jer odstupa od vremenskih i eколоških refleksija. Sve sociološke teorije po takvom shvatanju — globalne ili delimične — pate od znatne nekonkretnosti i teško se primenjuju na konkretnе uslove zemlje, oblasti, okružja i sl.

Kultura nastaje, živi i preobražava se u društvu. Sve što čini društvo, njegovu strukturu ili strukture, njegove pojedine delove i elemente, zavisi od pojave, postojanja i promene kulture u celini, njenih pojedinih delova ili elemenata. Ovo tvrđenje ima mnogo metodoloških i meritornih posledica. U uzajamnom odnosu kulture i društva mogu se razlikovati tri gledišta:

1. individualno, 2. mikrosocijalno, 3. makrosocijalno.

Individualno gledište polazi od pojedinca. To nije gledište koje vrednuje; ne znači, dakle, isticanje pojedinca ispred kolektiva. To je samo jedan od mogućih pristupa. Sa individualnog gledišta možemo uzeti u obzir mnogo raznih povezanosti kulture i društva, npr. u stanovanju, ishrani, ponašanju u raznim situacijama itd. Pojam koji integriše jeste pojam »životni stil«. On integriše ne samo kulturne i socijalne aspekte već i niz raznih delatnosti, sredina, pobuda, veza itd. Sem toga, to je pojam koji vodi ispitivanju konkretnih čovekovih životnih situacija u određenom socijalnokulturnom sistemu. Pomoću tog pojma možemo doći do konkretnog čoveka i do konkretnog života čoveka.

Ako posmatramo život pojedinih ljudi, izgleda nam na prvi pogled vrlo raznolik. Ukoliko više ulazimo u pojedine živote, utoliko više možemo zapaziti raznolikosti. Ali takvo saznanje može biti dosta površno. Ako prodremo dublje i ako

nastojimo da upotrebimo ceo aparat naučnog saznanja, dakle ne samo posmatranja, otkrićemo silnosti u ponašanju ili postupanju, u mišljenju ili izražavanju, u uređenju društvene sredine i sl. U prividnoj individualnosti i raznolikosti pojavljuju se više-manje stabilni momenti kojima se ljudi prilagođavaju u okviru određenih društvenih kategorija. Kategorije ne moraju uvek biti oštro ograničene. Prelaze jedna u drugu, tako da nije lako upotrebiti ove momente kao jedine kriterijume za razgraničavanje društvenih kategorija.

Životni stil predstavlja više-manje integralnu celinu relativno stabilnih momenata u životu pojedinca. Na osnovu sličnosti sa drugim pojedincima stvaraju se šire kategorije životnog stila koje određuju karakter određenih društvenih slojeva, odnosno klase. Životni stil sadrži niz kulturnih elemenata i uslovljen je određenom socijalnokulturnom sredinom. Kulturni elementi sačinjavaju »stabilne momente«, kako je bilo rečeno u definiciji životnog stila. Ima ih veoma mnogo i bilo bi teško nabrojiti ih. To uostalom i nije svrha ovog članka. Pa ipak, biće umesno navesti bar osnovnu podelu. Životni stil sadrži kulturne elemente ovih oblasti života pojedinca:

biosocijalne delatnosti, npr. stanovanje, ishranu, odevanje itd.,

radne delatnosti, na poslu i kod kuće,

socijabilnu delatnost i interesovanje, npr. poseta društvenih prostorija i sl.,

informacionu sfjeru ljudske ličnosti, npr. primljena naučna saznanja, saznanja stečena životacijom vrednovanja, težnje i sl.

motivacionu sfjeru ljudske ličnosti, npr. orijentacija vrednovanja, težnje i sl.

Iz ovog nabranja je jasno da se životni stil poklapa sa objektivnom i subjektivnom oblasti života pojedinca. Uslovjavaju ga materijalni i duhovni elementi socijalnokultурне sredine, npr. arhitektura gradova ili sela, nivo proizvoda, karakter radne i domaće sredine, životni ritam i mnogo drugih stvari. To bi samo za sebe vredelo obraditi u samostalnoj studiji, a ulazjenje u pojedinosti izlazilo bi iz okvira ove studije.

Mikrosocijalno gledište se usredsređuje na male društvene grupe. Bilo da je reč o porodici, o drugarskoj grupi omladine, dečijim grupama za igru, o grupama odraslih muškaraca istih interesovanja, o grupama žena kad razgovaraju ili o radnoj grupi, svaka od njih sadrži niz kul-

turnih elemenata ili drugih sastavnih delova. Neke od njih su specifične za pojedine članove grupa, druge su zajedničke i čine zajedničku *supkulturu grupe*. Ali osim toga grupa mora postojati izvesno vreme, inače se ne može stvoriti zajednička supkultura. Mikrosocijalno gledište unosi problem socijalne *adaptacije*, tj. pored ostanog i navikavanje na primljene kulturne elemente i stvaranje zajedničke supkulture. Delikatni problemi ove vrste poznati su iz ispitivanja mladih bračnih parova. Supkultura grupe sadrži većinu kulturnih elemenata veće društvene celine, odnosno opšte kulture dotične zemlje ili oblasti. Ispitivanje malih grupa ne može se sprovoditi samo sa gledišta formalističke sociologije ili socijalne psihologije, kao što to čini npr. sociometrija, već se mora voditi računa i o prisutnim kulturnim elementima. Zbog toga se katkad dešava da sociometrijski testovi nemaju uspeha. Pitanja koja se odnose na sociometrijske izbore ne uvažavaju dovoljno kulturne elemente grupe. I to je problem znatno širi nego što se može s ovim u vezi navesti.

Makrosocijalno gledište obuhvata sve veće društvene forme, sve do celog društva ili socijalno-kulturnog sistema. Ovde se pojavljuju veće supkulture, različito raščlanjene, sa raznim *univerzalnim* elementima i s elementima koji su više ili manje specifični za datu supkulturu. Kod makrosocijalnog gledišta moraju se imati u vidu prostorne povezanosti, tj. ekološke povezanosti socijalnokulturnog sistema. Na ovoj tački zadržaću se na kraju ovog članka.

Ovaj pogled na strukturalnu povezanost kulture i društva odveć je grub da bi mogao otkriti nova shvatanja. Ovde je naveden samo kao polazna tačka za dalja razmatranja. Povezanost kulture i društva zahteva dublju i finiju analizu. Za to su potrebna *analitička saznajna sredstva*. Među njih spadaju razni analitički pojmovi, koji bi omogućili da se prodre u strukturu društva ili u socijalnu strukturu i strukturu kulture. Tek u podrobnoj analizi oba aspekta mogu se tražiti tanane uzajamne veze. To je, mislim, jedan od utvrđenih puteva savremene sociologije koji vodi ka *analizi konkretne stvarnosti*, a nipošto samo izdvojenih pojmoveva »socijalni sistem« i »kulturni sistem«, koji je nezavisan od prvoga.

Strukturalna analiza društva je zasad mnogo više obrađena nego strukturalna analiza kulture. Još manje je obrađena analiza tananih veza oba aspekta. Formalistički pravac u sociologiji bio je neosporno plodan, ukoliko je reč o strukturalnoj analizi. Dovoljno je pomenuti sociometriju, danas teoriju dijagrama, u primeni na društvene strukture, teoriju organizacije i sl. Strukturalnu analizu kulture izvršila je deli-

mično antropologija kulture, ali ni izdaleka u takvoj meri kao sociologija pri analizi socijalne strukture. Preostaje, dakle, da se još mnogo uradi u antropologiji kulture i u sociologiji, gde se moraju uzeti u obzir ne samo čisto formalni aspekti socijalnih veza već i njihova sadržina. A sadržina već ima kulturni karakter. Svako ponašanje ili postupanje pojedinca, svaka društvena delatnost, svaka veza ili odnos među ljudima, svaki momenat koji integriše grupu ili veću društvenu celinu ima u konkretnom obliku i kulturni oblik, ako kulturu shvatamo široko, kao što sam to rekao ranije. Na veću nekoliko primera:

— Ponašanje čoveka za stolom može imati različiti izgled, ali udeo kulturnih elemenata je očigledan. To ponašanje je, dakle, i kulturna pojava.

— Uzajamni odnos između prodavca i kupca u radnji predstavlja određenu vrstu socijalnog kontakta i komunikacije, pri čemu je uzajamni odnos nevidljivo regulisan normama kulturnog karaktera. Prisutni partneri sami reprezentuju kulturne elemente (npr. oblačenjem, spoljnim izgledom i sl.); takođe i stvari koje su predmet uzajamnog odnosa imaju kulturne elemente.

— Odnos između dva druga ostvaruje se pomoću različitih socijalnih kontakata u raznim situacijama. Ceo odnos i pojedini kontakti sadrže niz kulturnih elemenata čiji je karakter da regulišu i realizuju kontakte.

— Malu društvenu grupu integriše niz socijalnih kontakata i odnosa koji sadrže kulturne elemente raznih vrsta. Grupu kao celinu integriše specifična supkultura grupe (vrednosti, težnje, pravila, zajednička dela i naročito simboli). Kod većih društvenih formi *simbolički elementi* su još važniji nego kod malih grupa. Ovo je naročito važno kod etničkih zajednica i kod društvenih sistema u okviru države.

Strukturalna analiza kulture polazi od *kulturnih elemenata*. Od ograničenosti opsega elemenata zavisi dubina analize. Što su elementi opsežniji, to je analiza grublja i obrnuto. Dubina analize zavisi od teme i svrhe za koju se vrši. Npr. pri analizi porodice biće potrebno da se u nekim slučajevima ide u vrlo podrobne veze, a za to je potrebno odabratи odgovarajuće elemente kulture (npr. familijarne reči u jeziku, sitni primjeri ponašanja među roditeljima prenose se i na decu, tačno analizirane vrednosti koje se tiču artikala široke potrošnje, obrazovanje, vaspitanje i sl.). Analogno biva pri analizi omladinskih drugarskih grupa, radnih grupa u industriji, đačkih grupa itd. Pri analizi većih društvenih celina vrlo je teško uzeti za osno-

vicu tako sitne kulturne elemente kao u slučaju porodice. Zbog toga će elementi analize biti veći, npr. reči ili konteksti reči, veće vrednosne celine, pojedine tvorevine i sl. Pojedini elementi su sastavljeni od različitih složenih kulturnih kompleksa. Oni sadrže saznanja, ideje, verovanja, umetnost, moral, običaje, uzore, vrednosti, praksu i jezik.

U strukturalnoj analizi kulture učestvovaće i niz drugih naučnih grana pored sociologije ili antropologije kulture. Nije lako koordinirati te grane, pa zbog toga i strukturalna analiza kulture još nije mnogo napredovala. Funkciju koordiniranja ovde bi trebalo da ima sociologija. Preciznost analize nije jednaka u svima oblastima kulture, pa zato ni u raznim naučnim oblastima. Najobrađeniju strukturalnu analizu ima neosporno lingvistika. Na drugoj strani, neke grane skoro nemaju, kao npr. etika, obrađenu strukturalnu analizu moralnih normi. Sociologija ne može nadoknadići ostale naučne grane, ali može preuzeti inicijativu i podstaći ostale naučne grane na strukturalnu analizu odgovarajuće oblasti.

Sistem kulture nije mehanički sistem. Dakle, struktura se ne može zamišljati kao niz elemenata koji čine komplekse, a ovi veće komplekse itd. Pri strukturalnoj analizi treba uzeti u obzir i socijalne povezanosti, tj. odgovarajuće uzajamne odnose, veze, odnose i grupisanja kao i značajnske aspekte kulturnih celina.

Sistem kulture je *dinamičan*. To znači da se ne prekidno menja. Funkcioniše u određenim društvenim vezama u kojima tek ima različite funkcije. Dinamiku kulture treba podeliti — kao i dinamiku društva — na *istorijsku i funkcionalnu dinamiku*. Prva dinamika se ispoljava u dužim vremenskim periodima, pa se tako i ispituje. Druga dinamika se ispoljava u svakodnevnom životu društva, tj. i u njegovim pojedinim delovima, uključujući i pojedince. Ispitivanje ove dinamike zahteva, upravo, analitička saznavna sredstva i to često veoma fina sredstva. U funkcionisanju kulture dolazi do sitnih promena, stvaraju se različite sitne i važnije funkcije. Ovde se razlikuju kulturni elementi i kompleksi različite dinamike, neki *brzo prolazni*, tzv. modni elementi, a drugi *vrlo stabilni*, tzv. tradicionalni elementi. Između ovih krajnjih polova postoji mnogo kulturnih elemenata i kompleksa različite promenljivosti. Pojam socijalne ili kulturne promene, tačnije socijalno-kulturne promene, tiče se baš tog drugog oblika dinamike. Funkcionalna dinamika je, dakako, sastavni deo istorijske dinamike. Ne ulazi svaki funkcionalni momenat u istoriju. To je poznat problem opšte i kulturne istorije. U ovoj problematici treba tražiti i tradicionalne veze između sociologije, eventualno antropologije kul-

ture, i istorije. Pojam socijalnokultурне promene ne treba mešati sa razvojnim tendencijama istorijskog karaktera. To je različit nivo analize ili sinteze u naučnom shvatanju.

Značajna društvena i kulturna pojava jeste *socijalna komunikacija*. Bez uzajamnog sporazumevanja ne bi moglo postojati nikakvo društvo pa ni njegova kultura. Nije slučajno da se lingvistika ističe među naučnim granama koje se bave kulturom. Ali lingvistika ne obuhvata celu problematiku socijalne komunikacije, iako zahvata njen važan deo. Lingvistika je istovremeno primer kako naglašavanje kulturnog aspekta i potencijivanje socijalnog aspekta dovodi do teškoća. Savremena lingvistika je toga svesna i zbog toga traži vezu sa sociologijom da bi mogla rešiti probleme u većoj kompleksnosti. Teorija socijalne komunikacije je naučna kategorija podesna za analizu strukture društva i kulture, tačnije rečeno za analizu socijalnokulturnih sistema različitog obima i funkcije. S obzirom na njen značaj, a i zbog toga što su u nju uneta neka nova saznanja, njoj će biti posvećen poseban članak, koji će s ovim člankom činiti celinu.

Kultura zahvata celu društvenu oblast. Kulturalni sistem — kao što je već bilo rečeno — i socijalni sistem prožimaju se i stvaraju jedan makrosistem. Takve celine se javljaju u određenom obimu i često su to etničke zajednice, odnosno zajednice spojene zajedničkom državom. Do koje mere je takva zajednica prirodna ili veštačka, integralna ili dezintegralna, to zavisi upravo od prožimanja kulturnog i socijalnog sistema. Ima mnogo primera u istoriji čovečanstva gde je nedovoljno prožimanje ovih sistema na kraju dovelo političko društvo do pada i propasti.

Ako makrosistem podelimo na tri relativno autonomne oblasti — ekonomiku, politiku, kulturu, — to je zaista opravданo, ali u isti mah i uprošćena shema. Shema je korisna sa teoretskog i praktičnog gledišta, u šta ne treba sumnjati. Ali autonomnost ovih oblasti je samo relativna. To znači da se oblasti uzajamno prožimaju. Kod ekonomike i politike to je dosta jasno. Ali nije sasvim jasno, niti se obično prihvata da kultura prodire u ekonomiku i politiku stotinama ili čak i hiljadama elemenata, kompleksa, procesa, i to kako kod pojedinih aktivnih subjekata, tako i kod društvenih grupa i većih formi. Prisutnost kulture ili delovanje kulture u tim oblastima biva pretežno latentno i na taj način lako izmakne pažnji. Ali se ne može izgubiti izvida dublja i suptilnija analiza tih oblasti. Mnogobrojne primere može pružiti socijalno proučavanje rada, industrije, poljoprivrede, političkih organizacija, eventualno cele ekonomike i političkog sistema. Navešću samo nekoliko primera, da bih potvrdio svoje gledište:

Radni moral se u praksi shvata, pre svega, sa gledišta efekata koje ima u ekonomici, tj. u produktivnosti rada, u kvalitetu proizvoda, u karakteru organizacije i sl. Već u vezi reči izražena je jedna oblast kulture, tj. moral. Radni moral je samo specifična manifestacija šireg kulturnog kompleksa, tj. čitavog morala. Teško je zamisliti ljude s visokim »radnim moralom«, koji taj svoj moralni nivo ne bi primenjivali i u drugim socijalnim kontinuitetima. Ljudi s niskim »radnim moralom« obično se pokazuju takvim i u drugim prilikama (npr. malom disciplinom, nepoštovanjem izvesnih pravila i sl). »Radni moral« ima, prema tome, niz efekata, rezultat je raznih uzroka i uslova, ima i određenu strukturu. Sadrži određena pravila, regulativne norme, stepen prihvatanja od strane pojedinaca. Radni moral je povezan sa čitavim nizom drugih kulturnih elemenata ili kompleksa, kao što su ideje, verovanja, običaji, predstave i sl. Realizuje se u određenim socijalnim situacijama i uslovima. Ljudi sa visokim radnim moralom nalaze se uvek i svagde, drugi opet samo u nekim situacijama i pod određenim širim socijalnokulturnim uslovima. Ako prihvatimo gledište da je kultura prisutna u radnom moralu ili u pojavi koja se ostvaruje i ima efekata pretežno u ekonomici, moramo prihvatići i gledište da podizanje radnog morala nije samo ekonomski problem (npr. materijalni podsticaj ili politički) npr. određeni stepen učešća u upravljanju), već i kulturni problem. Ali u ovoj oblasti ne postoji prost recept za podizanje radnog morala zato što se ovde povezuju mnogi različiti kulturni elementi.

Kvalitet proizvoda zavisi od mnogo faktora — od materijala, konstrukcije, tehnologije proizvodnje, transporta itd. Osim toga zavisi od »kvaliteta rada«, a on, neosporno, zavisi od radnog morala. Ovde ne želim da ponavljam tvrdjenje iz prethodnog pasusa. Koncentrisaću pažnju na nešto drugo. Mnogi proizvodi su rezultat celog niza radnih operacija koje se nadovezuju jedna na drugu. Što je proizvod složeniji, toliko ima više operacija ili se povećava povezanost operacija. Sam proizvod je delo i u tom smislu je sastavni deo kulture (kao sistema proizvoda iz društvene delatnosti — ili su tu ispunjeni uslovi dati definicijom). Osim toga proizvod ima svoju »kulturnu« koja je sastavni deo njegovog kvaliteta, kao što se to sve više pokazuje na svetskim tržištima. Od stepena povezanosti operacija zavisi značaj radnog morala pojedinih radnika koji stvaraju međuproizvode. Ako je kod individualnog proizvođača ceo proizvod bio delo jednog čoveka i njegovog »radnog morala«, u savremenoj industriji proizvod je delo mnogih ljudi čiji se radovi nadovezuju jedan na drugi i koji u pojedine operacije unose određene strane svoje »kulture«,

uglavnom u obliku radnog morala. To je manje uočljivo nego kod individualnog proizvođača. Ali anonimnost povećava funkciju određenih kulturnih elemenata ili kompleksa, uglavnom moralnih.

Politička ličnost ima određenu poziciju u političkom sistemu i veći ili manji krug simpatizera u javnosti. Po tome se može meriti njena moć, autoritet i uticaj i uzajamni odnosi između tih elemenata, tj. između moći i autoriteta, moći i uticaja, autoriteta i uticaja. Elemenat uticaja ove ličnosti jeste mogućnost da širi izvesne kulturne uzore, i to u obliku ideja, vere u ovo ili ono, ličnih ili grupnih vrednosti, određenog morala i sl. U pozadini delovanja ličnosti nalazi se niz kulturnih elemenata, pa je u njenom delovanju sadržano i kulturno delovanje. Ovde je neprekidno reč o kulturi u širem smislu, a ne o kulturi u smislu umetnosti, literature ili druge stvaralačke kulture. Tu se pojavljuju npr. elementi nauke, morala, ideologije, religije, pa najzad, i običaja dolične etničke grupe ili zemlje.

Javno mišljenje je neosporno važan faktor svakog političkog sistema u savremenom društvu. Ono može biti, dakako, faktor koji je više ili manje očigledan ili više ili manje skriven. Javno mišljenje se ne sastoji samo od izraženih prolaznih stavova prema ovoj ili onoj ličnosti, činjenici ili događaju, već sadrži i dublje elemente ljudske ličnosti nerazdvojno vezane za razne kulturne elemente ili komplekse. U javnom mišljenju se ispoljavaju ideje, verovanje, način mišljenja, moralne norme, istorijski ideali i drugi aktuelni ili tradicionalni elementi. Zato se svi elementi javnog mišljenja brzo ne menjaju. Neki elementi javnog mišljenja su izrazito stabilni i čine u izvesnoj meri tačke oslonca u celom sistemu mišljenja. Ako uzmemo u obzir da je javno mišljenje oruđe političke i socijalne kontrole, doći ćemo do zaključka da se javnošću ne može upravljati jednostavno i sa kratkoročnom perspektivom. Promena javnog mišljenja često zahteva veliki napor i dug period, ponekad više generacija. Bez odgovarajućih promena u sistemu kulture ne mogu se postići dublje promene u javnom mišljenju. Ova pitanja su tesno vezana za problematiku socijalne komunikacije, a ja ću se na to vratiti u drugom članku.

Izabrao sam primere dosta tipične za ekonomiku i politiku. Našlo bi se dovoljno drugih slučajeva, ali nije moguće svugde naći postojanje kulture tako lako kao u navedenim primerima. Uopšte može se zaključiti da uzajamno prožimanje sve tri oblasti ima posledica kako za teoriju, dakle za oblast saznanja, tako i za društvenu praksu, dakle za postupke. To znači da se privredna i vladajuća politika ne mogu

odvojiti od kulturne politike. One se uzajamno prožimaju. Doduše, u raznim periodima stupa u prvi red ova ili ona, ali nikada po cenu potpunog slabljenja one druge politike.

Kultura ne postoji van prostora i vremena. Pojmovi »prostor« i »vreme« su visoko apstraktni. Za sociologiju se moraju konkretizirati. Javljaju se pojmovi kao »socijalni prostor« i »socijalno vreme«. Oni, naravno, imaju svoje opravdanje. Vremenskog gledišta sam se dotakao u razmatranju o dinamici sistema kulture. Tempo promena pojedinih kulturnih elemenata ili kompleksa nije isti. Na ovom mestu treba dodati sledeće tvrdjenje: uz promene u oblasti kulture dolaze i promene na polju ekonomije i politike. Ni ovde se promene ne moraju odvijati istim tempom. Reč je o *spontanim promenama i planskim i dirigovanim promenama*. Drugim rečima, ne mogu se sa istom lakoćom i istom brzinom menjati sva područja socijalnokulturnog sistema. Na taj način mogu nastajati *disproporcije u razvoju i skriveni ili vidljivi sukobi* između raznih sastavnih elemenata ekonomike, politike i kulture. Takvi sukobi se moraju najposle pojaviti i kao sukobi između ljudi, grupa, organizovanih jedinica i institucija. Sukobi mogu otkrivati i disproporcije i voditi ka njihovom otklanjanju. Na taj način ispunjavaju pozitivnu ulogu. Ako se zanemare, konflikti mogu nastati i postati faktor dezintegracije. Sama dezintegracija ne mora uvek da bude samo negativna pojava. Ona može izazvati principsko rešenje koje je usmereno pre svega na brze promene u onim oblastima socijalnokulturnog sistema gde su takve promene moguće.

Socijalni prostor predstavljaju *socijalno-ekološki faktori* u kojima postoji socijalnokulturni sistem, dakle njegov sastavni deo, tj. kulturni sistem. Ako kompleksno raspravljamo o socijalnokulturnom sistemu, tj. ne samo o njegovoj socijalnoj komponenti već i o kulturnoj, moramo predmet svog ispitivanja neizbežno *lokalizovati*. Ne možemo raspravljati upošteno o socijalnim vezama, odnosima, grupama, organizacijama i sl. već o određenim *konkretnim* vezama, odnosima, grupama, organizacijama itd. Formalnoj strani prilazi sadržajna strana, a ona se ne može zmislit bez kulturnih aspekata.

Za socijalno-ekološke faktore vezuju se fizički, biološki i socijalnokulturni aspekti. Oni sačinjavaju *sredinu* pojedinih ljudi, društvenih grupa, većih organizovanih celina i najzad, celih zajednica. Sadrže prirodne elemente, netaknute ili gotovo netaknute ljudskom rukom, dakle *nekultivisane i kultivisane elemente*, tj. kulturna dela koja je stvorio čovek kao deo društva. Jedan od znakova zrelosti odredene zemlje je odnos između prirodnih (nekultivisanih) i kulturnih (kultivisa-

nih) elemenata. Proizvodi raznih vrsta, nagomilani na određenom prostoru, klasificiraju se prema gustini naseljenosti ljudi i tako stvaraju *socijalno-kulturnu sredinu* velegradova, gradova ili seća. Gustina nagomilanih dela i ljudi postaje na taj način i faktor socijalnokulturnog sistema.

Pojam prostora, odnosno socijalnog prostora, izaziva još dalje refleksije. Prostor ima razne dimenzije. Prostorna dimenzija posredno se sadrži u *gustini* (dela, ljudi ili i jednog i drugog). To je poznato matematičko pravilo. Između obima prostora i veličine društvene forme postoje, doduše, izvesne veze, ali zavisnost nije apsolutna. Velegrad često predstavlja zajednicu ljudi isto tako veliku kao cela država. Drugi put zajednica od nekoliko ljudi može biti rasuta na velikom prostoru (npr. zemlja s malom gustinom stanovništva). Ali veličina prostora određuje granice određenih rejona, oblasti i većih celina koji uvek imaju teritorijalnu bazu, a na taj način i jasan ideo u socijalno-ekološkim faktorima. U ovim pitanjima dominantan položaj imat će geografija i to u obliku antropogeografije ili geografije naselja. Ali geografija je dosad srazmerno malo predstava davala sociologiji. Za to je delimično kriv deskriptivni karakter geografije i sami sociolozi koji su često skloni razmatranjima van prostora. Geografija je još manje pogodna za analizu sistema kulture. Obim teritorije pomaže da se ograniče kulturne oblasti. Samo pomaže, jer ograničavanje kulturne oblasti ne zavisi samo od teritorijalnih granica. Određivanje granica kulturnih oblasti ne zavisi samo od geopolitičkih granica. Granice država ne moraju se poklapati sa granicama kulturnih oblasti. To su stvari poznate iz istorije državnih celina koje zauzimaju različite kulturne oblasti ili obrnuto, iz istorije društva i kulturnih oblasti koje nisu imale svoje formirane države. Težnja za izjednačenjem političkih i kulturnih celina neodvojivi je deo savremene istorije.

Razmišljanja o kulturi i teritoriji vode ka pojmu univerzalne i specifične kulture. *Univerzalna kultura* se odnosi na relativno autonomni socijalnokulturni sistem, čiji jedan aspekt može biti država. Ali univerzalna kultura može prelaziti granice države i zauzimati veća područja. A specifična kultura se odnosi na pojedine kulturne oblasti u okviru veće celine. Univerzalna kultura prodire u život pojedinca, malih grupa i većih društvenih formi. U njima se, dakle, nalaze elementi ili kompleksi univerzalne kulture (npr. jezik) i elementi specifične kulture, i to specifične za određene teritorijalne celine ili određene kategorije stanovništva ili grupa. Osnovni problem analize kulturnog sistema je ograničavanje univerzalnih elemenata i kompleksa i specifičnih elemenata. Količina specifičnosti je očigledno različita. Supkulture mogu biti više ili

manje specifične. Teritorijalni momenti se mogu kombinovati sa drugim socijalnokulturnim obeležjima.

Problemi univerzalnih i specifičnih obeležja igraju važnu ulogu pri međunarodnom upoređivanju i u međunarodnoj politici. Oni čine osnovicu *problematike integracije*. Oni su polazna tačka za ocenjivanje homogenosti ili heterogenosti socijalnokulturnih sistema u okviru određenih teritorijalnih celina. Homogenost nekih socijalnokulturnih sistema može biti samo prividna. Ako je analiziramo podrobnije i dublje, utvrdićemo da u njoj postoje heterogeni elementi i kompleksi i da oni izazivaju postepenu diferencijaciju manjih celina.

Uopšte se može konstatovati da se univerzalnost mnogo lakše postiže u nekim područjima socijalnog sistema nego u kulturnom sistemu. Pošto kulturni sistem prožima socijalni sistem, treba računati s tim da je u određenoj fazi razvoja univerzalnost socijalnih komponenata samo površna i da ispod površine postoji heterogenost i diferencijacija. Tokom vremena može heterogenost potpovršinskih komponenata prevladati i narušiti homogenost površinskih komponenata.

Univerzalnost se najlakše postiže u ekonomskoj oblasti socijalnog sistema. Doduše i tamo postoje kulturni elementi i kompleksi, ali oni tamo imaju manji uticaj nego u drugim oblastima. Principska ekonomija, njena organizacija i upravljanje mogu imati mnogo opštih crta. Zbog toga je i *ekonomska integracija* srazmerno najlakša. Kulturni sistem ovde dolazi polako do izražaja. On se posle izvesnog vremena ispoljava u radnom moralu, kvalitetu proizvoda, tendencijama potrošnje i drukčije, ali se ovi uticaji mogu zanemarivati srazmerno dugo vremena. Doduše i ti uticaji se ne mogu potcenjivati u dugoročnoj perspektivi, jer na kraju ipak izazivaju određenu diferencijaciju u inače homogenim ili skoro homogenim ekonomskim sistemima. Osim elemenata i kompleksa kulturnog sistema ovde deluju i ekološki faktori, npr. izvori sirovina, saobraćajni uslovi itd.

Političko-vladajuća oblast socijalnog sistema na jednoj strani zavisi od ekonomike — do izvesne mere ona je određuje, a na drugoj strani od kulturnog sistema. Povezanost politike i kulture je očiglednija nego u primeru ekonomike. Karakter političkog sistema, političkih institucija i ličnosti, struktura i dinamika javnog mišljenja jesu sastavnici delova političkog sistema koji sadrže brojne kulturne elemente i komplekse.

U oblasti politike i vlasti može se uprkos tome srazmerno brzo postići izvestan stepen homogenosti. Promeniće se institucije, pravni sistem,

ličnosti i drugi aparati. Neko vreme se mogu održavati univerzalne crte. Ali posle izvesnog vremena — obično kraćeg nego u slučaju ekonomike — deluju momenti diferencijacije. Oni su rezultat heterogenih elemenata i kompleksa kulturnog sistema (npr. različito obrazovanje, moral, ideje, životni stil itd.). Tendencije za diferenciranjem mogu postojati izvesno vreme ispod površine. Njih vezuje vladajući aparat i njegovo delovanje. Oštrica tog aparata postepeno otupljuje, sve dok aparat ne bude primoran da se promeni. Delimične promene se moraju postepeno zamenjivati načelnim promenama celog političkog sistema.

U kulturnom sistemu takođe deluju tendencije homogenizacije i heterogenizacije. Masovna kultura, koju uglavnom stvara radio, televizija, film, zvučne produkcije, neke knjige, časopisi i druge štampane stvari, formiraju neke univerzalne elemente koji prelaze granice zemalja, država i socijalnokulturnih sistema. Verovatno polaze od drugih univerzalnih elemenata socijalnokulturnih sistema, kakvi se javljaju u nekim krajevima sveta. Ali sama masovna kultura čini površinu sistema kulture. Prihvatanje ili odbacivanje masovne kulture počiva na dubljim elementima i kompleksima. Slično je i sa njenim uticajem. Ali sama masovna kultura nije dovoljna da savlada specifičnost socijalnokulturnog sistema. Bila bi to odveć površna i jektina univerzalnost.

U ocenjivanju homogenosti ili heterogenosti socijalnokulturnih sistema, univeralističkih ili diferencirajućih težnji treba uzimati u obzir *etničke zajednice*.

Integracioni faktori etničkih zajednica jesu rezultat dugog istorijskog razvoja (zajedničkih sudsibina) i ekoloških faktora određenog teritorijalnog područja. Tokom razvoja stvorilo se *zajedničko kulturno nasleđe*, drugim rečima, razvio se zajednički kulturni sistem. Ovaj mora pre ili posle da prodre i u socijalni sistem (na ekonomskom i političkom polju).

Postavlja se pitanje da li u razvoju naše civilizacije raste ili opada značaj etničkih celina. Za izvesno vreme treba računati s tim da će značaj tih celina porasti. To zavisi od nekih procesa u okvirima pojedinih socijalnokulturnih sistema, koji se više ili manje podudaraju s etničkim celinama. Značaj etničkih integracionih faktora raste sa ukupnim razvojem stanovništva (životnog standarda, životnog stila, kulturnog nivoa, informisanosti i sl.). Masovno učešće i aktivnost vode ranije ili docije tome da ljudske masse postanu svesne *etničkih integracionih faktora*. Moglo bi se uopšte reći da postaju svesni svoje etničke pripadnosti i kulture. Veće kretanje ljudi među zemljama ne mora apsolutno voditi pro-

dubljivanje univerzalističkih težnji, već, naprotiv, može napredovanjem negativnih mišljenja dovesti do saznanja o svojim kulturnim specifičnostima. Reč je o elementima i kompleksima kulture koji obuhvataju individualnu, mikrosocijalnu i makrosocijalnu stranu života društva. U tim razmatranjima značajnu ulogu igraju *slike* o sopstvenoj zemlji ili o tudim zemljama. To su *kompleksne predstave* koje obuhvataju socijalnokulturalnu stvarnost teritorijalnih celina. One su značajna komponenta javnog mišljenja o makrosocijalnim pitanjima sopstvene zemlje i u međunarodnim odnosima.

Svetско društvo neće izbeći razne *etnocentrizme*. Oni mogu dobiti različite oblike i nazive, nacionalizam, patriotizam, svest o rasnoj pripadnosti, svest o nadmoćnosti određenog socijalno-ekonomskog sistema i sl. Osnovica tih etnocentrizama nisu samo socijalni faktori ekonomske i političke prirode, već pre svega elementi i kompleksi kulturnog sistema. Kod njih etnička integracija preteže. To se većinom dešava u odbrunu „malih“ etnocentrizama protiv „velikih“ ili kao svest o nadmoćnosti sopstvene etničke zajednice. Krajnji slučaj je neki oblik socijalnokulturnog mesijanizma.

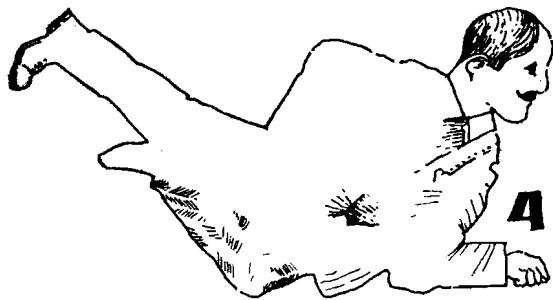
Razvoj naše civilizacije je brz. Ne može se uporediti ni sa kojim ranijim periodom. Dolazi do naglih revolucionarnih promena u ekonomsko-političkoj oblasti socijalnog sistema. Pojavljuju se i brze delimične promene, npr. automatizacija proizvodnje, usavršavanje masovnih sredstava komunikacije, razvoj životnog standarda itd. Neke promene zahvataju i kulturni sistem. Menjaju se njegovi elementi i kompleksi, npr. ideologija, životni stil, težnje i dr. Ali u isto vreme postoje kulturni elementi koji se usred naglih promena polagano menjaju. *Tempo menjanja* socijalnokulturnih sistema nije dakle ravnomernan. Ne postoji uvek *consens* ili *equilibrium*. Često dolazi do sukoba koje izaziva upravo nejednak tempo socijalnokulturnih promena.

U ovim promenama se pojavljuju suprotne težnje, jedne ka univerzalnosti a druge ka diferencijaciji socijalnokulturnih sistema. U tim pitanjima nećemo otići daleko ako ostanemo pri površnoj oceni ovih ili onih tendencija. Isto tako praktični integracioni pokreti, koji ne polaze od dubljeg naučnog saznanja, ne mogu se nadati uspešnom i aktuelnom rešenju problematike. Zar ne bi vredelo da evropski sociolozi preuzmu inicijativu za ispitivanje ovih problema i za stvaranje perspektivnog programa?

(Prevela NADA ĐORĐEVIĆ)

Upotrebljena literatura:

1. Kłoskowska A.: Kultura masowa (Krytyka i obrona), Warszawa, 1964.
2. Kroeber A. — Kluckhohn C.: Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions, Papers of the Peabody Museum, Cambridge, Mass. 1952.
3. Kroeber A. L. — Parsons T.: The Concepts of Culture and of Social System. Amer Sociological Review 5/1958.
4. Lamser V.: Komunikace a společnost. Uvod do teorie společenské komunikace. Academia, Praha.
5. Simmel G.: Sociologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. München, 1908.
6. Sorokin P.: Personality, Society and Culture, 1963.
7. Riekert H.: Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, I izd., 1894.

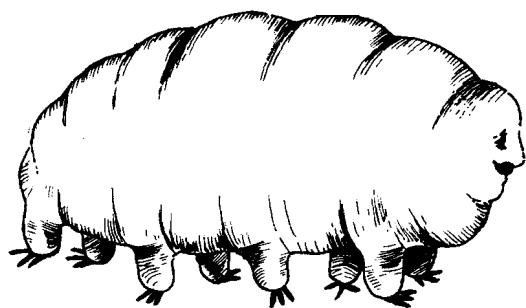




II DEO

ARGUMENTI

6



NOVA NARODNA MUZIKA *

— Nas četvoro: dr Zagorka Pešić—Golubović, sociolog, Dragoslav Dević, etnomuzikolog, Prvo-slav Plavšić, psiholog, i ja, kao estetičar, dogovorili smo se da budemo inicijatori formiranja jedne istraživačke grupe. Ona bi ispitivala pojavu vrlo komplikovanu i interesantnu, koja se zove: nova narodna muzika, nova muzika u duhu narodnog stvaralaštva, nove pesme, pojavi koja je tako složena da je u njoj problem sve, eto, od naziva pa dalje. Koja je to pojava?

(Vidi ilustraciju na str. 91.)

Sad je otprilike jasno o kom je fenomenu reč. Kod nas ga danas srećemo svuda, on dejstvuje u vrlo širokim slojevima publike, ima ogromne tiraže u gramofonskim pločama, širi se preko radija i televizije. Već zbog te njene raširenosti valja se pozabaviti tom pojmom o kojoj se dosad nije govorilo sistematski, racionalno. Mi hoćemo da obuhvatimo sa svih strana tu novu narodnu muziku, sve njene aspekte. Zbog toga smo se ovako i skupili, kao stručnjaci različitih profila, radi interdisciplinarnog istraživanja.

U seriji od 4 emisije pokušaćemo da iznesemo, pre svega, teorijsku i metodsку osnovu za istraživanje koje se tek spremamo da preduzmimo i koje bi trebalo da donese prve sredjene rezultate i ozbiljnju naučnu interpretaciju fenomena nove narodne muzike.

U ovoj prvoj emisiji mi ćemo, naravno, globalno opisati fenomen koji je predmet našeg interesovanja: u drugoj emisiji govorice se o publici nove narodne muzike, u trećoj o stvaraocima i interpretatorima njenim, u četvrtoj, poslednjoj, dalji bismo estetičku i muzikološku analizu, kao i nagoveštaje mogućnog zaključka o

* Razgovor voden tokom oktobra i novembra 1969. godine na Trećem programu Radio-Beograda. U razgovoru su učestvovali: Sveti Lukić, dr Zagorka Pešić-Golubović, Dragoslav Dević, Vojislav Donović, dr Dragutin Gostuški i Prvo-slav Plavšić.

Ovaj razgovor objavljujemo kao prilog *Razgovorima u Redakciji*, koje nastavljamo u sledećem broju.

NOVA NARODNA MUZIKA

Lepa Lukic
kompozitor:
Petar Tomicic

Vraccan KAD NA PROZOR řuk

mestu te nove narodne muzike u sklopu opštije kulturne politike. Kad nam to ustreba, kad razgovaramo i o publici i o stvaraocima ili kad pravimo estetičku analizu, pozvaćemo i neke stručnjake: distributere, muzičke estetičare — da nam pomognu boljem razumevanju te pojavе.

PEŠIĆ—GOLUBOVIĆ:

— Zašto smo uzeli ovaj problem da istražujemo? Pošli smo od masovne kulture, koja, moglo bi se reći, u nas nije dosad istraživana. Mi smo samo imali neka, i to manjeg obima, istraživanja programa raznih sredstava masovnih komunikacija. To nije isto, mada se često mešaju pa i identifikuju ti programi sa onim što se zove masovna kultura, i što često nije uopšte definisano, ili nije dovoljno precizno određeno.

Fenomen nove narodne muzike je verovatno najtipičniji za naše društvo, s obzirom na to da je ono još dobrom delom seosko društvo, da se kultura razvija iz folklora, iz narodne umetnosti, narodne kulture. Hteli smo da vidimo kako se neke karakteristike masovne kulture, manifestuju, u novoj narodnoj muzici.

Rekla bih nekoliko reči o samoj masovnoj kulturi, kako je ja razumem i kako bih odredila tu pojavu. Obično se kaže da je masovna kultura tipična pojava našeg doba. Ali se vrlo često sasvim različite stvari razumeju pod ovim terminom. Kao što sam već pomenula, nekad se identifikuju prosto programi sredstava masovne komunikacije sa masovnom kulturom, što sigurno nije identično. Nekad se popularna kultura ili narodna kultura identificuje sa masovnom kulturom. Nekad se prosto kaže: masovna kultura — to je kultura za mase.

Međutim, masovna kultura ima svoje specifične karakteristike koje su se razvile baš u naše doba. Poznato je da se masovna kultura javlja sa industrijskom, masovnom, serijskom proizvodnjom. I ono što je, meni se čini, sa sociološkog i antropološkog stanovišta naročito interesantno, ta kultura se javlja sa pojmom jedne nove kategorije potrošača, tj. ljudi koji potrošnju doživljavaju kao najveće uživanje. Kako kažu sociolozi koji su ove pojave istraživali, ti potrošači se više ne orijentisu na to da sami nešto proizvedu, da stvore nešto pa da u tome uživaju, već uživaju u onome što su drugi stvorili, tj. konzumiranje im je uživanje samo po sebi.

Tako orijentisani potrošači forsiraju naviku da stalno, neprestano troše nove proizvode, naviku koja je tesno povezana sa neprestanim stvaranjem novih proizvoda. I u novoj narodnoj muzici izgleda da tako biva. Vrlo je očigledno da se stalno stvaraju nove pesme, niču nove ploče, doživljavaju masovni tiraž, ali vrlo brzo i nestaju sa pozornice i ustupaju mesto drugim, jer potrošač sa modernim navikama neprestano traži nove proizvode te narodne muzike. A sa time je tesno povezana i pojava tzv. komercijalizacije ovih proizvoda. To važi za svaku robu koja se stvara za tržište; i u okvirima kulture mnogi proizvodi tretiraju se kao roba za tržište, a tržište određuje koja će roba imati produ.

Prema tome, ide se za tim da se zadovolji ukus tzv. prosečnog čoveka. U zemlji sa dosta niskim kulturnim standardom, kakva je i naša, taj prosečni čovek onda mora da se traži na onom dosta niskom nivou, tj. da se traži dosta nizak zajednički imenitelj da bi se zadovoljio ukus masovnih potrošača.

Još je nešto karakteristično za masovnu proizvodnju: njen potrošač pretvara se u pasivnog slušaoca, gledaoca, posmatrača. Čini mi se da ćemo to naći i u novoj narodnoj muzici. Dok je za klasičnu narodnu kulturu karakteristično da sam čovek reprodukujući modifikuje jednu pesmu, igru itd. i da na taj način saučestvuje u samom stvaranju kao koautor, — sad se zadovoljava time što će pred televizijskim ekranom slušati reprodukciju nove narodne pesme ili će okretati ploče. Dakle, on je sve više pasivan slušalač, on nije više zainteresovan, stimulisana da sam učestvuje u tome stvaranju.

Misljam da treba naglasiti i to da se masovna kultura ne razlikuje od tzv. vrhunske kulture — koja se obično smatra kulturom za elitu — po tome što je ona isključivo kultura za široke mase. I mnoga vrhunска dela, kad dospeju u velikim tiražima do čitalaca i gledalaca, bivaju popularna i postaju kultura za mase. Znači, ni na novu narodnu muziku ne mora se gledati kao na oblik kulture koji je jedini dostupan massama donde dokle se ne podigne njihov nivo.
Itd.

Naš cilj biće, između ostalog, da na ovom našem fenomenu nove narodne muzike pokušamo da pokazemo kako se te karakteristike ovde izražavaju.

LUKIĆ:

— Zagorka Pešić—Golubović je pomenula da se kod nas malo proučava masovna kultura. Ogrančeni kompleks masovne kulture nije lako ni proučavati u celini. Ja sam od početka za to da se izdvoji jedna pojava iz toga kompleksa. Prvo, u situaciji koju imamo, ako se posvetimo jednoj opštijoj pojavi, nemoguće je doći u dogledno vreme do određenih zaključaka. Dalje, pristupajući takvoj pojavi, odnosno kompleksu pitanja koja su proučavana već negde drugde, uvek preti opasnost da ćemo samo dedukovati, da ćemo već gotove zaključke samo primeniti na našu situaciju. Međutim, nova narodna muzika (da ostanemo i dalje pri tom uslovnom terminu) predstavlja u celini jedinstven fenomen, specifično naš, relativno obuhvatan, a u kome se izražavaju, na specifičan način, i opšte karakteristike masovne kulture.

Nova narodna muzika je jedinstvena i po tome ko je stvara, zatim kako je stvara, šta ona znači i koliko se širi. Najvažnija je, i najviše se nameće našoj pažnji upravo ta njena ekspanzija kojom je ona naglo izbila. Karakteristično je pri tome da nova narodna muzika zahvata mnogo više istočne nego zapadne delove naše zemlje, dakle, na prvom mestu ona zahvata užu Sr-

biju i Bosnu, zatim Crnu Goru i Makedoniju. Ako se i proizvodila ranije, u svakom slučaju nije nikad u tom opsegu i sa tom frekvencijom. Osim toga, strukturalne odlike njene su nove; ranije se ona — takva kakva je danas — nije ni stvarala.

Ne mogu da sudim preciznije, ali sam barem sklon jednom utisku: da se slična muzika u mnogim zemljama već pretopila u zabavnu; ukoliko nije, kao u SSSR-u, stvara se na višem profesionalnom nivou i tekstualno i muzički. Sa estetskog stanovišta, naša nova narodna muzika je interesantna u jednom drugom smislu. Kad čovek gleda odnos između masovne i vrhunske kulture, pa pokuša nekako da strukturiра i da hijerarhizuje te slojeve značenja svih, najrazličitijih manifestacija i rezultata kulturnog stvaralaštva, nova narodna muzika — globalno govoreći, u prvom pristupu — zauzima negde mesto pri dnu hijerarhijske lestvice, možda čak zauzima sam donji prag vrednosti, njena je vrednost gotovo 0 (nula). Iznad nje — i blagodareći njoj kao relativno fiksiranoj donjoj granici — bolje se razvrstaju ostale pojave iz sfere masovne kulture, koje zauzimaju, recimo, više stepenike estetičke vrednosti. Pri vrhu te lestvice stajala bi onda tzv. vrhunска kultura, odnosno ozbiljna umetnost kao njen glavni reprezentant. I ne samo da se na taj način jasnije odvajaju masovna i vrhunска kultura nego se ispostavlja i to da najbolji proizvodi masovne kulture prelaze u ozbiljnu kulturu.

Da i ne govorimo o praktičnoj važnosti proučavanja nove narodne muzike. Njen zamah u poslednjih 10—15 godina promakao je, izgleda, pažnji onih koji vode svakoga dana kulturnu politiku na radiju, na televiziji, u produkciji gramofonskih ploča i kulturne administracije, a takođe i pažnji kulturne javnosti. Mi još ne znamo u ime kojih kulturnih principa stvari stoje kako stoje ili se tolerišu.

Zatim, lako je reći da ta nova narodna muzika ne valja po onim kriterijumima po kojima gledamo ozbiljnu muziku ili uopšte proizvode ozbiljne, vrhunske umetnosti. Ali, činjenica da je ona tako privlačna, što ona ima toliku publiku, što se ona tako stalno stvara, što ona očigledno nekome odgovara, valjda je to odsudna činjenica nad kojom se treba zaustaviti, zbog koje treba novu narodnu muziku proučavati.

Višestruka njena jedinstvenost, koju naslućujemo, trebalo bi da nas opredeli da tom poslu pristupimo ozbiljno. Naročito je važno osloboediti se predrasuda koje ljudi imaju kad taj fenomen gledaju kao čisto estetički fenomen.

Ne znam šta misli o svemu ovome Dragoslav Dević, koji je muzikolog?

DEVIĆ:

— Ja sam u više mahova, u okviru Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, ukazivao na ovaj fenomen, na ovu pojavu novih „narodnih” pesama. One su „narodne” (pod znacima navoda). U diskusiji je bilo različitih oprečnih mišljenja među samim stručnjacima i folkloristima, ali još je važnije to što ovoj pojavi oni nisu poklanjali dovoljnu pažnju, jer su smatrali da je ona periferna, prolazna, a da mi moramo da se interesujemo uglavnom za „rudimentarnu”, „izvornu” (opet pod znacima navoda) narodnu muziku. Međutim, nije tačno. Nova narodna muzika je vredna pažnje; ona donosi kompleks pitanja mnogo složenijih nego što se čini folkloristima, pa i nama ovde. Sveta Lukić, npr., ističe da je ta muzika sasvim nova, da se stvara — takva kakva jeste — tek poslednjih 10—15 godina. Međutim, to nije sasvim tačno. Ona ima izvesne karakteristike koje odlikuju narodno stvaralaštvo od početka. Zatim, ja znam neke pesme od ovih tzv. novih, koje su već dosta odavno nastale. Recimo, Miodrag Todorović Krnjevac je još 1943. godine komponovao pesmu „Jesen stiže rana, vinogradi zreli”, a „Znaš li dragi onu šljivu ranku” 1946. Sigurno da je takvih pojava bilo i mnogo ranije.

LUKIĆ:

— Vi mislite, dakle, da ta narodna muzika ide kontinuiranim tokom, bez bitnih prekida i skokova?

DEVIĆ:

— Ubeđen sam u to. Među novim, komponovanim pesmama ima dosta takvih koje se oslanaju na muzičku tradiciju, starijih pesama — to je u stvari svojevrstan kontinuitet. Nisu sve te pesme nešto apsolutno novo, kao što misli drugarica Pešić—Golubović. Ali, naravno, ima i novina. One se ogledaju pre svega u mešanju stilova. Zavisi i od autora — da li je on muzičar, ili poluprofesionalac, ili je imao neke prilike da se obrazuje muzički. Onda on pravi razne kombinacije, nešto između zabavne i naše narodne...

LUKIĆ:

— Interesantno bi bilo govoriti o novoj istoriji te naše tzv. narodne muzike. Pomenuli ste Krnjevca, inače u narodu poznatog harmonikaša, kao nekog pionira, jednog od prvih kompozitora nove narodne muzike.

DEVIĆ:

— Taj stariji stil se nastavlja i dalje.

! = cca 102

RTB Ep

kompozitor: Petar Trnkić

Evo, ovo je bila pesma koja je u neku ruku, nastavak tradicije Krnjevčeve. Mogli bismo reći da ovde ima dosta elemenata koji se oslanaju na pastirsku pesmu, pastoralu. Veliki broj takvih pesama podseća na krajeve odakle su kompozitori. A što se tiče sadržaja, videćemo u tim novim pjesmama ogroman broj različitih tema, počevši od rodnog kraja i pjesama o mestima (gradovima i selima) — sve do ljubavi i tuge.

Kad se govori o istorijskom hodu nove muzike, da li je on takav da tradicionalnu pastoralu sada zamjenjuje neka modernija pesma? Pomenut je uticaj zabavne muzike.

Imamo evidentan primer: „Vojnička pesma”, koju peva Zeherijah Đezić.

Tempo Rubante (solo Tambor)

Tempo di Marcia ! = cca 96
(tamb.)

sustato

Re gruti mlađi u

NOVA NARODNA MUZIKA

Musical score for 'Nova narodna muzika' featuring lyrics in two staves. The first staff includes lyrics: 'mi - ci, si - ţe fešer ra - ga za - te - ve - te', 'slo - ţno sui u glas. — do - di - te da', 'za - me - ni - te mas — Ajj!', and 'voj - řka sta - ka i - de da od - ma - ka, Ajj!'. The second staff continues with 'voj - řka sta - ka i - de da od - ma - ka.' Below the score, it says 'pesni: ZEHERIJAH ĐEVIĆ RTB EP 12329' and 'Kompozitor: Budimir Jovanović Veličanin pesnik'.

LUKIĆ:

— Interesantno je kako u uvodu truba podseća na trubu iz kompozicije „Tišina“. Mehanički je nalepljena tu, a onda sledi uobičajenija narodna melodija.

PLAVŠIĆ:

— Nova narodna muzika zasniva svoj uticaj na spoju tradicionalnih i modernih elemenata, i na taj se način uključuje u modernu strukturu potrošnje. Ja bih samo htEO da vas podsetim na malopredašnju izjavu — da postoje veoma velike varijacije, da postoji i bogatstvo. Jedna od osnovnih primedbi koju srećemo u javnosti je da je ta muzika siromašna, da je neprihvatljiva, itd. Kako bismo u tom smislu mogli da je shvatimo?

DEVIĆ:

— Treba praviti razlike između takvih pesama koje stvarno predstavljaju šund svoje vrste, bilo da se radi o tekstu, bilo da se radi o čisto neveštим muzičkim kompilacijama, spajanjima, mešanjima raznih stilova, itd. Međutim, ima vrlo interesantnih i uspehlih pesama koje, po meni, na određen način nastavljaju i narodnu tradiciju, usavršavaju je i obogaćuju. I ne bi trebalo „od prve“ anatemisati te pesme, kao što postoji tendencija, sasvim prirodno, kod nekih naših kompozitora. Oni su profesionalno zainteresovani i pogodeni komercijalnim uspehom tih pesama.

PLAVŠIĆ:

— Ja mislim da mi nećemo pasti u tu grešku. Naš osnovni motiv jeste da ne okrenemo glavu od tog fenomena; a kad uđemo u proces izučavanja, da ga ne ocenjujemo unapred, nego da ga prvo opišemo, a tek onda da ispitalo šta se dešava s njime i kako se to u potrošnji odražava. Ako, govoreći o masovnoj potrošnji, napravimo paralelu između nove narodne muzike i ozbiljne muzike, imamo tu, s jedne strane, lošu produkciju sa dobrim prijemom, a sa druge strane dobru produkciju sa lošim prijemom.

Narodna muzika (narodna pod znacima navoda) dočivela je veliki bum. Jednim delom, kao što je već napomenula Zagorka Pešić—Golubović, ona za to zahvaljuje i sredstvima masovnog komuniciranja. Imam, pre svega, na umu gramofonske ploče, koje se prodaju u stotinama hiljada primeraka. Za nju narod odvaja pare, dakle finansira je. Ona se izdržava, tako reći, sama od sebe i funkcioniše samostalno i rentabilno na tržištu. Zatim, ta muzika se širi zahvaljujući programima radija i televizije. Oni trpe odredene prigovore od šire publike; stižu pisma da još ni izdaleka nema na tim programima dovoljno nove narodne muzike.

Međutim, samo u Srbiji programi koji su posvećeni toj muzici imaju i sada ogroman auditorijum. Prema poslednjim istraživanjima, na televiziji dolazi između 250 i 500 hiljada gledalaca na jednu emisiju nove narodne muzike. O tom interesovanju može se suditi takođe i prema programskim zahtevima: npr. oko 40% televizijskih gledalaca smatra da bi narodne muzike trebalo da bude više na programu. Gledaoći iz svih krajeva Srbije izražavaju takve zahteve, a naročito oni iz Šumadije i uže Srbije.

LUKIĆ:

Ako se uporedi taj auditorijum sa auditorijumom ozbiljne muzike, kakva je srazmerna?

PLAVŠIĆ:

Emisija ozbiljne muzike ima otprilike deset puta manje slušalaca, odnosno gledalaca. Uostalom, slični su odnosi i kod ploča. Dok jedna ploča nove narodne muzike ima tiraž oko sto hiljada primeraka, ploča ozbiljne muzike ima negde oko 5–6.000 primeraka. Prema tome, te se relacije prenose ne samo ovde već i na ostala sredstva masovne komunikacije.

Podvukao bih još ovo: nova narodna muzika prihvata se kao veoma aktuelan fenomen. Mi

smo maločas osvetlili jednu istorijsku dimenziju tog fenomena. Ali, ta narodna muzika je veoma aktuelna i neprekidno živi, obnavlja se sama od sebe, upravo zbog toga što nalazi široku publiku, nastavlja intenzivno svoj život i veoma snažnim koracima ide napred. U svetlosti tog elementa, ja mislim da moramo pokušati da ispitamo kako se situira publika i kako se u stvari reguliše ta potrošnja.

LUKIĆ:

Trebalo bi sada povezati ovo što je govorio Plavšić sa onim što je rekao Dević ispravljajući moje mišljenje o jedinstvenosti fenomena nove narodne muzike. To bi bio ujedno provizorni zaključak našeg prvog razgovora o novoj narodnoj muzici.

S jedne strane, reklo bi se da nova narodna muzika nije jedinstvena u onoj meri koliko sam ja smatrao. Postoji, naime, istorijski kontinuitet stvaranja u duhu narodne pesme i narodne muzike.

Ali, s druge strane, ova pojava ipak je u biti jedinstvena. To ubedljivo pokazuju podaci koje navodi Plavšić. Jedinstvena je ona i nova takođe i po tome što joj kompozitori nisu sasvim anonimi. Sredstva masovne komunikacije, o kojima je govorio Plavšić, omogućila su toj muzici — u celini — da izide iz dotadašnje anonimnosti (pevanja u narodu i po kafanama), i da se nametne kao jedna nova oblast profesionalnog stvaralaštva.

PLAVŠIĆ:

Podsetio bih na Devićovo izlaganje na Kongresu folklorista. On je tamo naveo koliko fenomen nove narodne muzike može da utiče na promenu našeg odnosa prema narodnom stvaralaštvu uopšte. Da li je bitna anomimnost i usmenost, ili je bitno poznavanje autora? Mislim da su reperkusije ove pojave vidljive na raznim planovima. Sigurno one imaju uticaja i na apercepciju muzike uopšte. Ako muziku posmatramo kao komunikaciju, naravno u širem smislu reči, onda ona verovatno potpomaže komunikaciju između ljudi, u ovom slučaju između kompozitora i onih slojeva publike koji tu muziku primaju, odnosno onih društvenih grupa koje razumeju njene simbole i koje mogu da se uključe u takvu strukturu komuniciranja.

U savremenoj ozbiljnoj muzici, npr., za čiju publiku ne bih mogao tvrditi da se proširuje, prisustvujemo preovladavanju traženja smisla u samim muzičkim strukturama, odnosno slušamo

tzv. „tonske eseje“. Naš novi i neobrazovani slušalac, koji tek što se uključio u potrošnju muzike preko masovnih sredstava, nikako nije sve više nego je sve manje u stanju da obezbedi sebi aktuelnu muziku svojih savremenika; on je sve slabije razume. Po svemu sudeći, kod nove narodne muzike to nije slučaj.

Najvažnije je shvatiti da mi ovde pokušavamo da pridemo novoj narodnoj muzici sa stanovišta koje je relativno objektivno i da nam je cilj da shvatimo šta se može iskoristiti na osnovu takvog proučavanja za uspostavljanje jedne razvojne linije, za poboljšavanje muzičkog ukusa, potrošnje, za stvaranje kvalitetnijih muzičkih vrednosti itd. Znači, da vidimo i podvučemo elemente urbanizacije koji se u tako komponovanoj muzici mogu iskoristiti za jedan dali, viši napor.

Publika nove narodne muzike

PLAVŠIĆ:

Govorili smo o novoj narodnoj muzici kao o jednom vidu masovne kulture, zatim o njoj kao o istorijskoj pojavi koja nije isključivo vezana za naše vreme, nego se javlja i u prethodnim epohama (naravno, tada je bila nešto drugačija). Njena produkcija je ogromna i po tiražu i po broju naslova izvođača. Ona se izdržava samostalno, funkcioniše na tržištu samostalno; svi izvor prihoda potiču od onih koji konzumiraju novu narodnu muziku. Njena publika je veoma široka i masovna. Zbog toga i treba obratiti posebnu pažnju na nju. Pokušaćemo da ocrtamo koja je to publika, kakva je njena struktura, gde se ona nalazi i kako se ponaša.

PEŠIĆ—GOLUBOVIĆ:

Koja publika konzumira proizvode masovne kulture — to je problem koji je dosada najmanje ispitana. U zemljama gde se mnogo više istraživala masovna kultura, postoje i različite pretpostavke i različiti podaci o njenoj publici. U Americi, na primer, istraživanja ukazuju na to da se publika regrutuje iz svih slojeva stanovništva, i da u njenom korišćenju učestvuju intelektualci različitih nivoa, kao i ljudi iz građskih sredina koji pripadaju drugim slojevima stanovništva.

Ova pretpostavka mogla bi se uzeti i u našem istraživanju; samo se mora voditi računa o jednoj specifičnosti našeg društva. Nesumnjivo je naše društvo mnogo diferenciranije po nivoima kulture stanovništva nego što je to ameri-

čko društvo. U tom smislu kod nas se može govoriti o diferenciranju publike koja se koristi različitim proizvodima u sferi masovne kulture. Ljudi koji su više upućeni na pisanu reč, više će se koristiti literaturom, ili specifičnom literaturom iz sfere masovne kulture. Oni, pak, koji su manje u kontaktu sa pisanim rečima, odnosno ljudi koji su nepismeni i polupismeni biće više upućeni na neke druge oblike masovne kulture.

Ali kad je u pitanju nova narodna muzika, mislim da je ipak dosta teško formulisati pretpostavku. Moralo bi se nešto više znati o tome ko bi mogao biti njen konzument. Verovatno je proučavanje programa radija i televizije dalo već neke rezultate. A sigurno će nam i drug Donović, muzički urednik Producije gramofonskih ploča RTV Beograda, govoriti određenije o tome koji slojevi našeg stanovništva najviše kupuju ploče nove narodne muzike.

DONOVIĆ:

Naša izdavačka kuća ne vodi statističke podatke o tome ko su konzumenti gramofonskih ploča sa novom narodnom muzikom. Ja mogu da govorim o tome samo iz svog ličnog iskustva. Gotovo sam sasvim siguran da nova narodna muzika nalazi svoju produc pre svega u gradovima. Beograd bi tu bio na prvom mestu po prodajnim tiražima tih ploča, pa za njim drugi veći gradovi u Srbiji, Bosni i Makedoniji, a onda — nešto manje — u Hrvatskoj, Sloveniji i Dalmaciji.

S obzirom na to da je reč o pesmi koja je novostvorena, komponovana narodna pesma, najčešći njen konzument mogao bi biti onaj stanovnik gradova koji je došao sa sela, zadržavši svoje afinitete prema narodnoj pesmi koju je i ranije pevao i sa kojom je i došao u grad.

A zbog čega se ta muzika danas više konzumira nego ranije? Prepostavlja se da je to zahvaljujući povećanom broju gramofona, uglavnom po gradovima, ali i po selima. Ne bих isključio ni čisto komercijalni momenat u stvaranju te nove narodne muzike, i to na prvom mestu kod njenih stvaralača i interpretatora. Taj momenat postao je važan naročito od onoga momenta kada je zakonodavstvo regulisalo autorizaciju prava stvaralača i interpretatora te muzike.

Što se tiče konzumenata, kod njih postoji potreba za novim izrazom stanja u kome se oni sada nalaze. Svi ti faktori zajedno naterali su ljude da stvaraju takve pesme — i one su našle na svoj prijem.

NOVA NARODNA MUZIKA

U stvaranju i distribuiranju nove narodne muzike imamo dve važne komponente: na prvom mestu, to je pevač koji interpretira, a zatim sama pesma. Među pevačima neki su već ranije pevali ne samo ove pesme već i izvorne i starije narodne pesme, dakle repertoar koji ih je već afirmisao kao pevače. Međutim, mi imamo i drugčijih slučajeva, kada smo, izborom repertoara koji nam je ukazivao na dobre komercijalne tiraže, angažovali potpuno nepoznate pevače.

Ovu tvrdnju htio bih da ilustrujem slučajem jednog mladog pevača koji je doskora bio potpuno nepoznat. To je Živan Pavlović, koji je jednom lepotom i prihvativom pesmicom uspeo brzo da se afirmiše kao pevač, pa je i dalje prodavao u dobrim tiražima ploče koje je za nas snimao. Ako je reč o pesmi koju čete sada čuti, njen tiraž je bio preko 70.000 primeraka.

$\text{♩} = 104$

ka-zau-dži-ja, vst- ru - z - lo - ši - o -
či - ni mi se da se u - mo - ri - o -
mnogo no - īu ka - ko spa - vo mi - je -
z od svatog han - za - na po - pi - je -
zalo - ži , za - ža - ki kazandžilo sto - ri
nel pre pote - će iž - nik se dove - će.

RTB EP-12317

Živan Pavlović kompozitor. kazandžija vatan založio

PLAVŠIĆ:

Verovatno vi unapred planirate tiraže na osnovu prode određenih ploča na tržištu. Molio bih vas da kažete još nekoliko reči o prognozama koje vezujete za pojedine ploče kada ih snimate i pripremate za tržište. Na kojim elementima se one zasnivaju?

ĐONOVIC:

Ukoliko je reč o pevačima koji su već afirmirani i koji uživaju veliku popularnost, mi se odlučujemo za veće startne tiraže. Recimo, ploče Safeta Isovica imaju negde od 30—50.000 primeraka u startu. To isto važi za pevače kavki su Lepa Lukić, Dragan Živković-Tozovac i još neki. Međutim, kad su u pitanju pevači koji tek startuju, tu smo posebno obazrivi zbog toga što se bez obzira na to što smo mi izvršili izbor pesama — može dogoditi da ti novi pevači ne budu prihvaćeni, pa bi nam u tom slučaju ploče ostale lagerovane u magacinu.

PLAVŠIĆ:

A ukoliko se prihvati nov pevač, kako postupate tada?

ĐONOVIC:

U tom slučaju vrlo brzo reagujemo doradama. Mi smo u stanju da za nedelju dana izademo na tržište ponovo sa drugim, dodatnim tiražom, ukoliko se prvi potpuno proda.

PLAVŠIĆ:

Koliko puta otprilike tako činite?

ĐONOVIC:

Ploče doradujemo sve dotle dok se traže. Nаравно, ove nove komponovane pesme nemaju neki duži vek. Međutim, koliko god možemo da ih eksplatišemo doradama, mi to činimo.

PLAVŠIĆ:

Da se vratimo na onu konstataciju da je Beograd jedan od najznačajnijih potrošača nove narodne muzike, bar što se tiče ploča. U ovogodišnjoj Sondaži auditorijuma RTB, gledaoci u vašošicama u 43% slučajeva, iz seoskih naselja u 40%, a oni iz velikih gradova u 35% slučaje-

va (u apsolutnim iznosima to je ipak skoro duprolo više nego na selu) smatraju da na televiziji treba da bude više narodne muzike. Očigledno je da je razlika između sela i grada ovde daleko manja nego što se mislilo. Publika radija u još većoj meri izražava zahtev za povećanjem proporcije narodne muzike — na selu čak 74%, u varošici 63%, a u velikom gradu 45%. Povećanjem stepena urbanizacije opada broj zahteva za narodnom muzikom. Ali čak i u velikim gradovima (u ovom istraživanju to su bili Beograd, Novi Sad i Niš) ona se više traži nego svi ostali muzički žanrovi zajedno. To još jednom potvrđuje značajan podatak da publika narodne muzike nije isključivo seoska.

Možemo li reći, i da li se vi slažete s tim, da produkcija odnosno potrošnja nove narodne muzike nije vezana samo za selo, nego je isto tako vezana i za grad? Kako bismo u tom smislu mogli da opišemo publiku, koja, znači, nije samo seoska, nego je i gradska? Koji su tu zajednički elementi na kojima se gradi mogućnost prodaje gramofonskih ploča nove narodne muzike u velikim tiražima?

ĐONOVIC:

Afinitet prema narodnoj muzici kod našeg sveta jedan je od izrazito markantnih činilaca. Dalje, kad uzmem u obzir koliko je od rata do danas povećano gradsko stanovništvo i koliko je njegova struktura promenjena dolaskom ljudi sa sela, ja mislim da to može da nam pomogne u razumevanju potražnje za narodnom muzikom.

DEVIĆ:

Producentska kuća koja se bavi prodajom i produkcijom ploča sa novom narodnom muzikom, svakako mora voditi računa o vrlo važnom faktoru — a to je šta da se plasira na tržište. Kako vi, recimo, saznajete šta će biti ili šta može biti kurentno kao roba? Koja je vaša repertoarska politika?

ĐONOVIC:

Jedna Lepa Lukić, jedan Safet Isović ili Dragan Živković Tozovac mogu da pevaju tako reći sve ono što hoće; plasman tih njihovih ploča unapred je obezbeđen dogledno vreme na tržištu. Međutim, kad su u pitanju pevači koji tek startuju, onda se orientišemo uglavnom prema repertoaru. Mi sami, u kući, ocenjujemo da li je taj repertoar prihvatljiv, poznajući, razume se, prethodni repertoar, repertoar prethodnih ploča, pa onda tako odabran repertoar usaglašava-

mo sa mogućnostima pevača. Već sam pomenuo da smo tada obazriviji sa startnim tiražima, zbog rizika sa novim pevačima. Imali smo slučajeva da takav nov pevač propadne. Ako propadne, mi više s njim obično ne radimo. Prepuštamo ga drugim producentima, ukoliko oni žele da se za njega zainteresuju.

PEŠIĆ—GOLUBOVIĆ:

Drug Đonović kaže da je popularnost pevača momenat koji u priličnoj meri odlučuje o tiražu jedne ploče. Da li uz taj faktor treba vezati i sam sadržaj pesama koje se nude publici? Da li svojim sadržajem nova narodna muzika izlazi u susret nekim željama i potrebama publice koja kupuje te ploče?

ĐONOVIĆ:

Sadržaj pesama za nas i za prodaju naših ploča veoma je važan, a posebno kad su u pitanju mladi pevači. Mi ne primamo, naravno, uvek apriori ni od afirmisanih pevača sve što nam predlože. Jer to može biti ispod svakog nivoa, kao što pokazuje i primer pesme o fudbaleru Džajiću, snimljene u produkciji „Jugotona“:

*Svaka cura imala momčića,
ja bih htela Dragana Džajića.*

Kad bi neko od pevača, čak i afirmisanih, predložio takvu stvar, naša kuća je ne bi prihvatile. Mi vodimo računa o tome da ne idemo ispod onog minimuma kvaliteta koji jedna kuća mora održavati ako ne želi da se pretvori u neko preduzeće, već da ostane institucija koja — s obzirom i na to kakvo ime nosi — ima čak i izvesnu visputnu ulogu, a u svakom slučaju mora da paži na nivo izvođenja i na vrednost melodija koje se izvode.

PLAVŠIĆ:

Izgleda da ipak našoj publici ne smeta što je ploča koju ste pomenuuli sumnjive vrednosti. Ona takvu ploču kupuje. Prema tome, u naporu da opišemo publiku koja konzumira novu narodnu muziku, možemo sada reći da publici nije važno da to što ona konzumira bude na visokom nivou, prema nekim aspolutnijim kriterijumima. Ona, nezavisno od umetničkih kriterijuma, ima svoje preferencije, svoje afinitete, koje pokušava da zadovolji sruštajući se čak ispod nivoa o kome govori Đonović, a koji ozbiljnije gramofonske i distributerske kuće ne bi smelete da prihvate.

LUKIĆ:

Koliko produkcija gramofonskih ploča RTV Beograd prati zahteve publike? Naročito me interesuje uočava li se neka inertnost u ponašanju publike? Koliko ona voli ponavljanje jednih istih stvari, jedne, uslovno kažimo, „tendencije” u novoj narodnoj muzici, bilo da su u pitanju isti ili različiti pevači? Možda kod nje dominira potreba za promenom, lako usaglašavanje sa promenom: traže se stalno nove pesme, novi pevači, nove mode?

Na ovo pitanje navodi me jedna klasična definicija masovne kulture: njeni proizvodi — prema toj definiciji — nikada, ni kad su serijski, ne predstavljaju čistu shemu i šablon, golo ponavljanje onoga što se već traži i konzumira na tržištu. Dela masovne kulture uvek donose izvesnu promenu, neku, makar i minimalnu novu varijaciju. Od masovne kulture to traži „duh vremena”, o kome piše u svojoj istoimenoj knjizi Edgar Moren.

Da li se i u sferi nove narodne muzike primeniće takva neka pravilnost? Recimo da se šablon posle izvesnog vremena iscrpe upropastivši kompozitora, pevača, zasitivši tržište do te mere da s njime dalje ne može da se računa. Ili je suprotna situacija: da neka suviše radikalna promena, neka potpuno novatorska pesma, koja predstavlja zaokret u tom stvaranju, izazove negativan efekat, propadne, odnosno slabo se prodaje i brzo izgubi sa tržišta.

DONOVIĆ:

I u ovoj vrsti muzike, takva kretanja, o kojima govori Sveti Lukić, mogu se zapaziti. Uostalom, njima se izražava zakonitost koja važi za sve grane umetnosti. I kad bismo hteli, mi ne možemo da ignorisemo tržište, jer u krajnjoj liniji mi i radimo za njega, obraćajući pri tom pažnju da kvalitetom svojih proizvoda ne odememo toliko nisko, ispod svakih umetničkih kriterijuma. Ali publika nas na neki način tera da joj damo ono što ona želi.

LUKIĆ:

Mislim da je to samo deo istine. Jer, ipak vi njoj dajete ono što vi želite. U stvari, pred nama je dvostruki proces — i treba biti svestan njegove dvostrukosti. Vaša politika producenta i distributera još kako utiče na formiranje ukusa: repertoarom, izborom pevača, nametanjem sistema zvezda, festivalima i saborima čiji ste vi u stvari režiseri, a ne samo finansijski ili apstraktne mecene i pokrovitelji. U stvari, između

tržišta, publike i vaše kuće vlada tesno međusobno dejstvo. Zbog toga, demagoški je ako se operiše potrebama i ukusom publike kao faktorom koji jedini, „sam po себи“ odlučuje o svemu: o karakteru i vrednosti nove narodne muzike, o popularnosti pevača itd. Vi ste daleko od toga da pasivno i poslušno reagujete na impulse tržišta i publike. Potrebe i ukus formirate i vi, i to u znatnoj meri, naravno zajedno sa radiom i televizijom i sa najistaknutijim stvaraocima i interpretatorima nove narodne muzike.

ĐONOVIĆ:

Ja se potpuno slažem s tim. Kad govorim o politici, ne govorim o politici koja samo sluša ili samo diktira i diriguje. Naša politika usmerena je tako da usaglašava impulse tržišta sa onim što se sme i može pružiti u odgovor, kao nova narodna muzika, a da to ode u krajnji šund.

DEVIĆ:

Beogradska producentska kuća, koja već ima izvesnu tradiciju, stvarno vodi računa o toj selekciji. Njena politika ogleda se i u karakteru Beogradskog sabora. I pevači i pesme, sve je tu povezano sa Producijom ploča Radio-televizije Beograd. Pre festivala organizuje se selekcija kompozicija da bi se došlo do kvalitetnih pesama i ploča. Postoji žiri koji to sluša i zatim predlaže pesme koje će biti izvedene na Saboru. To je već neka stručna pomoć u odabiranju repertoara.

PLAVŠIĆ:

Još nešto bliže o samom repertoaru u vezi s publikom. Čini nam se da se u sferi nove narodne muzike rado sluša ono što je novo i aktuelno. Publika je, izgleda, orijentisana upravo na te novine koje se javljaju na tržištu.

DEVIĆ:

To nije sasvim izvesno. Jer sa muzičke strane, postoji šablon, forma koja je prihvatljiva. Ona nije sasvim nova. U celini, to je ipak novost u odnosu na tradicionalnu, izvornu narodnu muziku. Obično u svakoj pesmi postoji jedan instrumentalni uvod. On je većinom klasičan. Zatim dolazi glavna tema, koja je, takođe, više-mamje u tradicionalnim okvirima. Najzad, imamo referen, kao pripev, koji je novost u odnosu na tradicionalnu pesmu. U pesmi koju smo slušali — „Kazandžija vatru založio“ — dolazi do

izražaja upravo to što verovatno publici danas naročito pogoduje. U poređenju sa starom narodnom pesmom, koja je bila prosta, jednostavna, stihovna: jedna strofa koja se ponovi dva puta, i cela je pesma gotova — ovde je sada pričično nova struktura. Ovde je jedna strofa; posle toga dolazi još nešto novo što se dalje razvija, razvijajući muzičku ideju u pesmu uopšte.

! = cca 87

Svakog da - ma moj - ka kače ma - ni
Aide si - me jač moju se o - že - al
Dosta si - me kaže - me i di - me
Mo - de moj - ka lu - mu - ka do l - ku
Ja ga kače fu - ho - da li me moj ka - cu
Lepe cura kao sâm me - moj koji da gledam -
Bo - cu mojko fu - ho - da sl' mi kaži koji - cu
Sre su lepe kao sâm ka - ži koji da gledam -

PFB ep 12371
Kolupozivaju - D. Živković "Tosavice" - A - TA NOČI, PH hoc

Ovaj primer dobro ilustruje moju tezu. Upravo ovakve pesme se najviše sviđaju današnjoj publici. I još treba podvući, da su te nove pesme po strukturi slične jedna drugoj.

ĐONOVIC:

Forma narodne pesme — bilo da je ona nova, komponovana ili stara, izvorna — tako reći je nepromenljiva. Ako upotrebljavamo termin

šablon, onda je nova narodna pesma šablonizovana i u suštini drukčije ne može ni biti. Nekih revolucionarnih promena u ovoj vrsti muzike nema. Muzički, sve su to kompilacije, daleko od originalnog, samosvojnog stvaralaštva. Nove narodne pesme predstavljaju, manje-više, adaptaciju mélodija već postojećih, koje su samo melodijski menjanje.

PLAVŠIĆ:

Da li se to odnosi i na tekst?

DONOVIĆ:

Ja govorim u prvom redu o muzici. Novine su mnogo veće u tekstu nego u muzici. Ali to je oblast u koju ja ne bih zalažio. Hoću da podvučem samo to da tekstovi u našoj kući prolaze kroz neku vrstu cenzure. Muzika je u rukama nas, muzičkih urednika, koji odlučujemo da li ćemo nešto pustiti ili ne. Jedan stručnjak za jezik i književnost revidira i popravlja tekstove onda kad mi odlučimo da li je melodija vredna da bude odštampana na ploči.

PLAVŠIĆ:

Ja bih naveo neke od onih podataka kojima raspolaze Radio-televizija Beograd o slušanosti i gledanosti emisija nove narodne muzike. Da pogledamo maločas postavljeno pitanje: da li publike traži novine ili traži ono što je već uhodano? Sudeći po pismima koja mi dobijamo, narodna muzika se uopšte mnogo traži. Oko 70% pisama odnosi se upravo na narodnu muziku. Manji broj onih koji pišu traži već popularne pesme i izvodače. Mnogo veći broj upravo traži nove stvari i nova imena. Ja sam sklon zaključku da je publike orijentisana na novine. Teško je reći da li publici pogoduju novine u samoj muzici. Ali sigurno je da ona traži nove ploče, nove pevače itd.

U emisiji „TV-pošta”, 28. jula 1969. godine gledaoci su na ovo moje pitanje odgovorili potvrđno: oni traže nove ploče kao mladi nove snimke svojih ljubimaca u zabavnoj ili pop-muzici. Pristalice nove narodne muzike takođe traže da ih sredstva masovnog komuniciranja obaveštavaju šta je novo i najnovije na ovom polju. Ubeden sam da bi top-liste i ovde besprekorno funkcionišale kada bi neko pristao da ih uvede.

LUKIĆ:

Veliko je pitanje može li se preciznije reći nešto o publici nove narodne muzike. Globalno je

NOVA NARODNA MUZIKA

jasno, kad govorimo o mentalitetu, da novu narodnu muziku voli ono što je još seosko u našem mentalitetu, bez obzira na to da li se ta ljubav ispoljava više u selu, palanci ili velikom gradu. Ne dajući toj činjenici ni pozitivan ni negativan znak, mi smo prosti prinudeni da je konstatujemo. Međutim, mnogo više od toga ne možemo zasad da kažemo. Možda Plavšić ima podatke koji govore nešto drugo.

PLAVŠIĆ:

Evo, ja sam pripremio nekoliko ilustrativnih podataka o odnosu slušalaca i gledalaca radija i televizije prema ovoj muzici i njenim izvođačima. Pogledaćemo prvo odgovore prema obrazovnom nivou:

Tabela 1.

Sondaža 1969 (u %)

Obrazovni nivo	1	2	3
Nepismen	36,3	55,2	8,5
Pismen	52,5	37,1	12,9
Niža školska spremna	40,9	25,7	4,7
Priučeni i nekvalifik.	44,1	27,3	11,2
Visoka kvalif. i kvalif.	45,3	17,4	4,1
Srednja školska spremna	27,3	8,0	1,6
Viša škola i I stepen fak.	17,6	3,1	0,9
Visoka školska spremna	19,2	1,0	1,2
U K U P N O :	39,3	22,7	5,4

N a p o m e n a : 1. Stav da na televizijskom programu treba povećati ideo (Odnosi na sve tabelle.) narodne muzike; 2. Pevači narodne muzike kao najpopularnije ličnosti na programu RTB; 3. Emisije narodne muzike kao najpopularnije emisije na televizijskom programu.

Podaci koje smo dobili u prošlogodišnjoj sondaži gotovo su identični ovima ako se posmatraju u celini. U 1968. godini po broju zahteva koji traže povećanje na prvom mestu nalazila se narodna muzika sa oko 33% odgovora, dok je svega 2% tražilo njeni smanjenje. Tada je emisija „U narodnom ritmu“ gotovo kod svih socijalnih kategorija spadala među osam najgledanijih emisija našeg TV-programa (gledanost od 14% do 46%). Od pevača narodne muzike najpopularniji su bili Nedeljko Bilkić, Safet Isović i Lepa Lukić. Ove godine, pored njih, visoko su se plasirali i Radojka i Tine Živković, Ismet Krcić,

NOVA NARODNA MUZIKA

Dragan Živković Tozovac, Zaim Imamović, Nada Mamula, Braća Bajić, Predrag Gojković i Esma Redžepova. Lako je primetiti da se ovde ne radi samo o popularnosti pevača koji pevaju „novu” nego i onih koji su poznati još uvek i kao pevači „stare” narodne muzike. Zapaženo je takođe da postoje izvesne razlike u popularnosti pojedinih pevača u raznim regionima Srbije. Slično je i kod popularnosti emisija narodne muzike — one su npr. nešto popularnije u Šumadiji (14%), Istočnoj Srbiji (13%), Starovlaškom kraju (11%) i Južnoj Moravi (10%), nego npr. u Sremu i Bačkoj (1%).

Daćemo sada odgovarajuće podatke i prema socijalnoj strukturi:

Tabela 2. Sondaža 1969 (u %)

Socijalna struktura	1.	2.	3.
Službenik	28,1	7,1	1,4
Radnik	47,5	24,0	5,3
Poljoprivrednik	45,3	49,1	7,1
Zanatlija	41,5	33,5	7,3
Penzioner	42,0	20,2	11,9
Student	8,7	0,9	—
Učenik	17,4	10,7	1,5
Domaćica	47,5	31,7	7,6
Ostali	32,0	12,0	5,3
U K U P N O :	39,3	22,7	5,4

Veoma su interesantni i podaci distribuirani prema uzrastu ispitanih gledalaca. Tu se zapaža veoma pravilan porast afiniteta ka narodnoj muzici od mlađih ka starijima.

Tabela 3. Sondaža 1969 (u %)

Godine uzrasta	1.	2.	3.
od 15 do 18	20,3	15,1	2,6
od 19 do 25	28,9	20,1	3,5
od 26 do 35	43,7	23,1	6,1
od 36 do 45	46,2	23,8	4,3
od 46 do 55	40,0	23,0	6,1
od 56 do 65	42,3	28,6	9,7
U K U P N O :	39,3	22,7	5,4

Najzad da završimo ovaj pregled podataka navođenjem razlika koje postoje s obzirom na odnos prema narodnoj muzici na televiziji u pojedinim regionima Srbije:

NOVA NARODNA MUZIKA

Tabela 4.

Sondaža 1969 (u %)

Demografski rejoni	1.	2.	3.
Šumadija	44,0	25,1	4,4
Starovlaški kraj	40,1	41,1	8,4
Istočna Srbija	44,9	41,5	6,7
Južna Morava	42,1	34,8	6,4
Banat	48,0	14,3	10,8
Srem i Bačka	37,7	15,8	1,5
Kosovo	39,7	27,2	7,0
Beograd, N. Sad, Niš	27,0	10,1	4,5
U K U P N O :	39,3	22,7	5,4

Iako se podaci koje sam naveo odnose na televizijski program, oni su opšti, a beležimo ih i kod ostalih sredstava — npr. kod radija čiji slušaoci u preko 39% slučajeva takođe traže povećanje udela narodne muzike na programu. „Posle uvođenja većeg broja ovih emisija 1968. opao je pritisak (1967. 45% ovakvih zahteva), ali sada ponovo raste verovatno i zbog promena u strukturi auditorijuma. Možemo slobodno reći da je zahtev za povećanjem proporcije narodne muzike na našim programima opšti za naš auditorijum. On se prenosi i beleži i kod radija i kod televizije”. (Iz Izveštaja Odeljenja za studij programa RTB, broj 2 od 9. maja 1969. god.).

Na osnovu ovoga možemo izvući zasada sledeće zaključke:

Sa porastom obrazovne strukture opada broj ljudi koji traže da bude više nove narodne muzike na radiju i na televiziji. Slično je i sa godinama, odnosno uzrastom: najmladi ne traže toliko ili traže manje narodne muzike, a stariji traže više. Otpriklje, ljudi srednjih godina najviše traže tu muziku.

U pogledu socijalne strukture činjenica je da najvatreniji navijači ove narodne muzike nisu poljoprivrednici, kao što se obično misli, nego su to veoma često i radnici, i zanatlije, i službenici, a gotovo najviše su to domaćice. Znači da ljubitelja nova narodna muzika ima u svim socijalnim kategorijama. Ovakva određenja, prema tome, neće biti dovoljna specifična varijabila koja će nam reći nešto o publici nove narodne muzike, ali, ipak, ona nas ne ostavljuju ni u sasvim neodređenim slutnjama.

LUKIĆ:

Misli li Đonović da ova narodna muzika, upravo takva kakva jeste, odgovara potrebama svoje publike? Da li ona znači jedan u osnovi pozitivan, prvi kontakt širih slojeva naroda sa

muzikom, kao neka prva stepenica, kao laka muzika za narod, kao zabavna muzika za tu publiku kojoj se obraća, kojoj je namenjena i koja na nju tako živo reaguje?

ĐONOVIC:

Adekvatnost nove narodne muzike može biti mač sa dve oštice. U štampanju ploča sa tom muzikom, želja za lakin uspehom može da nas odvede predaleko da spustimo kriterijume, da još više utičemo da se preorijentise — u daljem toku događaja — ukus onoga dela publike koji ispoljava već određene muzičke afinitete i želi muziku koja je ispod nivoa.

LUKIĆ:

Da li takve tvorevine, koje vi smatrate pristojnim obrascima nove narodne muzike, prolaze na tržištu isto onoliko dobro kao i one koje su slabije i koje vi smatrate šundom nove narodne muzike? Ako bi se relativno korektne stvari prodavale isto tako dobro, ili ne mnogo slabije, nego šund, onda ne bi bilo razloga za neku preteranu brigu. U tom slučaju, vaša politika — govoreći u globalnim crtama — bila bi ispravna.

ĐONOVIC:

Prema podacima kojima raspolažem, i prema saznanjima koja imam, u toj produkciji nove narodne muzike, ona dela koja se mogu smatrati korektnim još i sad imaju bolju produženo što je ima totalan šund, dakle ona nova narodna muzika koja je ispod svakog nivoa.

Stvaraoci nove narodne muzike

DEVIC:

Kad govorimo o stvaraocima nove narodne muzike, dakle o kompozitorima koji pišu melodije i o piscima tekstova neophodno je da se prvo osvrnemo na njihove kvalifikacije. Jedni od njih bave se muzikom profesionalno. To su članovi nekih ansambala koji izvode narodnu muziku, ili su pevači narodnih pesama. Drugi su amateri, službenici, nesvršeni intelektualci, čak i zemljoradnici, sve ljudi koji se povremenno bave narodnom muzikom. Gotovo svi potiču sa sela, a žive i rade većinom u gradu.

Pripadnici druge grupe stvaralaca javili su se kasnije nego oni iz prve grupe. Bilo je to u vre-

me kada se javila potreba za zaštitom autorskih prava tih tvorevina koje se komponuju u duhu narodnog stvaralaštva. Drugim rečima, bilo je to onda kada je nova narodna muzika počela svoju ekspanziju.

Ja znam izvestan broj stvaralaca nove narodne muzike kao ljudi koji su donekle muzički obrazovani: znaju osnove nauke o harmoniji, muzičku teoriju, umiju da pišu note, mogu da zapišu ono što odsviraju i otpevaju. Aii oni koji se javljaju u novije vreme, najčešće nemaju ni najosnovnije predstave o notnom sistemu; oni su muzički nepismeni i stvaraju instinkтивno. Tačav kompozitor svoju kompoziciju prvo peva pevaču; kad je ovaj dobro nauči, pesma se snimi na magnetofon, ukoliko je kompozitor zadovoljan izvođenjem, pesma ide dalje, tj. zabeleže se note, snima se gramofonska ploča itd.

LUKIĆ:

Dević je pomenuo jedan trenutak koji je dosta karakterističan za razumevanje fenomena nove narodne muzike, a naročito za razumevanje stresa njenih stvaralaca. Ispada da je jednim delom ekspanzija nove narodne muzike u vezi sa pristupanjem Jugoslavije Bernskoj konvenciji o zaštiti autorskih prava. U najmanju ruku, to je praktično važan momenat. Kompozitori za koje smo prošli put kazali da su ranije bili srećni što će im se njihova pesma vratiti u narod, utopiti se ponovo u sredinu iz koje je i potekla, sada odjedanput mogu da obezbede svoje interesne, da steknu izvor stalnih i ne malih prihoda. Oni dobijaju legalan status u društvu: profesionalizuju se upravo kao kompozitori, kao stvaraoci tih melodija. Taj momenat obelodaje profesionalizaciju celokupne nove narodne muzike, proces koji obuhvata i stvaraoce, i interpretatore, i producente, i trgovce.

DEVIĆ:

Kompozitori nove narodne muzike postali su zainteresovani za svoja prava. U prvo vreme oni su imali tantijeme obezbeđene preko Saveza kompozitora Jugoslavije, odnosno preko Autorske agencije za zaštitu malih prava (ZAMP), čiji su članovi mahom svi bili. Kriterijumi za prijavljivanje dela bili su bez značaja. Jednostavno je trebalo napisati ZAMP-u pismo sa tekstom i napisanim notama u prilogu. Nekad je bila dovoljna i sama snimljena ploča da bi ZAMP imao uvid.

To je tako trajalo nekoliko godina. Međutim, stvaraoci nove narodne muzike postali su vremenom sve nezadovoljniji procentom koji su

dobijali od izvođenja svojih dela, odnosno potiranjem njihovih tvorevina, bilo da je reč o tekstu, bilo da je reč o melodiji. Zbog toga su još 1965. godine počeli da kidaju veze sa ZAMP-om, i konačno su, dve godine kasnije, osnovali svoje samostalno udruženje. Ono se zove Savez autora muzičkih dela u duhu narodnog stvaralaštva (SAMD). Tu je okupljen veliki broj ljudi, oko 400, i taj broj tako reći svakodnevno raste. Predsednik im je Radojka Živković, poznati interpretator i autor narodnih pesama i igara.



NOVA NARODNA MUZIKA



LUKIĆ:

Naslov ove kompozicije Radojke Živković, „Umetničko kolo”, obeležava jednu karakterističnu dilemu u kojoj se verovatno nalaze i stvaraoci nove narodne muzike, ili bar najbolji među njima. Mislim da se ona ogleda u njihovom raspinjanju između one muzike koja se traži i izvesnih umetničkih ambicija koje, kako se bar meni čini, neki među kompozitorima nove nove narodne muzike imaju, i to ne bez osnova.

PLAVŠIĆ:

Ja to razumem ovako. Nije znači, samo materijalni momenat naterao ove ljude da osnivaju svoj Savez, nego i jedan drukčiji motiv: nastojanje da se i oni afirmišu kao umetnici koji stvaraju dobra umetnička dela određenoga žanra.

LUKIĆ:

Ja sam maločas aludirao na stav ozbiljne muzičke kritike, kao i nekih faktora u Savezu kompozitora Jugoslavije prema stvaraocima nove narodne muzike. Oni su olako izjednačili obe kategorije tih stvaralaca o kojima je na početku govorio Dević. Međutim, neki među njima: Radojka Živković, zatim Jovica Petković, Dragan Živković Tozovac, Petar Tanasijević i drugi, mogu se smatrati kompozitorima barem s isto onolikom osnova sa koliko taj naziv zvanično

NOVA NARODNA MUZIKA

nose autori nekih horskih pesama, školskih sonata, dečjih kompozicija i sličnih skromnih dela tzv. ozbiljne muzike.

Apriorno odbojni stav predstavnika tzv. ozbiljne muzike prema svim stvaraocima nove narodne muzike, prema celokupnoj toj orijentaciji komponovanja sigurno je doprineo tome da se stvaraoci narodne muzike svi ujedine na drugoj strani. Iz različitih razloga, motiva i pobuda oni su formirali svoj front, izražen najčešće u tom udruženju koje ima naziv pravnički neobično veštvo smisljen, gotovo neoboriv. Taj naziv znači da oni nisu plagijatori, imitatori ili autori nekih neoriginalnih varijacija na teme narodne muzike. Inace bi im se moglo desiti, na osnovu propisa o moralnom autorskom pravu, da budu osporene njihove tantijeme. Ili bi ih njihovi protivnici optužili da stvaraju narodnu muziku na isti način kako se ona ranije stvarala, anonimno, u narodu. Svojim udruživanjem autori nove narodne muzike su se odbranili pravno i finansijski; ali su ostali, zvanično, autori nižeg ranga nego što su autori ozbiljne ili zabavne muzike.

PLAVŠIĆ:

Mislim da je učinjena velika greška što neki najbolji kompozitori nove narodne muzike nisu postali ravnopravni članovi Saveza kompozitora Jugoslavije. Možda bi se kvalitet njihove produkcije, i uopšte produkcije nove narodne muzike, poboljšao. Autori, koji su članovi Saveza kompozitora Jugoslavije, trudili bi se da opravdaju taj naziv, da održe svoj nivo; drgi, koji još nisu članovi, želeli bi da zasluge taj naziv, odnosno da dodu do tog nivoa. Među njima bi bila zdravija konkurenca koja se ne bi svodila na konkurenčiju za publicitet i na materijalnu konkurenčiju.

Pri tom, nije reč samo o tome da se ovi kompozitori uporeduju sa kompozitorima ozbiljne muzike. Njih vredi porebiti sa kompozitorima zabavne muzike. Ova dva žanra, zabavna i nova narodna muzika, sličniji su međusobno i po poнаšanju na tržištu i uopšte. Zbog toga ih i treba uporedivati.

DEVIĆ:

Međutim, ima tu jedna druga stvar. Ozbiljna muzika je sinonim najvišeg nivoa u stvaranju muzike. Osim toga, najbolji kompozitori zabavne muzike su zvanično priznati, mogu da budu, i najčešće jesu, članovi Saveza kompozitora Jugoslavije. Znači, oni su u principu izjednačeni sa kompozitorima ozbiljne muzike, dok to kompozitorima narodne muzike nije pošlo za rukom.

LUKIĆ:

Posle izlaganja praktičnog statusa kompozitora nove narodne muzike, neophodno je osvetliti ih i sa druge strane. Bez obzira na to što oni mogu biti muzički diletanti, a s obzirom na odziv publike, mi moramo — uvažavajući i jedne i druge činjenice — priznati da stvaralač naše nove narodne muzike ima živo i tačno osećanje za ono što se aktuelno dešava u društvu, u životu njegove publike.

PLAVŠIĆ:

On, izgleda, nije naročito izdvojen od te publike, pa mu i ne pada teško da je razume.

LUKIĆ:

Šta je to o čemu on vodi računa komponujući pesmu, angažujući nekog da mu piše tekst ili sam pišući tekst? Kakav je taj njegov smisao za aktuelnu stvarnost? Ja mislim da je najkarakterističniji primer braće Bajić. Kao neki lutajući novinski reporteri, oni hitaju za novim temama kao što su: porez, odlazak na rad u inostranstvo, kosmonauti itd. Te teme oni razvijaju i registriraju muzički prihvatljivim oblicima, kao neku vrstu muzički ilustrovane reportaže za narod, o onome šta se zbiva u narodu, šta ga muči, grize, raduje i sl.

PLAVŠIĆ:

Pri tom su te reportaže šaljive i ironične, uglavnom na ovaj isti način na koji i narod komentariše aktuelne događaje.

Largo 120

Largo 114

Čuva-lu sam gove-da vola-la sam obru-da

a pu men-de uverne mladu oče a ka-na da

Jugoton EPH 4168
BRĀCA BAJIĆ NišAGARA

LUKIĆ:

Taj fenomen, koji se zove nova narodna muzika, nameće nam se kao integral u kome je teško za jedan faktor reći da je odlučujući. Da li su to stvaraoci? Da li više oni koji pišu tekst kao neku sociološku reportažu i komentar, ili oni koji komponuju muziku kao neku slobodnu varijaciju, kombinujući staro i novo, domaći folklor i uticaje zabavne muzike i narodne muzike drugih naroda? Ili su to, najzad, interpretatori koji tim tvorevinama daju značajan završni pečat?

Kako bismo objasnili taj integral? Slojevi kojima se obraćaju stvaraoci nove narodne muzike, pa i ona sama po sebi, nalaze se u izvesnom raskoraku. Na jednoj strani je inercija starog, bivšeg, seoskog, patrijarhalnog života i pogleda na život — sa svim njegovim normama. Na drugoj strani je uticaj modernog, urbanog, uslovno ga nazovimo tako, relativizma, koji još nije konstituisao svoje pozitivne norme, sve one norme koje se sažimaju formulom o filozofiji svakodnevnog života. Čitavi slojevi se nalaze u toj ambivalentnoj situaciji.

Nova narodna muzika očigledno se nalazi na pragu tog raskoraka, te dileme, te ambivalencije, i trudi se da stigne do nje i da je uhvati. Drugim rečima, ona se trudi da odgovori potrebi za prevazilaženjem te ambivalencije, za harmonizacijom života. Egzistencijalno, ona odgovara pokušaju tih slojeva da se snađu, da se ukorene u novom životu, da se on ne bi sveo na neko golo vegetiranje. Znači, egzistencijalni koren nove narodne muzike je strah od praznine, „horror vacui“, u kome se nađe čovek kad, istički, napušta jedan stil i način života, a u novome još nije našao dovoljno oslonca.

Na kraju krajeva, da govorimo manje metafizički i filozofske, a više sociološke: izvestan standard, koji postignu izvesni slojevi u ekspanziji, traži zadovoljenje novih, viših potreba. Šta tu onda dolazi u obzir? Imamo jaz između stotina hiljada i miliona Jugoslovena — i ozbiljne kulture. Prave kulturne vrednosti nisu tim ljudima u principu nedostizne, nego su im praktično nedostupne, jer se nisu navikavali na njih, nisu imali vremena da uspostave stalniji i intenzivniji kontakt s njima. Ne treba, pri tom, zaboraviti da je čovek na koga mislimo preauzet dužnostima na svom radnom mestu i uopšte. Ako mu ipak preostane nešto malo dokolice, kako će je iskoristiti? I zašto bi je, na kraju krajeva, obavezno iskoristio na taj način što bi bio upućen samo na neke krajnje ozbiljne stvari, odnosno na sredstva za zadovoljenje viših i najviših duhovnih potreba, kavka su na primer dela ozbiljne muzike itd.

U odsustvu kontakta sa pravim, ozbiljnim, vrhunskim kulturnim vrednostima koje mu nisu praktično dostupne, ovaj čovek upućen je na lakše forme kulture, na masovnu kulturu. I one iskazuju i zadovoljavaju njegove potrebe, i one nisu lišene potpuno nekoga sadržaja i značenja. Nova narodna muzika, sagledana u tom kontekstu, odgovara intimnoj reakciji na nov život i, ujedno, nostalгиji za starim. U osnovi, to je primanje novoga, samo primanje novoga uz želju da ono uključi i sve što bi sačinjavalo koren života. Otud nova narodna muzika nije samo zabava u dokolici, već ima i ozbiljnije funkcije. Ona je i razgovor, i zamiljenost, i komentar o smislu života. Ona je priručno sredstvo za svaku onu priliku kojom se život fiksira (rođenje deteta, vojska, veridba, svadba, krštenje). Ona je u stanju da iskaže bitna intimna stanja i raspoloženja, kao što su: ljubav, prijateljstvo, životna gorčina i razočaranje itd.

S obzirom na karakter nove narodne muzike, na njenu strukturu, odnosno na vezu između teksta i muzike, jasno je da ona jedina — u današnjoj „datoj“ situaciji — kako-tako zadovoljava sve navedene i druge potrebe širih slojeva kod nas. Ona to čak čini mnogo bolje nego druga sredstva koja su tim slojevima pružili, koja su im praktično dostupna.

Estetička analiza nove narodne muzike

LUKIĆ:

U ovim razgovorima mi smo od početka naglašavali razliku koja postoji između velike popularnosti nove narodne muzike i njene — kako se nekima od nas čini — male umetničke vrednosti. Ipak smo sebi dopustili „luksuz“ da tu razliku priznamo ozbiljno, da je shvatimo, drugim rečima, kao raspon pojave koju proučavamo. Znači, ni samo jedno, ni samo drugo nije istina.

Priznavši taj raspon, mi smo išli redom: opisali smo sam fenomen i njegovu jedinstvenost, pozabavili smo se publikom nove narodne muzike, zatim njenim stvaraocima. Pri tom smo celo vreme vodili računa o estetičkoj strani te muzike. Sada taj estetički ekvivalent nove narodne muzike dolazi u prvi plan našeg interesovanja. Zbog toga smo i pozvali dr Dragutina Gostuškog, kompozitora i muzičkog estetičara, da nam pomogne u estetičkoj analizi nove narodne muzike.

NOVA NARODNA MUZIKA

Za ovakav razgovor, mislim, najuputnije je ne ići odmah na globalne ocene, već početi od nekih karakterističnih primera, kao što je ovaj.

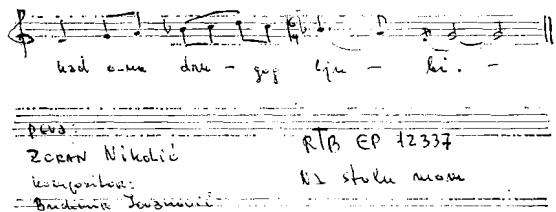
Baca 120

Na stolu novi stoje časice
pri me ručni mog vi - na
ve - se - o sru - a sr - ce mi
pla -če — Gde si mojko - ko
do u te - sis si — na
što sukođ dom u - tu - ga - je
gve ja - če i ja - če

Baca 162

Ljubav je do - ja - sa mo ta - - -
o kaj je sa - nja se - ki dan
i tako dan po dan ja - la - zi
na daju mo - ja - ga - bi - - -
za - šlo je to - lika vo - lju

NOVA NARODNA MUZIKA



DEVIĆ:

To je bila pesma Budimira Jovanovića „Na stolu mom“. Slušajući ovu pesmu, mogli smo da zapazimo kako se pevane strofe povezuju sa melodijom. Ako globalno uzmemo ovu kompoziciju, tu tekst jedini vezuje i pravi privid neke celine pesme. Jer, u stvari, mi lako možemo da odvojimo jedan deo pesme od drugoga dela, kao da imamo dve pesme pred sobom. Ako bismo ovo sadašnje stvaralaštvo hteli da uporedimo sa našim tradicionalnim narodnim muzičkim stvaralaštвом, ono ne liči ni na romansu, a nekmoli na narodnu pesmu.

Pesma koju smo čuli — a takvih još ima dosta — svedoči nam kako sa muzičke strane izgledaju neke od tih novih komponovanih narodnih pesama. Narod ovo niti može da peva, niti može aktivno da prihvati. Mogli ste da zapazite kako pisac teksta, a takođe i kompozitor, malo vode računa o našem klasičnom stilu, desetercu ili osmercu. Ovde se čuje u jednom stihu jedanaest slogova, u drugom četrnaest, zatim se to vezuje sasvim slobodno.

U tekstu vlada čista improvizacija; on kao da je pravljen metodom slobodnih asocijacija. Što se muzike tiče, ona nije veće vrednosti. Naime, bezuspešno se ovde meša sevdalijski ton onih poznatih, popularnih narodnih pesama, koje su se nekad u Srbiji zvalе kafanskim psmama, sa jednim tonom i štimungom koji bismo mogli nazvati šumadijskim. Sa te muzičke strane, ovo nikako ne bi mogla da bude narodna pesma, jer nije prihvatljiva, ponovljiva, pevljiva; ne bi mogla da se nauči napamet.

GOSTUŠKI:

Dević je govorio podrazumevajući da ovo nije dobra pesma, što znači da ona nije ni dobra muzika i da joj nije dobar tekst. Ja to, razume se, takođe podrazumevam iz sličnih ili potpuno istih razloga. Mislim, samo, da nije dovoljno konstatovati da je ta pesma rđava. Moramo, pre svega, da se zapitamo zbog čega je to tako, odakle to dolazi. Narodna muzika je za mene

NOVA NARODNA MUZIKA

više sociološka nego umetnička pojava. Umetnost je ovde samo jedna forma u kojoj se ta sociološka pojava manifestuje.

Veliki deo našeg stanovništva nalazi se negde na putu iz sela u grad; on više nije seoski element, a još nije postao gradski. Mislim da se neću prevariti ako kažem da je ova muzika namenjena tom elementu; ona više nije narodna a nije postala ono što treba da bude: muzika koja je — kao umetnička forma — sama sebe svesna, svesna svoga cilja, svoga postojanja i ima neki svoj, bar minimalni, unutrašnji i tehnički fundament.

DEVIĆ:

Ja se slažem sa ovom tvrdnjom. Nova narodna muzika je složena pojava. Mislim da je najvažnije utvrditi da ona ne predstavlja narodnu pesmu, onu pesmu koju će narod aktivno prihvati. Ona, u stvari, na određen način odgovara novom čoveku koji sa sela prelazi u grad, koji nije ni u selu ni u gradu u suštini.

GOSTUŠKI:

Kakav narod, takva i pesma. Sam taj fenomen velikog komercijalnog uspeha ovakvih stvari dokazuje da ta pesma nekome odgovara. Mi ne bismo ni trošili vreme na ovu pojavu ako bismo ostali na nekoj goloj estetičkoj oceni vrednosti tворевина te nove narodne muzike — da u celom tom kompleksu nema činjenica koje upućuju na neke manifestacije potrošačkog društva i masovne kulture kao njegovog markantnog izraza.

DEVIĆ:

Ova pesma je vrlo teška kao pesma, teško joj je — po formi njenoj — da postane narodna pesma, da se zapamti i da ostane u narodu. Ona je možda neka vrsta zabavne muzike za tog našeg čoveka koji se menja prelazeći iz sela u grad. On prihvata tu muziku.

Kompozitor ove pesme, koju smo slušali, dostigao je sa jednom sličnom kompozicijom vrhunac. To je ona pesma „Poleti, golube moj”, koja je prodata u preko 200.000 primeraka i koja je osvojila dve zlatne ploče. To je zanimljiv podatak.

PLAVŠIĆ:

Pitanje je na kojim se elementima zasniva popularnost te nove komponovane pesme u duhu

narodnog stvaralaštva — ako je nju teško reprodukovati, ako je teško uživati u njoj. Na kojim elementima se, u stvari, zasniva njena masovna potrošnja? Šta je s tim narodom koji je promenio svoj ukus i umesto ranije, tradicionalne narodne muzike, voli sada ovu, koju smo opisali kao manje vrednu, teže ponovljivu, ne-pevljivu i sl.? Po mom mišljenju, reč je o novoj publici. Ali, koji su bliži elementi, strukturalni — a ne samo sociološki — u samoj toj novoj narodnoj muzici koji vezuju tu novu publiku za nju?

LUKIĆ:

Nova narodna muzika socioološki i psihološki odražava ambivalentan položaj jednog hibridnog sloja našeg društva, kome se ona u stvari i obraća. Samo po sebi, ona je takođe ambivalentna u svakom svom elementu, a naročito u njihovim međusobnim odnosima: u muzici koja je hibridna, u tekstu koji je necelovit, i najzad, u odnosu između muzike i teksta. Takva hibridna, ambivalentna, necelovita — upravo tom svojom šeprtljavostu, diletantizmom, unutrašnjim raskorakom svojim — ona i odgovara egzistencijalnom položaju svoga konzumenta.

GOSTUŠKI:

Ona je tako rogobatna da Dević s pravom primiče kako ju je teško naučiti napamet, teže nego neku ariju iz moderne opere. Ne ide čoveku u uši. I to je utoliko čudnije što se ona javlja na terenu šumadijskom, koji je baš po tradiciji imao najčistije i najjednostavnije ritmičke i druge forme. Šumadijski teren davao je najjednostavniji mogući krov melodija. Toj pesmi i toj melodiji moglo se zameriti što je bila srušiće jednostavna, što nije imala nekog traženja, neke specifične dubine kakva se javlja u pesmama iz drugih krajeva zemlje — Istočne i Južne Srbije ili Makedonije. Danas ona čak napušta i tu jednostavnost, i ja bih rekao da to čini za račun teksta.

Konzumenti ove nove muzike mnogo manje obraćaju pažnju na muziku nego na reči. Više puta, preko pisama, ili u direktnim nastupima preko radija i televizije, oni su isticali da njima najviše odgovara aktuelnost tekstova koji se obraćaju svakodnevnim situacijama u kojima se narod nalazi. A to je upravo ono u čemu ih ne mogu zadovoljiti stare pesme.

DEVIĆ:

Kako i zbog čega prolaze ove pesme? Prolaze, izgleda, baš zbog toga što ne moraju da se peva-

NOVA NARODNA MUZIKA

ju. Ljudi ih slušaju. Recimo, slušaju ih na koncertima narodne muzike kojih ima mnogo, a kojih ranije nije bilo. To je, opet, nova pojava, ti koncerti, sabori i festivali.

PEŠIĆ—GOLUBOVIĆ:

U prvom razgovoru, ja sam istakla pretpostavku da ćemo kod ove muzike upravo pronaći pasivnost. U staroj narodnoj muzici potrošač je bio aktivan; nije bilo važno ko stvara i ko interpretira, svi su učestvovali u tom poslu i u interpretaciji na izvestan način modifikovali narodnu pesmu. A sada je njen konzument samo slušalac, sada je on daleko pasivniji.

DEVIĆ:

To ne znači da su sve takve pesme bezvredne. Vratimo li se dvadeset i više godina unazad, pronaći ćemo pesme koje i danas žive.

GOSTUŠKI:

Mi toj novoj muzici ne možemo osporiti izvestan narodni karakter. Ona počiva na izvesnim klišeima i shemama koji su poznati od starine i koji činjenički pripadaju muzici koju nazivamo narodnom. Ono što je tu čudno, to je sledeće: postanak narodne pesme je spontana i autentična pojava, autentičan momenat inspiracije jednog dilektanta, pod određenim okolnostima o kojima mi ne znamo mnogo. U ovom slučaju, očigledno je da taj momenat iskrene spontanosti i potrebe za pevanjem otpada.

U tom procesu, sledeći momenat je usmeno, spontano prenošenje uspelih pesama. Mi možemo pretpostaviti da je u prošlosti, u srednjem veku ili kasnije, kada su te pesme stvarane, bilo i manje uspelih i više uspelih tvorevinu, i da su samo ove druge preživele. Prema tome, možda će i neke od ovih današnjih pesama imati trajniju vrednost zbog toga što će ih ljudi prenosići pevušeći ih za svoje zadovoljstvo. Ali tu treba staviti dve napomene. Ukoliko ljubitelj pevuši ovu muziku, on će je sigurno pogrešno interpretirati. To je prvo. A drugo, ako je ova pesma dobra, ona će ostati i mi ćemo imati i obogatićemo se na neki način njome. Ono što je najbitnije pri tome, to je da imamo posla sa jednim istim procesom koji zapažamo i na drugim područjima muzike. Kad je neko htio da ima muziku i da svira, on je morao tu muziku i da uči. Zato je cvetala kamerna muzika, domaća muzika još i u ranijim vekovima kada nisu postojala mehanička sredstva prenošenja. Danas se u oblasti ove nove muzike to isto de-

NOVA NARODNA MUZIKA

šava što se pre toga dešavalo u oblasti zabavne muzike. Čovek ne mora više ni da svira ni da peva, on pušta ploču i pušta drugog da mu svira i da mu peva. Drugim rečima, potrošač se olenjio. Publika više nije obavezna da sama muzicira ukoliko želi da uživa u muzici.

Dakle, slušalac se olenjuje i nema potrebe da reprodukuje pesmu. Ona je sama po sebi složena i onemogućava mu pravilnu interpretaciju — to je drugo. Treće, slušalac se zadovoljava time da i tim mehaničkim putem iskaže i upotpuni samoga sebe.

LUKIĆ:

Gostuški je izrazio nešto što mi izgleda veoma važno — a to je da predrasude prema novoj narodnoj muzici ne treba imati već zbog toga što je ona jedan markantan sociološki fenomen. A zatim, nije ni ona sva ista, ponešto se u njoj može naći dobro, i nadati se da će to dobro ostati.

Ima mnogo pitanja koja se u vezi s tim postavljaju. Jedno je: kako obezbediti da ono što u novoj narodnoj muzici vredi osvoji svoje mesto i trajnije ostane. Jer ono je izloženo i riziku tržišta i kratkoročnoj, a često i kratkovidoj politici distributerskih kuća, radija i televizije, koji po inerciji ili iz komercijalnih razloga privlačavaju najlakšim rešenjima i kompromisima.

PEŠIĆ—GOLUBOVIĆ:

Gostuški je pokazao neke vrlo značajne probleme koje bismo morali da ispitujemo. Jedan od takvih važnih problema jesu motivi koji inspirišu ljude da stvaraju ovakvu muziku. Koji su njihovi motivi, ko su ti ljudi koji tu muziku stvaraju, iz kojih slojeva oni dolaze, i koje potrebe zadovoljavaju? U tradicionalnoj narodnoj muzici to je relativno lako objasniti: potreba je potreba za muzikom, za pesmom. Ovde to nije sasvim jasno ni kod stvaralaca niti kod onih koji tu muziku konzumiraju.

Takođe bi bilo interesantno odgovoriti na pitanje o karakteru ove nove narodne muzike kao sociološke pojave. Koji slojevi naroda ovu muziku najviše prihvataju i koji najviše osećaju potrebu za njom? Ali, da bi se na to pitanje odgovorilo, treba ustanoviti — estetičko-muzičkom analizom — strukturu i kvalitet same pojave.

PLAVŠIĆ:

Radio i televizija sa dosta opreznosti i takta pokušavaju da plasiraju one elemente koji su

u toj novoj narodnoj muzici najpozitivniji i koji mogu da dovedu do jedne razvojne politike. Ali, to još nije rezultat sistematskog istraživanja. Ono bi moralo da ukaže na to kako će se, kojim pozitivnim stimulansima, izgradivati dala mogućnost prodora onih elemenata koji su kvalitetni i koji, u ovakvoj strukturi potrošnje, mogu da utiču na poboljšanje potrošnje i kontakta sa najkvalitetnijim obrascima nove narodne muzike.

LUKIĆ:

Na osnovu već obavljenih ispitivanja, kao i naše razmene mišljenja o ovim razgovorima, mogli bismo da izvučemo izvesne opštije zaključke. Oni su, ujedno, mogućna osnova ili okvirne rane hipoteze za dalje istraživanje.

1. Nova narodna muzika nije sasvim nova pojava. Ona ima izvestan istorijski kontinuitet u našoj zemlji: nalazimo je u ranijim epohama, a takođe i odmah posle ovog rata. Ipak po mnogim elementima ona se danas izdvaja i nameće kao *jedinstven fenomen*:

- a) Njeni autori i izvođači se ponašaju profesionalno, što ranije nije uopšte bio slučaj, bar nije bio u tom obimu. Oni su često vezani za produkciju i širenje ove muzike kao za jedini i isključivi posao kojim obezbeđuju sebi (veoma solidnu) materijalnu egzistenciju.
- b) Ranije je narodna muzika, i kad su joj autori bili više-manje poznati, i kad je bila prihvatana u narodu, ipak imala amaterski status. Danas se ona izdržava sama od sebe — njena publika odvaja velika sredstva za njeno održavanje na tržištu. Tzv. „mala sredstva“ (npr. gramofonska ploča) plasirajući je vrlo široko omogućavaju njenu reprodukciju (i to proširenu).
- c) Danas se ona manifestuje u strukturi potrošnje kao zabavna muzika — odnosno vrši sličnu rekreativnu funkciju kao zabavna muzika. U svetu ta vrsta muzike već se pretopila u zabavnu. U nekim zemljama, gde je ovakav fenomen ipak prisutan, narodna muzika se proizvodi ili na drugi način ili na višem nivou (npr. u SSSR).

2. Pojava nove norodne muzike nije univerzalna za SFRJ. Jedna od važnijih njenih karakteristika je njen *regionalni karakter*. Zapaženo je da je ona daleko tipičnija za istočne krajeve zemlje (npr. Srbija, Istočna Bosna i sl.). U jednoj istoj republici, istorijski posmatrano, postoji izvesna intermitentnost; npr. ranije Vojvodina, Vranje, Pirot; sada Kolubara itd. Izgleda da je ovakvo njeni širenje pre svega vezano za

ponašanje i osnovna obeležja publike koja je preferira. To su često novourbanizovane sredine (novi gradovi u narastanju) ili ruralne sredine koje se osnažuju i ispoljavaju izvesnu ekspanziju u nekim oblicima masovne potrošnje, a taka više u istočnim krajevima zemlje.

3. *Publika* nove narodne muzike je veoma široka i različite je strukture. Mnogi elementi distribucije ovog fenomena mogu se objasniti ako se publika dobro poznaje. Naš stav je:

- a) da je tu, pre svega, reč o *novoj publici*, a ne o publici koja preferira tradicionalne vrednosti u narodnoj muzici. Ako je to tačno, onda se ne može govoriti o snižavanju ukusa publike, kako se to nekada u javnosti predstavlja, nego o ukusu publike koja se tek sada (i to prvi put) uključuje u masovnu potrošnju preko sredstava masovnog komuniciranja. Dosada se narodna muzika nije u znatnoj meri konzumirala na ovaj način.
 - b) Publici nove narodne muzike nije važno da konzumira više vrednosti; ona je indifirentna prema tim vrednostima; zadovoljna je onim što prima u masi produkcije nove narodne muzike.
 - c) Ova publika je iz svih slojeva stanovništva. Njena obeležja ne mogu se demografski pojednostaviti i svesti na nekoliko, već se mora uzeti u obzir jedan drugi zajednički faktor odnosa prema ovakvoj produkciji.
 - d) Gotovo najviše ove publike nalazimo po gradovima. Jedan od najvećih potrošača nove narodne muzike je Beograd. Pogrešno je vezivati ovu pojavu samo za selo. Ali takođe treba voditi računa da je, prema novim podacima, oko 60% stanovnika gradova tek pre izvesnog vremena došlo sa sela.
 - e) Smatramo da je publika ove muzike pasivna u tom smislu što ne učestvuje u stvaranju muzike, nego je samo usvaja, ne kreira je, nego je samo prima.
 - f) Ona je veoma zainteresovana za nove proizvode (novu robu), želi aktuelne kompozicije. Ovakvo njen ponašanje krije moderne elemente i konvergentno je ponašanju publike zabavne i bit muzike. Pesme nove narodne muzike zastarevaju vrlo brzo, publika ih zaboravlja i ne traži više, a okreće se novoj produkciji čak i po cenu da muzički ne dobija ništa novo. Izgleda da su tekstuelne novine važnije nego novine u muzičkom smislu.
 - g) Sveukupno, taj novi gradski stanovnik, u raskoraku između sela i grada, traži ovu muziku kao izraz koji mu najviše odgovara.
-

4. Potrebno je izučavati specifičnosti *produkcije i plasmana* ove muzike:

a) Pevač je izuzetno važna ličnost za plasman nove narodne muzike. Njegov položaj je dvostruk: ili tu pesma afirmiše mladog pevača, ili afirmisan pevač afirmiše pesmu. Samo u nekim slučajevima oba ova elementa su data istovremeno: obično više dolazi do izražaja jedan ili drugi. Producenti nove narodne muzike računaju na ova slučaja obezbeđujući prođu.

b) Ne postoji standardno planiranje tiraža ploča na osnovu projekcija ukusa i preferencija publike. Vrše se samo procene i probe kod novih autora i pevača. Dorada je ustaljena praksa kod mnogih ploča. Plasman tiraža odvija se na tri nivoa: kod najpopularnijih pevača početni tiraž planiraju se na oko 30 do 50.000 ploča, zatim se vrši dorada (često u nekoliko navrata jer kapaciteta ima) i na kraju se iscrpljuje mogućnost plasmana na tržištu.

c) Repertoarska politika uglavnom računa na neke sigurne tačke, na popularne interpretatore kojima se dozvoljavaju smeliji potezi uz pretpostavku da su interesi distributera i interpretatora saglasni. Repertoarska politika češće računa na kratkoročne efekte, ona je stihijna. Manje popularni pevači uključuju se u opšti repertoar uz određene mogućnosti plasmana.

5. S muzičke strane nova narodna muzika *ne donosi ništa novo*. Ona je rezultat (često nespretnе i nategnute) kompilacije tradicionalnih elemenata naše »dobre stare« narodne muzike. Proizvedena u duhu tradicije, ona je veoma modernizovana, prilagođena novoj publici i novim zahtevima. Ona se ne preraduje u narodu do konačnih formi kao ranije, nego se usvaja tako kako je daje kompozitor-autor koji je narodu poznat samo u relativnom smislu.

a) Često dolazi do mešanja raznih stilova, do mešanja melodijskih i ritmičkih elemenata mlosa raznih narodnosti i pokrajina, čak do mešanja elemenata narodne i zabavne muzike. Kompozitori se gotovo više trude da postignu originalnost nego visok kvalitet.

b) Teme su jednostavne, ali se muzički teško prate, jer forme nisu čiste, a događa se da u okviru jedne iste pesme ima nekoliko stilova i koncepcija čija smena nije »slušna« i dosledna. Ima se ponekada utisak da se i izvođač muči da tačno izvede pesmu i dovede je do kraja. Publici nekada nije lako da aktivno učestvuje u izvođenju pesme, ali se to kompenzuje refrenima koji su standardni.

c) Kompozitor često samo u nekoliko poteza zapisuje melodiju, a aranžeri i orkestri daju osnovni ton kompoziciji i izvođenju. Tek u tim trenucima pesma dobija punu fizionomiju i postaje »moguća«. To je uslovljeno već pomenutom poluprofesionalnošću i diletantizmom njenih autora (mnogi od njih nisu obrazovani muzičari, nego »sluhisti«).

6. *Estetička vrednost* nove narodne muzike veoma je mala, zauzima tzv. donji prag vrednosti. Prema ozbiljnim kriterijumima najveći deo produkcije ove muzike mogli bismo svrstati u kič i šund. Sa psihološkog stanovišta ovaj fenomen izgleda nešto drugačiji jer je moguće da su doživljaji ove i publike koja ostvaruje kontakt sa višim vrednostima relativno ekvivalentni.

Nova narodna muzika proizvodi se serijski i prema šablonima, što rezultira niskim standardima i konačnim vrednostima. Svođenje ovog fenomena na ovakvu ocenu, međutim, ne daje nam ništa — on je mnogo kompleksniji, ako ga posmatrano u realnom njegovom životnom kontekstu. To znači na prvom mestu da novu narodnu muziku treba da posmatramo kao socio-loški fenomen!

III DEO

TRIBINA



SVETISLAV PAVIĆEVIĆ

NOVE POTREBE - NOVI VIDOVI KULTURE

Kič i šund nisu došli sam ¹⁾

Vreme anonimnog stvaralaštva je prošlo. Kraj mu nije učinila pojava i širenje pismenosti, koja kao da je isključila potrebu i mogućnost usmenog, zajedničkog stvaralaštva; tek onog trenutka kad je umetničko delo postalo isplativo, umetnički je proizvod dobio znatniju tržišnu cenu, omogućio materijalnu zaradu (iz koje proističe i društveno priznanje), nastao je pravi kraj kolektivnog, narodnog i uopšte anonimnog stvaranja. Čim je na kulturnom tržištu stala da se obrazuje cena umetničkih dela koja su do tada bila plod zajedničkog stvaralaštva, tvorci su počeli da se polako javljaju u javnosti. Anonimno stvaranje se u današnje vreme održalo još samo u onim sporednim delatnostima na koje materijalni podsticaji nemaju znatnijeg dejstva (kratka anegdota, šala, vic i slično).

NIZAK NIVO KULTURE MASE USLOV ZA MASOVNI KIĆ

U nas su se poslednjih decenija odigravali procesi koji su bili uzrok zamiranja nekih starih oblika kulture za račun pojave novijih.

Ubrzana industrijalizacija zemlje imala je za posledicu naglo slivanje seoskog življa u gradaove. Smatralo se neophodnim da se, između ostalog, i stvarnim pokazateljima smanjenja odnosa između poljoprivrednog (seoskog) i industrijskog (gradskog) stanovništva, u korist ovog poslednjeg, omasovljenjem radničke klase, sloja tada prilično tankog, sasvim ubedljivo pokaže uspeh procesa industrijalizacije, zasluži formalna ulaznica za klub razvijenih, naprednih zemalja.

¹⁾ Delovi ovog eseja objavljeni su u „Raskovniku“ br. 3. i NIN-u od 20. VII 1969.

Izdvajanje industrije kao najznačajnije bacilo je u zasenak sve ostale privredne grane, naročito poljoprivredu. Zanemarivanje poljoprivrede, zemljoradnje kao privredne delatnosti dovelo je do zanemarivanja sela, na kojem se ta delatnost pretežno obavlja. Selo se raslojava, i u ekonomskom pogledu počinje da zaostaje.

U stvari, samim svojim postojanjem selo je kvarilo pokazatelje industrijalizacije, napretka, drugim rečima pretvaralo se u smetnju ostvarivanja takvih procesa, iz čega je proizašlo gledanje na selo kao u neku ruku nosioca nazatka, primitivizma, zaostalosti. (Istina je, selo je u nekim oblicima kulture uvek daleko iza grada). Smatralo se da nestajanjem sela, prostim preseljenjem zaostalijeg, seoskog stanovništva u grad, sredinu sa znatno višim nivoom kulture i obrazovanosti, mogu naprećac nestati svi problemi neindustrijalizovane, zaostale zemlje. *Boreći se protiv primitivizma, u stvari smo se primitivno borili protiv sela, njegovih tradicionalnih struktura i vrednosti.*

Proces urbanizacije, povećanje broja gradskog stanovništva teklo je mnogo brže od procesa kulturnog napretka mehanički povećavane gradske populacije. Priliv seoskog stanovništva u gradove daleko je prevazilazio stvarne potrebe i mogućnosti grada, prerastao u nenormalan, eksplozivan proces. Računa se da je u gradove prešlo sa sela više miliona ljudi. Veliki broj došljaka, svojom nižom kulturom, prosvećenošću, pismenošću, poremetilo je ustaljene kulturne osobine gradske sredine, i pojavio se kao balast, koji bi i sam po sebi bio dovoljan za usporavanja kulturnog razvoja grada.

Postojeći kapaciteti obrazovnih i prosvetnih institucija ili oni koje je grad mogao obezbediti pokazali su se nedovoljnim da obuhvate naglo uvećano stanovništvo, što bi svakako bio slučaj u procesu normalnog rasta gradskog življa.

S druge strane, sve punije direktno uključivanje stanovništva u proizvodnju postepeno isključuje one potrebe i delatnosti u kojima se ne vidi neposredna i brza isplativost, odnosno povezanost sa procesom proizvodnje. Traži se brza reprodukcija i oplodnja kapitala, potrebnog za nove investicije u industriji. *I s tog stanovišta, novac uložen u prosvetu i kulturu, delatnosti koje su se mogle držati za neproizvodne, morao je izgledati gotovo bačen.* Za račun brže industrijalizacije došlo je i do usporavanja širenja prosvećenosti, pismenosti, kulture.

Redovno školovanje počinje da se zanemaruje, uprkos usvojenom zakonu o obaveznom osmogodišnjem školovanju. Samo u SR Srbiji broj nepismenih među omladinom godišnje se po-

većava za novih 30.000. Umesto da se smanjuje, broj nepismenih vremenom raste. I drugi oblici prosvetnog delovanja su zanemareni. Na primer, amaterska društva i slično, koja su obuhvatala priličan broj ljudi, i kako-tako zadovoljavala bar neke potrebe još većeg broja, postepeno se gase.

Sve je to uticalo na usporavanje i zaostajanje kulturnog napretka gradskog stanovništva. Istina, konačno je formirano novo, brojnije, snažnije građanstvo, bar brojem. Što se kulture i pismenosti tiče, ostalo je na dosta nižem stepenu u poređenju sa tradicionalnim gradskim stanovništvom. U stvari, stvoreno je građanstvo drugačijeg kulturnog profila.

IZMEĐU SEOSKE I GRADSKE KULTURE

Novo građanstvo se našlo u dosta delikatnoj situaciji. Obrelo se između narodne kulture, manom seoske, zasnovane na folklornoj narodnoj tradiciji koju je napustilo, i gradske, u koju je trebalo da se uključi.

Poneti ustaljenim shvatanjem o selu kao izvoru primitivizma i zaostalosti, bili su spremni da sa sebe što pre i što potpunije spremu svaki trag koji bi ukazivao na njihovo seosko poreklo, odnosno da prekinu sa seoskom, narodnom tradicijom, na koju više nisu niti mogli niti hteli da se vraćaju, pošto bi im u gradu ona mogla biti samo izvor nelagodnosti u nastojanju za izjednačavanjem sa gradskim stanovništvom.

Međutim, u postojeće oblike gradske kulture, sa svog nižeg stepena obrazovanosti, nisu mogli da se uključe i kad su želeli. Iz straha, nesigurnosti, bojazni pred novom, njima nedovoljno poznatom kulturom složenijih oblika, za koje se sami nisu osećali uvek doraslim.

Postojeće kulturne potrebe novog građanstva nisu imale čime da se zadovolje. Za to nije bio pogodan ni jedan od već postojećih oblika kulturnih dobara. Gradsko novo stanovništvo je time predodređeno da postane pogodan medij kako za javljanje, tako i razvoj nekih novih, pogodnijih oblika kulture i umetnosti.

Potrebe uporedno s porastom pripadnika sloja postaju brojnije, intenzivnije, snažnije. Smanjeni nivo kulture gradskog stanovništva predodredio je i potrebe respondentnog, nižeg nivoa kulturnih dobara.

Da se novonastale potrebe za potrošnjom kulturnih dobara zadovolje, morao se, dakle, naći nov, prikladan oblik kulture, dostupan i razumljiv građanstvu nižeg ukusa. Kad su se jednom us-

talile, potrebe su rađale i sredstva za sopstveno zadovoljenje.

Zaista, nije se dugo čekalo da se pogodna sredstva nađu. U mnogim oblastima kulture i umetničkim granama počinju da niču proizvodi. U literaturi se pojavljuje šund, pretparačka, kriminalistička produkcija, stripovani romani i slično. Pokreću se nove brojne revije i listovi, sniženog nivoa kvaliteta za sniženi ukus potrošača. Stvaraju se filmovi odredenog žanra, radio-emisije i televizijske emisije za najšire slojeve. Izmišljaju se novi vidovi zabave, ponašanja. Stvara se muzika novog sadržaja, ili se postojeća prilagođava nastalim potrebama.

Drugim rečima, počinje stvaranje nove kulture, a stvari polukulture za zadovoljenje ukusa najširih slojeva potrošača. Proizvodi nove polukulture su po kvalitetu na vrlo niskom nivou; vrlo su rasprostranjeni, shvatljivi i prihvatljivi. Njihove »proizvođače« rukovodi samo čista ekonomска računica, želja za zaradom, bez prisustva i najmanje odgovornosti ili savesti. Javlja se uskoro moćna industrija kiča i bezukusa, namenjena masovnom tržištu.

Do kiča ne dolazi delovanjem spoljnih faktora, niti inostranih uticaja. Svi spoljni faktori pojave, širenja i procvata kiča samo su posledica stvarnih jakih potreba za takvim »kulturnim dobrima«, a ne uzroci.

MUZIKA NASTALA PODRAŽAVANJEM NARODNE

Razvoj »popularne« muzike za to je izvrstan primer. Pretežan deo novog stanovništva grada nija bio kadar da se koristi postojećim oblicima kulture, ni oblicima muzike koji se u gradu neguju, niti gradskom pesmom (čije je vreme, uostalom, prošlo), niti zabavnom koja je ubrzano zamениla sve ostale. Motivi zabavne pesme često su tudi, melodija nova, različita od one koju su nавikli da slušaju i razumevaju, teška, neprihvatljiva. Zabavna muzika je i inače nastala i razvijala se pod inostranim uticajima, pod uticajem sredine drugačije i po mentalitetu i po tradiciji. Ozbiljnom muzikom, operskom ili simfonijskom, mogao se koristiti relativno veoma uzak broj ljudi.

Došljaci u gradu nisu mogli redovno, niti su, pak, hteli stalno održavati vezu sa narodnom kulturom (običajima, umetnošću, muzikom, pesmom), jer bi ih to stavljalo na nivo seoske kulture, s kojom teže da prekinu, a ne gradske, u koju bi hteli da se uključe.

A ljudima je trebala muzika, i to baš njihova, koju mogu razumeti i prihvati. Najpogodnija

za to je ona koja se oslanja na već poznatu i blisku, tj. narodnu. Takva muzika se morala naći. Ona se zaista i našla. U stvari, počela je da se stvara nova muzika po ugledu na narodnu. Pojavili su se ljudi koji su stali da pišu muziku podražavajući narodne motive, koristeći se melodijom, sredstvima i načinom izvođenja narodne muzike. Time je označen kraj autentičnog narodnog muzičkog stvaralaštva.

Isto kao što se novo građanstvo nalazi, uglavnom, na sredini između čisto seoskog i čisto gradskog (u tradicionalnom smislu), tako i nova muzika po svojim odlikama negde je na sredini između seoske (narodne) i gradske (zabavne) pesme, tj. ima dosta elemenata i jedne i druge.

Od narodne je uzela jednostavnost oblika. U sуштинu, zadržava duh sela, dokle poznate, prihvataljive osobine narodnog muzičkog nasleđa. Shvatljiva je i bliska kako po melodiji, tako i po sadržaju i tekstu. Lako je koristiti, upotrebljavati, pevati i bez posedovanja posebne muzičke naobrazbe, odnosno kulture. Lako je i svirati. Za to nisu potrebnii naročiti, negovani orkestri, ni teški instrumenti, niti stvarno muzičko obrazovanje, što je do izvesne mere ipak neophodno za izvođenje zabavne muzike, koja je dostupna ograničenijim krugovima korisnika.

Na izgled, ovu muziku je lako i stvarati. Ne oseća se veliko odstojanje između njenih potrošača i proizvođača, što širim slojevima pruža neograničene mogućnosti njenog korišćenja.

Nova muzika je nužno dobila i izvesna obeležja koja nema narodna. U staru melodiju došao je noviji sadržaj blizak novom građanstvu, bliži zabavnoj muzici: ritam, anegdotika, reči, pomalo i sama melodija. Više pева o raspoloženjima i potrebama neposrednog života baš takvog gradsko-seoskog življa, odvojenog od tradicionalnih oblika seoske sredine: o svakodnevnim motivima novijih životnih prilika bliskih svakom slušaocu. U priličnoj meri zadovoljava i potrebu za anegdotikom, pošalicom, satironom, aktuelnom i svežom, što nedostaje i narodnoj i zabavnoj pesmi. Brzo se odaziva na razne pojave iz života. Ismejava neke posledice i promene načina življenja na selu, u gradu, napuštanje klasičnih moralnih normi, industrijalizaciju, i drugo.

Nova pesma se i u nekim čisto spoljnim, formalnim osobinama razlikuje od narodne. U tekstu pesama načinjenih ugledanjem na narodne, slik je gotovo po pravilu obavezan, što nije osobina narodne lirike, već tekstova zabavnih pesama, u kojima se gotovo po pravilu primeњuje slik po svaku cenu, makar i mehanički. Nove pesme imaju svoje znane autore, svoje kompozitore, pisce teksta, koje je moguće iden-

tifikovati, zatim pisce aranžmana. Imaju i svoje izvođače, svoje orkestre. Za njih postoje takođe posebni pevači. Ima i svoje posebne »koncerte«, muzičke priredbe, na kojima se izvodi bilo ona sama, bilo uz ostale vrste pesama, narodnih ili zabavnih.

I što je najvažnije, ova pesma ima i svoje »festival«, koji poseduju sva obeležja ostalih muzičkih festivala: nove pesme, obrade, orkestri, pevači, visoke nagrade i dr. To su sabori, koje potpomažu i propagiraju radio i televizija, štampa, privredne organizacije i drugi.

Mogućnost konačnog i formalnog izjednačavanja sa muzikom koja se stvara u gradskoj sredini i neguje kao gradska — zabavnom muzikom, verovatno je presudna za širenje nove muzike.

Sloj novog građanstva dobio je na taj način baš svoju muziku, koja u stvari premoščava razlike između sela i grada, između seoske i gradske muzičke tradicije. Izmenjena je, osavremenjena, nije više seoska, seljačka, ne označava vezu sa selom svojih korisnika, niti njihovo seosko poreklo, a potpuno zadovoljava potrebe. Ljudi je nisu doneli sa sela, već naučili u gradu. Zadržala je, istina, donekle duh sela, ali i stekla formalna obeležja gradske muzike. Nije niti seljačka, niti tuda i nerazumljiva. Time je, u stvari, nastala nova zabavna muzika za novo građanstvo, sloj sniženog kulturnog nivoa u odnosu na staro gradsko stanovništvo.

Ova pesma otuda često i prerasta narodne motive u čisto zabavnu, uklanjajući granice između narodne i zabavne muzike. Neretko podseti na stare gradske pesme melodijom i sadržajem, dosta sentimentalizovanim i izveštačenim. Ponekad dobije i neke primeće protestne pesme.

Pevači i za novu i za narodnu odnosno zabavnu pesmu često su isti. Svojim držanjem, načinom interpretacije i oni sami doprinose brisanju formalnih razlika između ove i zabavne muzike. I čisto zabavna muzika sve se više koristi na rodним muzičkim motivima.

KAD ZA NJIM POSTOJE POTREBE, KIĆ SE LAKO ŠIRI

Niz spoljašnjih, čisto sporednih činilaca išao je naruku razvoju i širenju nove zabavne muzike, olakšavao ga i ubrzavao (tržišna tražnja, radio, televizija, gramofonske ploče).

Potražnja na tržištu slične robe vrlo je velika. Ploče se prodaju u visokim tiražima. To stvara mogućnost lakih i visokih zarada ljudima i institucijama umešanim u njenu proizvodnju. Mno-

gi ljudi, pa i oni koji na to nikada pre nisu verovatno ni pomišljali, latili su se bez savesti i oklevanja unosnog posla fabrikovanja muzike za široke mase. Izašli su iz anonimnosti, stali na tržnice, i počeli da nude i prodaju svoju robu po visokim cenama.

Danas je, verovatno, nastupila izvesna zasićenost tržišta zabavne muzike. Zarade se tu već teže ostvaruju. Od stvaralaca zabavne muzike zahteva se sve više. Autorima je sve teže uspeti i probiti se. Sve više ljudi od muzičkog zanata i obrazovanja počinje da se prihvata zabavne muzike. Diletantizam u njoj postepeno ipak ustupa svoje mesto zanatskoj veštini. Time su mnogi ljudi, koji imaju kompozitorskih i drugih ambicija, ali nemaju dovoljno sposobnosti i da ih ostvare, isključeni iz tog posla.

Naprotiv, za stvaranje muzike po ugledu na narodnu ne traže se neki osobiti muzički kvaliteti. Nedostatak talenta, formalnog i stvarnog obrazovanja tu se toliko ne oseća kao istinski nedostatak. Tvorci prave narodne muzike, zainte, nisu imali nekog formalnog muzičkog obrazovanja, iz čega proističe zabluda da nisu imali ni muzičkog dara, pa i da to ni danas nije potrebno za silčan posao. Rad »stvaralaca« nove muzike je zaista olakšan. On ima motive, teme, melodije, tekstove u izobilju u narodnom melosu. Sav »materijal« je tu. Treba ga samo upotrebiti. Ali se on ne zaustavlja samo na običnom kopiraju (koje, uostalom, zahteva i određen stepen ukusa i znanja). Ambicije novopečenih »stvaralaca« često su veće, nesputane steponom sposobnosti, odnosno nesposobnosti.

Faza diletantizma u pravljenju muzike podražavanjem narodne, u stvari, tek počinje. Sada svi mogu »komponovati« muziku po ugledu na narodnu. Pa to i čine mnogi. Naravno, od njih se i ne može očekivati ništa više od onoga što oni stvarno daju.

Radio, u nešto manjoj meri televizija, novu muziku direktno popularišu, a ne samo šire. Pojedini programeri i selektori muzike na radiju imaju mogućnosti da prema sopstvenim afinitetima i kriterijumima, koji, na žalost, nisu uvek na potrebnom nivou, pojedine melodije i pevače stavljaju na program gotovo neograničen broj puta. Naročito u nekim popularnim emisijama (želje slušalaca, pozdravi i čestitke i dr). Mnoge pesme se lansiraju tako reći neprestano mesecima i mesecima, ponekad i po nekoliko puta dnevno u istom programu radija. Na taj način mnoge pesme, bez obzira na svoje stvarne muzičke osobine (a ima ih među njima veliki broj i bez ikakvih kvaliteta), bivaju nametnute mehaničkim putem slušaocu. Vremenom moraju postati i popularne.

Fabrike gramofonskih ploča koriste se svojom prilikom, daju i same svemu doprinos. Ploče se reklamiraju, proizvode i prodaju. Ne samo kvalitet melodije nego ni kvalitet njenog muzičkog izvođenja, zatim tehnički kvaliteti same ploče, nikome ne zadaju brigu. Važno je tržište. Malo — malo pa muzički svet sazna da je rođeno neko novo »ime« na polju takve muzike.

Reklo bi se da i određeni faktori u nesređenim međunarodnim odnosima i konflikti koji iz toga proističu imaju uticaja na porast i potražnju nove, kao i narodne muzike, koja dobija vid gesta vraćanja na određena obeležja nacionalne pripadnosti.

Ova muzika, najzad, proizvedena je i stvorena u gradu, a ne na selu. Međutim, troši se kako u samom gradu, tako i na selu. U stvari, sa ostalim kulturnim uticajima, koje grad zrači, ka selu neprekidno, ona tek iz grada prodire na selo (kojem je i namenjena), ali sada kao oblik gradske kulture. Nova »narodska« muzika, jer ona narodna ni po čemu nije, niti se sa narodom može mešati, sem što nevične slušaoce može podsetiti na narodnu, pokazala se pogodnom da utoli potrebe za muzikom i onog dela seoskog stanovništva koji je, pod uticajem grada, već počeo da napušta ili je pripravan da napusti ustaljene oblike seoskog života za račun prihvatanja novijih, gradskih: prvenstveno standarda, ponašanja, mode, potreba kulture, tj. tešnjeg vezivanja za grad.

Slušalaca »narodske« muzike na selu je manje u očuvanijim seoskim sredinama, manje pristupnim gradskim uticajima, a više u onim bližim gradu, više izloženim njegovim zračenjima. U samom gradu najviše slušalaca je među stanovništvom seoskog porekla, zatim onog sa nižeg stepena pismenosti i kulture, odnosno sa nižim nivoom ukusa za umetničke vrednosti.

UKLANJATI UZROKE DA NESTANU POSLEDICE

Pojava stvaralaštva podražavanjem narodnog nije novost. Obično je posledica želje da se iskoriste za sebe priznanja koja narodna umetnost uživa, upotrebom oprobanih i priznatih sredstava izraza. Nekad je pobuda i želja da se očuva jedna anahroma, ali ipak draga vredna tradicija, produži život preživelom obliku stvaralaštva. (Pre kojih desetak godina postojala je namera da se, na primer, emitovanje narodne muzike preko radija redukuje i sasvim zanemari.)

Naravno, u načelu niko ne bi trebalo da ima nešto protiv toga. Možda će takva delatnost je-

dnog dana i dati plodove svog razvoja, dovoljne da opravdaju njeno postajanje. Međutim, zasada činjenice optužuju. Ovakvo kakvo je, ovo »stvaralaštvo« šteti i sebi, i ugledu narodne muzike. Umetnički nivo produkcije u celini je izuzetno nizak, često besmisleno bezvredan. Mnogi »autori« nove muzike nemaju ne samo osnovnog muzičkog obrazovanja, niti ikakvog i najmanjeg dara za posao pisanja teksta i muzike za pesme (za šta je potreban u ne manjoj meri i literarni dar), već ni najnižeg osećanja ukusa.

A jednom napisana, pesma ostaje. Okamenjena. Kao opomena. Ili optužba. Bez ikakve nade da će je neki od kasnijih nepoznatih, darovitih autora popraviti i ikada oživeti, kako se to dešava u narodnom kolektivnom stvaralaštvu.

Bez sumnje, bolje se koristiti ikakvim nego nikakvim kulturnim dobrima, bolje je slušati ikakvu nego nikakvu muziku. Ali, nešto ipak treba menjati u industriji nove »kulturne robe« i narodske muzike. Narodnu umetnost je neophodno zaštитiti od zloupotreba i kvarenja. Iz osećanja duga prema onome što ona jeste. I druge umetničke delatnosti oslobođati kiča i bezukusa.

Da li to treba ostvarivati oštrim merama samo protiv proizvodača takve robe, što je uglavnom posledica, ili širenjem istinskih kulturnih i umetničkih vrednosti menjati uslove koji radaju potrebu za njenom upotreborom, što je pravi uzrok njenе pojave i rasprostiranja? Ili i jednim i drugim upored?

KULTURA I REVOLUCIJA *

Sukob na književnoj ljevici

Razvoj umjetnosti, historijska praksa, a i situacija naše književnosti »orientirali« su sve sudionike ove diskusije i jednoj apriorističkoj sintezi koja ne dolazi u pitanje.

Pa odakle onda sukob?

Zar to nije bio sukob u kojem se radilo o obrani slobode umjetnosti, slobode misli, kulture, već se radilo i o obrani revolucije od revolucije? Zar to je mnogo dublji sukob nego što se to dosada tumačilo. Svesti sukob na strukturu sukoba umjetnosti i revolucije znači zaboraviti da je *svim* sudionicima sukoba revolucija isto toliko važna koliko i umjetnost. Protivnicima u ovom sukobu bilo je jasno da se radi o revoluciji i onda kad su govorili o najapstraktnijim problemima umjetnosti. Jer, govoreći o umjetnosti, oni automatski govorile revoluciji: sinteza od koje polaze implicira takvo postavljanje. Kad netko od njih pledira za određeni tip odnosa prema umjetnosti, tada on pledira

Nije. Ili tačnije: nije *samo* to. Nije se radilo samo o obrani umjetnosti, slobode misli, kulture, već se radilo i o obrani revolucije od revolucije. To je mnogo dublji sukob nego što se to dosada tumačilo. Svesti sukob na strukturu sukoba umjetnosti i revolucije znači zaboraviti da je *svim* sudionicima sukoba revolucija isto toliko važna koliko i umjetnost. Protivnicima u ovom sukobu bilo je jasno da se radi o revoluciji i onda kad su govorili o najapstraktnijim problemima umjetnosti. Jer, govoreći o umjetnosti, oni automatski govorile revoluciji: sinteza od koje polaze implicira takvo postavljanje. Kad netko od njih pledira za određeni tip odnosa prema umjetnosti, tada on pledira

*) Januara meseca ove godine održana su dva simpoziuma u Zagrebu: prvi je imao opštu temu „Borba za socijalističko sveučilište“ (7. 8. i 9. januara), a drugi (16. januar) posvećen je temi „Politička kultura i razvoj samoupravljanja“. Do izlaska iz štampe najavljenih knjiga o ovim skupovima deli nas, verovatno, bar nekoliko meseci. Tada bi lakše mogli da ostvarimo sistematski uvid u sadržaj i domete ovih skupova. U ovom trenutku, umesto šire informacije, objavljujemo kraće izvode iz jednog manjeg broja referata. Oni mogu biti podsticajni za razmišljanje do pojave knjiga. Naslovi u uglastim zagradama ne potiču od autora referata.

za određeni tip revolucije. Tome nas evo dovodi naš stav o sintezi umjetnosti i revolucije kao fundamentalnoj strukturi sukoba. Da, tu se radilo o dvjema koncepcijama umjetnosti, ali to znači o dvjema koncepcijama sinteze, dakle i o dvjema koncepcijama revolucije. TO JE BITNO, A UPRAVO SE TO DOSADA NIJE HTJELO VIDJETI.

(Dr Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici (1928—1952)*, Zagreb, 8, 9. i 10. siječnja 1970, str. 27—28)

Izbor »pečatovaca« je dakle ovaj: oni neće reći da je ono što napadaju i protiv čega ratuju staljinistički koncept umjetnosti i revolucije, već će reći da je to gomila primitivizma, gluposti, neznanja, arogancije, dogmatike, megalomanije, barbarskog. Ali budući da ta gomila primitivne dogme i barbarske arogancije jeste izraz staljinističke vizije čovjeka, to oni, udarajući tobože po nekim književnicima i teoretičarima, faktički udaraju po temeljima jednog cijelovitog shvaćanja svijeta kojem shvaćanju u centru stoji Staljinova misao. Taj je njihov izbor revolucionaran čin: oni ne dovode u pitanje njihovo ostanjanje u okviru ove revolucije, ali pokušavaju učiniti sve što je u njihovoj moći da spase što se spasti dade: oni razbijaju hermetički skladni totalitet, taj monolitni blok organizacije i misli jer vjeruju da će takvim djelovanjem revoluciju jačati, a ne slabiti. Oni nastoje probiti neprobojni oklop ne bi li doprli do duha i srca pokreta i u njemu očuvali bit svakog ljudskog pothvata: plemenitu sumnju, djelovanje kroz stalnu upitanost, tjeskobno razmišljanje, tragično osjećanje položaja čovjeka u svijetu i svemiru, premještanje čovjeka iz »sretne budućnosti« u sadašnji proces mijenjanja. Njihov je izbor zato potpuno u skladu s njihovom prošlošću, oni brane jednu viziju umjetnosti i revolucije koja je njihov apsolut, kojoj oni potpuno pripadaju i izvan koje nijima nema života: unutar ove revolucije oni nju žele spasiti. Ovaj njihov izbor promatram kao praksu koja se realizirala u polemici i ne pitam se je li taj njihov izbor bio temeljita i dokraja promišljena taktika, ili spontana reakcija, ili i jedno i drugo. To ja ne mogu znati. To je stvar njihove analize te prošlosti. Ali za moju analizu to je gotovo nevažno. Ja pratim njihovu akciju i ocjenjujem što je ona značila u danoj situaciji. Isto je tako teško znati je li u Partiji koja je »prozrela« ovaj »prikriveni revisionizam« bilo ljudi koji su vidjeli da je ova negacija staljinizma ispravna, ali su istovremeno smatrali da se toj negaciji ne treba prikloniti jer ona samo slabi revoluciju. Ja dakle ne znam je li 1939/40/41. bilo u KPJ Togliatija koji su smatrali da za ovu negaciju još nije čas kao što to za Togliatija

nije bila četrdesetosma da se piše testament, već da *unutra* treba ostati i djelovati tako da bi jednog dana napisani testament bio maksimalno koristan. I to je stvar uspomena, dnevnika i analiza onih koji su bili neposredni sudionici odluka i amputacije. Neki su na žalost mrtvi, a da nikakvih svjedočanstava od njih nemamo: mislim posebno na Pijadu, Maslešu, Cesarca. Isto je tako teško znati jesu li neke sumnje obuzimale ljude koji su djelovali na liniji likvidacije »pečatovske revizije« smatraljući da ona slabi revoluciju i da je treba dokrajčiti. To je stvar njihovih razmatranja, ali i tu su brojni sudionici mrtvi. Jedno je historijska činjenica: KPJ nije bila skup naivnih aktivista koje je tobožnja »pečatovska« briga za estetsku kvalitetu mogla prevariti. Uzaludne su bile Bogdanovljeve i Krležine (toliko puta ponavljane) tvrdnje da se u napadu na »pečat« radi o uroči mediokriteta koji žele biti suci na području o kojem nemaju pojma. KPJ se morala odlučiti: ili će pristati na negaciju osnovnog principa Staljinove concepcije revolucije i totaliteta čovjeka (cjelina je identitet), ili će težiti maksimalnom idejnom, organizacionom, kadrovskom, političkom jedinstvu koje ne može dopustiti nikakve kompromise i odstupanja. Kako je došlo do odluka, ne znam: arhivi i ljudi o tom mukom muče. Možda je i moglo doći do nekog privremenog rješenja, to će se moći procijeniti tek kad budemo imali sve informacije. Ako je i bilo nekoliko tendencija, onda treba reći da je pobijedila ona koja je smatrala da KPJ ne može podnijeti luksuz pesimizma, gnjišteži, »fideizma«, kritizerstva, »salonskog komunizma«, revisionizma blizog trockizmu, maskiranog rovarenja, ukratko: luksuz nekih »proizvoljnih meditacija i kombinacija«. Drugim rečima: luksuz »malograđanskog intelektualca koji ne zna da su »boljševici ljudi posebnog kova«. *Tu je početak nepovjerenja jugoslavenske Partije prema ljevičarskom intelektualcu uopće.* U SKP(b) taj je proces reduciranja intelektualca na oruđe revolucije već bio završen: svaki pokušaj da se intelektualac vrati sebi i postane ono što po svojoj biti jest (totalna upitanost, dekartovska sumnja, razmišljanje koje se ne zaustavlja na principima jedne strukture, već upravo o tim principima misli, itd.) — završit će u Sibiru ili pred zidom. Pravo na Kritiku i Misao već je potpuno za sebe prisvojila Organizacija revolucije ili Revolucionarna avangarda, odredivši tačno raspone i mogućnosti svake ljestvice piramide. U jugoslavenskoj će se partiji proces ograničavanja intelektualca — ili tačnije: odredivanja njegova lovišta — *dovršiti u idućoj etapi, tj. u etapi »socijalističkog realizma«.* Proces oslobođanja od staljinističke sinteze umjetnosti i revolucije bit će ravnomjerno simetričan procesu oslobođanja sumnje u »trulog« intelektualca koji za razliku od »vojnika revolucije«

stalno nešto »burgija« i »muti«. A 1939/40. rat je bio na vratima — KPJ je trebala postati bataljon na volokolamskom drumu. Historija je tražila vojnu jedinicu besprimjerna morala i apsolutno jedinstvene misli. U toj viziji revolucije i u tom času historije amputacija je postala neminovna.

Sinteza umjetnosti i revolucije koju smo nazvali apstraktni totalitet bila je tim činom bačena izvan historije. Vidjeli smo da je ona (poslije svoje pobjede 1934) pokušala da na neki način nadide svoju neadekvatnost i slabost, svoju »apstraktnost«, vidjeli smo da je ona težila konkretnizaciji, ali sudarila se s vizijom revolucije i umjetnosti koja je bila imperijalistički agresivna. Kompromis tu nije bio moguć. Narodnoslobodilačka borba dala je puno pravo izabranoj liniji. Kosovo je bilo osvećeno na besprimjerno sjajan način. U pobjedi 1940/41. bilo je nečeg tjeskobnog: ta je pobjeda bila opijenost vlastitom istinitošću. Više nisu govorili ljudi koji razmišljaju, već proroci. Ta je pobjeda boravila u samoj sebi uživajući u svom identitetu. Nigdje ni jedne pukotine, posvuda svjetlo. Na kraju ove etape mi smo ponovo pred jednom sintezom umjetnosti i revolucije koja je nesposobna da vidi svoju relativnost. *Ni* pobjeda na kraju prve etape *ni* ova pobjeda nisu bile pobjede koje nose i gorak ukus nedohvaćenog. Ali, kako smo rekli, pobjeda »Danas«-a implicirala je ipak pitanje o daljem kretanju prema nečem što ona nije. *Ova* je pobjeda međutim statična i ništa je ne bi moglo pokolebiti osim onoga što se dogodilo: zaklala je samu sebe. Ovdje, u Jugoslaviji. Inače ona i dalje živi: u Mađarskoj 1956., u Češkoj 1968., u proganjanju Pasternaka, Sinjavskog, Solženjicima.

(Isto, str. 62—66)

*

Sinteza umjetnosti i revolucije izražena u teoriji socijalističkog realizma nije samo Rezolucijom Informbiroa dovedena u pitanje. U prvo vrijeme, dok se još vjerovalo da je sukob eferne prirode, nitko nije dirao u sistem postojećih dogmi. Dapače, činilo se da će se inistiranjem na čistoći stavova moći iskazati vlastita pravovjernost. Sovjetski tenkovi na jugoslavenskim granicama, teška oskudica, neimaština i bijeda kao posljedice sovjetske blokade, mizerna dijalektička skolastika argumentiranja i optuživanja (Mošu Pijade je najviše iznenadio niski nivo Staljinovih pisama: baš kao nas danas niski nivo »Književnih svezaka«), vješala u Pešti, Pragu, Sofiji, Bukureštu, Tirani, odsustvo svake misli i duha u polemici — sve je to brzo pridonijelo da jugoslavenski intelektualci shvate kako je taj socijalizam neprijatelj slobode, stva-

ralaštva, humanizma. Apsolutni uzor bio je obojen. Ali to nije automatski značilo i obaranje principa na kojima je staljinistički socijalizam počivao. Vjerovalo se da su principi čisti, a da je sovjetska praksa samo devijacija nečeg ispravnog. Tek kad je počelo rušenje tih principa, dolazi i do negacije jugoslavenskog staljinizma.

Svi odlučni potezi bili su povučeni u vrhu jugoslavenske revolucije: u CK KPJ. Šegedin je moguć poslije Kardelja: »O našoj kritici« poslije govora u Slovenskoj akademiji znanosti i umjetnosti. To je još jedan dokaz oprezne de-staljinizacije. Ipak, onaj društveni korpus koji zovemo socijalističkom humanističkom inteligencijom odigrao je u tim godinama (1949—1952) značajnu ulogu u procesu samospoznavanja vlastite staljinističke biti. On još nije takav faktor u jugoslavenskom društvu kakav će kasnije postati, ali on je često stvari dovodio do ekstrema i time tražio rješavanje. Svi su se književnici u Jugoslaviji morali na ovaj ili onaj način postaviti prema teoriji socijalističkog realizma. Uočavamo tri orientacije koje su proizašle iz odnosa prema teoriji socijalističkog realizma poslije 1948. Ponovno će svaka od tih orientacija značiti ne samo jednu viziju umjetnosti nego i jednu viziju revolucije.

Prvu orientaciju mogli bismo nazvati *orientacijom maksimalnog očuvanja*. Pristaše su te orientacije u to doba još vrlo brojni i imaju moćna uporišta, iako su svjesni da se koncept socijalističkog realizma ne može održati u svom dogmatskom vidu. Od 1949. do 1952. od »O radu sa mladim piscima« Riste Tošovića, od nekih članaka u »Izvoru« (1949, 1950) do nekih članaka u »Književnim novinama« i u »Vjesniku« proteže se linija koja umjetnosti određuje konkretnе zadatke i dijeli poduke, a to znači linija koja revoluciju spodi na neposredni prakticitet, što u konkretnom često znači na opravdavanje prakse kao nužnosti. Ta je orientacija naročito gruba prema prodoru mlađih u književnost (i društvo uopće): širina, gnušanje nad dogmom, spontanost, nepriznavanje autoriteta »smrdjelo« je po »nepartijnosti«. Ta orientacija ne može pristati na neku koegzistenciju pokušaja i traženja, ona je isključiva. Što je najgore, ona je neobrazovana i ponajviše primitivna, a pod svaku cijenu želi dijeliti lekcije; ona od »klasičnog« socijalističkog realizma zadržava osnovni princip: sveznajúća je, dakle — teroristička. Ta orientacija ni danas nije mrtva. Što ne znači da su joj nosioci jedni te isti ljudi ili jedne te iste društvene snage. Mnogi njeni branioci iz 1950., 1951. postali su kasnije njeni najgoričeniji protivnici. Ali taj tip sinteze umjetnosti i revolucije ne može umrijeti dok traje otuđenje: on je, naime, *između ostalog* i izraz — da tako kažem — **PLEMENITOOG NESTRPLJENJA**: što

nas se tiču ljubavni ili moralni jadi izgubljenog intelektualca (kako bi rekao Jovan Popović 1933, ili jedan od diskutanata u »Odeonu« 1968) dok godišnje umire tri milijuna ljudi od gladi! Umjetnost treba biti u službi ove sadašnje, konkretnе revolucionarne akcije.

Drugu bismo orientaciju mogli nazvati *orientacija dezagregacije sinteze*. Ona će poslije 1952. postati dominantnom. To je orientacija razbijanja sinteze umjetnosti i revolucije kao nekog nužnog modusa njihova postojanja i smisla. Ona vodi dualitetu, koji može imati razne oblike: od smirenog i laganoг promatranja »podjele« zadataka i sfera do tjeskobnog uočavanja neopravdanog postojanja jedne bez druge. Ona revoluciji oduzima njen integracionistički, sintetizirajući karakter i svodi je na determiniranu društvenu akciju koja treba da ukine jednu formu eksploatacije. Revolucija ne može imati **utjecaja** na razvoj umjetnosti, umjetnost treba sama da traži svoje putove u skladu sa svojom tradicijom i strukturom. Ukratko to je orientacija autonomije umjetnosti. Ona u ovom periodu počinje borbot za »slobodu artiščkog izraza i estetskih pravaca«. Ona se još ne usuđuje jasno izreći stav indiferentnosti prema zadacima revolucije. Ta je orientacija osobito izrazita 1951., 1952., a nalazimo je pretežno u publikacijama »mladih« i »modernista«: »Bеседа« (1951), »Svedočanstva« (1952), »Literatura«, »Galerija«, »Tribina«, »Krugovi« (1952). Njen se osnovni stav sastoji u isticanju integriteta umjetnosti koji nacionalne granice samo specificiraju. Otuda zahtjev: treba biti unutar jedinstvenog razvoja tog cjelovitog entiteta i njegovih struktura: Umjetnosti. Konkretno: bez obzira na revolucije i društvene poretke umjetnost je jedna i zato — što prije k Evropi!

Treću bismo orientaciju mogli nazvati *orientacijom očajničkog pokušaja da se spasi sinteza umjetnosti i revolucije*. Ta orientacija polazi od stava da je umjetnost bez revolucije besmislena, da je revolucija bez umjetnosti neotpuna. Ona smatra da je moguć autentični estetski socijalistički angažman. Dobro poznaje svoje glavne protivnike jer poznaje svoju prošlost: ona odbacuje i pragmatističku sintezu umjetnosti i revolucije i razbijanje te sinteze. Prvu smatra izdajom biti same sinteze a drugu praznom igrom sjena. Tu orientaciju možemo uočiti u liniji koja ide od Davičova govora »Poezija i otpori« (1949) u Udruženju književnika Srbije i Šegedinova referata »O našoj kritici« na Drugom (zagrebačkom) kongresu Saveza književnika Jugoslavije (26—28. XII 1949) do Krležina govora na Kongresu književnika u Ljubljani (5. X 1952) na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije. Ta se orientacija oslanja na svoju tradiciju, koju bismo mogli nazvati »pečatov-

skom». Ona koncipira sintezu umjetnosti i revolucije najšire. Šegedin doduše 1949. govori o partijnosti literature, a i Krleža na istom tom Kongresu tu misao ponavlja. Ali Šegedin *tada* govori na način kako se jedino moglo početi govoriti o ograničenosti socijalističkog realizma, a njegova bitne teze razbijaju pragmatički utilitarno shvaćenu partijnost. Krleža u Ljubljani brani larpurlartizam protiv katoličke i nacionalne utilitarnosti Drugog Carstva i protiv ždanovljevsko-fadjejevsko-aragonovsko-gerasimovskog socijalističkog realizma koji služi momentalnoj partijskoj liniji (vjешalima u Pešti), *ali on ni tada nije za orientaciju autonomnog razvoja umjetnosti* kao što to nije bio ni prije 30 godina: ta orijentacija sama po sebi *za nas* nema dublje svrhe, ona našoj civilizaciji opljačkanih nacija ne može ništa reći, ona objektivno za nas znači *desnu* orijentaciju jer postoji mogućnost jednog nadilaženja larpurlara u *istinskoj* socijalističkoj tendenciji, u *pravoj* sintezi umjetnosti i revolucije. Orijentacija autonomije umjetnosti nije Umjetnost i pred njom ne treba drhtati, ona je jedna od ljudskih mogućnosti koja se iskazala jalovom i koju treba pobijediti Znanjem, Radom, Talentom, Strašću, Ukušom, Privrženošću svojoj revoluciji, svojem tlu. Iz te spoznaje izvire Krležina vizija nove umjetničke renesanse jugoslavenskih naroda, i obratno: pod utjecajem te vizije, Krleža negira integritet i autonomiju Umjetnosti kao jedne nedjeljive cjeline.

(Isto, str. 73—79)

*

U Ljubljani Krleža još nije otkrio onaj najdublji izvor svoje borbe na dva fronta: protiv plitkog utilitarizma i protiv apsolutne autonomije umjetnosti. Međutim, kad iduće dvije godine (1953, 1954) bude pokazao da je jugoslavenska umjetnost u svom dominantnom dijelu izabrala put prihvaćanja umjetnosti kao nedjeljivog totaliteta, kao apsolutnog jedinstvenog integrleta bez obzira na podneblje gdje čovjek živi i bez obzira na uvjete pod kojima radi i kad u taj izbor autonomije umjetnosti nije bila uključena bretonovska i sartreovska spoznaja ograničenosti umjetnosti bez revolucije, bez vraćanja na nekadanju smirenju svijest o vlastitom apsolutnom smislu — tada će Krleža spojiti spoznaje iz »Hrvatske književne laži« sa spoznjama o ograničenosti moderne umjetnosti i dokraja otvoriti svoju staru magistralnu tezu koju zovem Fanonovom vizijom jugoslavenske kulture. Na Plenumu Saveza književnika Jugoslavije 1954. Krleža će prije svega ponovo dovesti u pitanje kompletanu modernu umjetnost (nisu li ti bogovi lažni bogovi) i zatim utvrditi: slijediti zapadnjačke uzore znači raspadati se prije života, zna-

či: egzistirati kao IMITACIJA. Evo dakle pitanja u kojem je i »rani« i »kasni« Krleža: kako se izvući iz onoga što jesmo: IMITACIJA I PERIFERIJA? Njegov je odgovor sličan odgovoru Franza Fanona: ako prestanemo biti objekt i postanemo subjekt, ako prestanemo biti periferija i postanemo centar, ako se vratimo nama samim bez obzira na bogove koji su nas formirali. Ta totalna negacija Evrope i njenih modernih fetiša jeste zapravo totalna afirmacija POTLACENOG i ODBAČENOG; u tom dolaženju do sebe RAZVLAŠTENI mora IŽIVJETI I PROŽIVJETI totalno odbacivanje Drugog koji ga je do sada delegirao u podbjice, u drugorazredno biće. To je *prvi moment* te dijalektike. Ako njega ne proživi, drugorazredna kultura neće sebe nikada konstituisati kao subjekt. Ona će ostati imitacija. To je najdublja Krležina spoznaja i to je struktura iz koje proizilazi njegova negacija moderne umjetnosti i njegova sinteza umjetnosti i revolucije.

(Isto, str. 81—82)

*
* * *

[Raskršća i dileme]

U vrijeme kada svima prijeti totalno uništenje, ljudska pozicija može da bude jedino zajednički organizirana borba. Tko pak nije spremан да u organiziranoj akciji neposredno učestvuje u skladu s imperativima te akcije i sa imperativima organizacije koja se zove Partija taj u revolucionarnom stroju ne može stajati.

Ta pozicija logički konzervativno izvedeno moral je značiti eliminiranje svih onih koji su htjeli nastavljati neku diskusiju i neku polemiku, jer je nemoguće raspravljati kada se treba boriti i kada treba biti jedinstven.

(Dr Ivan Babić, *Prilog rekonstrukciji i ocjeni filozofskog aspekta »sukoba na ljevici« 1930-ih godina*, Fakultet političkih nauka, Zagreb)

*

Dakle, dominantna opreka bila je, prema njima između birokratskoga stroja i slobodoumnoga duha.

Po našem mišljenju stvar je daleko složenija, jer se radi o jednoj dijalektičkoj opreci kojom je bremenita svaka ljudska akcija, pa i naša današnja. Kad kažem »dijalektička« mislim reći uvijek na neki način prisutna u ljudskoj

sudbini opreka između izvornog impulsa kojim jedna komponenta čovječnosti ustaje protiv sva-ke ukrućenosti, »discipliranosti«, »institucionaliziranosti« i, s druge strane, neumitna nužda da i želimo li išta kao ljudi poduzeti, moramo je kao racionalna bića organizirati u neka udru-ženja i donijeti neke programe, neke statute for-mulirati i da se moramo tim tzv. „receptima“, u-kratko tim institucionalnim aranžmanima pod-vrgnuti.

(Isto, str. 17)

*

Neopozitivistička pozicija nastala je i oblikovala se u svojevrsnom suočavanju inspiracija mark-sizma i logičkog pozitivizma. Ona je s obzirom na marksističku filozofsku baštinu u ovoj na-glašavala još iz vremena konstituiranja marksizma prisutne elemente njegove pozitivističke in-terpretacije, kombinirajući ih s nekim tezama logičkog pozitivizma. Predstavljena od ljudi eg-zaktno-znanstvenog profila ona se s pozicije opće metodologije eksperimentalne znanosti, morala sukobiti sa dogmatikom dijalektičkog materi-jalizma, kao što se i ranije sukobila s dogma-tikom građanske katedarske znanosti (npr. u području psihologije).

Predstavnici pak dijalektičkog materijalizma (»dijamata«) nudili su jednu filozofiju kao opću metodologiju znanosti i algebru revolucije, ali re-digiranu tako da ona nije bila niti kao takva mogla biti drugo nego sterilna, to jest u znanosti kao pozitivnoj empirijskoj duhovnoj djelatnosti neplodna, a u revolucionarnoj praksi sektaška, nasrtljivo monopolistička i ekskluzivna. Ona je znanosti neprestano sugerirala da se mijenja, ali je pretendirala na to da je svu promjenu principijelno u sebi već sadržavala.

(Isto, str. 19)

* * *

[Duhovni ambijent univerziteta]

Nesumnjivo je da su promene na univerzitetu neophodne, ali će usmerenost ka istinskom socijalističkom univerzitetu zavisiti od spremnosti i sposobnosti da izvršimo radikalnu izmenu struk-ture nastavnog kadra (ovde se misli i na sarad-nike) i promenu socijalne strukture studenata. Ove se promene ne mogu izvršiti preko noći. Zato je kao prvi korak neophodno omogućiti da studiraju najspasobniji, najtalentovaniji, a ne oni koji se nalaze u najpovoljnijoj socijal-

noj situaciji. Ova je zemlja još uvek toliko siromašna da ne bi smela da dozvoli da i jedan talenat u bilo kojoj oblasti ljudskog stvaralaštva ostane nezapažen i neiskorišćen. S druge strane, već sada je (na primer, racionalizacijom mreže visokog školstva) moguće izvršiti radikalnu izmenu strukture nastavnog kadra. Da je takva izmena nužna dovoljno je navesti nekoliko podataka o strukturi nastavnog kadra u visokom školstvu Bosne i Hercegovine: 276 nastavnika poseduje doktorat nauka, a 297 ne poseduje. 73 stalna redovna profesora poseduje, a 66 ne poseduje doktorat nauka. Ovde je beznačajno da doktorat nauka nije posebno pouzdano merilo o kvalitetima nastavnog kadra. Među onima koji ne poseduju doktorat nauka ima i ozbiljnih naučnih radnika, a doktorat često ima trostruku vrednost: kao prvo, najznačajnije i poslednje naučno delo za koje se mogu dobiti visoka univerzitetska znanja i značajna društvena priznanja. Na drugoj strani veoma je teško pretpostaviti da je svaki od 297 nastavnika bez doktorata takvih naučnih kvaliteta da bi im doktorat bio suvišan. Pre bi se reklo da je u pravu jedan od učesnika u raspravi o reformi univerziteta koji kaže da je »jedino preteranim snižavanjem izbornog kriterija bilo moguće stvoriti iluziju da možemo osnovati postojeće mnoštvo viših i visokih škola i fakulteta«. Mnogim nastavnicima i saradnicima rad na univerzitetu znači mogućnost da zauzmu takva mesta u društvenoj podeli rada koja znače visok društveni ugled, dobre perspektive honorarnog rada, velike periode odmora i neobavezno radno vreme. Često u njihovim razgovorima namesto intelektualnih tema dominiraju automobili, vikend kuće, nezgode sa služavkama i izgledi da se steknu društvena priznanja. To su ujedno i neke od osnovnih tema prigovora društvenoj eliti koju oni u svojim javnim nastupima, a još više u privatnim razgovorima, veoma oštro kritikuju, ne shvaćajući da su i sami njen, ne baš beznačajan, deo. Časni i veoma retki pojedinci koji se zaista bave naučnim rädom narušavaju harmoniju društvenog komformizma u ovom carstvu mediokriteta i bivaju često proglašavani nastranim, nepodobnim ili jednostavno ludim osobama. Na drugoj strani ljudi koji poseduju tridesetak društvenih funkcija, od kojih su neke dobro plaćene, stiču nepodeljena društvena priznanja i jedino kada »dara prevrši meru« blage partijske kazne. Ovakva situacija dobija punu društvenu podršku u činjenici da se zapravo i finansira samo nastavna, a ne i naučna delatnost na univerzitetu (princip »student-čas«).

(Božidar Jakšić, *Sedam teza na temu: promene na univerzitetu i društvo*, Zagreb, 8, 9. i 10 siječnja 1970, str. 3—5)

* * *

[Ljudski faktor demokratije i univerzitet]

Da bi se, u skladu sa smisлом i suštinom socijalizma kojeg realizujemo, postojeće demokratske ustanove učinile plodnim, efikasnijim, racionalnim i dovoljno prostranim da prihvate i svojski angažuju sve najvrijednije što se stvara u nas, potrebno je svuda, posebno na univerzitetu, pristupiti izgradnji i usavršavanju ljudskog faktora demokratije. No, upravo da bi se definisala ova delikatna djelatnost univerziteta i da bi se u tom smislu konkretnije postavili njegovi zadaci, potrebno je valjano razmotriti njegovu poziciju u društvu, naročito, danas jak čest zahtjev da se univerzitet »integriše u društvo« i da se omogući intenzivniji »utjecaj društva« na njegovo funkcionisanje. Ovdje se zapravo moramo zapitati da li društvo kao društvo može da pruža pozitivne, demokratske impulse i nije li upravo osnovna poteškoća u tome što je univerzitet otvoren za razne difuzne, neodredene i često protivrječne utjecaje sa raznih strana. Ako univerzitet želimo učiniti uistinu revolucionarnim i demokratskim činiocem kreiraњa novih društvenih odnosa, onda se mora poduzeti sve kako bi se njegova djelatnost nadovezala na najzdravije i najsvežije revolucionarne društvene tokove, da on uhvati vezu, održava kontinuitet i ide u korak s onim ustanovama koje su odgovorne za »usmjeravanje« društvenog razvijanja, i tako daje značajan prilog revolucionisanju društva.

Ako bi se, naprotiv, univerzitet potpuno spustio na nivo društva i primao raznorodne utjecaje bez ikakvog reda i selekcije, on bi bio samo vjerna slika i odraz postojećeg društva, nemoćan da učini bilo šta značajno u smislu promjene, transformacije i revolucionisanja toga društva. Funkcija univerziteta treba dakle da predstavlja produžetak i dopunu one suptilne i složene funkcije koju inače vrše središnje demokratske i političke institucije, ona treba da se uklopi u akciju koja je označena kao »intervencija subjektiviteta« ona mora biti komplement sveukupnih npora da se demokratija učvrsti u samom korjenu.

Aktuelna reforma univerziteta mora zato biti podsticaj i idealna prilika da se radikalno preispita karakter, priroda i smisao društveno-demokratskog vaspitanja i uzdizanja mlađih u toku njihovog bavljenja na ovoj instituciji, kako bi se odlučno pristupilo izgradivanju adekvatnog sistema demokratskog obrazovanja i vaspitanja, kako bi se dakle univerzitet stvarno uklopio u najprogresivnija kretanja u nas, kako bi i sam postao žarište demokratije. Ostvarenje ove složene i teške obaveze bio bi najbolji način

da se uzdignemo iznad ciljeva i intencija reforme univerziteta u drugim društvenim sredinama i da, istovremeno, iskoristimo velike mogućnosti univerziteta na planu preobrazbe, uzdizanja i oplemenjavanja čovjeka, njegovog podizanja na nivo zahtjeva istinskog samoupravljanja.

(Dr Čazim Sadiković, *O jednoj zanemarenoj funkciji univerziteta*, Zagreb, 8.
9. i 10. siječnja 1970, str. 5—6)

* * *

Student tokom školovanja sve više sudjeluje u znanstveno-istraživačkom radu na sveučilištu, uči metode toga rada i vježba se u proučavanju rezultata. Sve to, naravno, ovisi o stupnju obrazovanja što ga je stekao tokom studija i o vlastitom interesu. Ta koncepcija računa s vrlo velikim stupnjem angažiranosti studenata u procesu nastave i, što nije manje važno, s visokim stupnjem njegove samostalnosti. Ukratko, ona veoma jača odgovornost studenta za vlastiti uspjeh u studiju, za uspjeh grupe u kojoj radi, a tako i za uspjeh fakulteta, pa i sveučilišta.

Tako aktivan i angažiran položaj studenata u procesu nastave ne ispoljava svoju vrijednost samo u nastavi, samo unutar zidova fakulteta. Položaj, kojega je osnovna deviza, da za studenta nitko ne može učiniti toliko koliko može student sam, ima i širu društvenu vrijednost. Naime, tokom školovanja odgojen i kultiviran osjećaj samostalnosti i odgovornosti, radne navike, istraživalački duh, poznавanje metoda istraživanja i sposobnost priopćavanja vlastitih rezultata — sve to pridonosi, da se te osobine, stečene tokom studija, prenesu i na ona radna mjesa na kojima će današnji studenti kasnije raditi.

Zbog toga svaka promjena u sadašnjem položaju studenata na sveučilištu koja bi jačala njihovu aktivnost ima dalekosežnu važnost za društvo.

U nas se, međutim, važnost tih promjena zapostavlja svuda, osim u studentskim organizacijama. One su u pravilu osamljene u postavljanju zahtjeva za promjenom studentskog položaja na sveučilištu. Ali studentski zahtjevi ne nailaze na otpor samo u dijelu tzv. konzervativnih snaga na sveučilištu kao što se to često misli i kao što se to vrlo rado prikazuje neobaviještenoj javnosti. Ništa manji otpor studentskim zahtjevima i težnjama dolazi iz onih institucionalnih društvenih i državnih organa, koji reformu univerziteta shvaćaju sasvim jednodimenzionalno: kao podešavanje sveučilišta potreбama privrede, a te potrebe, opet, najčešće razumiju isključivo kvantitativno tj. koliko i koje vrste struč-

njaka naša privreda u nekom trenutku treba. Za njih, sveučilište nije drugo do tvornica stručne radne snage, tvornica u kojoj su nastavnici »proizvodači«, a studenti »sirovina«.

(Antun Žvan, *Studenti i samoupravno sveučilište*. Zagreb, 8, 9. i 10. siječnja 1970, str. 5—6)

Demokratska akcija i politička kultura]

Šta bi se u osnovi moglo reći o našoj političkoj kulturi? Što su za naše ljudi politički procesi i politička vlast? Po definiciji naših ispitanika, politički proces i politička vlast su fenomeni pretežno izvan domašaja običnog čovjeka. To su fenomeni čijih su utjecaja ispitanici veoma svjesni, no pred kojima su oni pretežno nemoćni, kako u pogledu svog utjecanja na političke odluke (ulaza u sisteme) tako i u pogledu svojih građanskih prava pred administracijom (izlazi iz sistema). Dakle, ono što je osnovno za postojanje jedne demokratske zajednice, naime, *politički i gradanski dignitet članova zajednice, u nas još nije uspostavljen u dovoljnoj mjeri*.

Međutim, naši građani su ne samo udaljeni od struktura vlasti i, prema vlastitom sudu, pred njime uglavnom nemoćni, već su i u svojim ocjenama benignosti te vlasti *ambivalentni*. Dok je riječ o vlasti i socio-političkom sistemu kao historijskom izrazu idealna narodnooslobodilačke borbe i socijalističke revolucije, vlast i socio-politički sistem definiraju se pozitivno. No kada se ta vlast promatra neovisno o tim vrednotama, tj. na jedan konkretnizirani način, onda se njeno djelovanje u veoma visokom postotku definira kao povremeno ili stalno nepovoljno.

To je moguće nazvati jednom vrstom *alienacije od vlasti*. Ta alienacija rezultira u slaboj motiviranosti za sudjelovanje u političkom procesu a također i u stavu rezigniranog izbjegavanja svakog sukoba s vlašću, do kojega bi moglo doći na primjer, uslijed »suviše« glasnog traženja vlastitih prava. Ukratko, »Vlastima i bogu se ne treba zamjeriti.«

Što se pak tiče neposrednih odnosa među ljudima, bilo u svojstvu nadređenih prema podređenima, bilo u svojstvu jednakih članova neke grupe, kod znatnog dijela ispitanika manjkaju bitni demokratski stavovi, potrebeni za razvoj samoupravnog odnosa ravnopravnosti i demokratskog mehanizma odlučivanja. Nadređeni su, po definiciji građana, ljudi kojima pripadaju prava veća od prava koja imaju drugi, i to tamo

gdje to demokratska ideologija izričito zabranjuje (npr. prilikom glasanja ili u pogledu poštivanja općevažećih propisa). Članovima grupe ograničavaju se međutim demokratske slobode izražavanja mišljenja uz istovremeno pridavanje prava nepokoravanja odlukama grupe. Sve to naravno nije ni u kakvom skladu s osnovnim modelom demokratskih društvenih struktura.

U porodici, u školi i na radu, razvijeni su, kako se čini primarni odnosi, koji zbog uspostavljene bliskosti između nadređenih i podređenih dozvoljavaju ovima poslednjima da dodu do izražaja, tj. da participiraju u odlučivanju i utječu na same odluke. Međutim, takvi odnosi ne ukidaju iracionalni autoritet nadređenih, pa je ravnopravnost samo prividna. To su neka prava za koja smatraju da im pripadaju. Nelagoda koju takva akcija izaziva ukazuje na bazičnu neravnopravnost i ujedno na jednu latentnu funkciju razvijenog primarnog odnosa, naime na funkciju sprečavanja podređenih da se „osamostale” i time počnu ugrožavati skriveni autoritet nadređenih. Sve ovo ujedno pokazuje opravdanost dijeljenja kategorija utjecaja od kategorije samoupravnog odnosa.

Možemo dakle, reći, da u nas postoji *insuficijencijski politički i građanski dignitet pojedinca* (što zapravo znači manjkavost uvjerenja o njegovim neoborivim samoupravnim pravima) i to ne samo u sekundarnom horizontu šireg političkog procesa, nego i u primarnom horizontu male grupe, odnosno u odnosima između nadređenih i podređenih. I kako dakle prava nisu sigurna, ili *de facto* ne postoje, potrebno je da neki drugi mehanizam obezbijedi zadovoljavanje potreba, u prvom redu potreba pojedinca za političkom, ekonomskom i socijalnom sigurnošću. Mehanizam koji je na dohvatu ruke je, naravno, mehanizam prijateljske povezanosti među pojedincima, odnosno mehanizam formiranja primarnih grupa i uključivanja pojedinca u njih. Jer, kad se ne može računati na prava, onda se mora računati na razumijevanje i blagonaklonost nekoga, tko pripada istoj ili bliskoj primarnoj socijalnoj grupi, bez obzira da li je riječ o brojčano posve malim grupama (npr. porodica, znanici) ili o brojčano većim grupama (npr. plemenske, vjerske, regionalne i slične grupe). Ovome naravno pomaže i specifičan položaj mehanizama koji su inače službeno pozvani da štite prava građana (npr. sudstva).

(Dr P. Novosel, *Politička kultura u SR Hrvatskoj*, Zagreb, rujan 1969, str. 57—59)

Ovakvo situiranje političke kulture, kao samo jednoga od faktora koji djeluju na samoupravljanje i kao faktora koji je i sam posljedica dje-

lovanja drugih faktora, u najmanju ruku stavlja u sumnju njenu važnost kao pojave s kojom treba računati u razvoju samoupravljanja. Međutim, to je tako, samo dok političku kulturu ne promotrimo i s njene druge strane, odnosno dok je ne razmotrimo u konkretnim historijskim uvjetima našeg današnjeg trenutka. Naime, iako je tačno da je politička kultura posljedica određenih iskustava i ideoloških djelovanja, to još nimalo ne znači da se i ona sama, kada je jedanput stabilizirana, ne pretvara u uzročni faktor u formiranju političkih odnosa. Riječ je o jednoj specifičnoj dijalektici koja posljedice pretvara u uzroke i u kojoj svaki fenomen može imati dvostruko, pa i višestruko značenje. Kada jedanput golema većina gradana stekne uvjerenje da je nemoćna u političkom procesu, onda to predstavlja jednu samopotvrdujuću prognozu, koja formira novu realnost, bez obzira kako je planirana ili normirana „prava” realnost politike. Jer, ljudi se općenito prvenstveno ravnaju po vlastitim definicijama stvarnosti a ne po nekoj „stvarnosti po sebi”.

Ta definicija stvarnosti može postati osobito važnim faktorom regulacije ponašanja u situacijama u kojima postoje relativno široki i elastični okviri za uspostavljanje različitih vrsta odnosa, kako je to, čini se slučaj upravo u nas danas. Naša uvodna analiza pokazuje da je za naš sadašnji socio-politički trenutak karakteristično upravo postojanje toga širokog prostora u uspostavljanju odnosa među ljudima na svima razinama i u svim situacijama. Temeljna orientacija našeg društva kao da je otvorila širok dijapazon mogućnosti i prema tome ostaje na ljudima, da te mogućnosti realiziraju na ovaj ili onaj način, pozitivno ili negativno. Nama se štoviše čini, da u takvoj situaciji otvorenenosti svih mogućnosti, jedan takav faktor kao što je politička kultura, može postati od presudne važnosti, bilo kao kočnica koja još zadugo može sprečavati razvoj odnosa kakve želimo ili kao pozitivan faktor njihova uspostavljanja na jednoj novoj, samoupravnoj osnovi.

Izgradnja jedne razvijene samoupravne političke kulture važna je i zbog toga, što ona kasnije može predstavljati faktor učvršćenja samoupravnih odnosa. Naime, u situaciji u kojoj vanjski, „objektivni” faktori relativno slabo determiniraju odnose, ispravna politička kultura zatvara mogućnost vraćanja tih odnosa na staru, nesamoupravnu razinu. U tom slučaju, politička kultura ima pozitivno konzervirajuće djelovanje, jednako kao što danas, u svom sadašnjem obliku, vjerojatno ima negativno konzervirajuće djelovanje.

(Isto, str. 60—61)

*

Političku kulturu nije moguće mijenjati isključivo ideološkim propagandnim sredstvima. Jer, takve je propagande u nas prilično. Od prvih dana kada se ideja samoupravnog društva počela rađati u glavama nekolicine vodećih ljudi pa do dana današnjega, uporno se uvijek iznova afirmiraju vrednote samoupravnog socijalizma, a da je ipak, politička kultura, sudeći po ovim rezultatima, još uvijek insuficijentna. Ne mislimo tvrditi da ideološka propaganda uopće ne djeluje, no čini se da djeli suviše slabo i suviše sporo da bi, kad je riječ o mijenjanju političke kulture, mogli na nju mnogo računati.

Nama se čini da rješenje treba potražiti na drugoj strani, naime na strani izazivanja pozitivnih političkih iskustava kod naših građana. Uostalom, ako je politička kultura pretežno posljedica individualnih i grupnih iskustava onda je to i jedini izlaz. Pitanje je međutim, kako izazvati takva iskustva, jer to zapravo znači da prvo treba izmijeniti sam karakter političkih odnosa. A upravo za to bi i bila potrebna jedna samoupravna politička kultura. Prema tome, kao da se vrtimo u krugu: za nove odnose potrebna je nova politička kultura, a za novu političku kulturu potrebni su novi odnosi... No taj je krug, ipak samo prividan. Naime, on se računa s jednim faktorom koji se kroz historiju čovječanstva i posebno naših naroda, pokazao poglugom kojom je moguće razbiti ovakve sprege.

To je politička akcija.

Kad govorimo o političkoj akciji danas, onda treba naglasiti dvije stvari: prvo, ona se ne iscrpljuje u nekoj, ma kako vješto provodenoj političkoj propagandi i drugo, ona se mora zamisliti kao dugoročna i planirana djelatnost. Premda nam nije namjera da se kritički osvrćemo na rad političkih struktura ipak moramo konstatirati da se kod nas isuviše često dogada, da su političke akcije zapravo političke kampanje. Ako išta, onda barem u ovoj raspravi treba izbjegći takvu zamisao političke akcije.

Politička akcija na koju ovdje računamo jest plansko i na dugi rok usmjereni mijenjanje situacije od strane organiziranih naprednih društvenih snaga.

Zamišljamo da bi takva akcija u ovom slučaju izmijenila jedan dio političkih odnosa u pretežnom dijelu populacije, što bi nakon nekog vremena morale uvjetovati razvoj nove političke kulture. Nakon toga, nova bi politička kultura postala faktor pozitivne konzervacije odnosa uspostavljenih političkom akcijom, što znači, da bi dalja politička akcija postala nepotrebnom.

U čemu bi se sastojala specifična politička akcija koja se ovdje sugerira. Ta bi se politička akcija sastojala u uvođenju, u ozbiljnoj mjeri, jednog novog orijentira u kadrovsku politiku: većina napora koje pojedini rukovodeći ljudi (od najnižih do najviših u funkcionalnim i teritorijalnim organizacijama) ulazu u razvijanje samoupravnih odnosa. Na temelju mjerena takvog djelovanja rukovodećih ljudi trebalo bi utjecati na izborne procese u poduzećima, općinama i drugdje. A rukovodeći ljudi koji nisu u stanju razvijati samoupravne odnose ili koji to ne žele ne bi više smjeli uživati podršku društveno-političkih organizacija. Ova ideja proizilazi iz hipoteze, nagovjешتهne u uvodu, da na formiranje odnosa najviše utjecaja imaju baš rukovodeći ljudi u nekom kolektivitetu.

Na ove sugestije moglo bi se odgovoriti, da ne predstavljaju nešto novo, da je takva orijentacija društveno-političkih organizacija postojala već i do sada. S time se naravno moramo složiti, ali uz primjedbu da je ta orijentacija postojala samo kao deklarativna platforma ili ne i kao stvarna akcija odnosno barem ne kao akcija koja bi bila dovoljno intenzivna da može izvršiti stvarni obrat u odnosima u kolektivitetima.

To je situacija možda posljedica nedovoljne upornosti, nedovoljne planiranosti i organiziranosti u radu društveno-političkih organizacija ali je ona posljedica još jednog faktora druge naravi: nepostojanja dovoljno sigurnih i komparabilnih *pokazatelja rezultata nastojanja rukovodećih ljudi oko uspostavljanja samoupravnih odnosa*. Danas se gotovo ništa sigurnije ne može reći niti o tome da li su samoupravni odnosi, u smislu u kojem taj izraz ovdje upotrebljavamo, općenito otišli naprijed (ili možda natrag) kroz posljednjih pet ili deset godina, pogotovo nije moguće išta reći o tome da su, nakon izbornog razdoblja neke rukovodeće osobe odnosi u socijalnoj grupaciji koju je vodio, pomaknuti s mrtve tačke ili ne. Stoga bi, pored veće planiranosti i organiziranosti rada, u predloženoj akciji bitnu ulogu trebalo odigrati uvođenje i kontinuirano praćenje socijalnih indikatora na području samoupravnih odnosa, kao pokazatelja prema kojem se može realno primjeniti ovaj orijentir kadrovske politike.

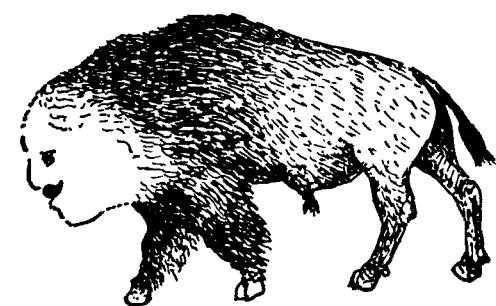
(Isto, str. 62—64)

(Izbor NEBOJŠA POPOV)



IV DEO

PRIKAZI



VLADISLAVA PAJEVIĆ

M. B. PROTIĆ: MILENA PAVLOVIĆ– BARILLI

PROSVETA, BEOGRAD, 1967.

Poslednjih godina se sve češće spominje ime slikarke Milene Pavlović-Barilli. Ljudima koji se ne interesuju za slikarstvo to može da izgleda čudno, naročito kada su iz feljtona objavljenog u »Politici«, povodom 60-godišnjice rođenja, saznali da će se marta 1970. g. navršiti 25 godina od slikarkine smrti. »Politika« je objavila delove iz knjige Miodraga B. Protića. Monografiju o Mileni Pavlović-Barilli izdala je »Prosveta«. Za izuzetnu opremu ova knjiga je na Oktobarskom sajmu knjiga dobila I nagradu.

Kada se pročita ova knjiga, kada se vide reprodukcije u njoj, ili slike Barillijine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu, izgleda neverovatno da se kod nas o Mileni Pavlović-Barilli govori tek od pre desetak godina. Dvadesetih i tridesetih godina ovog veka njeno ime se moglo sresti u prikazima sa izložbi. Bila je među članovima »Lade«, s njima je poslednji put izlagala 1932. g., ali se o Mileni kod nas piše i 1938. g. povodom njene izložbe u Parizu, a i 1941. g. — na stranicama »Hrvatske enciklopedije«. Zato izgleda neshvatljivo što je tek jedno pismo njene majke skrenulo pažnju kulturnih radnika. Danica Pavlović, majka Milenina, šalje 1954. g. Savetu za kulturu Srbije pismo, kojim obaveštava da je njena kći umrla u Njujorku devet godina ranije. U istom pismu Danica nude sakupljene slike i skice i porodičnu kuću u Požarevcu za spomen-galeriju. Iste godine, po pregledu slika, Miodrag B. Protić piše prvi posle-ratni prikaz o slikarki (objavljen u NIN), a godinu dana kasnije otvara se komemorativna izložba. Pet godina kasnije Protić je napisao monografiju o slikarki (opet je prošlo nekoliko godina dok je ona i objavljena), a 1962. g. je otvorena memorialna galerija Milene Pavlović-Barilli u Požarevcu. Pisanje monografije o slikarima nije lak posao; utoliko je teži bio u ovom

slučaju jer se radi o vrlo složenoj ličnosti. Srećna je okolnost što je monografiju pisao Protić, koji je i slikar, ali i istoričar umetnosti, pa je u stanju da jednog slikara bolje objasni.

Miodrag B. Protić je tekst podelio na nekoliko delova, i skoro svaki deo predstavlja celinu za sebe. Značajno je to što je dokumentacija dobro urađena; pored biografskih i bibliografskih podataka sadrži i skoro kompletan katalog dela (neke slike se tek pronalaze po Americi).

O životu Mileninom se, zahvaljujući njenoj majci, zna dosta. Njena povest ima u sebi atmosferu starinskih priča. Na Minhenском konzervatorijumu Danica Pavlović, poreklom iz stare srpske porodice (potomci Karađorđeve crke Save), upoznala se s Brunom Barillijem, sinom slikara iz Parme (pretpostavlja se da su direktni potomci Karla Goldonija). Milena je rasla između Rima i Požarevca, upijala i jednu i drugu sredinu, i to je doprinelo da postane tako složena i bogata ličnost. Da bi se potpunije izrazila, Mileni je neophodna i poezija, njenо slikarstvo je poetsko, a poezija se kreće u okvirima njenih slika.

Milenino slikarsko delo odudara od radova ostalih naših slikara koji su radili tih godina. U jugoslovenskoj likovnoj umetnosti osim Noa Zivanovića i Staneta Kregara, nema nadrealista. To je, verovatno, jedan od objektivnih razloga što se o Mileninom delu u Srbiji nije ništa znalo. Naši umetnici iz tridesetih godina ovoga veka nisu mogli da razumeju njenо slikarsko delo, nisu ni znali njegovu vrednost, a to nije daleko i od zaborava.

Prve godine života Milena provodi više sa majkom, s ocem je samo povremeno, zato je možda uticaj majke u to vreme veći. Danica Pavlović je pored muzičkog obrazovanja govorila i nekoliko jezika, bila vrlo pismena, u ženskim listovima pisala o svojim putovanjima. Od majke se Milena naučila pismenosti, naučila je jezike, od nje je dobila patrijarhalno vaspitanje, ljubav prema rodnom kraju. Majka joj je skoro u sveemu bila prvi učitelj, a kada je videla kćerku nju sklonost ka slikarstvu, podržala ju je u tome, a to je za prvu polovinu ovoga veka u našim krajevima još problematično zanimanje. Milenino slikarsko školovanje počinje neobično. Posle osnovne škole završene u Požarevcu i Nici, provodi godinu dana u jednom nemackom manastiru (uči nemacki), godinu dana radi u Rimu u slikarskoj školi, kao devojčica od 12 godina biva primljena, kao vunderkind, u Umetničku školu u Beogradu. Njenо školovanje kod Bete Vukanović i Ljube Ivanovića počelo je u stilu akademizma, pa se u Minhenu u tom stilu i nastavilo. Ovde je Milena provela dve godine.

Pohvalne ocene njenih profesora fon Štuka i Habermana nisu mogle dugo da je zadrže. Ona kreće svojim putem, bila je svesna da je zanat savladala, a da se talent ima ili nema — nikakve škole, nikakvi profesori nisu u stanju to da izmene.

Fo povratku iz Minhen, Milena pokušava da se zaposli. I istorija se ponavlja — setimo se slučaja Đure Jakšića. I pored završene škole, poхvalnih kritika njenih slika, jedne samostalne izložbe održane 1928. g. za slikarku Milenu Pavlović-Barilli nema mesta za profesora crtanja ni u Požarevcu, ni u Štipu, ni u Tetovu, ni u Velesu. Mnoge naše slikare je ta ista sredina ili birokratija, koja je mogla tako da odlučuje, uspela da demoralise ili skoro uništi. Milena se samo uvredila, i krenula svojim putem. Od 1930. g. počinju njena putovanja po Evropi. Protić povodom ovoga piše: »Biti svoj, duhovno otmen i obdaren, značilo je svuda i svagde, a naročito kod nas u to doba — biti i osuden na usamljenost i izgnanstvo.«

Posle pohoda španskim gradovima Milena otvara samostalnu izložbu u Londonu. Godinu dana kasnije otvara izložbu u Parizu, tek sada je u potpunosti formiran njen stil. Ovom izložbom postaje poznata kako u internacionalnom Parizu, tako i u njenoj drugoj domovini — po ocu — Italiji. U Italiji je uvek primana sa ponosom, kao Barillijeva kći, ali i kao velika umetnica. Tih godina se zblizava i sa ocem. Pored poezije koja im je dodirna tačka, oboje osećaju neku nostalгију za prošlim vremenima, nostalgiju za prošlom lepotom, kao neki tragičan osećaj prolaznosti života, usamljenosti čovekove u tom prolažnom svetu. Od 1932. do 1937. g. Milena se kreće između Rima i Pariza. U Italiji je imala više izložbi, a i prve pesme su joj objavljene u italijanskim novinama. Dok se u Parizu kreće u krugu Pola Valerija, Andrea Lota, Kasua, u Italiji dosta vremena provodi u muzejima. Sve više je privlači staro slikarstvo, naročito Botticeli.

Juna 1939. g. Milena polazi u Ameriku, da bi videla neku izložbu. Početak rata je sprečava da se vrati u Evropu. Iz pisama koja piše majci vidi se da joj je trebalo vremena da se u novoj sredini snade. Posle godinu dana nemaštine, postaje 1940. g. ilustrator mognog magazina »Vogue«, a kasnije radi dekor i kostime za balet »Sebastijan« Dana Karla Menottiјa. Sledеće godine se udaje. Posle jednog pada sa konja i dužeg bolovanja, umire marta 1945. Preko njujorškog radija uputila je pozdrav Beogradu kada je ovaj bio oslobođen.

I posle rata, kada se kod nas nije još niko nije setio, kada se ni za njenu smrt još ne zna (!),

sećanje na nju je još prisutno na Zapadu. Maja 1948. g. američko-britanski kulturni savet organizuje izložbu Mileninih slika i skica za dekor baleta »Sebastijan«, a 1949. u Palermu se izlaže nekoliko Mileninih slika, u okviru izložbe »Mistra la dona nell arte«.

U poglavljtu koje je posvećeno slikarskom delu Milene Pavlović-Barilli, oseća se pisac »Slike i smislak«. U toj knjizi, pisanoj 1960. g. Miodrag Protić je počeo da analizira teoriju predmeta u slikarstvu. Ova monografija je Protiću poslužila, donekle, kao nastavak te analize, jer je reč o slikaru koji pripada jednom vidu nadrealističkog slikarstva. Protić nalazi da postoje neke sličnosti između Milene i italijanskog slikara Đorda de Kirika. To je utolikо značajnije jer je reč o jednom savremenom slikaru koji je na Milenu donekle uticao. I De Kirikov otac je Italijan, i on je rođen na Balkanu, školovao se u Minhenu, i na De Kirika je, kao i na Milenu u to vreme, uticala beklinovska, germanска metafizika. Preko slike De Kirika, Milena ulazi u svet nadrealizma. To je nadrealizam maštovit, poetičan, linearan, s prozirnim sivkasto-plavim bojama, više crtež no slika. Govoreći o Mileninom stilu, Protić kaže: »Ceo onaj antirealistički revolt od impresionizma do apstraktnе umetnosti, ona uzbudljiva evolucija umetničke vizije koja se prelomila u kubizmu i fovizmu, na primer, Milene se nije ni dotakla. Njeno opredeljenje je bilo drugačije. Zajedno sa Bretonom bila je svesna i ograničenosti akademskog realizma i smisla Kročeove sentencije da realizma gde je sve realno uopšte nema. A realizam koji bi to stvarno bio analogno kretanju u materijalnom i duhovnom svetu, koji bi mirio san i javu, kao činjenice integralnog života posmatrajući ih u svetlosti uzajamnih funkcija — nije ništa drugo do metafizička umetnost, magički realizam ili nadrealizam.«

Poslednjih godina Milenine slike dobijaju renesansni izgled. Od veza s nadrealizmom preko evropskog slikarstva XVIII veka, Milena ide sve dublje u prošlost, sve do Botičelija. Slike iz ovog perioda imaju neke sličnosti, po duhu, sa prerafaelitima. Roseti je, uostalom, »otkrio« Botičelija šezdesetih godina devetnaestog veka.

U ovoj knjizi su štampane, prvi put na srpsko-hrvatskom jeziku, i pesme Milenine. U njenim pesmama, koje su pisane na španskom, italijanskom i francuskom, može se naći objašnjenje poetskih simbola, a i ključ njene slikarske ikonografije. Pošto je reč o slikaru-pesniku, slikaru metafizičkom, slikaru poetskom, pesme nisu poza. Pesme su ovde neophodne da bi se ličnost umetnika očrtala u celini.

SIMON SIMONOVIĆ

RAZLOZI ZA JEDNU BIBLIOTEKU

Nije nam nepoznata pojava da se jedan domaći časopis prihvata izdavačke delatnosti, o čemu se u poslednje vreme dosta govori i piše. Jedan od poduhvata te vrste, koji je vredan svake naše pažnje, jeste i izdavačka delatnost (bivšeg) časopisa *Razlog*. Pred nama je jedna mala biblioteka, pokrenuta 1963. godine sa četiri knjige, danas uz izvesne plime i oseke, sa 30 knjiga, od čega je samo u prošloj godini objavljeno 11 knjiga. Ovaj poslednji broj može da nas zbuni i iznenadi, ako se podsetimo na broj knjiga koje, u toku jedne godine, objavi dobar deo naših izdavačkih preduzeća. No, za *Razlogovu* biblioteku vezani su i neki drugi paradoksi. Tako je najneobičnije to što časopis *Razlog* više ne postoji, odnosno ima više od godinu dana kako je prestao da izlazi. Uz malo slikovitosti, može se reći kako časopis *Razlog* postoji na veoma čudan način, time što objavljuje knjige poezije, proze, eseja, umesto svojih mesečnih svezaka. Statističari su verovatno izračunali da je tu, u prošloj godini, ipak sve bilo u redu, s obzirom na to da godišnji broj svezaka iznosi 10, te da je taj »nominalni princip« u ovom slučaju ispunjen.

Ali se ne možemo ovde upuštati u ispitivanje razloga i uzroka neizlaženja časopisa *Razlog*, već ćemo se samo osvrnuti na njegovu biblioteku, koju, uzgred budi rečeno, uređuju samo *dva urednika*, Milan Mirić i Ante Stamać. Tih 30 knjiga, objavljenih u *Razlogovoj* biblioteci, obuhvataju poeziju (koja je daleko najviše zastupljena), prozu (pripovetke, novele i drame) i eseistiku (filozofsku, književnu i likovnu). Međutim, ono što je za nas najvažnije jeste podatak da je dobar deo tih knjiga, bar polovina od njih, već dobila svoje »puno građanstvo« među čitaocima, kritičarima, izazivajući prilično interesovanje, što može samo da nas obraduje (pogotovu kad se zna kakav odnos kod nas postoji prema knjizi). Neke su knjige davno, pre objavljivanja u ovoj biblioteci, vrednovane, ocenjivane (Helderlinova i Rilkeova poezija, eseji Hajdegera i Bašelara), sa drugima je to učinjeno posle njihovog objavljivanja, kod nekih je naravno taj postupak još u toku.

Hronološki posmatrano, način na koji je *Razlogova* biblioteka stvarana izgleda ovako: Dubravko Horvatić (»Zla vojna«), Ivan Slamnig (»Naronska siesta«), Mate Raos (»Ratnici«), Igor Zidić (»Eseji«), svi u 1963. godini; zatim, Darko Suvin (»Dva vida dramaturgije«), Zvonimir Mrkonjić (»Zemljovid«), Mate Ganza (»Trg dobre smrti«), u 1964. godini; u 1965. godini nema nijedne knjige; u 1966. godini samo knjiga Vjerana Zupe (»Isprika za pjesmu«); u 1967. godini opet nema nijedne knjige; zatim, Danijel Dragojević (»Nevrijeme i drugo«), Stanko Juriša (»Prelazak mosta«), Željko Falout (»Izgon«), Vlado Gotovac (»Prepjevi po sjećanju«), Ante Stamać (»Smjer«), Danko Grlić (»Zašto«), Nikica Petrk (»Razgovor s duhovima«), Dubravko Ivančan (»Pjesma na putu«), Ivan Slamnig (»Limb«), Milan Mirić (»Ostatak iskušenja«), svi u 1968. godini; Mate Ganza (»Opustošenja«), Igor Zidić (»Blagdansko lice«), Tonko Maroević (»Slijepo oko«), Marko Grčić (»Nebeska vučica«), Josip Sever (»Diktator«), Nedeljko Fabrio (»Labilni položaj«), Željko Sabol (»Kao krug na vodi«), Gajo Petrović (»Mogućnost čovjeka«), Rajner Marija Rilke (»Someti Orfeju«), Fridrik Helderlin (»Kruh i vino«), Martin Hajdeger (»Doba slike svijeta«), Gaston Bašelar (»Plamen voštanice«), u 1969. godini, kada je najavljenja i knjiga Bruna Popovića (»Pamfleti«).

Dakle, jedan narađenje sve ozbiljan i težak posao. Ali, s obzirom na izvesna uobičajena pravila koja važe prilikom prikazivanja knjiga, edicija, kola i sl., osvrnućemo se na poslednjih 10 knjiga (izdvajajući i među njima neke od njih), objavljenih u 1969. godini (knjiga Gaje Petrovića »Mogućnost čovjeka« već je dobila svoje mesto u ovom časopisu).

Najviše interesovanja pobuđuje prevod dva eseja Martina Hajdegera, objavljena pod zajedničkim naslovom: »Doba slike svijeta«. Naravno, ovde mislimo na značajan Hajdegerov uticaj na našu filozofsku misao, a i na interesovanje koje u našoj zemlji postoji kada je u pitanju ovako značajan filozofski misilac. Dosad je objavljen izvestan broj radova naših filozofa o Hajdegeru, dok u isto vreme postoje samo tri prevoda iz njegovog obimnog dela, 1959. godine u Zagrebu su objavljena dva Hajdegerova eseja o umetnosti; 1968. godine u Splitu je objavljen jedan njegov esej o Helderlinu, i evo, u *Razlogovoj* biblioteci, još dva eseja: »Doba slike svijeta« i »Ničeva riječ, bog je mrtav«.

U prvom eseju Hajdeger razmišlja o najbitnijim pojavama novog veka, »koje oblikuju razdoblje«. Po njegovom mišljenju postoji pet takvih pojava: (1) novovekovna nauka, (2) mašinska tehnika, (3) »dogadaj po kojem se umjetnost promiče u vidokrug estetike«, (4) ljudsko delovanje se shvata i dogada kao kultura, i (5) iščezavanje

božanstva. Međutim, u ovom svom eseju Hajdeger se opredeljuje samo za novovekovnu nauku, nastojeći da na taj način dopre do bitnih pretpostavki na kojima počiva razdoblje, nazvano novim vekom. Razmatrajući problem nauke uopšte, Hajdeger dolazi do zaključka da se današnja nauka razlikuje od grčke i srednjovekovne time što poseduje novi kvalitet, a to je *istraživanje*, u koje je utemeljena specijalnost. Specijalnost »nije nužno zlo, već bitna nužnost znanosti kao *istraživanja*«, ne posledica, već osnov napretka svakog istraživanja. Kao posledica te novovekovne nauke nastaje proces u kome čovek postaje subjekat, a svet se shvata kao slika. »Biće u cjelini sada se shvaća tako da ono postoji tek i samo ukoliko je postavljeno predstavljajućim-zgotavljućim čovjekom. Gdje dolazi do slike svijeta, zbiva se bitna odluka o biću u cjelini. Bitak se bića traži i nalazi u predstavnosti bića.« U tome, po Hajdegeru, leži veličina ovog razdoblja, nasuprot drugim razdobljima, koja takođe poseduju »svoj vlastiti pojam veličine«.

U drugom eseju »Nićeova riječ, bog je mrtav«, Hajdeger nastoji da, nad Nićeovom filozofijom, postavi pitanje o suštini nihilizma, o suštini tog »najneprijatnijeg od svih gostiju« (Niće). »Preostaje da se pita ne izriče li prije Niće možda riječ, koja je u okviru metafizički odredene povijesti Zapada bila već vazda neizrečeno iskazana. Moramo tek pokušati prije svakog preuranjenog zauzimanja stava da riječ »Bog je mrtav« mislimo tako kako je ona mišljena« (s. 52). Naime, nihilizam nije pojавa samo našeg razdoblja, niti 19. veka, već predstavlja »svjetskopovjesno kretanje naroda Zemlje«, kao obezvredivanje vrhovnih vrednosti, kao poljuljana vera u njih, što je posledica toga da se »idealni svijet u okvirima realnoga nikako i nikada ne ozbiljuje« (s. 63).

Druga knjiga edicije *Razlog*, u prošloj godini, jeste knjiga Gastona Bašelara: »Plamen voštanice«. Bašelar se, takođe, sve više prevodi kod nas (prošle godine je u Beogradu objavljena i druga njegova knjiga: »Poetika prostora«), što samo svedoči o interesovanju koje postoji kada je u pitanju njegovo delo. Plamen i voštanica javljaju se kod Bašelara kao simboli čoveka, videnog kroz njegovu istoriju. Plamen, ili vatra, postoje u čoveku (u njegovom sećanju i mišljenju) kao mit o Prometeju, kao san koji se uvek prvi put sanja. Uspravni plamen je simbol pred kojim čovek odmerava svet, zamisljen nad izvorom života, nad voštanicom, da-kle plamen je posrednik između čoveka i sveta, tog istog sveta o kome čovek-filozof ili čovek-pesnik razmišlja, pritešten prolaznošću, a smiren beskonačnošću. I tako se plamen voštanice javlja kao neka tačka »izvan«, iz koje čovek

misli o izvoru, putem koje čovek transcendira svet. U smiraju bića, u sanjarenju počinje pisanje knjige, reči su Bašelarove.

Helderlinova poezija postala je pravo (zakasno) otkrovenje u našoj zemlji. Ne znamo zašto je toliko dugo trebalo čekati na njegovo prevedenje i objavljanje. Sem toga, sticajem okolnosti prošle su se godine pojavila dva prevoda (sa izvesnim razlikama u izboru) Helderlinove poezije, jedan u Zagrebu (u prevodu Z. Mrkonića), a drugi u Beogradu (u prevodu Ivana V. Lalića), što predstavlja izvesnu obavezu da se o Helderlinovoj poeziji kaže nešto više, posebije, što sada nije za to prilika.

Prevodi iz poezije Rajnera Marije Rilkea (prevodioци су Truda i Ante Stamać), tačnije rečeno Rilkeovi »Soneti Orfeju«, samo potvrđuju postojanje izuzetnog odnosa u našoj zemlji prema ovom izvanrednom pesniku, inače dosta prevedenom. Ali ova knjiga ima i posebnu vrednost u pogovoru Ante Stamaća.

Postoje i izvesne primedbe koje se mogu uputiti izdavaču prošlogodišnje edicije. Najpre, prilikom izbora domaćih pesnika moralo se voditi više računa o kvalitetima tih pesnika. Ako se uporedi poezija objavljena u *Razlogovoj* biblioteci 1963. godine sa poezijom objavljenom prošle godine, možemo videti da razlika u njihovim kvalitetima nije baš beznačajna i da bi o njoj trebalo više voditi računa. Primera radi, uzmimo knjigu Dubravka Horvatića (»Zla Vojna«) i knjigu Josipa Severa (»Diktator«).

S druge strane, prilikom objavljuvanja Helderlinove poezije trebalo je dati neku vrstu »vođa«, »tumača« (kao što je to slučaj sa beogradskim izdanjem), s obzirom na to da je, najvećem delu naših čitalaca, Helderlin malo poznat pesnik. Sem toga, prilikom izbora Hajdegerovih eseja moglo se voditi računa o njihovoj srodnosti, u tom smislu što je, recimo, cela knjiga bila posvećena Hajdegerovim razmatranjima o bitnim pojавama novog veka (kao što je esej »Doba slike svijeta« ili Hajdegerovim razmišljanjima o Nićeu).

Zapažanje da su proza i eseistika srazmerno malo zastupljene u odnosu na poeziju, ne može da ima karakter prigovora ili primedbe na izdavačku delatnost časopisa *Razlog*, već može da označi neku vrstu »upućivanja«, kako bi cela biblioteka dobila neki vid »kompletnijeg« bavljenja literaturom i filozofijom.

Na kraju, moramo istaći višestruki značaj jednog ovakvog poduhvata, koji nam je ponudio izvestan broj dobrih knjiga, s jedne strane, i koji nudi dobre razloge za pokretanje novih biblioteka pod okriljem domaćih časopisa.

DRAGAN STOJANOVIĆ

ČOVEK – BITNA TEMA

GAJO PETROVIĆ: »MOGUĆNOST ČOVJEKA«,
RAZLOG, ZAGREB 1969.

Nikada se o jednoj stvari ne govori mnogo ako za to ne postoje razlozi, pa ako naša pažnja često postaje plen praznoslovja, onda i to može staloženom i umnom čovjeku dosta jasno da osvetli otkud toliko mnogo reči, kuda su one upravljene, pa i to zašto često nisu i ne mogu nikuda biti upravljene. U obilju reči koje čovjeka i savremenost, kao svojevrsni, najteže možda pojmljiv sklop, žele da objasne, često nema ni onog neophodnog minimuma, koji bi nas doveo barem na prag razumevanja, ako ne već i u samo središte bitne spoznaje šta se sa savremenim čovjekom uistinu zbiva: gde smo i kuda treba da krenemo; kuda *mogemo* da se uputimo. Mnogo i nejasno se o čovjeku danas govori zato što štošta sa čovjekom nije »u redu«, a onda je razumljivo i to zašto se teško o tome može jasno i lapidarno izreći nešto što bi istovremeno bilo i ozbiljno. Poučeni takvim iskustvom u pogledu ove vrste knjiga, svaka nova koja u naslovu sadrži reči »čovek«, »humanizam« ili slično izaziva, ako ne baš podozrenje, ono svakako oprez, nismo li iznova pred pokušajem koji razočarava. Ako, međutim, naidemo na zaista bitno mišljenje čovjeka i vremena, naše zadovoljstvo onda biva, zbog koristi i značaja toga, utoliko veće. Kao uvek, ono što se izdvaja — pleni. U mnogo čemu se to može reći za knjigu Gaje Petrovića, o kojoj je reč. Želimo da navedemo ovde nekoliko razloga koji nas navode na takav sud.

Knjiga je zapravo zbornik članaka koji su nastali tokom poslednjih nekoliko godina. Iako bi se po različitosti naslova i predmeta o kojima se govori moglo pomisliti da je to niz tekstova labavo ili nikako međusobno povezanih, upravo je obrnuto: reč je o jednoj koherentnoj knjizi, u kojoj su svi izrečeni stavovi proizašli iz precizno i nedvosmisleno određene idejne orijentacije u čija obeležja, među ostalim, spada i to da svoju doslednost i preciznost želi jasno da očituje.

Čini se da su sledeće dve stvari najznačajnije, ako treba odrediti koja su obeležja mišljenja koja prilaz raznolikim pitanjima čine konsekventnim: Gajo Petrović ni u jednom trenutku ne želi da ostavi čitacca u nedoumici u pogledu svojih nastojanja da se odmereno, ali odlučno suprotstavlja svakom shematskom i dogmatskom iskrivljavanju, uproščavanju i svesnom ili nesvesnom falsifikovanju izvorne Marksove misli. Drugo, Gajo Petrović nastoji da na osnovu Marksovog dela zaista marksistički *misli* o pojedinim pitanjima, koja iskravaju kao pitanja savremenosti, a ne da vrši egezezu jednog kanoniziranog i samim tim umrtvljenog i usahnuću sklonog sistema ideja, bez obzira na to da li će u njega ući svi Marksovi spisi, ili samo neki, ili će se tome dodati i Engelsovo i Lenjinovo delo, ili možda delo još nekog četvrtog, itd.

Pobude za ovakav postupak sadržane su, najjezgovitije izrečeno, u samom naslovu, odnosno u razvijenom obliku već na prvoj strani knjige, u »Uvodu«: »Da li su čovjek i čovječnost još uopće mogući ili su nečovjek i naščovječnost još jedna zbilja i mogućnost današnjice?... No da li je čovjek doista samo ono što faktički jest i da li je njegov puki fakticitet njegova istinska zbilja? Ne znači li to identificiranje čovjeka s njegovom faktičkom sadašnjicom — svodenje zbiljskog čovjeka na njegove umrle mogućnosti? Nisu li čovjekove otvorene mogućnosti zbiljskiha zbilja od njegove fiksirane sadašnjosti?«

Zbog čega nam se ispunjenje dva pomenuta zadataka, te, dakle, i samo pregnuće da se oni reše, čini značajnim? Što se tiče prvog, prilično je jasno da se svako ko se smatra marksistom mora pre svega razabratи u tome šta je marksizam, kakav smisao imaju pojedina Marksova dela, kakav odnos postoji među njima i u kojoj meri je to važno odnosno sporedno pitanje za opšte poimanje i usvajanje ili odbacivanje Marksove i marksističke vizije čoveka, sveta, istorije, revolucije itd. Nema sumnje da je u tom pogledu osnovni preduslov za tačno zaključivanje pre svega *adekvatno razumevanje izvornog* Marksovog dela, koje je na kraju krajeva ipak najvažnije u marksizmu, i, zapravo, sâmi je njegov osnov, a da sve nasilno sužavajuće, »prilagodene«, »pročišćene« i što se nekih presudno važnih, određujućih Marksovih stavova tiče — nepogadajuće interpretacije, a pre svega ona staljinistička, moraju odbaciti. Razume se, ovo je mnogo lakše reći nego učiniti, upravo zbog snage koju su kroz istoriju marksističke misli i socijalističkog pokreta zadobile one »verzije« marksizma koje su, postavši u jednom času vladajuće sve ono što od njih odstupa, pa i ono što bit Marksovog mišljenja *zaista* izra-

žava, proglašile revizionizmom i izdajom svetskog revolucionarnog pokreta, te, u sebi sakate, nastojale da i samog Marks-a i njegovo delo uđe-se po svojem podobiju, tj. osakate, a svaki otpor tome gušile teorijskim raspravama i žustom diskusijom. Tako da još i danas, uprkos očiglednosti da nešto sa Marksom nikakve veze nema (ili su, pak, mnoge stvari uprošćene, vulgarizovane, naopako povezane itd.), postoji zazor da se stvari nazovu pravim imenom, već se i dalje poneki koncepti u filozofiji, sociologiji, političkoj ekonomiji itd. nazivaju komunističkim, socijalističkim ili marksističkim. I to ne samo kada su u pitanju notorna zastranjivanja, u vezi sa tzv. »kulatom ličnosti«, nego i inače. Jasno je, dakle, da je svaki autentičan napor da se iznova osvoji izvorni smisao Marksovog dela hvaljedan, a takav je onaj Gaje Petrovića. Čak i onda kada sva pitanja i ne uspeva da reši, kao suprotstavljanje postojećoj dogmatiziranoj »marksističkoj« misli, koju dovodi u pitanje i problematizujući njenu održivost — *otvara puteve za prevazilaženje takvog stanja u marksističkoj teoriji* — takav napor je koristan kao nastojanje ka istinskim putevima humaniteta, krčeći prilaze novim prostorima, radi zaista za čoveka.

Naravno, pri tom se mnogo snage i vremena utroši na ova prethodna razmatranja i razgraničavanja — tako da se istinski savremeno, bitno mišljenje, tek stavљa sebi u zadatak (kad mu je raščišten prostor i rasvetljen horizont), ili tek započinje — mada je upravo to ono najbitnije: biti tu, imajući savremenost i predajući joj se.

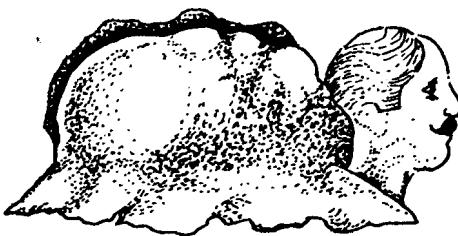
Tu se nalazimo na mestu na kojem treba nalogasiti drugu, možda nešto manje izraženu karakteristiku Petrovićevog pristupa onom o čemu piše. Reč je, naime, o potrebi i stvarnom realizovanju tog zadatka da se zajedno s Marksom, imajući na umu njegovo delo, istorijska zbivanja i realno činjenično stanje u svetu (»svetu filozofije«, takođe) *dalje* stvaralački misli i dela, budući da upravo iz biti Marksovog mišljenja proizlazi poruka da se u stalnom kritičkom preispitivanju stvarnosti, u *otvorenosti* mogućnosti koje čovek sebi sopstvenom praksom stvara, stalno i uvek iznova prekoračuje već postojeći horizont, »u stalnom procesu nastajanja, kada ne ostaje ništa postalо« (Marks), tj. u stalnoj borbi za svoje vreme i svoju ljudskost u vremenu. Marks-u možemo biti verni, da tako kažemo, ponajpre onda ako premašujemo ono što je već tu, pogotovu ako je to ispod nivoa već nagovešćenih i približenih mogućnosti čoveka, a to jeste slučaj, a izneveravamo ga u trenutku kad se priklanjamo onom što je tu, držeći se za ono što je skamenjeno i zaustavljen, bez obzira na to da li ćemo sebe pri tom nazivati marksistima, a stanje stvari ostvarenim

idealom komunizma i socijalizma, ostajući tako u hladovini senke mislioca na kog se pozivamo, umesto da iz nje, u skladu s njegovom mišlju, izademo na svetlost koju ta misao omogućava.

Sumnje nema da je danas gotovo nemoguće kompetentno raspravljati o čoveku i njegovim perspektivama a da se pri tom prenebregava Marks-ovo delo, sa svim posledicama koje iz njega proističu. Biti zaronjen u savremenost, tražeći ono bitno, što je određuje, zagledajući se odatile u budućnost, ne može se, dakle, nikako bez uspostavljanja i usvajanja tradicije, u koju i ako ne samo on prvenstveno spada i Marks, određujući tok naše misli, ne snagom dogme koju bismo od toga napravili, već značajem svojih uvida u stvarnost i pitanja istorijskog trenutka. Stoga je ispitivanje izvornog smisla Marks-ovog dela, kako nam izgleda, neophodan preduslov za sopstveni stvaralački čin mišljenja u određenom pravcu, tj. istovremeno je i nosilac i jedne druge karakteristike za koju smo pomenuli da odlikuje Petrovićevu knjigu. Utoliko je ona (naročito u nekim svojim delovima, »Relevantnost pojma otuđenja«, na primer) doprinos bitnom ispitivanju savremenosti.

Time, naravno, nije rečeno da ništa ne ostaje upitno. Tako, da navedemo samo jedan primer, koncizni iskazi, lišeni opširnijih izvođenja i podrobnejše argumentacije, o suštini samootuđenja, tek nam dovode do svesti prava pitanja koja bi, u svoj njihovo zamršenosti, teorijski i praktično da tako kažemo, tu trebalo rešiti. Ako, naime, samootuđenog čoveka odredimo kao čoveka otuđenog od onog što on u određenom povesnom trenutku može i treba da bude, onda se mogu postaviti ova pitanja: da li biti otuđen od onoga što se može biti znači i biti otuđen zato što je čovek otuđen i od novih »negativnih«, »demonских« mogućnosti, koje čovek sebi takođe stvara, tj. mogućnosti destrukcije, razlijudenosti i štaviše potpunog uništenja ljudskog sveta (ova poslednja se u knjizi ne pominje)? Ili stvaranje ovih drugih mogućnosti upravo i znači sâmo otuđenje; nije li njihov nastanak posledica postojanja otuđenja od »pravih« mogućnosti? (Simptomatična je diskusija oko pojma stvaralaštva, koju knjiga sadrži, gde se uz reč »progresivno« ne daje i ono po čemu će se nešto kao takvo zaista i moći verifikovati). Slična se pitanja mogu postaviti i kad je reč o onom »treba«. Pitanje *mere* bitnog, odn. mere prema kojoj će se ono uistinu *ljudski moguće* (a ne, dakle, što se samo fakticiteta ili samo moralno uperenog »treba« tiče) odrediti, ne može se definitivno otkloniti tvrdnjom da okarakterisati društvo ili pojedinca samootuđenim predstavlja »karakterizaciju ontološko-antropološke prirode čovjeka ili društva o kojem je riječ, karakterizaciju koja se ne kreće niti na

nivou pukog faktičkog „jest’ niti na nivou čistog moralnog „treba”. Ona pripada „trećem” carstvu, koje je doista „prvo” (st. 61). Jer, iako zaista usredotočavanje optike na ontološko-antrpološku razinu, da tako kažemo, otklanja pri-govor moralistički postavljen, kao i svaki drugi koji već pitajući promašuje »carstvo „biti“ (koje prethodi rascijepu na carstvo činjenica i carstvo vrijednosti«, a na koje se pojmovi otu-denosti i neotudenosti jedino odnose, — pitanje o pomenutoj meri time nije rešeno, niti uopšte dotaknuto, osim što se o tome pita. Ovde, ra-zume se, nije svrha da se to u razvijenom obliku uopšte postavlja, već samo da se ukaže na još mnoge probleme koji očekuju pregaoce na teš-kom poslu mišljenja o čoveku i vremenu.



NEBOJŠA POPOV

PRVI BROJ „POGLEDA“

Nedavno se u Splitu pojavio prvi broj „Pogleda“, časopisa za društvena pitanja, koji izdaje Matica Hrvatske, Split. Time je Split dobio i treći časopis uz „Mogućnosti“ i „Vidiće“. Članovi redakcije su Andrija Dujić, Slobodan Komazec, Ivo Petričević, Ljubo Prvan, Davorin Rudolf i Mladen Žuvela; glavni i odgovorni urednik je Srđan Vrcan.

Srđan Vrcan, sociolog i kulturni poslenik poznat i u široj naučnoj i kulturnoj javnosti, u svojoj uvodnoj reči obrazlaže razloge pokretanja i orijentaciju časopisa. Pokretači časopisa imaju u vidu da se naše savremeno društvo „nalazi već stanovito vrijeme na jednom ozbilnjom raskršću i prolazi kroz razdoblje ozbiljne društvene krize“... koja nije samo tehnico-ekonomske prirode već je „zahvatila skoro sve ustaljene i ranije široko usvojene načine društvenog djelovanja i mišljenja“. Stoga svaki doprinos rasvetljavanju epohalne dileme s kojom smo sudbinski suočeni, na tragu započete revolucije, može biti samo prilog izbavljenju iz krizne situacije. Časopis će zato biti okrenut „sadašnjosti i budućnosti“, težeći da raspravlja prvenstveno filozofske i socioološke aspekte kulture, da bude angažovana, kritička i javna tribina prvenstveno užeg područja ali bez namere da se zatvori u okvire Dalmacije.

S namerom da se potvrdi i da bude prisutan u vremenu sadašnjem, časopis, prema rečima Vrcana, nalazi inspiraciju u Marksovom delu kao misaonom podsticaju za dešifrovanje savremenih dilema a ne odnosi se prema njemu kao izvoru svespašavajuće dogme. „Poći danas od Marks-a — kaže Vrcan — ne znači pokušati obnoviti raniji idejni monolitizam i isključiti svaki pluralizam stavova, te odbaciti mogućnost i potrebu otvorenog dijaloga sa svim značajnim idejnim strujama našeg vremena. Izvorna Marksova misao pruža dovoljno široki okvir za razlike u gledištim i pluralizam konkretnih stavova i još više osnovu i podsticaj za stalni i otvoreni dijalog. Uostalom Marksova misao se i razvila i formirala u jednom stalnom dijalogu sa svim značajnijim idejnim shvaćanjima njegova vremena. Sve ono

što danas znamo pokazuje nam koliko je u stvari sama marksistička misao pretrpjela od odsustva stvarnih dijaloga i od jedne apriorne isključivošt i kao znaka pravovjernosti. Isto tako sve ono što danas znamo pokazuje nam da i različite idejne struje, izvan kruga marksističke misli, mogu vrlo ozbiljno i duboko iskreno govoriti o temeljnim pitanjima suvremenog čovjeka i svijeta. I to nije za potcjenzivanje, jer kakogod cijenili Marks-a, mora se priznati da on nije za nas i današnjeg čovjeka riješio sve temeljne zagone, te što ih život stvara i nameće i nije odgovorio na sva naša pitanja."

Prvi broj donosi sledeće priloge u rubrikama SAMOUPRAVLJANJE S. Šuvar: Tekovine i ograničenja samoupravljanja, POLITIČKI SISTEM A. Dujić: Javnost rada u socijalističkom društvu; tema OKRUGLOG STOLA je Izbori 1969. (učesnici diskusije: M. Benc, A. Dujić, S. Vrcan, I. Škovrlj, N. Napica, R. Dobrijević, V. Ilić, I. Petrinović, U. Korlat i D. Mažibrada), MEĐUNARODNI RADNIČKI POKRET I. Petrinović: Moskovsko savjetovanje komunističkih partija; PRIVREDNI SISTEM S. Komazet: Monetarno-kreditni aspekti nelikvidnosti privrede; PRAVO V. Vodinelić: Kriminalističke ekspertizne institucije-samostalna služba u javnom interesu; KULTURA D. Kečkemet: Za što ispravnije i potpunije vrednovanje naše povijesti i kulturne baštine, D. Rudolf: Financiranje rada institucija i djelatnosti kulture na području općine Split; I PRIKAZI knjiga i časopisa.

DANILO BASTA

KRLEŽA OKRENUT SAVREMENOSTI

»... ja se ne dam iskorijeniti«.
K. Emerički u IV knjizi »Zastava«

Evo nas ponovo s Miroslavom Krležom. Posredstvom (i zaslugom) Predraga Matvejevića objavljena je knjiga u kojoj su prikupljeni njegovi razgovori s ovim našim poznatim piscem*. Time nije samo obogaćena naša književnost jednim novim svojim oblikom, »žanrom«; time je, pre svega, još jednom obogaćen naš savremeni kulturni — umetnički i misaoni — trenutak, snažnom i prodornom rečju jednog nepomirljivog i strastvenog duha, već pedeset godina neposredno i izvorno-ljudski angažovanog na »levom krilu naše literature« u burnim istorijsko-političkim prilikama ovog našeg tla.

Poznavaoci Krležinog stvaralaštva nakon čitanja ovih razgovora odmah će primetiti da on ni jednim jedinim korakom nije odstupio od svojih osnovnih umetničkih uverenja, oblikovanih pre trideset i više godina, da ni jednom jedinom rečju nije doveo u pitanje svoje stavove iz »Dijalektičkog antibarbarusa«, »Moga obračuna s njima« ili, pak, »Predgovora 'podravskim motivima', Krste Hegedušića«. Jedino se može zapaziti doza rezignacije, čiji koren leži u dugom iskustvu stvaraoca koji je uvideo da s ljudskim stvarima nije uvek — čak ni retko — onako kako bi to najbolje bilo i da se i najplemenitiji idealni i težnje često srozavaju u dodiru s grubim realitetom modernog društva. Ali, nada ni onda ne iščezava: »Danas, na kraju puta, usred ovog pedesetogodišnjeg rata, jasno mi je da su topovi kao i karcinomi samo dokaz za sve ono jadno ljudsko u nama i oko nas. To ne predstavlja, međutim, nikakvu apostazu od prkosa ni od volje za pobjedom pameti

* Predrag Matvejević: „Razgovori s Miroslavom Krležom“, „Naprijed“, Zagreb, 1969. god.

nad poganom grozom. To je mudrost rezignirana kroz spoznaju da pamet nije više sklona da životnu grozu objašnjava isključivo otrcanošću dotrajalih i razglavljenih društvenih prilika» (str. 35).

Misaoni raspon Krležinog interesovanja u ovim razgovorima veoma je širok. Njegov duh ništa ne ostavlja po strani, ništa ne zaobilazi, dotiče se najrazličitijih pitanja, od najopštijih i većnih, uvek sudbonosnih, do onih konkretnijih, ali ništa manje značajnih. Tu je reč o socijalizmu, umetnosti, lepoti, ljudskoj slobomi, ali i o mogućnosti uticaja inteligencije na tok društvenih kretanja, studentskim nemirima, frazeologiji koja »devalvira svaki smisao«, letu na Mesec, itd.

Nije lako, ili tačnije: veoma je teško bilo šta reći, bilo kako se osvrnuti na ono što Krleža govori. Nije u pitanju samo široka disperzija njegovog rasuđivanja o brojnim problemima naše savremenosti u najširem smislu te reći, koliko je u pitanju uvek prisutna opasnost da se ta britka i penetrantna misao, i pored najbolje želje, okrnji, da se »ne uhvate« brzaci njenih asocijativnih strujanja i da se time njena lapidarnost optereti hipotekom nameštajivog i kapricioznog komentara. To, uostalom, nije ni potrebno, budući da je, kako sam Krleža kaže, »pisac uho i oko, ali ne samo to! On je istodobno i razum i vještina. On jeste žarište čitavih snopova svjetlosti, a ti dopiru iz daljina, a odgonetavati ih nema mnogo smisla, upravo tako kao što je potpuno nerazumno ispitivati istinitost subjektivnog doživljaja djeteta kada pristruškuje kako u školjci odzvanja halabuka ustalasanog mora« (str. 82—83).

Verovalo se nekad, ne tako davno, plemenito, ali naivno, da će socijalizam odjednom, preko noći, rešiti sva moguća pitanja ovog sveta, da će (u celini) ukloniti Zlo i (u celini) uspostaviti Dobro, da će transcendenciju idealnog svući u imanenciju stvarnog, da će konačno zaustaviti istoriju na tlu Dobra, Lepote i ljudske Sreće. Zna se već, a vidovitiji su to i ranije znali, da to nije tako i da to tako ne može da bude. Socijalizam, kao i svako drugo ljudsko društvo, nije Eldorado, niti je to potrebno. Ali da je potrebno da bude bolji, i da to može, u to nema sumnje. U protivnom, krivica i odgovornost je samo do nas. Jer, kako to Krleža kaže s blagom ironijom i trezvenim realizmom: »...ne treba zaboraviti da i u socijalizmu socijalističkog čoveka bole zubi, radaju se vanbračna djeca, ljudi žive u poligamiji, muževi i žene varaju se uzajamno, ljudi su i u socijalizmu uglavnom sitničavi, nervozni, zlobni, bolesni, slabo plaćeni, u jednu riječ zli i ne pretjerano sretni. Glupo bi bilo lamentirati nad svim tim. I u socijalizmu

gnjave se ljudi poslom koji nije naročito unošan, ni socijalističke fabrike nisu dovoljno suvremene, i socijalistički konkurenti nesmiljeno snuju o glavi jedan drugome u trgovini, na daskama pozornice, po operacionim dvoranama, na katedrama, i socijalističke banke nabijaju kamate i što da rade nervozni nonkonformisti u socijalizmu kad nisu u poziciji francuske sindikalne organizacije (CGT) da proglose za sve što ne ide — odgovornim kapitalizam? U socijalizmu, međutim, nema kapitalizma ni kapitala da njega optužimo! » (str. 55). Ali, Krležinoj observaciji ne izmiču ni koreni ovakvog stanja; on isto tako pregnantno ukazuje i na njegovu genezu: »Recimo najprije da je socijalizam jedna ideološka konцепција. Realizirajući se kao ideja on postaje organizacijom te se tako, manje ili više nužno, pretvara u *hijerarhiju* koja se opet razlučuje u 'društvene pozicije', 'karijere', 'situacije' i sl. Tu se, kao i u kapitalizmu, čovjek može uspinjati i silaziti, gubiti i čuvati stečene pozicije, pri čemu, naravno, igraju ulogu sve ljudske slabosti: taština, napast moći i, katkad, manija gonjenja kod onih koji se domognu vlasti te, naročito Glupost. Ljudska glupost ostaje jednak glupom i u socijalizmu. Uostalom, budući da su i socijalisti ljudi, zar im ne treba i priznati uz sva ostala prava i ono na glupost...? Tu je, rekao bih, jedan od osnovnih nesporazuma: kad napadate socijalističku glupost u najširem smislu te riječi, nađe se uvijek onih koji će vam imputirati da napadate sam Socijalizam! Tako se javlja jedna vrsta konvulzivne *fetišizacije* socijalizma, *hipostaze i fantomi* socijalističkih idealova, što u krajnjoj crti onemogućuje da se sam socijalizam koncipira kao *kretna i živa datost...*« (str. 15—16).

Pa ipak, Krleža je najsamosvojniji i najbliži (i sebi i nama) onda kad njegova misao zahvata fundamentalna pitanja književnosti, u prvom redu pitanja njene tendencije i angažovanosti. Odavno napadan i sleva i zdesna zbog svojih uverenja¹⁾, on je ostao intransigentan u njihovoj odbrani. Nije naodmet reći da nam je i danas neophodan »Dijalektički antibarbarus«, u trenucima kada se ponovo bude (a mislili smo da su konačno nestali) recidivi ždanovizma, kada ponovo diže glavu ona »hura-hura dijalektika« i onaj »ideoološkonametljivi suverenitet« (Krležini izrazi). Kako politika gotovo nikad nije imala dovoljno sluha za autentični govor umetnosti, Krležine reči zvuče kao uputstvo i opomena: »Da bi vršio valjano svoj zanat, pisac mora imati mogućnost da bude u neku ruku *disident*, pa čak i *defetist*, u odnosu na države i institucije, na

¹⁾ Videti npr. „levičarske“ invektive u „Književnim sveskama“, br. 1, Zagreb, 1940. god., s prilozima, između ostalih, već onda autoritativnog i prononsiranog Todora Pavlova, čiji se glas, doduše u jednom drugom pitanju, ponovo mogao čuti krajem leta 1968. god.

naciju i autoritete. On je 'razmetni sin' koji se vraća svom očimskom ognjištu samo da bi mogao od njeg ponovo otici. Negacija je njegov familijarni oblik prihvaćanja svijeta. Samo onaj tko radikalno shvati i prihvati upravo tu istinu može istinski pomoći piscu odnosno umjetnosti« (str. 22—23). Da li će ta istina ikad biti radikalno shvaćena i prihvaćena?

Dosledan svome stavu o nepostojanju umjetnosti bez tendencije i bez ideje, rušeći zablude o tzv. »čistoj umjetnosti«, piscu ni danas nije teško da dokazuje »kako bezidejne i bestendenciozne umjetnosti nikada nije bilo i kako je ni danas nema, pa ni onda kada u sumraku leprša kao andeoska četa u pratinji Madone uz zvonjavu Angelusa. Ni u prošlosti ni danas ona nije glasnik vrhunaravnih poruka, nego samo sjenka ljudskih briga, čežnja za prevladavanjem zemaljske gravitacije kao nevine slike sna. Umjetnost je bila oduvijek angažirana, a naročito kad je bila uvjerenja da ona to nije, jučer još u religioznom ili nacionalističkom smislu, danas u socijalističkom ili antisocijalističkom« (str. 158—159)²⁾

Ma koliko, kada je u pitanju književnost, bili okrenuti prošlosti, ma koliko nam pred očima lebdela moćna delotvornost njene bogate tradicije, od »Gilgameša« do »Uliksa«, od Homera do Prusta, ni tada pred našim pogledom i interesovanjem ne iščezavaju pitanja okrenuta njenoj budućnosti, literaturi dolazećih vremena. O tome je nezahvalno razmišljati i još nezahvalnije prognozirati, ali je teško, zapravo nemoguće, odreći se osluškivanja duha budućih dana. »Što se 'literature budućnosti' tiče, ukoliko je bude pisao čovjek, on će kao čovjek sanjati, a kako će on sanjati tko bi to znao reći, no njemu će se u snu sigurno javljati njegova ljudska stvarnost, a ukoliko bude doista ljudska, ona će se još uvijek lomiti između dobra i zla, između laži i istine, između lijepog i ružnog. Bit će to otvorena pitanja, jer su bez odgovora« (str. 128).

Naše mišljenje može konvergirati s Krležinim, ali i ne mora. Možemo ga osporavati, drukčije shvatiti, različito se odnositi prema onim istim fenomenima o kojima i on govori. Ali je sigurno da njegovo mišljenje ne možemo mirne duše zaobići i ostaviti ga mimo nas. Bio bi nam time uskraćen jedan dubinski uvid u duhovnu situaciju našeg vremena, kao i ohrabrujuće saznanje da »od poniranja u tajne ljudskog života, čovjek ipak nije izumio ništa vrednije« (str. 26).

²⁾ Upor. „Dijalektički antibarbarus“, „Pečat“, br. 8—9/1939. god., str. 173.

LJILJANA PULJEVIĆ

OD PROZORA DO STAKLENIH POVRŠINA

DE LA FENÊTRE AU PAN DE VERRE DANS
L'OEUVRE DE LA CORBUSIER

Prvi radovi Korbizjea podudaraju se sa industrijalizacijom proizvodnje stakla. Oko 1920. god. Korbizje gradi svoje prve kuće i to je vreme kada prozorska stakla najzad postaju svakodnevni i jeftin produkati. U isto vreme otvaraju se nove perspektive za zgrade upotrebom čelika i armiranog betona. Postaje moguća nova arhitektura, koja staklu pridaje važno mesto. To je vreme kada Korbizje posvećuje duge i vrlo ozbiljne studije upotrebi ovoga materijala.

Jasno je da je sa evolucijom tehnike i transformacijama koje je ona omogućila u izgledima fasada, postalo neosnovano nastaviti tretiranje prozora modernih zgrada kao arhitektonskih elemenata istoga tipa kao što se to činilo sa prozorima koji su ukrašavali kuće za vreme renesanse.

U doba gotike skelet je ukrućivao noseće zidove i omogućavao sigurnost zgrade. Zidovi katedrala se probijaju i ukrašavaju prozorima i na taj način nastaje majstorska igra svetlosti. Međutim, čelik i armirani beton učiniće više nego kamen. Oslobođanje zidova biće potpuno. Od tога doba fasada postaje zaista slobodna jer su stubovi uvučeni u unutrašnjost zgrade, tako da zidovi mogu biti lake membrane obilno zastakljene. Površine su slobodne. Prozor može da se proteže od jedne do druge ivice fasade.

Ono što tada prvi put počinje i što je prvi put dozvoljeno, to je kontakt čoveka sa prirodom, poezija drveća i polja. Revolucija. Korbizje grabi ovu priliku i stavlja sebi u zadatku da svakom čoveku gradi okvir života koji bi bio u vezi sa njegovim osnovnim potrebama: vazduh, prostor, svetlost. On zato gradi u visinu. Gradi

na travi, među drvećem. Stubovi, krovovi-bašte, površine i fasade slobodne, prozori koji idu po dužini. Njegovi su urbanistički planovi izraz iste težnje gde pribegava istoj tehnići: vratiti čoveka u prirodu zahvaljujući konstrukciji koju nosi skelet od čelika ili armiranog betona.

Nov i najvažniji zadatak arhitekte je da uvede svetlost, jer je ona gospodar života. Vazduh, prostor i zelenilo su tri prva materijala urbanizma (Korbizjeove studije o »Gradu-suncu«, sa staklenim površinama 100 odsto). Ali sunce je ponekad suviše jako, suviše toplo. Treba se odbraniti. Odatle proističu brisoleji i lodiće. Kontrola sunca. Individualna kontrola prozora. Četvrti zid sačinjavaće deo nameštaja.

Glavne etape Korbizjeovih istraživanja

PROZORI PO DUŽINI

U toku svoje druge konferencije u Buenos Airesu 1929. god. Korbizje je ovako komentarisao svoje prozore po dužini, primenjene kod VILLE DE GARCHES i kod VILLE DE SAVOIE u Poissyu. »Utvrđio sam da prozori po dužini (koji prethode staklenoj površini) bolje osvetljavaju nego prozori po visini. Tabela pokazuje sledeće: kod iste površine stakla, prostorija koja je osvetljena prozorom po dužini koji dodiruje dva susedna zida (refrakcija svetlosnih talasa) sadrži dve zone osvetljenja: zonu 1, veoma osvetljenu, zonu 2, dobro osvetljenu. S druge strane, prostorija osvetljena sa dva vertikalna prozora sadrži 4 zone osvetljenja: zonu 1, veoma osvetljenu (dva veoma mala sektora); zonu 2, dobro osvetljenu (mali sektor); zonu 3, loše osvetljenu (veliki sektor); i zonu 4, koja je tamna (veliki sektor)«.

U VILLE DE GARCHES prozori se protežu od jedne do druge ivice, horizontalno, donoseći svetlost i dozvoljavajući posednicima da preleću pogledom spoljni prostor bez prepreka. Prozori u isto vreme odigravaju vrlo važnu ulogu u komforu kuće, a imaju i suštinsku ulogu u plastičici fasade.

Na VILLE SAVOIE sve četiri fasade su izbušene dugim pravougaonim otvorom, gde staklo igra važnu ulogu: zatvara prostorije bez zadržavanja pogleda. Iz unutrašnjosti se vidi trava i drveće koliko god se zaželi. Danas je ova zgrada obeležena kao »Istorijski spomenik«. To je prvi put da je takva čest ukazana jednom živom ar-

hitekти, »Trava je lepa stvar. Isto tako i šuma. Kuća će biti postavljena na travi s tim da se ništa ne remeti« (Korbižje).

STAKLENA POVRŠINA KOJA NEUTRALIZUJE

Korbižje nije nikad ostvario staklenu površinu 100 odsto, onako kako je to želeo kao »zid koji neutralizuje« koji bi se sastojao od duplog staklenog zida u čijoj bi unutrašnjosti trebalo da cirkuliše vazduh i to topao zimi, a hladan leti.

Postoje tri zgrade koje su se veoma približile sistemu neutrališućih zidova. Prve dve su CENTROSOYUS u Moskvi i CITE REFUGE DE L'ARMEE DU SALUT. One potiču iz 30-tih godina i bile su revolucionarne za svoje doba. Treća je LA MAISON DU BRESIL u Parizu iz 1959. god. u Univerzitetskom gradu.

Korbižje je bio jedan od prvih koji se usudio da osvari totalitarnost fasade od gore do dole i od jedne ivice zgrade do druge skroz u staklu. Već 1929. god. prilikom jedne konferencije u Argentini, Korbižje je razmišljao o »tačnom disanju«, predlažući jednu jedinu kuću za sve zemlje i za sve klime, a to je kuća sa »tačnim disanjem«. To bi se postiglo postavljanjem fabrike za tačno određeni vazduh. Fabrika bi stvarala vazduh od 18°, vlažnosti koja bi odgovarala potrebama sezone, dok bi vazduh bio potiskivan ventilatorom, anulirajući svaku promatu.

Na taj način Korbižje više ne greje svoje kuće, pa čak ni vazduh. Obilan talas čistog vazduha od 18° redovno cirkuliše u odnosu od 80 lit. na min. po osobi, kroz neutrališuće zidove koji su od stakla, kamena ili kombinovano. Sastavljeni su od duple membrane ostavljajući između sebe šupljinu od nekoliko santimetara. U tom uskom intervalu između membrane, u unutrašnjem zidu, održava se temperatura od 18°. Na taj način kuća je hermetična, topla zimi, sveža leti, sa svežim vazduhom od 18° u unutrašnjosti. Nikakva prašina ne može da uđe, niti muve, niti komarci. Nema galame.

KONTROLA SUNCA

Sunce je »gospodar života«. Ali ima momenata vrhova kada je ono nepodnošljivo, kada postaje neprijatelj za čoveka. Znači da treba, poznajući sunčev tok i količinu toplote u različitim časovima dana, izmisliti sredstva koja će dozvoliti da se po želji ograniči njegov pristup u prostorije za stanovanje.

Da bi rešio ovaj problem, Korbizje je ostvario brisoleje. Leti je sunce visoko na nebu i u najtoplijim časovima njegovi zraci padaju koso na površinu fasade. Staklena površina je potpuno u senci ako su brisoleji dobro sračunati. Zimi je suprotno: zraci padaju skoro upravno na fasadu i bez prepreke prodiru kroz staklenu površinu do kraja prostorije. Prema tome staklena površina se pruža do najveće mere i maksimalno kontrolisana svetlost prodire u unutrašnjost prostorije.

S druge strane, brisoleji služe kao balkon oblika lodiće; staklena površina se prostire od poda do plafona, ne prestajući nikada da bude pristupačna. Staklo je zaklonjeno od kiše i može se zdržati sa drugim materijalima. Staklena površina sačinjava deo nameštaja.

ČETVRTI ZID

Kuća JAOUL u Neuillyu svedoči o istraživanjima Korbizjea u oblasti prilagođene staklene površine. Ovde je drvo povezano sa stakлом i vitraž je kao deo nameštaja. S druge strane, ovde se već uočava primena standarda na kompozicije četvrtog zida. Može se, polazeći od istih elemenata, sačiniti staklena površina na pet različitih načina.

Paviljon koga je Korbizje gradio za PHILIPSa 1958. god. prilikom izložbe u Briselu, bio je potpuno »slep« objekat. Elektronska poema okretala je leđa inspiracijama spoljašnosti, dok je u unutrašnjosti postojao začudujući skulpturalni razvoj kod koga Korbizje ignoriše »stilove« i škole, sa nezavisnošću pionira.

Primenjujući ovaj nov duh u sistemu otvora, Korbizje je učinio da se shvati da jedan prozor može biti lep ne zato što je njegov crtež iskopiran prema nekom grčkom simsu, već zato što ima tačne proporcije i izvesnu korisnost.

U RONCHAMPu ima malo stakla, ali ga igra svetlosti i senke tako lepo integriše u arhitekturu crkve da bez njega, bez ove nematerijalne supstancije, koje ono donosi, ne bi bilo crkve.

U CHANDIGARCHu, ako se posmatra sa spoljne strane konstrukcija Kapitola, izgleda kao da stakla nema. Međutim, baš se kod ovih zgrada, u Palati pravde, Sekretarijatu i Skupštini, nalazi možda najkompletniji izraz zaštićene staklene površine. Na Sekretarijatu, na primer, staklena površina je ostvarena od »talasastog stakla« po dimenzijama Modulora. Više od 1000 standardnih delova od betona omogućili su po-

stavljanje staklene površine od gore do dole i od jedne do druge ivice svake fasade.

Brisoleji CHANDIGARCHA spadaju među najlepša plastična ostvarenja Korbizjea.

Najzad manastir LA TOURETTE. Staklo je ovde tako očigledno sjedinjeno za najlirske i izgled arhitekture, da je to »muzička staklena površina«. I zaista, i ovde je skala Modulora dala svoj ritam, naizmeničnom izmenom stakla i betona u unutrašnjim delovima triju fasada manastira, duž šetališta koje vodi u crkvu. U višim delovima koji gledaju na spoljašnost, lodiće celija stvaraju brisoleje. Geometrijska strogost se dodiruje sa začuđujućom jednostavnosću.

Na taj način je Korbizje prisajedinio staklo u svojim najlepšim arhitektonskim ostvarenjima.



SIMON SIMONOVIĆ

**MOĆ
NIJE SREDSTVO,
MOĆ JE CILJ**

DŽORDŽ ORVEL: „1984”, JUGOSLAVIJA,
BEOGRAD 1968.

O vremenu u kome je nastao Orvelov roman „1984” pisano je i piše se dosta, zahvaljujući izvesnim činjenicama koje su se kao po nekom unapred utvrđenom redosledu desile za poslednjih dvadeset godina, koliko je inače i prošlo od 1948. godine. Sama igra brojeva ili godina „48” i „84”, kojom se Orvel poslužio, prvi je i naš formalni putokaz ka istorijskoj, bolje rečeno društvenoj građi koja je poslužila ne toliko kao osnova koliko kao motiv za ovaj roman. Međutim, sam roman ne bi bio toliko vredan pažnje, niti bi se o njemu toliko govorilo, kao što se to čini u poslednje vreme, da u sebi ne sadrži neko „predviđanje” budućnosti tadanjeg društva. Ono što je za ovaj roman još od većeg značaja jeste sama činjenica da se tim predviđanjem čovek, i zajednice u kojima čovek živi, upozoravaju time što im se predočuje da način modernog društvenog života, koji je, u izvesnim istorijskim okolnostima, prihvaćen kao važeći, ne vodi neizbežno u društvo kome je čovek tokom svog razvoja težio.

To razbijanje ili „razvejavanje” već uhodane vizije razvoja društva, da je sve što čovek čini nužno podređeno stvaranju boljeg sveta, to upozorenje iznošenjem i priznavanjem jedne nove vizije razvoja društva, koja je u svojoj biti suprotna nadi i koja čak onemogućava bilo kakvu nadu u dalji i nesmetani razvoj ljudskog društva, daje ovom Orvelovom romanu izvestan elemenat negativnosti i to ne u smislu poricanja postojećeg, već je, može se sa priličnom sigurnošću reći, u pitanju negativnost koja je na putu da konačno obezvredi čoveka, da ga uništi. Pošto se, po našem mišljenju, kod Orvela taj proces uništavanja čoveka dešava u negativnoj viziji, o čijem ostvarenju Orvel govori kao o ne tako dalekom, važno je da je sve to u romanu „1984” vizija

(mada danas postoje dovoljni razlozi koji nam omogućuju da govorimo o obezvredivanju čoveka kao o nečemu što jeste i što je prisutno u svakodnevnom životu, kroz različite oblike; ali to je drugo pitanje, iako važnije i sudbonosnije od onog prvog), što nam daje za pravo da o ovom romanu govorimo kao o „negativnoj” ili „anti-utopijskoj” viziji budućeg društva, pa i čoveka.

Ako postoje, ili ako se nekim razmišljanjem mogu naći podudarnosti između Orvelove vizije i onoga što danas jeste (uostalom, u svakom književnom delu, u skoro svakom romanu možemo, posrednije ili neposrednije, pronaći „sliku stvarnosti”), samo su znak da je vreme koje nam preostaje, vreme za delanje, bez rasplinutosti i oklevanja. To ne znači da roman „1984” predstavlja svojevrsnu satiru, ili, kako su neki spremni da kažu, iscrpuju kritiku društvene organizacije modernog sveta. Orvel, pre svega, ne kritikuje, niti nam ukazuje na *drugi put* kojim treba ići, već nas, svojom „negativnom” vizijom, samo upozorava da postoje velike mogućnosti da društvo, iz racionalnih ili iracionalnih razloga i pobuda, kreće jednim putem koji bi brzo i „lako” doveo do čovekovog uništenja.

Sama, pak, „negativna” ili „anti” utopija novija je pojava, tako da Orvel, sem Zamjatina, nije imao nekog značajnijeg prethodnika. Doduše, uz nešto slobodnije tumačenje, možemo govoriti o Kafki kao o jednom „negativnom” vizionaru pre Orvela. Jozef K. je u „Procesu” optužen, osuđen i pogubljen od neke njemu nevidljive sile, koja je nešto kasnije konkretnizovana dobivši svoje pojavne oblike u nacizmu i staljinizmu. Nije se, dakle, moralo dugo čekati da bi se Kafkina „ukleta” proročanstva obistinila.

Orvel je 1948. godine, kada je pisao svoj roman, imao pred za sobom ono što je Kafka imao pred sobom. Ali, kao da mu to nije bilo „dovoljno”, već je otisao korak dalje ispisujući svoja „predviđanja”, toliko surova i zloslutna da se njihov čitalac nalazi u neprestanoj neverici da je tako nešto čovek mogao da „zamišlja”.

Šta je zapravo to što nas u ovom romanu toliko zbunjuje i plaši?

Prva stvar koju susrećemo jeste podela zemlje na tri velike države: Okeanija (gde se zbiva radnja romana), Istazija i Evroazija. Uvek su dve od njih u savezu protiv treće, s tim što se ovaj odnos neprekidno menja. Uostalom, jedna od parola, koje inače obilato srećemo u ovom romanu, glasi: RAT JE MIR. Glavni junak ne može da se seti ni jednog doba u kome njegova zemlja nije vodila rat, čija je suština u „uništavanju, ne toliko ljudskih života koliko proizvoda ljudskog rada”.

Organizacija Države bukvalno je zastrašujuća, moglo bi se reći monstruozna. Celokupni aparat državne vlasti sačinjavaju četiri ministarstva: Ministarstvo istine (bavi se informacijama, zavodom, prosvetom i kulturom), Ministarstvo mira (bavi se ratom), Ministarstvo ljubavi (održava zakon i javni poredek) i Ministarstvo obilja (odgovara za privredne poslove).

Na čelu Države nalazi se Veliki Brat, tačnije njegov kult. Veliki Brat je „ruho u kome se Partija prikazuje svetu. Njegova funkcija je da bude žža u koju će se sticati ljubav, strah i poštovanje, dakle osećanja koja se lakše mogu imati prema jedinkama nego prema organizaciji. Ispod Velikog Brata dolazi Uža Partija, čije je članstvo ograničeno na šest miliona, ili nešto manje od dva odsto stanovništva Okeanije. Ispod Uža dolazi Šira Partija, koja se, ako za Užu kažemo da je mozak države, može opravdano uporediti s rukama. Ispod nje dolaze zaglavljenе mase koje po običaju nazivamo „prolima”, i koje sačinjavaju oko 85 odsto stanovništva” (str. 191).

Partija je neuništiva, besmrtna, jer smrt jedinke nije smrt, i ima dva osnovna cilja: ubiti nekoliko stotina miliona ljudi za nekoliko sekundi, i uništiti svaku mogućnost nezavisnog mišljenja, odnosno saznati, protiv njegove volje, šta i kako misli jedno ljudsko biće. Ovaj drugi cilj od presudnog je značaja za nesmetano postojanje Države. Kao jedan od načina za njegovo ostvarivanje koristi se *Policeja misli*. Na svakom mestu ugrađeni su telekraoni-prislušni aparati pomoću kojih Država vrši potpunu kontrolu nad životom svakog svog podanika. Policeja misli može se uključiti u svaki telekran kad god to zaželi, i u mogućnosti je da neprekidno nadzire svakoga. „Moralo se živeti — i živelo se, po navici koja je prerasla u instinkt — pretpostavljajući da se svaki zvuk čuo i, sem u mraku, svaki pokret video”.

U Državi su svi špijuni, čak i deca kojima se odaje priznanje za uspešno špijuniranje svojih roditelja. Hapšenja se vrše samo noću, bez ikakvih optužbi i suđenja. Ljudi jednostavno nestaju, imena im se brišu iz evidencije, svaki im se trag brižljivo uklanja, i njihovo je nekadašnje postojanje poreknuto, a potom zaboravljeno. Čovek je uništen, „ispario”, kako to, kao uobičajena reč, stoji u romanu „1984”. Sve je učinjeno da se o tome više nikada ne govori, jer se prošlost menjala i podešavala iz dana u dan, iz minuta u minut. Nikakve greške ne može biti, niti postojje mogućnosti da se one utvrđuju i dokazuju.

Svaki podanik ove Države mora da bude ideološki ispravan, a to znači da uopšte ne misli, da bude potpuno nesvestan, da iznad svega voli ne-slobodu koja mu je nametnuta. Tako i nije

čudo što druga po važnosti parola glasi: SLOBO-DA JE ROPSTVO. Čovek je „fejer u tkanini”, „mrlja koju treba izbrisati”. Junak romana, izvesni Winston Smit, koji još nastoji da se održi kao čovek, i da se tako i ponaša, zbog čega biva proglašen za jeretika i kao takav fizički i psihički mučen do iznemoglosti, dobija poruku od jednog rukovodioca Partije: „Ti si poslednji čovek. Ti si zatočenik ljudskog duha”. Od njega, kao i od svakog drugog člana Partije, zahtevaju se ne samo ispravne misli nego i ispravni instinkti.

I ovaj zatočenik ljudskog duha bori se protiv Partije, „protiv beskonačne sadašnjosti u kojoj Partija ima uvek pravo”, koja je neuništiva, sve-močna i koja želi moć jedino i isključivo radi same moći, ne nad stvarima, već nad ljudima. „Moć nije sredstvo, moć je cilj”, uzvikuje jedna ličnost.

Sve je u romanu dovedeno do usijanja, svaka pomisao na promenu postojećeg biva otkrivena, a zatim najstrože kažnjena (čak je dat opis načina i postupka kažnjavanja, koji nas podseća na najsurovije periode u istoriji). Ispravan je samo onaj podanik koji čini sve da bi se što više smanjile ljudske slobode. Mogućnosti za otpor ne postoje, a „špijuniranje, izdaje, hapšenja, mučenja, pogubljenja, nestajanja neće nikad prestati”.

Govoreći i o nadi, Orvel kaže da je, ako je uopšte ima, treba tražiti među *prolima*. To pripadnici „zanemarene mase” čine najveći deo stanovništva, ali je Partija smatrala kako su proli po prirodi niža bića i da se moraju držati u pokornosti kao životinje. Od njih je zato tražen samo izvestan primitivni patriotism (nije bilo poželjno da imaju čvrste političke poglede) da bi ih na taj način Partija privolela na duže radno vreme, i na razne poteškoće kojih je bilo na pretek (uglavnom u materijalnom pogledu, jer svet u Okeaniji živi u velikoj oskudici zbog čega su sledovanja stalno smanjena). Dakle, samo proli i životinje imaju pravo da žive slobodno.

Sva ova Orvelova upozorenja na strahovito moćni državno-birokratski aparat koji potpuno lako uništava i degradira čoveka, potkrepljena su, na neki način, i činjenicama iz stvarnosti. Totalitarizam, sve češće prisustvo dogme u modernom životu, to najbolje potvrđuju. Manipulisanje čovekom pomoću raznih ideologija i njihova izopačavanja i te kako su danas moguća i ostvarljiva. To nam jedino potvrđuje savremenost i životni značaj Orvelovih upozorenja u romanu »1984«, koji smo nazvali »negativnom« ili »anti« utopijom.

MIRKO ĐORĐEVIĆ

ZNAČAJNA KNJIGA O SREDNjem VEKU

GUSTAVE COHEN: LA GRANDE CLARTÉ
DU MOYEN ÂGE

Knjiga Gistava Koen, koja se ponovo pojavila u poznatoj Galimarojoj kolekciji *Ideje*, privlači veliku pažnju istraživača u oblasti srednjovekovnih studija. Ispitivanje tog perioda doživljava u naše vreme, i kod nas i na strani, nov polet. Gistav Koen je poznati istraživač srednjega veka ne samo francuskog već evropskog uopšte, i nekoliko decenija prisutan je svojim knjigama u naučnoj javnosti. Dobar poznavalac ovoga razdoblja, Koen svakom knjigom iznenaduje vanrednim smisлом za minuciozna uopštavanja i zapožanja od prvorazredne naučne vrednosti. To je utoliko značajnije što je ispitivanje i razmatranje medijskevalnih tema na Zapadu veoma popularno u krugovima naučnika, pisaca, političara i drugih. I ovom knjigom Koen potvrđuje reputaciju vrsnog kulturologa iz perioda kada je objavio poznatu knjigu *Zapadna civilizacija srednjega veka*.

Osnovna postavka Gistava Koen, na prvi pogled, nije naročito nova: geneza modernoga načina mišljenja izvodi se iz kulturnog nasleđa minulih vekova, a srednji vek u tom pogledu ne ustupa ranijim vekovima, kako se često mislilo i pisalo. Koen više puta ističe činjenicu da naše mišljenje o mračnjaštvu ovoga veka nije ništa drugo nego mrak vlastitoga neznanja. Za poznavanje tokova i perspektiva našega veka potrebno je poznavanje i pravilno shvatanje srednjega veka, jer se u tom veku začinje onaj prelom koji će osvanuti kao evropska i svetska renesansa u svim oblastima života. To sa mnogo smisla pokazuju stranice knjige Gistava Koen; knjige pisane poletno, značajki, na temelju ogromnog materijala iz oblasti književnosti, umetnosti, arhitekture i drugih.

Nikako se ne bi smelo poverovati da je to povratak srednjem veku u smislu jednog Berdjajeva, vraćanje mističnim izvorima koji treba da objasne naše vreme, njegove perspektive i protivrečnosti. Naprotiv, svetlost srednjega veka koju nam Koenova knjiga pokazuje, čine sigurne, žive

i istorijske činjenice rekonstruisane spretnošću naučnika istraživača. U tom smislu, prvobitna namera Koenova da napiše knjigu istorije srednjeg veka, prerasla je u veliku sintezu pogleda i mišljenja koja objašnjava period od XI do sredine XV veka.

Mnogo je razloga koji traže da se ova knjiga nađe pored knjige holandskog istoričara Huizinge *Jesen srednjega veka*. U jednom poglavljju autor iznosi niz kritičkih zapažanja i primedbi na neke konцепције Johana Huizinge. U prvom redu Koen smatra da je odveć smelo tvrditi za period srednjega veka da je dekadencija i opadanje. Svoje teze on potkrepljuje time što ističe da je to bio vek izuma štamparije, slikanja uljem, vokalne polifonije i niza dostignuća i otkrića koja su prepremala pojavu jednoga Erazma Roterdamskog i plejade misilaca, pesnika, graditelja i filozofa koji najavljuju veliki vek renesanse. Istina, ističe Koen, najvažniji tokovi srednjovekovne kulture i načina mišljenja nisu se održali kao živat matica kretanja u našem veku, ali su prisutni kao tokovi manje vidljivi, ali značajni do te mere da se ne smeju zanemarivati. Čak ni sam način mišljenja nije se, naročito u oblasti politike, izmenio mnogo od srednjovekovnih vremena do naših dana. Koen to pokazuje žilavošću svakog dogmatizma koji u naše vreme dobija nađe da zagospodari prostorima čovekove slobode i da ga na nov način porobi.

Koenova razmatranja vremenski se prostiru na period od XI veka pa do prvih ideja koje obeležavaju renesansna budenja polovine XV veka. To znači da on o kontinuitetu razvoja vodi računa sledeći svoju misao da se taj vek odvaja od antičke ne nekim naglim prekidom, već pre-rastanjem. Tako se radala i renesansa. Jer, po Koenu, revolucije u kulturi i načinu mišljenja nisu silovite i nagle kao politički prevrati. Zato ove revolucije nije moguće prosto posmatrati i donositi sasvim lako sudove. U srednjem veku se rodio ne samo francuski jezik no i jezici drugih naroda i razvila se kultura na temeljima univerzalizma čija je manifestacija i izraz bio latinski jezik. Od toga perioda sve tvorevine čovekovog genija nose na sebi i pokazuju pečat velikih kultura Atine i Rima. Koen to ilustruje dokumentovanim poglavljima koja nam otkrivaju prelaz od trijumfa univerzalizma u XIII veku do snažnog budenja neponovljivog renesansnog individualizma. Na tim relacijama on pokazuje i rađanje slobodne čovekove misli i beskrajno bogatstvo čoveka koje će zablistati u snažnim tipovima ljudi iz perioda Renesanse. Za Koenom, kraće rečeno, srednji vek to su ta četiri odlučujuća veka u kojima se čovekov genije polako, ali sigurno probija napred razmičući granice svojih znanja i otkrivajući nove horizonte svojih mogućnosti.

Nabrajajući sve te činjenice, Koen u zaključku ističe da se često preterano podvlači opskurantizam srednjega veka i da se uskost pogleda isključivo vezuje za taj period, kao da je kasnije nije nikako bilo. To je, po njemu, tako gledano iz ugla posmatranja modernoga doba. Međutim, ovaj period, iako je sve bazirao na hrišćanskoj dogmi otkrovenja, bio je dovoljno širok da u svoje duhovne sfere smesti i apsorbuje čitavo kulturno nasleđe antičkoga perioda, da to isto otkrovenje i mnogo drugih dogmi pomiri sa Aristotelom, Vergilijem ili Ovidijem. Ali treba imati na umu da je do svih saznanja o antici čovek ovoga perioda dolazio posrednim putem, preko čitavog niza prevodilaca koji su sa arapskog prenosili dela antičkih mislilaca. Humanizam kasnijeg perioda, sredine XVI veka, neprestano se najejava i hranio antičkim nasleđem koje nam je sačuvalo srednji vek.

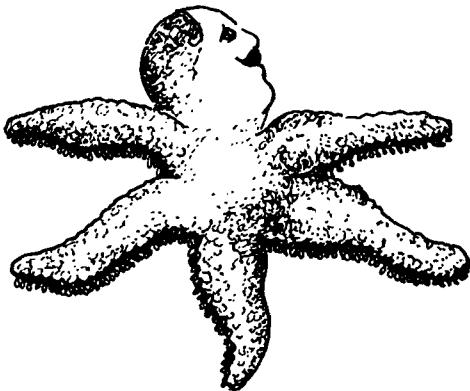
Raširenom i u mnogim sredinama i danas popularnom mišljenju o nespojivosti srednjega veka sa naukom, Koen suprotstavlja niz činjenica o otkrićima srednjega veka kao što su, na primer, štamparija, mlinovi i vetrenjače, busola, dogled, primena i korišćenje ogledala i niz drugih. Tako on potvrđuje svoju tezu da se moderna nauka začela u krilu srednjega veka, da se tada rodila u svom prvom obliku. Sve ove teze autor ilustruje primerima iz oblasti književnosti, graditeljstva i svih vrsta umetničkih traženja. Slikanje i građenje, komponovanje i pisanje knjiga razvijalo je snažne ideje, otkrivalo nove i inventivne tehnike, bogatilo sadržaje i negovalo formu do krajnjih mogućnosti. Moderna muzika je neodvojiva od muzike iz perioda srednjega veka. Tako se u različitim oblicima života pripremala i počinjala ostvarivati revolucija značajnija od svih, revolucija savladavanja dogmi, njihovog prevladavanja i tako su se počeli otvarati novi horizonti sa neslučenim oblicima čovekove slobode. Srednji vek ne treba samo osvetljavati našim pogledima, treba otkrivati njegovu svetlost. Koen ovom knjigom pokazuje da nema, i nije ni bilo, perioda kad je čovekov duh zamro i prigušio se do te mere da bi se čitav jedan period mogao zvati sterilnim i mračnim. Čovekovo hodanje napred je uvek okretanje svetlosti, traženje svetlosti mako ona bila srednjovekovna *lux in tenebris*.

Napisano je mnogo knjiga na raznim jezicima o srednjovekovnim tiranima, o goniteljima nauke i progrusa, o spaljvanjima na lomačama, o totalitarizmu crkve i njenim imperijalnim i megalomanskim težnjama da svetom zavlada i o drugim isključivostima i nastranostima tog perioda. Sve su te knjige, dobrim delom, istinite i potrebne su čoveku našega doba. Ali, ističe Koen, pred tim činjenicama i u ime tih činjenica ne smemo zaboraviti druge, one suprotne. Iz organizacije srednjovekovnog zanatstva i trgovine

nastali su moderni oblici života, grupisanja po gradovima, iz ondašnje hijerarhije razvio se visoki smisao za organizaciju proizvodnje, osvajanja znanja i učenje novome. Treba li zaboraviti da je engleska Magna Charta iz godine 1215. osnova svih kasnijih velikih političkih progresivnih stremljenja, pita se Gistav Koen, navodeći u zaključku niz činjenica koje se tako lako smeću s uma današnjeg čoveka ponosnog na radicalizam svog modernog doba. O tome treba napisati knjige. Gistav Koen je, u to nema sumnje, napisao o tome knjigu sugestivnu, dokumentovanu i korisnu.

U jednom modernom svetu kao što je naš, primećuje duhovito na samom kraju pisac, nastavlja se borba za čovekovo oslobođenje, između ostalog, barutom i štampanom reči. Ne smemo da zaboravimo da su i sloboda u modernom političkom smislu i barut izumi srednjega veka, poruka je ove Koenove knjige.

Razume se, Koenova knjiga nije nikakva apolođija srednjega veka, bar u onom smislu kako se često asocira pri pomenu ovoga perioda. Sve ekstaze zanosa i glorifikacije njemu su strane, sem jedne: glorifikacije čovekovog stalnog hodanja napred ka novim horizontima slobode. To se primiče, pored ostalog, iz mnogih i čestih osvrta na varvarstvo fašizma koji je bio pregazio njegovu zemlju. Ta nota francuske gorčine i ponosa prisutna je i u ovom duhovitom razmatranju tematike srednjega veka.



MILIVOJE IVANIŠEVIĆ

„MOSTOVI“

MEDUREPUBLIČKA
KULTURNO-PROSVETNA ZAJEDNICA,
PLJEVLJA 1969.

Tri broja, koliko ih je do sada izašlo, nisu bila dovoljna da se stvori konačna fizionomija časopisa, ali su dovoljna da se bar u osnovnim konturama sagledaju izvesne preokupacije redakcije koje bi možda mogle da imaju trajniji karakter.

»Mostovi« nesumnjivo predstavljaju značajnu kulturnu tribinu za preko dvadeset opština Bosne i Hercegovine, Črne Gore i Srbije. Oni su još značajniji za mlade ili neafirmisane, prvenstveno književne, stvaraoce ovog regionala. Poznato je sa koliko napora, čak i u velikim gradovima i kulturnim centrima, sedištima mnogih redakcija, ljudi koji su se posvetili literaturi probijaju barijere anonimnosti. Šta onda reći o piscima koji žive stotinama kilometara udaljeni i od tih centara, i od ljudi od kojih zavisi da li će pesma, pripovetka ili esej ikada stići na stranice nekog lista ili časopisa. Međutim, »Mostovi« nisu samo to. Časopis je okupio i okuplja znatan broj umetnika i kulturnih radnika čiji je rad već odavno poznat i prižnat u široj javnosti. Možda je zato i najznačajniji kvalitet tri do sada izišla broja činjenica da u njima objavljuju radeove i mnogi već poznati kulturni radnici, i oni koji čine prve korake ka afirmaciji.

Pretežna preokupacija literaturom možda je u isto vreme i najveći nedostatak časopisa. Iako u naslovu стоји да je to časopis za »kultru, umetnost i društveni život«, veoma je malo tema koje su posvećene društvenoj i opšte-kulturnoj problematiki. Istina, u prvom broju se nalazi zapažen članak K. Šećerkadića o aktivnosti Medurepubličke kulturno-prosvetne zajednice. Tu je i »Kulturna hronika« koja čitaoce obaveštava o nekim kulturnim zbivanjima po opština i radnim organizacijama, ali se stiže utisak da se sve to nalazi na periferiji interesovanja. Međutim, Medurepublička kulturno-prosvetna zajednica razvija bogatu kulturnu aktivnost na ovom području. I ta delatnost kao i problemi organizacije kulturnog života možda bi više trebalo da zainteresuju Redakciju. Verovat-

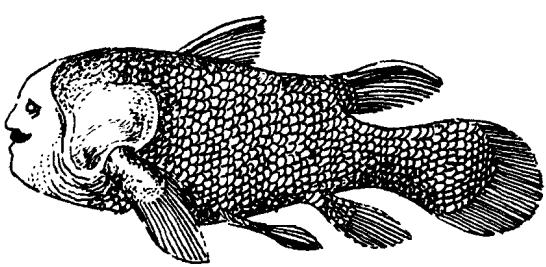
no je razlog za izbegavanje ovakvih tema sramežljivost izdavača, koji je istovremeno i glavni organizator celokupne kulturno-prosvetne delatnosti na međama tri republike. Samo, to ipak ne bi trebalo da bude prepreka da se čitaocu uskrati mogućnost bližeg informisanja o brojnim društvenim i kulturnim zbivanjima na ovom regionu.

»Mostovi« donose u rubrići »Prethodnici« interesantne napise o znamenitim ljudima ovog kraja. U prvom broju dr Radomir Lukić piše o Sretenu Vukosavljeviću, kao o osnivaču naše sociologije sela, a M. Jeremić o Aleksi Tomaševiću, originalnom slikaru-detaljisti. U trećem broju V. Vraneš piše takođe o jednom likovnom umetniku, slikaru i vajaru Risti Pejatoviću.

U rubrikama »Raskršća« i »Putopis« nalaze se interesantni tekstovi putopisaca koji su nekada prolazili Sandžakom i ostalim našim krajevima. Tako nailazimo na zabeleške Rusa A. F. Gilferdinga, Slovenga Benedikta Kuripesića i dr.

Ovo oživljavanje uspomene na ljude i prilike iz prošlosti svakako da časopisu daje interesantnu dimenziju.

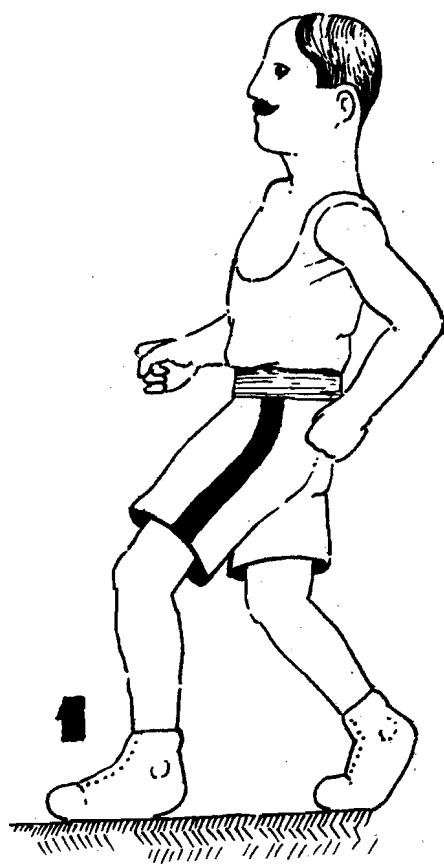
Na kraju, teško je izbeći pitanje kako se moglo dogoditi da prvi broj »Mostova« bude pušten u javnost sa toliko ispreturanim stranicama da je prosto nemoguće naći nastavke nekolicine malo dužih tekstova. Do tumbanja je, to se vidi, došlo prilikom povezivanja. Na taj način su trud i vredno obavljen posao redakcije ugroženi aljkaču vošću ljudi u štampariji i tehničkog urednika.



194

V DEO

OSVRTI I INFORMACIJE



MILOŠ NEMANJIĆ

RAZVOJ KULTURNIH DELATNOSTI U BEOGRADU

Sa svojim brojnim kulturnim i umetničkim institucijama, Beograd predstavlja vrlo značajan kulturni centar. U poslednjoj deceniji u njemu je ponikao čitav niz novih institucija a takođe su rekonstruisane i mnoge stare. Ali i pored sveg napretka i bogatijeg kulturnog života, ostale su disproporcije u kulturnom razvoju. Stoga se na početku novog razdoblja javlja potreba da se novim planom usklade ove disproporcije i kulturni razvoj učini što je moguće više savremenim. Pred ovim složenim zadatkom, na tom delikatnom poslu planiranja kulturnog razvoja upravo se našao Zavod za proučavanje kulturnog razvijanja u Beogradu. Nemajući ni nameru ni potrebu da u okviru ovog kratkog osvrta prikažemo sve elemente jednog projekta na komе radimo, želimo samo da otkrijemo svoj osnovni pristup ovom zadatku. U tom svom pristupu polazimo, pre svega, od toga da kulturne delatnosti, kao i sve druge društvene delatnosti, zadovoljavaju određene društvene i ljudske potrebe — u ovom slučaju kulturne potrebe. Tako se onda u svakom proučavanju kulturnih delatnosti kao osnovni zadatak nameće da se utvrde *vrsta i karakter kulturnih potreba i precizno otkriju uslovi i način zadovoljavanja kulturnih potreba*.

Osnovna karakteristika većine kulturnih delatnosti je da zadovoljavaju potrebe koje ne spadaju u grupu primarnih, egzistencijalnih potreba, dakle potreba koje imaju snagu prinude i koje ne trpe odlaganje svog zadovoljavanja. Ako se poslužimo jednom dihotomijom Chombart de Lauwe-a, to su pre »potrebe-aspiracije« nego »potrebe-obaveze«. Prva vrsta potreba, koja uključuje i potrebu za razvijanjem svojih emocionalnih i intelektualnih sposobnosti, svog senzibiliteta i ukusa, svoje imaginacije itd., dakle kulturne potrebe u određenom smislu, javljaju se obično tek onda kada su do određenog stepena zadovoljene »potrebe-obaveze«, naime

primarne potrebe. U tom smislu, zahtevajući ispunjenje nekih prethodnih uslova, kulturne potrebe podrazumevaju određen stepen slobode izbora odnosno neizbora. S druge strane, kada je reč o kulturnim potrebama ne treba zaboraviti da postoji još jedna njihova dimenzija — kulturne potrebe se javljaju i kao društvene potrebe izjednačavajući se sa nekim osnovnim ciljevima društva, koji se mogu definisati i kao težnja za skladnjim razvijanjem svih emocionalnih i intelektualnih dispozicija ljudi, pa u skladu sa tim i za razvijanjem delatnosti koje te potrebe treba da zadovolje. Najzad, o kulturnim potrebama možemo da govorimo i kao o inherentno društvenim potrebama, za koje ne postoji ekvivalent u datim potrebama pojedinih slojeva stanovništva. Takve potrebe, na primer, mogu da budu, potrebe očuvanja kulturnog nasleda, mada i te potrebe pod određenim uslovima i u određenom stepenu mogu da budu neposredne ljudske potrebe za, recimo, istorijskim saznanjem ili razvijanjem istorijske svesti.

S obzirom na takav karakter kulturnih potreba, često postoji nesklad između potreba i njihovog zadovoljavanja. Taj nesklad može da ima svoje različite vidove. U jednom smislu, kada je reč o neposrednim kulturnim potrebama ljudi, te potrebe mogu da budu nesrazmerno male i nerazvijene u odnosu na kapacitete delatnosti koje ih zadovoljavaju, što ove delatnosti dovodi u nepovoljan položaj. Međutim, isto tako može da nastupi slučaj da uz zadovoljavajući stepen razvijenosti kulturne potrebe neki drugi uslovi — nizak nivo životnog standarda i nezadovoljene druge potrebe — blokiraju zadovoljavanje kulturnih potreba. U drugom smislu, kada je reč o društvenim potrebama obe vrste o kojima smo napred govorili, nedovoljne ekonomske mogućnosti društva, ali isto tako i neadekvatne ocene kulturnih potreba, mogu da koče zadovoljavanje tih potreba. Najzad, same kulturne delatnosti mogu da zaostaju za razvijenošću potreba, pa se onda postavlja problem razvoja određenih delatnosti.

Prelazeći na uslove i način zadovoljavanja kulturnih potreba, prelazimo u stvari na područje koje obično nazivamo kulturnim životom jedne određene sredine, a pod kulturnim životom, u jednom operacionalnom smislu, treba razumeti živ, dinamičan odnos između svih oblika kulturnog stvaralaštva i prenošenja kulturnih dobara u najrazličitijem obliku. Tako shvaćen, kulturni život uključuje pojedine stvaraocе, stvaralačke grupe, kulturne delatnosti, kulturne ustanove i sve posredujuće činioce u vidu određene kulturne i finansijske politike. A sami uslovi pod kojima se ostvaruje funkcionalno jedinstvo ovih delova u zadovoljavanju kulturnih potreba sadrže organizacione, kadrovske,

finansijske i programske elemente. Svaki od ovih elemenata, imajući svoju relativnu samostalnost, određuje ukupnost uslova koji su bitni za efikasnost kulturnih delatnosti.

Prema tome, kad govorimo o razvoju kulturnih delatnosti i planiranju kulturnog razvoja, onda upravo imamo u vidu sve ove elemente koji konstituišu uslove za obavljanje kulturnih delatnosti. Sam kulturni razvoj bi, dakle, podrazumevao relativnu uskladenost u razvoju svih navedenih elemenata, a pre svega između razvoja kulturnih delatnosti, koji podrazumeva kvalitativno i kvantitativno proširivanje tih delatnosti, i razvoja kulturnih potreba, koji uključuje umnožavanje i sadržajno obogaćivanje tih potreba.

Svako planiranje u ovoj oblasti, međutim, mora da vodi računa i o specifičnostima kulturnih delatnosti, jer u ovom slučaju ne može da se govorи о jedinstvenoj funkciji, kao što je to donekle kod školstva ili zdravstva. Stoga treba poći i od specifičnih osnovnih funkcija pojedinih kulturnih ustanova, koje onda zahtevaju i određenu organizaciju posla, i određen profil kadrova i određen program. Polazeći od ovih osnovnih funkcija, možemo da napravimo sledeću klasifikaciju kulturnih ustanova: *ustanove sa estetskim funkcijama* (pozorište, filharmonija, galerije), *ustanove sa funkcijama očuvanja i prezentiranja kulturnog nasledja* (muzeji i zavodi za zaštitu spomenika kulture), *ustanove sa sazajnjim funkcijama* (biblioteke, domovi kulture, narodni univerziteti i kulturni centri) i *ustanove sa funkcijama razvijanja i negovanja umetničkih sklonosti* (kulturno-umetnička društva i klubovi).

Među ustanovama sa estetskim funkcijama, najviše je onih koje zahtevaju poseban objekat, kadrove koji su sastavljeni od umetničkog i tehničkog osoblja i poseban program. U isto vreme njihova delatnost ima relativno diskontinuiran karakter (predstave, koncerti). Većina ustanova sa sazajnjim funkcijama i funkcijama očuvanja kulturnog nasleđa ima relativno trajno utvrđen program i njihova je delatnost donekle kontinuirana u pogledu vremenske dimenzije. Sve to, naravno, ima značaja i u planiranju i obezbeđivanju optimalnih uslova za razvoj.

Kao faktor koji određuje karakter jedne kulturne delatnosti, može da se javi i stepen otvorenosti ili pristupačnosti određene kulturne ustanove koja obavlja datu delatnost. Pod stepenom otvorenosti ili pristupačnosti podrazumevamo uslov pod kojim se ljudi koriste određenim kulturnim ustanovama odnosno njenim uslugama. Tu postoje dve velike grupacije:

ustanove koje ne naplaćuju ulaznice ili naplaćuju minimalne sume (muzeji, galerije, biblioteke) i ustanove koje imaju diferencirane cene za ulaznice, na osnovu koje se vrši često i određena selekcija gledalaca odnosno posetilaca. Kod ovih drugih ustanova javlja se problem odnosa između troškova organizovanja i izvođenja programa i prihoda ostvarenih od ulaznica, koji obično pokriva minimalan deo rashoda.

Uzimajući u obzir i sve zajedničke elemente koji konstituišu uslove za razvoj kulturnih delatnosti i sve specifičnosti koje karakterišu pojedine kulturne delatnosti, nastojali smo da sve te elemente uključimo i u svoj projekat za izradu perspektivnog programa razvoja kulture u Beogradu. Tako se u projektu, i u analizi dosadašnjeg stanja i u projekcijama za sledeći period, polazi od socijalne i demografske strukture stanovništva Beograda, koja je u nekim svojim bitnim aspektima relevantna i za mogućnosti razvoja kulturnih delatnosti, od ekonomskih, organizacionih, kadrovskih i kulturno-umetničkih aspekata samih kulturnih delatnosti.

Socijalna i demografska struktura stanovništva Beograda utoliko je relevantna što u nekim svojim aspektima upravo određuje i nivo i karakter kulturnih potreba sa kojima kulturne delatnosti nužno računaju. U ovom slučaju za nas su najvažniji teritorijalna distribucija stanovništva, odnos autohtonog i doseljenog stanovništva, obrazovna i kvalifikaciona struktura stanovništva i kretanje ličnog dohotka.

Ekomska analiza kulturnih delatnosti i projekcije izvedene na osnovu nje treba da pokažu povezanost privrednog razvoja i razvoja kulturnih delatnosti, ekonomski položaj kulturnih delatnosti, koji pre svega podrazumeva: tehnološko-ekonomske karakteristike kulturnih delatnosti, strukturu rashoda kulturnih delatnosti, nivo ličnih dohodaka radnika zaposlenih u kulturi u odnosu na druge privredne i neprivredne delatnosti, investiciona ulaganja kulturnih delatnosti i evoluciju njihovih efekata, najzad finansiranje kulturnih delatnosti, što podrazumeva ispitivanje mogućih načina finansiranja kulturnih delatnosti u sadašnjoj fazi društveno-ekonomskega razvoja, cene u kulturnim delatnostima i strukturu prihoda kulturnih delatnosti.

Problem kadrova, kao nosioca kulturnih delatnosti, najznačajniji je upravo u ovoj oblasti. Po pravilu, kulturne delatnosti zahtevaju najkvalifikovani poslenike. Pošto je postojanje ili nedostatak određenih kadrova u kulturnim delatnostima od presudnog značaja za sam raz-

voj kulturnih delatnosti, smatramo da je nužno utvrditi kvalifikacionu strukturu kulturnih radnika, odnos stručnog dela osoblja u pojedinim kulturnim ustanovama prema tehničkom i pomoćnom osoblju, adekvatnost kvalifikacione strukture zahtevima odgovarajuće kulturne delatnosti, fluktuaciju kadrova u kulturnim delatnostima, način konstituisanja kadrova u pojedinim kulturnim delatnostima, naime da se specijalno školju kadrovi za te delatnosti, ili se regrutuju iz različitih profesija.

Kapaciteti i sredstva u kulturi su u direktnoj funkciji, s jedne strane, karaktera kulturnih delatnosti, a s druge strane, prirode kulturnih potreba koje date delatnosti zadovoljavaju. U izvesnim slučajevima kapaciteti i sredstva, imajući svoju formalnu stranu i sadržinsku stranu, predstavljaju samo preduslov za obavljanje kulturnih delatnosti, dok su u drugim slučajevima dovoljan uslov za obavljanje tih delatnosti. Kvantitativni aspekt ovih elemenata se izražava u obimu odgovarajućih kapaciteta, a funkcionalni aspekt u kvalitetu njihove sadržinske strane i u stepenu njihove iskoriscenosti.

Ovde se, međutim, postavlja i važan problem normativa i standarda. Postoji već jedan usvojen niz pokazatelja, kao što je broj određenih sedišta na 1000 stanovnika, broj knjiga na 1 stanovnika itd. Postoji isto tako i određen broj normativa za oblast kulture. Poljaci, na primer, predviđaju 13 sedišta u pozorištima na 1000 stanovnika, 10 sedišta u koncertnim dvoranama na 1000 stanovnika itd. Ali kada je reč o normativima uvek treba utvrditi društvenu verifikaciju za pojedine normative, naime koliko oni odgovaraju kulturnim potrebama datog društva, mada oni te potrebe treba i da prevažilaze, kao i o mogućnostima datog društva.

Najzad, publika, koja zahteva poseban tretman i dugoročno istraživanje, biće samo utoliko obuhvaćena ukoliko se radi o konstituisanim delovima publike, naime, ukoliko su u pitanju oni delovi stanovništva koji su evidentirani kao pozorišna, koncertna, čitalačka ili neka druga publika, pri čemu će ti delovi biti posmatrani u odnosu na celovite delove pojedinih kategorija stanovništva.

Time se, nadamo se, uspostavlja i integritet pojavе koju ispitujemo.

NEBOJŠA POPOV

SOCIJALIZAM I KULTURA

Split je u februaru t.g. po četvrti put bio domaćin jugoslovenskih sociologa koji u njemu svake druge godine (počev od 1964) održavaju stručni sastanak i godišnju skupštinu. Stručni sastanci postali su uobičajen način razmene mišljenja sociologa iz raznih kulturnih centara Jugoslavije pa i sa kolegama iz drugih zemalja (ovoga puta, na žalost, nije bilo stranih gostiju). Posle razmatranja *samoupravljanja* (1964), *društvene strukture* (1966), i *omladine* (1968) za raspravljanje je izabранo široko tematsko područje: *Kultura i razvoj u savremenom jugoslovenskom društvu*.

Dvadeset autora pripremilo je pisana saopštenja o većem broju raznovrsnih tema: *O jednoj pretpostavci samoupravljanja na području kulture* (E. Čimić), *Kultura i politika* (I. Kuvačić), *Samoupravljanje i politička kultura* (P. Novosel), *Egalitarizam i industrijalizam* (J. Županov), *Dvavida otuđenja u kulturi i socijalizmu i njihov međusobni odnos* (Z. Pešić-Golubović), *Tradicionalna kultura i suvremene vrednote* (D. Rihtman-Auguštin), *Masovna kultura kao rođeno mada nepriznato čedo tradicionalne kulture* (T. Kermauner), *Obrazovanje i politička kultura* (I. Siber), *Rascep u kulturi* (M. Vujević), *Posredništvo u metničkim udruženjima* (M. Nemanjić), *Problem koherencije kulturnih tvorevin* (N. Milošević), *Škola između tradicionalnog i novog* (V. Milanovačić), *Nauka i društvene institucije* (D. Šušnjić), *Jedan pristup proučavanju odnosa između strukture i kulture samoupravnog društva* (Vl. Milić), *Sistem vrednosti i kulturna politika* (M. Popović), *Slobodno vreme kao faktor kulture stanovništva gradova Jugoslavije* (M. Mihovilović), *Slobodno vreme seoske omladine u Srbiji* (M. Ahtik), *Kulturalne aktivnosti radničkog podmlatka u slobodnom vremenu* (D. Mojsin — T. Indić), *Prilog proučavanju socijalne motiviranosti i mobilnost seoske omladine A. P. Vojvodine* (V. Đurić).

Kulturi inherentna širina i višesmislenost njezinog značenja za razvoj društva, uz blagonaklonost Redakcionog odbora (V. Milanović, P. Novosel, E. Čimić, Z. Roter i M. Radovanović), omogućili su autorima da izaberu temu koju će ob-

raditi uključujući i način njezinog prezentiranja. Stoga je i razumljiva šarolikost tema i raznolikost obrade.

Većina referata projektiša je iz iskustvenih istraživanja autora. Teško bi se moglo reći da su ovi istraživački napori, sem malobrojnih izuzetaka, prevazišli puško prebrajanje podataka i njihov, uglavnom, površan opis. Ne želimo da dajemo ocenu referata (većina će biti objavljena i izložena suđu javnosti), već samo skrećemo pažnju na to da su za stvaralački dijalog podjednako nepodobni i empirizam i spekulacija lišena kreativne imaginacije. A takav dijalog je životna potreba svakog, pa i naučnog stvaralaštva. Stvaralački impulsi, podsticaji čina kreacije, pomerice, verovatno, okvire, sadržaj i težišta dosadarskih pokušaja za uspostavljanjem dijaloga.

U odnosu na raznolikost referata diskusija se pretežno skoncentrisala na neka uža pitanja u težnji da ih jasnije postavi i, eventualno, temeljne obrazloži. Tako je jedna tema, koja je bila zahvaćena u više referata — *vrednosni supstrat kulture* — posredstvom diskusije dospela u prvi plan čemu je, verovatno, doprinela ne samo aktualnost i značaj, već i solidnost obrade ovog problema (pre svega referat J. Županova).

U diskusiji, najviše se govorilo o odnosu ideala jednakosti i procesa industrijalizacije, što bi se moglo smatrati sasvim razumljivim jer je taj odnos aktuelan i značajan za sva društva zahvaćena procesom industrijalizacije, pogotovo za ona društva koja se smatraju legitimnim baštincima vrednosti komunističkog pokreta. O tome je govorilo više učesnika skupa (J. Županov, V. Milić, J. Obradović, M. Žuvela, J. Josifovski, D. Dmitrev, J. Jerovšek, B. Jakšić, S. Mežnarić, i dr.). Ispunjene razlike u pristupu i razmatranju ovoga problema predstavljaju značajan korak ka stvarnom dijalogu, jer on podrazumeva upravo različita mišljenja. Ovaj dijalog je, na žalost, prekinut upravo tada kada je bila otvorena upitnost polaznih teorijskih i idejnih premissa i praktičnih referencija različitih stavova prema odnosu idealna jednakosti, industrijalizacije i specifičnih oblika socijalističkog društva. Nije malo iznenadeće da su na empirijske implikacije osetljiviji upravo oni koji se pretežno bave iskustvenim istraživanjima. Temperamentno ispoljene razlike ne bi morale da ometu produžetak ove diskusije, jer je obostrano izražena spremnost za emancamaciju od dnevne politike, što ne znači i od politike u celini.

Različite teorijske i idejne orijentacije, razlike između pojedinih sociologa koji daju prednost teorijskim ili iskustvenim istraživanjima, a i druge razlike koje zadobijaju sve jasnije konture, predstavljaju značajnu pretpostavku dijaloga. On se ne može ni izbeći od strane intelektualaca

kojima je stalo do digniteta inteligencije u njenom izvornom značenju. Strah od različitih mišljenja i iracionalnih sila pozitiviteta teško može predstavljati dovoljan razlog za odustajanje od stvaralačkog angažovanja.

Neposredno pred kraj stručnog sastanka jedva da se našlo dovoljno vremena za razmatranje jedne, kako še docnije pokazalo, društveno značajne i eminentno kulturne teme: nastava sociologije u srednjim školama. Referat M. Rankovića (*Dosadašnji rezultati i nekoliko ideja za reorganizaciju nastave sociologije u srednjoj školi*) i izlaganje F. Muhića o udžbenicima sociologije uverljivo pokazuju koliko je sociološko obrazovanje jedno od značajnih pitanja kulture. Sociologija se, naime, nalazi u neprirodnoj simbiozi sa širokim i nediferenciranim gradivom ekonomije i društvenog uređenja. Školski programi i nastavni planovi, trenutno, ne omogućuju solidnu i celišodnu obradu nijednog dela pomenutog galimatijasa. Kada se tome doda, najblaže rečeno, nezavidan naučni i pedagoški nivo većine od brojnih udžbenika koji su u optičaju (koji često i to tek u najboljem slučaju samo korektno interpretiraju već poslovnični „dijamat”), onda je prirodno što se ovaj školski predmet popularno tretira kao „socijalistička veronauka”. Ostalo je i dalje otvoreno pitanje kako je moguće da nastava sociologije stoji ne samo ispod nivoa savremenih potreba za obrazovanjem, već i dostignutih dometa razvoja savremene jugoslovenske sociologije.

Rezultati stručnih sastanaka ne mogu se odmah uočiti jer su oni samo jedna od prilika za dijaloge koji se, inače, praktikuju u stručnim časopisima i drugim prilikama za saradnju i kontakte. Ako se započeti dijalozi prodube i intenziviraju onda će i četvrti stručni sastanak sociologa Jugoslavije prevazići uobičajene domete stručnih sastanaka.

MILAN PETROVIĆ

DECENIJA KULTURNIH AKCIJA

Početkom jeseni prošle godine grupa kulturnih radnika pokrenula je inicijativu da se sazove »Kongres kulturne akcije« — široki skup kulturnih radnika Srbije na kome bi se raspravljalo o aktuelnim problemima kulturnog razvoja Republike. Po ovoj zamisli skup bi trebalo da definiše osnovne smernice kulturne politike u sledećoj deceniji i formuliše program kulturnog razvoja na čijem bi se realizovanju udružile sve društvene snage, kulturne ustanove i organizacije kao i kulturni radnici. U sredistu ove inicijative je zaključak da period širokih diskusija o kulturi u kojima su se čule mnoge kritike i konstruktivne sugestije treba da dobije rezime u jednom pozitivnom programu za čije realizovanje bi se iskoristile sve date materijalne i društvene mogućnosti.

U toku širokih konsultacija koje su usledile, ideja je proveravana i dalje razvijana. Zadržavajući mnoge prvobitne elemente, ona je dopunjena novim predlozima i neposredno povezana sa pripremama za izradu srednjoročnog plana razvoja Republike koji treba da obuhvati i plan razvoja kulture i obrazovanja. U skladu sa ovim, inicijativa je dobila i naziv »Decenija kulturnih akcija«, čime se naglašava povezanost sa planom. Na taj način bi plan još u samoj proceduri konstituisanja sadržavao pored kompleksnih ekonomsko socijalnih sinteza, sugestija planera, ekonomista i drugih stručnjaka i društvenu verifikaciju, tj. on bi obuhvatio i društveno procenjene potrebe i definisane zadatke u ovoj oblasti.

»Decenija kulturnih akcija« treba da postane konstitutivni deo dugoročne kulturne politike u Srbiji, jedan od vidova njenog ostvarivanja kao i podsticaj za optimalno korišćenje kulturnih potencijala u svim sredinama. Demokratska kulturna politika na samoupravnim osnovama pretpostavlja objedinjavanje delatnosti i razvoj novih inicijativa raznovrsnih činilaca kulturne prakse. Ona isto tako pretpostavlja društveno-kulturnu klimu u kojoj korišćenje

brojnih i još uvek nedovoljno aktiviranih mogućnosti postaje stvar moralne i intelektualne obaveze i odgovornosti svakog pojedinca, grupe, institucije i sredine.

»Decenija kulturnih akcija« trebalo bi da na širokom planu podstakne to programsko i operativno objedinjavanje i doprinese stvaranju takve klime. Ona bi trebalo da se razvije u širok pokret kulture koji bi uključio sve one koji mogu da doprinesu kulturnom preobražaju — od najistaknutijih stvaralaca i umetnika, nacionalnih kulturnih institucija i organizacija, zatim samoupravnih asocijacija i državnih organa — do svakog pojedinačnog punkta kulture, svakog građanina zainteresovanog za kulturni progres kao i svake radne organizacije koja bude želela da ovu akciju pomogne i u nju se uključi. Ne bi se radilo o pokretu u institucionalnom smislu, tj. o novoj superorganizaciji koja treba da dezavuiše postojeće kulturne organizacije, nego o pokretu u operativno-programskom smislu koji treba da omogući samoupravno povezivanje i udruživanje postojećih organizacija i institucija na realizovanju jednog konkretnog programa kulturnog razvoja koji je široko prodiskutovan i u demokratskoj proceduri usvojen.

Ovako koncipovana, »Decenija kulturnih akcija« bi predstavljala skup akcija čiju sadržinu sačinjavaju raznorodne ali ka ostvarenju istih globalnih kulturnih ciljeva usmerene inicijative — od onih u selu, radnoj organizaciji ili školi, do onih nacionalnih razmera i šireg kulturno-istorijskog značaja. Ona bi predstavljala podršku i ohrabrenje svakom konstruktivnom naporu u kulturi, kritiku delom i činom za svaku neiskorišćenu mogućnost i neispunjenu dužnost prema kulturi. Ona bi negovala duh konstantnog kulturnog nemira u našoj Republici i budila nove kulturne aspiracije.

Brojni momenti, različiti po značenju i karakteru, nalažu pokretanje ovih akcija. Ovde će biti naznačeni samo oni najvažniji.

Prvi je činjenica da zemlja u celini, a naša Republika posebno, ulazi, upravo u periodu koji neposredno predstoji, u fazu industrijski razvijenog društva. Projekcije razvoja SR Srbije u sledećih pet odnosno deset godina dokumentuju ovu tezu. U uslovima u kojima se materijalne mogućnosti za razvoj društva znatno proširuju, humanističke vrednosti domokratskog samoupravnog socijalizma u još većoj meri ističu značaj i funkcije kulture. Drugi faktor koji sa svoje strane doprinosi narastanju kulturnih potreba i proširenju društvenog značaja kulture je porast obrazovnog nivoa koji je u našoj Republici u svojevrsnom bumu počev od ele-

mentarnog do najvišeg obrazovanja. I, najzad, stalno povišenje tehničkih standarda kao i razvoj modernih medija masovnog komuniciranja stvorili su novu šansu za autentičnu kulturu pod pretpostavkom da programi koji se preko ovih medija emituju izražavaju ove društvene i kulturne interese.

Drugi momenat je neophodnost da se prevazi-lazi hronična letargija koja još uvek predstavlja obeležje kulturne i društvene klime ne malog broja naselja u našoj Republici. Ona je iz-raz duhovne inercije nastale u svojevremeno zaostaloj, balkanskoj zemlji koja se u kulturnom pogledu osećala provincijalnom i inferiornom. Ta inercija u nekim sredinama nedopustivo dugo traje i sporo se menja. Povremeni pozivi na pobunu protiv takvog stanja objektivno, s obzirom na ekonomsko-sociološke karakterističke društvenog bića Srbije u tim vremenima, nisu imali snagu veću od plemenitog ali i usam-ljeničkog prosvetiteljskog vapaja. Efekti ovak-vih poziva bili su kao što je poznato više nego skromni. Razlog da se danas odlučnije krene u prevazilaženje takvog stanja na širokom frontu leži prvenstveno u činjenici da to stanje poslednjih godina počinje spontano da se menja.

Bilo bi više nego neodgovorno ostati ravnodu-šan prema tom procesu, ne retko još u embrio-nalnom stanju, koji je nazvan kulturnim bu-denjem provincije. Stav ravnodušnosti bio bi krajnje konzervativan i društveno negativan.

Treći momenat je neophodnost da se prevazilazi raskorak između nominalno postojećih kulturnih institucija i njihovih uskih kulturnih funk-cija u životu sredine koja ih je osnovala. Visok stepen institucionalizma a istovremeno forma-listička i nesavremena kulturna praksa pred-stavljaju suprotnost čije razrešavanje mogu znatno da ubrzaju takve, široke i na dugu perspektivu sračunate kulturno-društvene inicijative kao što je »Decenija kulturnih akcija«. Time se ubrzava i podstiče proces demokratskog transformisanja i socijalizacije kulture, jer u okviru konkretnog i dalekoročnog kulturnog programa svi faktori u kulturi — kulturne i umetničke institucije i organizacije kao i pojedinci — jasnije i preciznije sagledavaju svoju društvenu ulogu i kulturne zadatke. Preko ovakvih inicijativa, neposredno povezanih sa opštim razvojem, kultura se integriše u ukupan društveni rad.

Kulturna politika, čiji je jedan od vodećih prin-cipa demokratizacija kulture, pošla je u susret pozitivnim transformacijama preko novog si-stema finansiranja kulture. To je takođe važan momenat koji nalaze i omogućava aktivnost svih kulturnih snaga društva. Bez te aktivnosti,

taj sistem nema šanse da bilo šta značajnije promeni u uspostavljenom odnosu između samoupravnog društva i kulturne prakse kao njegovog integralnog dela.

Najzad, postoji i jedan momenat koji je izrazito idejno-političke prirode. Konflikt između delova inteligencije i političkih institucija, do koga dolazi povremeno u nekim sredinama, može trajno i uspešno da se preovladava kako idejno-političkim angažovanjem sredine tako i akcionim udruživanjem na konkretnim kulturnim programima. Demokratska kulturna akcija oko koje bi se ujedinile sve intelektualne snage društva najbolji je put za realizovanje onih delova dokumenata IX kongresa SKJ koji govore o osnovama kulturne politike samoupravnog društva i zadacima Saveza komunista u njegovom kulturnom preobražaju. Nesporan rezultat takve kulturne akcije mora da bude daleko intenzivnije prožimanje političkog života i prakse elementima kulture, s jedne, i kulturnog života i prakse elementima moderne demokratske samoupravne politike, s druge strane.

Skup bi trebalo da se pozabavi sledećim aktualnim temama: 1. Integracija i samoupravno povezivanje kulturnih ustanova i delatnosti, 2. Saradnja prosvetnih i kulturnih ustanova, 3. Kultura u selu, 4. Stvaranje novih gradskih kulturnih centara u Srbiji, 5. Kadrovi u kulturnim i umetničkim ustanovama, 6. Učešće radnih organizacija u kulturnim akcijama, 7. Kulturno tržište, menadžerstvo, distribucija i komunikacija kulture u društvu, 8. Kultura i omladina, 9. Elementarna kultura, 10. Kapitalni objekti i kapitalna dela, 11. Kultura i turizam, 12. Štampa, televizija i radio i kulturno delovanje, 13. Investicije u kulturi, 14. Opismenjavanje i dr.

Projekt akcije predviđa da težište inicijativa bude u komuni a da program angažuje i objedini sve faktore u kulturnom životu Republike. Kongres kulturnih akcija, kako predviđa ovaj projekt, predstavlja bi najviši društveni dogovor u desetogodišnjem razvoju kulture u Republici. Na njemu bi se izneli rezultati i odredili konkretni pravci razvoja, on bi trebalo da da novi impuls kulturnim aktivnostima. Sazivači kongresa treba da budu Savez komunista Srbije, Socijalistički savez, Savez omladine, Savez sindikata, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije, Skupština Srbije i Republička zajednica kulture. Poseban odbor trebalo bi da izvrši pripreme za kongres čije je održavanje predvideno za kraj ove godine. Zavod za proučavanje kulturnog razvijanja trebalo bi po ovome planu da pripremi dokumentacione studije koje bi predstavljale prikaz stanja u pojedinim kulturnim granama.

MILIVOJE IVANIŠEVIĆ

LIKOVNE MANIFESTACIJE NA TROMEDI

Među brojnim već poznatim kulturnim manifestacijama koje se svake godine održavaju na tromeđi Bosne i Hercegovine, Srbije i Crne Gore, za 1969. godinu bismo izdvajili dva događaja značajna za likovni život ne samo ovog područja nego i šireg regiona tri republike. To su »Karavan slikara 69« i dodela nagrada Međurepubličke kulturno-prosvetne zajednice za likovno stvaralaštvo »Pivo Karamatićević« za 1969. godinu.

Ako se do skora, kad je reč o ovom kraju, jedino govorilo kao o kulturno, i ne samo kulturno, zaostalom, onda se možda ni u jednom slučaju ta zaostalost nije toliko manifestovala kao u oblasti likovnog života. Likovne unjetnosti, kao i njihovi stvaraoci, nesumnjivo su za većinu stanovništva spadale u red najmanje poznatih umetničkih delatnosti. Zato i »Karavan slikara« koji je, u organizaciji Međurepubličke kulturno-prosvetne zajednice, počeo 1967. godine da obilazi opštine sa ove teritorije ima nesumnjivo pionirski karakter.

Prošle, 1969. godine, poznati slikari Mario Maskareli, Danica Antić, Radislav Trkulja, Milić Stanković od Mačve, zatim Hezbo Nuhanović, Halil Tikveša, Aljo Smailagić i drugi izlagali su svoja dela po ulicama i trgovima, koji su, bar za izvesno vreme, nazivani »Pijacama slika«. Ovako izlagana i uz stalno prisustvo autora likovna dela su bila pristupačna i slučajnim prolaznicima i ljudima koji su samo zbog »Karavana« dolazili iz okolnih mesta. Tako je u toku ove turneje slike umetnika-članova »Karavana« video preko 70.000 stanovnika ovog područja. U isto vreme je otkupljen 41 eksponat. Ova informacija ne bi bila potpuna ako ne bismo pomenuli bar neka mesta koja je »Karavan« posetio i gde je bila organizovana »Pijaca slika«. To su Nova Varoš, Sjenica, Prijeopolje, Tutin, Rožaj, Ivangrad, Plav, Gusinje,

MILIVOJE IVANIŠEVIĆ

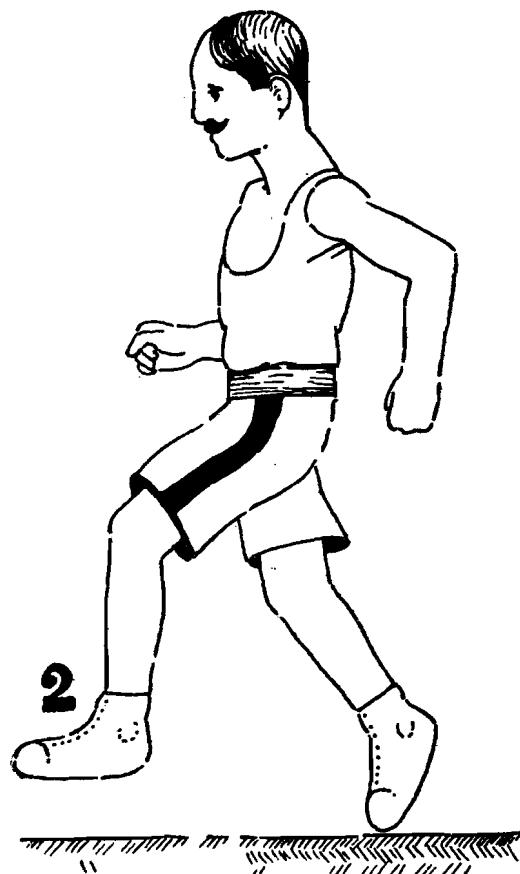
Belo Polje, Višegrad, Rogatica, Čajniče, Goražde, Foča.

* * *

Druga manifestacija značajna za ovo područje i likovni život je nagrada »Pivo Karamatijević« koja se svake godine dodeljuje najistaknutijim likovnim umetnicima sa ovog regiona.

Za 1969. godinu dodeljene su četiri nagrade za slikarstvo, tri za vajarstvo, tri za grafiku, dve za karikaturu i dve za aktivnost likovnih klubova.

Među nagrađenim nalaze se mnogi mladići iz Pljevalja, Žabljaka, Priboja, Ivaničkog i drugih mesta sa tromede koji čine tek prve korake u likovnim umetnostima. Pored jedanaest umetnika nagrađeni su i likovni klubovi iz Pljevalja i Žabljaka.



ŽAN-PJER HAN

TEŠKOĆE POZORIŠNOG RADA U SEOSKOJ SREDINI*

U Francuskoj je pozorišni (ili opštije: kulturni) rad u seoskoj sredini neznatan, da ne kažemo da ne postoji. Tradicija je čvrsta: kultura nije za seljake. Slušajući kako se o tome govori i stalno ponavlja, i sami seljaci su najzad u to poverivali. Istina je da je buržoazija, otkad je uzela vlast u revoluciji 1789. godine, znala vešto da sačuva svoje privilegije, okružujući pozorišne predstave čitavim složenim aparatom, koji je isto toliko složen koliko i nekoristan. Pre nego što može da se prisustvuje predstavi, treba se povinovati jednom vrlo odredenom ceremonijalu. A to liči na ceo niz prepreka: treba mnogo ranije uzeti karte, obući se na izvestan način, proći kroz razne kontrole... Najzad, kad je već na svom sedištu, gledalac misli jedino na odmor. Samo da mu se ne govori o intelektualnim naporima... Pozorište se rodilo iz religije: sve maskarade su dopuštene. Nekada, ranije, čak je i pozorišna predstava bila samo deo »programa« večernje sedeljke koja se produžavala do kasno u noć: samo su dokon mogli na njima da učestvuju. Ali je, još i danas, ići u pozorište »izuzetan« čin koji odbija i obeshrabruje veliki broj eventualnih gledalaca, što dokazuju sve ankete. Posmatrano s tog gledišta, bioskop ima neosporne prednosti.

Rad ljudi kova Žana Vilara, dostojnog naslednika F. Žemijea¹⁾, i decentralizacija pozorišta razibili su, na sreću, ovo buržoasko i za Pariz vrlo specifično shvatanje pozorišta. Tokom godina, uprkos brojnim otporima, a posebno otporima vlade, sve što je značajno ostvareno na polju pozorišnog stvaralaštva, postignuto je radom ljudi i trupa koji su bile van prestonice. A kako bi inače i moglo da bude drugačije? Nijedan od

¹⁾ Prilog pisani specijalno za »Časopis „Kultura“.

²⁾ Firmin Gémier, francuski glumac (1865—1933), direktor pozorišta „Odeon“ u Parizu (prim. prev.).

najvećih francuskih reditelja (R. Planšon, H. Žinju, R. Blen...²⁾) nema u Parizu sredstva za rad. Pomoću spletki, obični »tezgaroši« zauzimaju njihova mesta. I još gore: R. Planšonu je bilo zabranjeno da režira u Parizu koristeći se novcem od male subvencije koju dobija ...

Trebalo je, hteli-ne hteli, obratiti se novoj publici. Da bi osvojili publiku, mladi animatori, po uzoru na Žana Vilara, su davali, predstave u fabrikama, dok drugi, kao G. Retore ili P. Šero, odlaze u škole i objašnjavaju deci šta je to pozorišna umetnost. Oni uzimaju, na primer, jednu scenu iz nekog klasičnog komada: njihovi glumci je tumače na različite načine. Skida se veo tajanstvenosti sa rada na postavljanju komada, režija se analizira. Tako se demistifikuje buržoasko shvatanje pozorišta koje se poziva na misteriju stvaranja, na magiju. Postignuti su sporazumi između radničkih kulturnih organizacija i pozorištâ. Međutim, sve ovo još nije dovoljno. Izvesne reditelje već vreba opasnost intelektualiziranja i njegova posledica — estetizam. U to se mešaju moda i komercijalnost. Javlja se jasna mogućnost da se već odbije tek pridobijena nova publike.

Ovaj problem ne postoji kad je u pitanju seoska publike, jer dosada skoro ništa nije ni učinjeno da bi bila privučena. Ali to nije krivica animatora. Oni su već u svom provincijskom centru izloženi mnogobrojnim teškoćama. Mnogi među njima moraju da prekinu svoju delatnost u Francuskoj i da je nastave u inostranstvu. Drugi, kao Bežar²⁾, odbijaju da se nastane u Francuskoj; Vilar odustaje od rukovodjenja Operom. Njihovi razlozi su uglavnom političke prirode.

Pri današnjem stanju stvari, jedna trupa koja bi se posvetila isključivo seoskoj publici ne bi mogla da preživi duže od nekoliko meseci. Animatorima se ne može prebacivati što se ne upuštaju u rad koji bi bio ravan samoubistvu. Festivali su jedina mogućna formula: posvetiti seoskoj publici nekoliko nedelja, a ostatak godine igrati za neku drugu publiku da bi se preživelo. Loša formula, bez sumnje, ali će ona biti jedina sve dok država bude odbijala da daje jemstvo za takve poduhvate, ukoliko ih sama ne onemoguće. Svake godine animatori su primorani da jedan deo svog vremena posvete tome da ponovo preuzmu stvari u svoje ruke, i ponovo pridobiju publiku koju nije trebalo nikad ni izgubiti.

Pre nekoliko godina jedan mladi reditelj poduhvatio se interesantnog eksperimenta u jednom malom selu u centru Francuske. Napravio je montažu od raznih Šekspirovih komada i izmešao glumce i ljude iz sela u istom ostvare-

²⁾ R. Planchon, H. Gignoux, R. Blin, G. Rétoré, P. Chéreau, Béjart.

nju. Smeo poduhvat, ako ne i drzak, koji je imao izvesnog uspeha kod seljana, probudio je radoznalost obojenu popustljivošću među ljudima od zanata. Ali se eksperiment nije ponovio. Možda nije bilo mudro što je na taj način preskočio neke etape. U svakom slučaju neuspeh je utoliko ozbiljniji što će za dugo vreme to mesto biti izgubljeno za svaki novi poduhvat na polju kulture.

Mnogo mirniji, ali mnogo sigurniji je nastup organizatora festivala u Puiveru, koji postoji već dve godine. Ovaj, po redu drugi festival, potvrdio je neke utiske koji su zabeleženi prošle godine. Seoska publika je mnogo više naklonjena ozbilnjim stvarima. Njoj se najviše dopao Molijerov *Don Žuan*, koji, u stvari, može da se ne smatra komedijom. Začudujuće moderni odjeci ovog komada, koje je režija vrlo dobro istakla, nisu izmakli pažnji ove publike. U ovim uslovima, dati ljudske divertismane uopšte ne izgleda mogućno. Ali ako baš treba dati komade u kojima je zastupljena komičnost, ravnoteža programa zahteva da ta komika ima obojenost Aristofanovih ili Žarijevih³⁾ komedija. A to je pokušano izvođenjem Šekspirove *Ukroćene goropadi*.

Ali, nesumnjivo, pokušaj uvodenja umetničkih zanata u seosku sredinu najbolje osvetljava duroke ciljeve koje istražuju organizatori festivala. Skoro čitav mesec seljaci su mogli da gledaju kako se umetnički izrađuje grnčanija i kovano gvožđe; mogli su da se uvere da, najzad, njihova delatnost nije toliko udaljena od njihove. Cilj je bio da budu navedeni, postepeno, na bitno pitanje: zašto oni sami ne bi izradivali tu grnčariju ili to kovano gvožđe? Zbog toga izgleda da je takođe potrebno da se pokaže u punoj svetlosti dana i rad na pripremanju svake predstave (probe, izrada dekora, pravljenje kostima itd.). Kad postane ravna nekom radu, umetnost više nije za preziranje. I nije sramno njoj se posvetiti. Najzad, potrebno je da ona postane svakidašnji čin. Ali se postavlja pitanje kako da se postigne da se uskladi vid svetkovine umetnosti (pozorišta) — što je potrebno da se sačuva ili, bolje reći, da se obnovi — i da se ujedno od nje načini svakidašnji čin. Navika krije u sebi opasnost da otupi radoznalost. Uostalom, ova opasnost postoji za festival u celini. Izgleda paradoksalno, ali se na tom nivou postavlja ovaj problem — nerešiv, kao što smo već rekli — žive kulturne delatnosti na selu tokom čitave godine.

U stvari, san dobrog broja pozorišnih ljudi jeste da se ponovo stvori duh velikih grčkih dionizija. Istina je da su one bile emanacija one »lepe etičke totalnosti«, — da se poslužimo Hegelovim izrazom, — kakvo je bilo helensko društvo V veka. Ali mi smo ovde, od njega mnogo udaljeni...

³⁾ Yarry.

Država koja bi davala gledaocima jednodnevnu zaradu da bi im omogućila da prisustvuju pozorišnoj predstavi — eto, o tome se sanja...

Ubuduće treba razmotriti opštu organizaciju pozorišnog rada na selu. Ne može se, na primer, u ovom slučaju, i dalje programirati početak predstava za 21 čas u vreme kad seljaci zbog poljskih radova moraju da se bude u pet sati ujutru. Ali, s druge strane, treba sačekati da noć padne da bi moglo da se igra pod normalnim uslovima... ili bi inače morao da se izmisli novi oblik pozorišta. Problemi ove vrste su brojni. Rešiti ih, to je imperativna potreba ako se hoće da se sačuva poverenje publike pre nego što bude mogućno da se pride novim, čisto umetničkim eksperimentima.

(S francuskog prevela DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)

MIRA BOGDANOVIĆ

KOMUNE KAO NAČIN ŽIVLJENJA

U poslednje dve godine život u komunama postao je vrlo popularan i sve više rasprostranjen među nemačkim studentima-levičarima. Obično jedna grupa poznanika ili prijatelja iznajmi veliki stan gde svako plaća svoju sobu, dok je kuhinja obično zajednička prostorija i centar društvenog života. Sve krupnije nabavke kolektivno su organizovane i kolektivno se troše. Nameštaj i aparati takođe su „socijalizirani”, a taj proces „prodruštvljavanja” postepeno se odvija traganjem za načinima racionalnije upotrebe i trošenja lične imovine. Održavanje čistoće je odgovornost svih i vrši se prema dogovorenom rasporedu koji ne mimoilazi ni devojke ni mladiće.

Osnovni uslov zajedničkog života je međusobna trpežljivost i otvorenost, čak rasna i nacionalna, jer se desava da u komunama zajedno s Nemcima žive i strani studenti druge rase.

Komuna se javlja kao pobuna protiv individualističkog načina života nemačke srednje buržoazije, a iz tog sloja i potiče najveći broj nemačkih studenata. Mnogi stanovnici komuna smatraju da su njihovi lični problemi, frustriranost, nezadovoljstvo sobom, nelagodnost, sebičnost prouzrokovani životom u porodici i traže u zajedničkom životu način čvršćeg povezivanja s drugima i tako tragaju za autentičnijim življnjem.

Veoma je interesantna činjenica da u komunama žive samo levičarski raspoloženi studenti, a često i sociolozi, psiholozи, lekari, pravnici, a njihovi protivnici gledaju na njih s gadenjem i sablažnjavanjem. Znakovi političke orijentacije stanovnika komune svuda su i uvek prisutni. Zidovi su ukrašeni polit-plakatima s Marksom, Lenjinom, Brehtom, na brzinu šivenim zaставama Vijetkonga, a biblioteke su pune dela klasika marksizma i drugih progresivnih mislilaca.

Istovetnost ili sličnost ideoloških pripadnosti umnogome olakšava integraciju i zблиžavanje komunara. U komuni se od samog početka načini veoma aktivno jezgro koje snažnim komunikacionim impulsima privlači ostale i tako neobično ubrzava njihovo uključivanje u veoma bogat zajednički život, koji se odvija u veoma brojnim i raznolikim zajedničkim aktivnostima. Komunari zajedno odlaze na predavanja, seminare, demonstracije, u bioskope, zajednički čitaju knjige, o kojima zatim razgovaraju. U gotovo svakoj komuni postoje „glasne table”, na kojima se mogu naći pozivi na „sit-in”, filmske kritike, novinski članci koji zahtevaju komentar, pozivi na zajednički ručak ili izlet; komune zatim održavaju veoma žive međusobne veze, posećuju jedna drugu i organizuju velike sedeljke, proslave radničkih praznika itd. Tako su interesantne sedeljke koje veoma dugo traju, a gosti se zabavljaju na prilično neobičan način — razgovori o politici, veoma žustre polemike i komentari ušle su u svakodnevni način života. Ovo ne izostaje ni kada se organizuju zajednički ručkovi za celu komunu, za koje sociolozi kažu da jačaju „organsku solidarnost”. Međutim, bilo bi pogrešno zaključiti da nemački studenti uvek i samo razgovaraju o politici — svako se dobar deo dana, u kući ili van nje bavi svojim poslom, o večeri ili o ručku, kada su skoro svi na okupu — politika je najčešća tema.

Komunari i aktivno politički i humanitarno rade; pokušavaju da deluju po fabrikama na sindikalno organizovanu omladinu, prikupljaju lekove kao pomoć Vijetnamu, pomažu smeštaj političkih emigranata iz Španije i Grčke, vrše propagandu među američkim vojnicima nastojjeći da ih navedu da dezertiraju. Ilustrativan je pokušaj jedne komune u Frankfurtu da pronade posao i da stan jednoj maloletnoj prostitutki, a dugo su se lomila kopljia oko najboljeg rešenja tog problema. Zato se prilikom policijskih akcija posle nekog studentskog izgreda uvek prvo pretresu komune.

Bez obzira na to što su sve komune na sličan način organizovane, a sitnije razlike proističu iz umešnosti pojedinaca, ipak među njima postoje i značajne razlike u pogledu motiva nastanka.

Postoje komune u kojima podjednaku važnost s potrebom za udruživanjem ima potreba za znatno jeftinijim i ekonomski racionalnijim životom, što se vrlo lako može ostvariti u komuni. Međutim, čak se ni ovakva vrsta komune ne javlja među studentima drugih političkih orientacija. Komune se stvaraju i među poznanicima koji se teorijski ili empirijski bave rešavanjem nekog naučnog problema. Nije potrebno naglašavati koliko je za istovetna saznajna interes-

vanja potrebna stalna razmena mišljenja, a komuna tu ima vrlo značajne prednosti.

U južnoj Francuskoj počele su se javljati komune koje bi se mogle nazvati „ruralnim“. Nemački studenti se nastanjuju na jeftino kupljeno malim seoskim imanjima, na kojima sami proizvode prehrambene namirnice i gaje stoku. U starim pećima jednom godišnje peku hleb, a pre upotrebe ga uvek nanovo osvežavaju. Međutim, ni ovde komunari ne ostaju potpuno izolovani — svaki komunar je dužan da određeno vreme proveđe u gradu, obično u Nemačkoj, da bi radeći obezbedio deo novca koji je ipak neophodan za izdržavanje komune.

Veoma su interesantne komune majki. U njima žive mlade žene s decom, bez očeva. To su ili devojke-majke, razvedene žene ili udovice. Njihova deca se, dok one rade, vaspitavaju u tzv. antiautoritarnim zabavištima.

Ima i po svom sastavu veoma šarolikih komuna u kojima je ipak najzanimljivije prisustvo radnika. To su obično strani radnici koje je najmanje proleterski internacionalizam naveo da žive s nemačkim studentima, a na studentsku inicijativu. Živeti u komuni za njih je mnogo jeftinije i udobnije nego drugde, a studenti se prema njima odnose prijateljski i bez podvajanja. Dobra volja ipak nije jedini potrebnii uslov za zajednički život; nedovoljno poznavanje jezika i specifičan životni stil radnika čine ovaj eksperiment neuspelim. Dolazi do trzavica i neslaganja jer su u komuni svi jednakci, a radnici premoreni poslom, s punim pravom zahtevaju rano odlaženje na spavanje i tišinu.

Mnogo se priča i piše o slobodnom seksualnom životu studenata na Zapadu, a to donekle nalazi opravdanje u komunama. Neke od njih organizovane su na načelima promiskuiteta, a gde to nije slučaj, devojke i mladići žive u trajnim monogamnim vezama. I ovde i tamo nastoji se da se seks demistifikuje i osloboди licemerja.

U ovako organizovanoj grupi s mnogobrojnim bliskim kontaktima sporovi se rešavaju zajedničkim razgovorom, u kome svi podjednako učestvuju jer problem u ovako čvrsto strukturišanim grupama teško ostaje izolovan na jednu ili dve ličnosti, nego na neki način utiče na raspoloženje cele grupe.

I pored neobične zanimljivosti i korisnosti komuna, one ostaju na marginama društva. Govori se o tome da se organizuje svetski kongres komuna. Takva ustanova, ukoliko bi se osnovala, trebalo bi da pojačava veze među komunama razmenom komunara. Ali čak i na tako

širokoj medunarodnoj osnovi i umnoženim aktivnostima te moguće organizacije ne bi se otklonile suštinske slabosti komuna. Ostala bi njihova zavisnost od širih struktura društva

Antiautoritarna zabavišta

Ova nova vaspitna ustanova javila se takođe kao reakcija na patrijarhalni način vaspitanja u buržoaskim porodicama. Ova zabavišta privatna su i na dobrovoljnoj osnovi organizovana u Nemačkoj i njihov cilj je da pomognu stvaranje ličnosti oslobođene od represije i agresije, inherentnih buržoaskom načinu vaspitanja. Roditeljski autoritet ne postoji, deci je sve dozvoljeno, nastoji se da im se omogući sloboden i ničim neometan razvitak. U zabavištu su deca obično između 2 i 6 godina, a majke svakodnevno dežuraju obavlјajući posao vaspitača uz stručnu pomoć psihologa i pedagoga. Deci se omogućuje da pokažu svoje stvaralačke sklonosti od najranijeg detinjstva, a kao naročit način podsticanja i nagrade zidovi prostorija zabavišta ukrašeni su crtežima sve dece bez obzira na uzrast. Najviše vremena prolazi u igri, dok je za stariju decu organizovana i predškolska nastava. Kada su deca kod kuće, ništa se ne menja u njihovom načinu života. Ljudi čija su deca u jednom zabavištu obično su prijatelji i često se posećuju ili žive u istoj komuni. Ovo se čini veoma važnim sa stanovišta obezbeđenja istovetnosti vaspitnih uticaja, a kuća i zabavište, drugde različito organizovane vaspitne agencije, ovde deluju u istom pravcu, istog su kvaliteta.

Međutim, uprkos njegovoj zanimljivosti, ovo je rizičan pokušaj. Deca će se već u školskom dobu naći u sasvim oprečno organizovanoj sredini, što može da bude fatalno za njihov dalji razvoj. Postoje pokušaji da se organizuje specijalna škola, ali teško da bi se i u tim uslovima mnogo šta popravilo jer je nemoguće, a i štetno potpuno hermetički izolovati decu. Dosadašnji rezultati nisu se pokazali bogzna kako uspešnim — ovako vaspitavana deca mnogo su agresivnija, sebičnija i nervoznija nego „normalna”. Ali jedno ostaje tačno: neophodno je nešto menjati u dosadašnjem načinu vaspitanja. Govoreći o tehnički hiperorganizovanom društvu u knjizi The Dialectics of Liberation, P. Goodman predlaže da se zaštite sva deca do trinaeste godine od pojačanog procesa tehnologizacije, predlažući čak da se ograniči staromodni način socijalizacije. Međutim, to je briga čitavog društva, a antiautoritarna zabavišta, ma koliko svedočila o hitnosti rešenja ovog problema, ostaju usamljeni pokušaj.

Nešto o odjecima hip-kulture

U Americi se hip-pokret u svom prvobitnom vidu gasi, dok u Evropi ima još mnogo pristačica. Neke odlike hip-pokreta široko su rasprostranjene i među onima koji inače sebe ne smatraju hipijima. Upotreba droga, najčešće hašiša, vrlo često se sreće među nemačkim studentima. Oni za primanje droga traže i teorijsko opravdanje prihvatajući teoriju o uticaju droga na proširenje savesti.

Veliki broj onih koji upotrebljavaju droge, među njima veliki broj sociologa i psihologa, redovno ide na terapiju u Frojdov institut. Počinje se od nerealističnog očekivanja nestabilnih i nezadovoljnijih ličnosti da će baš izabrani studij sociologije i psihologije dovesti do popuštanja napetosti i nelagodnosti kojoj su izloženi. Oni se nastanjuju u komunama i sve se završava time da kolektivno puše hašiš. Obično se sa alkohola prelazi na hašiš jer on nema neugodne propratne posledice, glavobolju, mamurluk itd.

U hip-prodavnici »Pudding Explosion« u Frankfurtu može se kupiti mnogo stvari koje čine pušenje prijatnjim; lepo izradene sveće, indijske sveće s tamjanom, tamjan u šipkama. Uopšte, sve što dolazi sa istoka veoma se ceni. Tu je i obavezna „crvena biblija“ i natpis na pultru »Pušači hašiša svih zemalja, ujedinite se! Mnogobrojni plakati s jasnim asocijacijama na »putovanja« zlepjeni su po zidovima. Zbog toga je i film »Žuta podmornica« bio tako popularan. Iz zvučnika treći muzika »underground«.

Hašiš se puši vrlo često, a nekad se organizuje zajednički »smoke-in« u naročito za to udešenoj atmosferi, ali s uvek prisutnom mišlju — može upasti policija.

IVAN STOJANOVIĆ

DOMOVI KULTURE U FRANCUSKOJ

Pazvoj kulture poslednjih desetak godina u Francuskoj politički je vezan za postojanje i funkcionisanje francuske Pete republike. Sa razvojem svojih državnih institucija, privrednom ekspanzijom, novim međunarodnim političkim odnosima, Peta republika je znatnu pažnju posvetila i razvoju kulturnog stvaralaštva i kulturne potrošnje. Nikada u Francuskoj pre 1958. godine, odnosno pre dolaska na vlast Pete republike, nije postojalo ministarstvo kulture. Ono od 1959. postoji i, deluje kao koherentan političko-administrativni organizam čiji osnovni zadatak jeste razvoj kulturnog života i umetničkog stvaralaštva (Ministarstvo kulture u Francuskoj je odvojeno od Ministarstva prosvete).

U 1950. država¹ je u Francuskoj za razvoj lepih umetnosti izdvojila finansijska sredstva znatno manja od onih koja je za tu svrhu dodelila u 1938., a u 1954. za razne umetničke delatnosti država nije dodelila nikakva sredstva. Ovi podaci pokazuju da do 1958., znači u periodu IV republike, država u Francuskoj nije vodila računa o materijalnim uslovima razvoja kulture i umetnosti. Ovo je znatno otežavalo progres u kulturi, ali se ipak uspelo da se neke inicijative u ovoj oblasti realizuju. Od tih inicijativa najznačajnije su one koje su dovele do izvesne decentralizacije pozorišnog života u Francuskoj. Reč je, pre svega, o pojavi tzv. pozorišnih ili dramskih centara (I) i tzv. stalnih pozorišnih trupa (II).

Interesantan je podatak² da su 1946. godine

¹ Pod pojmom „država“ Francuzi najčešće podrazumevaju vladu, njena ministarstva i druge organe, a ne i regionalne i lokalne organe vlasti. U ovom smislu se pojam države koristi i u ovome članku.

² Autor ovoga članka posetio je, u studijske svrhe, šest domova kulture u Francuskoj. Mnoge podatke o aktivnostima domova autor je našao u raznoj dokumentaciji i propagandnom materijalu domova. Citati koji se navode u ovome članku takođe su iz ovog materijala. Nekim podacima autor se koristio i iz obimne studije o domovima kulture koju je Andre de Bek objavio 1967. godine. Takođe su neki podaci i ocene dobijeni iz razgovora koje je autor imao sa raznim rukovodicima francuskih domova kulture.

samo u Parizu bila 52 pozorišta, a u čitavoj Francuskoj 103, što znači da je pola od ukupnog broja pozorišta u Francuskoj bilo u Parizu. Razlika između Pariza i provincije, kada je reč o pozorištima, bila je ne samo kvantitativna, već i kvalitativna. Većina provincijskih pozorišta nije imala čak ni stalne izvođačke ekipe.

Godine 1946. i 1947. rađaju se prva uviđanja o neophodnosti decentralizacije pozorišne mreže u Francuskoj. Za proteklih dvadesetak godina pozorišne decentralizacije zabeleženi su rezultati za koje se ne bi moglo reći da su izuzetni, ali koji ipak zaslužuju punu pažnju. U ovom periodu u francuskoj provinciji stvoreno je više od dvadeset pozorišnih centara, koji svake godine zabeleže na stotine hiljada gledalaca. Tako su, na primer, dramski centri i stalne pozorišne trupe u sezoni 1964/65. dali ukupno 2.860 predstava, a ukupan broj gledalaca u toj sezoni iznosio je 1.338.600.³⁾

Provincijski dramski centri i stalne pozorišne trupe znatno su izmenili tradicionalnu strukturu kulturnog života u Francuskoj. Oni su osetno doprineli tome da se umetnost, posebno pozorišna, više ne smatra nečim za šta treba da se interesuje samo intelektualna pariska i provincijska elita, i dokazali su da su i ljudi iz provincije i oni koji ne pripadaju buržoaskim slojevima zainteresovani za kulturno stvaralaštvo.

Kao primer progresivnog razvoja kulture u Francuskoj poslednjih godina može da posluži i podatak da je, na nivou države, u 1967. izdvojeno za kulturu 459 miliona nf, dok je u 1966. to učešće bilo u visini od 361 miliona nf. U nacionalnom budžetu Francuske kultura učestvuje od 1958. do danas prosečno sa 0,4%, dok je za vreme IV republike učestvovala sa 0,1%. U ovim iznosima najviše sredstava dato je po-

³⁾ André de Baecque u studiji „Les maisons de la culture”, Paris 1967, navodi sledeće podatke o rezultatima dramskih centara i stalnih pozorišnih trupa u sezoni 1964/65. godini:

Dramski centri	Broj predstava	Broj gledalaca	Stalne Poz. trupe	Broj predstava	Broj gledalaca
Sent-Etjen	133	62.582	Burgonja	174	66.784
Tuluz	137	66.454	Sampanja	143	76.104
Strazbur	238	133.182	Nant	110	60.109
Eks-an-pro-vans	182	69.260	Grenobl	188	67.877
Ren	223	110.566	Lil	315	55.493
Turkoan	185	97.560	Kan (Norm.)	109	45.772
Vilirban	162	123.428	Ist. Pariz	216	96.187
Burž			Marsej	65	15.887
			Tréteaux		
			de France	190	oko 140.000

zorištim, zatim u razvoj muzičkog života i »kulturne akcije«.

Šta je to »kulturna akcija«? U konstitutivnom dekreту Ministarstva za kulturu kao jedan od najbitnijih zadataka pokreće se akcija da kapitalna dela čovečanstva, a pre svega ona ponikla u Francuskoj, budu pristupačna što većem broju Francuza, da što više Francuza učestvuje u potrošnji kulturnog bogatstva, i da se favorizira stvaralaštvo novih dela umetnosti, koja će to bogatstvo povećati.

Oživotvorenje takve kulturne politike dovelo je do stvaranja novih kulturnih institucija, do tada nepoznatih Francuskoj. To su domovi kulture, koji po poluzvaničnoj odredbi predstavljaju »mesta gde se sreću kultura i ljudi koji hoće da je upoznaju, ljudi koji stvaraju i oni koji doživljavaju kulturu, umetnici i njihova publike, mesta gde se sreću i intelektualno sukobljavaju potrošači kulture, njihovi ukusi, kriteriji, vrednosti.⁴⁾

Francuski dom kulture pretpostavlja dve potrebe: kreativnost i raznovrsnost. U ovoj drugoj osobnosti je osnovna razlika između domova kulture i već postojećih, »tradicionalnih« fran-

⁴⁾ Direkciju za domove kulture u Ministarstvu kulture vodio je do 1966. Emil Žan Bjazini. Bjazini podvlači da domovi kulture predstavljaju pionirski korak na novom putu: saznanje države o obavezi koju ima u oblasti kulture — da obezbedi svim Francuzima sredstva „da učestvuju u svetu svoga doba“, da stvari mogućnost da što veći broj ljudi doživi kulturna stremljenja epohe u kojoj živi. Po Bjaziniju, cilj domova kulture je i da nekadašnju privilegiju bogatih (da upoznaju kulturu i umetnost) preobratи u mogućnost svih ljudi da se koriste umetničkim bogatstvima. U Francuskoj treba razlikovati domove kulture od domova za omladinu i kulturu. Njihove se funkcije razlikuju. Ovi drugi domovi su mesta gde se mladi upoznaju, sastaju i navikavaju da se zajednički koriste raznim sredstvima za zadovoljavanje svojih kulturnih potreba. Ovi domovi obično imaju razne obrazovne grupe, ponekad i radionice — ateljee, prostorije za razne igre, ovde-onde i pozorišne scene kojim se koriste amateri. Ovim domovima rukovode učitelji, vaspitači, ali ne umetnici. U Francuskoj se dugoročno nastoji da po jedan takav dom bude na svakih 10.000 stanovnika.

Nasuprot domovima za omladinu i kulturu, domovi kulture imaju za zadatak da „omoguće susrete onih koji teže kulturi, ali u najsvršenijem vidu umetničkog stvaranja“. Uloga domova kulture u Francuskoj treba da počiva „na jedinstvu stvaralaštva i visokog kvaliteta“. Zbog toga je broj domova kulture u Francuskoj ograničen, mali. Francuski dom kulture ne može biti „sala za svetkovine, opštinski kulturni centar, mesto za sastanke ili dom za lokalne muzičke ili književne grupe; to ne može biti mesto za umetnike amatere, profesore večernjih kružaka, nedeljne slikare ili folklorna društva, ili pak objekti za zadovoljenje urbanističkih planova“ (Bjazini).

Gabrijel Mone, direktor Doma kulture u Buržu, smatra da domovi kulture treba da budu mesta „za velike susrete, primere i pokušaje“, da budu mesta za borbu protiv „pojednostavljivanja i diletantizama“, „mesta koja će ljudima otvarati srca, oči i uši, a sve radi unapredivanja međuljudskih odnosa“.

čuskih kulturnih institucija (pozorišta, muzeja i sl.). Domovi kulture su po svojoj delatnosti polivalentne kulturne ustanove, odnosno ustanove čija se delatnost ogleda i u pozorišnoj umetnosti, i u muzičkoj, u likovnim umetnostima, književnosti, filmu.⁵⁾ Baš ova karakteristika domova kulture čini ih novinom u kulturnom životu Francuske. Ciljevi domova kulture su da, posebno u unutrašnjosti zemlje, na kulturnom planu stvore nešto novo, da u provinciju donesu nešto što ona do tada nije poznavala. Domovi kulture, za razliku od postojećih klasičnih kulturnih institucija, u kulturni život provincije unose nešto što je mnogo življje, atraktivnije, savremenije od konvencionalnih aktivnosti provincijskih pozorišta, muzeja, galerija i sličnih kulturnih ustanova.⁶⁾

U strukturi aktivnosti domova kulture na prvo mesto dolazi pozorišna delatnost. Evo strukture aktivnosti domova kulture u Istočnom Parizu, Kanu, Buržu i Avru (za ostale domove nema podataka):

Mesto	Vrsta aktivnosti	Broj manifestacija (priredbi)	Broj posetilaca	Prosečna posetljenost
Istočni Pariz	pozorišna	169	78.000	47%
	muzička	15	10.300	80%
	balet	9	7.700	86%
	varijete	9	3.900	76%
	film	124	36.000	24%
ukupno		322	135.900	60%

⁵⁾ Skoro svaki dom kulture u Francuskoj ima po dve dvorane za priredbe (obično jedna sa oko 1.000 mesta, a druga sa 300—400 mesta, koja se uglavnom upotrebljava za eksperimentalne prirede), zatim sale za probe, razgovore — diskusije sa poznatim umetnicima, naučnicima, javnim radnicima, i dalje: biblioteku, diskoteku, izložbene prostorije, kafe-restorane. Postojeći domovi kulture u Francuskoj predstavljaju investicije od 6—15 miliona novih franaka.

⁶⁾ U Francuskoj postoje dve interesantne institucije u oblasti kulture. To su Nacionalni centar za obrazovanje animadora i Nacionalni centar za širenje kulture. Prvi radi uglavnom na uzdizanju kadrova koji organizuju kulturne aktivnosti, a drugome je zadatak širenje kulturnog uticaja na što širem planu. Nacionalni centar za širenje kulture nastoji da sve što je od kulturne važnosti i interesa, a dogodi se u Francuskoj, bude odmah „stavljen na raspolaganje” čitavoj Francuskoj. Ovaj centar uglavnom saraduje sa domovima kulture, njima nudi različite kulturne prirede i sl., radi na međusobnoj saradnji domova itd.

⁷⁾ Izvor: A. de Baecque, „Les maisons de la culture”, Paris, 1967.

 IVAN STOJANOVIC

Kan (u Nor- mandiji)	pozorišna	56	43.000	63%
	muzička	14	7.600	37%
	balet	6	4.400	70%
	varijete	8	6.100	80%
	film	129	48.000	75%
	snimanje			
	TV-emisija	32	8.400	62%
	ukupno	245	117.500	67%
Burž	pozorišna	53	28.000	60%
	muzička	21	8.600	57%
	balet	6	2.500	72%
	varijete	9	5.000	72%
	film	11	7.000	68%
	ukupno	100	51.100	64%
Avr	pozorišna	14	1.400	54%
	muzička	17	3.600	66%
	varijete	6	1.200	73%
	film	29	4.800	70%
	ukupno	66	11.000	65%

Za pozorišnu umetnost se u samim domovima kulture kaže da pruža najšire mogućnosti za moderno umetničko izražavanje, istraživanje i komuniciranje. Pisci pozorišnih dela koja se najviše prikazuju na scenama francuskih domova kulture jesu Klodel, Breht, Jonesko, Beket i Žan Žene. Svako prikazivanje dela ovih autora predstavlja, kako to kažu u domovima kulture, umetnički »šok, skandal, provokaciju«. Ponekad se premijere dela ovih autora ocenjuju, kako od dela publike, tako i od nekih pozorišnih kritičara, uglavnom građanski nastrojenih, kao »maskarade«, totalna dekadencija pozorišne umetnosti itd. Pa ipak, domovi kulture su ovakve kritike »preživeli«. Moderni pozorišni stvaraoci su ostali na repertoarima svih francuskih domova kulture, privlačeći sve širu publiku, uglavnom mlađu, nekonformističku. Uspeh domova kulture je i širi, jer i njima treba zahvaliti što se danas Breht, ili Beket, ili Jonesko prikazuju i na scenama nekih klasičnih francuskih pozorišta. Domovi kulture su zaslužni i za pojavu i afirmaciju čitavog jednog niza mlađih francuskih pozorišnih autora, kao što su: Gati, Kuzen, Arabal, Ale, Foasi, Žorž Mišel, Votije, Atlan, Planšon, Klavel i dr. Iako je pozorišna kritika u početku čak i ignorisala postojanje ovih mlađih autora, oni se danas nalaze na repertoarima i mnogih pozorišnih scena van Francuske.⁸⁾

⁸⁾ Repertoar dramskih centara i stalnih pozorišnih trupa može se sagledati iz ovih podataka:

Literarna aktivnost domova je takođe na dosta zavidnom nivou. Po podacima koje je Filip Diole izneo u časopisu »Le Nouveau Candide«, od 27. juna 1966, a posle jedne dosta ozbiljne ankete, 58% Francuza uopšte ne čitaju knjige. I ovaj podatak je verovatno uticao na izbor delatnosti domova kulture. Domovi nastoje da knjigu približe čitaocu, skoro svaki dom ima svoju biblioteku, najčešće ne mnogo bogatu, ali sa dosta solidno odabranim knjigama, časopisima, listovima. U domovima se, takođe, dosta često organizuju literarne večeri, »večeri poezije«, susreti i diskusije sa poznatim autorima, predavanja o značajnim književnim ostvarenjima itd. Svaki dom kulture ima i svoj list, najčešće mesečni, u kome se objavljuju, između ostalog, i literarni radovi poznatih autora, ali takođe i kvalitetnih mlađih pisaca koji tek traže svoju afirmaciju, zatim kratki eseji o poznatim piscima, romanima itd. Posetiocima domova su takvi listovi skoro uvek pri ruci, mogu ih čitati u foajeima domova, u nekim domovima ih mogu besplatno uzimati, a ponegde se prodaju po minimalnim, simboličnim cenama.

Bioskopska aktivnost u domovima kulture je takođe razvijena, ali je sadržinski sasvim različita od aktivnosti običnih bioskopa, kojih u Francuskoj, i pored naglog razvoja televizije, ima u prilično velikom broju. Domovi kulture, pre svega, ne prikazuju komercijalne filmove. Na njihovim repertoarima su uglavnom eksperimentalni, avangardni filmovi, zatim filmovi visokog umetničkog kvaliteta, jednom rečju filmovi koji doprinose ciljevima domova — približavanju umetnosti publici, upoznavanju publike sa novim kretanjima u umetnosti, afirmaciji kvalitetnih umetničkih ostvarenja i njihovih autora.

Što se tiče muzike, ima mišljenja da je to umetnost koja je u Francuskoj »najkomformističija« od svih umetnosti. Razlozi su, pre svega, u nastavi muzičkog obrazovanja u školama. Deca uče samo klasičke, a samo oni sa širim interesovanjem saznavaju za Debisia, Ravela, Stravinskog. Dalje od ovih se ne ide. Savremeni muzički

	Pozorišni dramski centri	Stalne pozorišne trupe		
	sezona 64/65.	sezona 65/66.	sezona 64/65.	sezona 65/66.
Klasična dramska dela	59%	61%	68%	70%
Novija dramska dela (uglavnom autori iz perioda između dva rata)	15%	24%	22%	21%
Mlađi, avangardni autori	26%	15%	10%	9%

stvaraoci su široj publici, čak i mlađoj, nepoznati. Ima se utisak kao da period posle II svetskog rata nije dao ništa novo u muzici. Uostalom, i činjenica je da je znatan broj savremenih francuskih muzičkih stvaraoca napustio Francusku; najviše njih je sada u Americi. Zbog svega ovoga domovi kulture nastoje da što više urade na planu muzičkog života francuske provincije. Neki muzički stvaraoci su profesionalno angažovani kao rukovodioci muzičkih aktivnosti domova kulture i njima je data sloboda osavremenjavanja muzičkog života francuskih gradova. Na repertoarima domova su i klasična i moderna muzička dela. No, nešto zbog repertoara, nešto zbog niskog muzičkog interesovanja publike, muzička aktivnost domova je, na primer a odnosu na pozorišnu, nešto manje razvijena.

Muzička aktivnost domova sadrži i tzv. varijetske predstave. Poznati pevači zabavne muzike, ali uglavnom oni sa izvesnim umetničkim renomeom (Brasans, Žilijet Greko i dr.) takođe su gosti domova kulture.

Među posetiocima domova kulture najviše je omladine. Za domove kulture u Istočnom Parizu, Kanu, Avru i Buržu struktura posetilaca je ova:

Godine života	Istočni Pariz	Burž	Kan	Avr
manje od 20 godina	24%	29%	20%	26%
od 20 do 30 „	24%	23%	65%	23%
od 30 do 40 „	20%	14%	6%	21%
preko 40 „	32%	34%	9%	30%

Ljudi koji rukovode domovima zadovoljni su činjenicom da omladina predstavlja više od polovine publike, jer smatraju da je omladina najpodložnija prihvatanju kulturnih uticaja.

U socijalno-profesionalnoj strukturi posetilaca zapaža se veliko učešće učenika i studenata, zatim radnika i službenika, naročito onih koji rade u prosvetnim ustanovama, dok je učešće poljoprivrednika minimalno. Zapaža se i malo učešće trgovaca, zanatlija i drugih slobodnih profesija (advokata, lekara, sitne buržoazije). Ovo poslednje je posebno interesantno kada se ima na umu da upravo ove profesije sa visokim procentom učestvuju u globalnoj strukturi francuskog stanovništva. Rukovodioci domova kulture smatraju da je sitna buržoazija najmanje zainteresovana za kulturu, bar što se tiče gradskih sredina.

IVAN STOJANOVIĆ

Za domove kulture u Ist. Parizu, Buržu, Kanu i Avru socijalno-profesionalna struktura posetilaca je:

Zanimanje	Ist. Pariz	Burž	Avr	Kan
učenici i studenti	28%	27%	74%	30%
službenici i radnici	33%	33%	7%	21%
prosvetni radnici	19%	21%	7%	21%
slobodne profesije	7%	2%	2%	9%
trgovci i zanatlije	4%	3%	1%	1%
poljoprivrednici	—	0,3%	0,1%	—
bez profesijske (penzioneri, domaćice i slično)	9%	14%	9%	17%

Jedno od najinteresantnijih pitanja vezanih za rad domova kulture u Francuskoj jeste njihov metod privlačenja publike. Pre svega, cene ulaznica za razne priredbe i druge manifestacije organizovane u domovima kulture niže su od cena u pozorištima, muzejima, bioskopima. Ali ono što je za domove kulture specifično jeste da se na njihove vrlo kvalitetne pozorišne predstave može doći i samo u puloveru, košulji, dok klasično francusko pozorište, u koje je uglavnom navikla da ide buržoaska i sitnoburžoaska publika, i danas ima gledaoce utegnute u svečana odela, duge haljine i sl. Ovo je verovatno jedan od značajnijih razloga što upravo omladina, a takođe sve više i radništvo, predstavljaju najmnogobrojniju publiku domova kulture.

Slična je situacija i na izložbama. Gledaoci žele da neposrednije vide i dožive umetničko delo, a u klasičnim muzejima i galerijama gledaoci su nekako odvojeni od izloženih dela. Kruto ponašanje, svuda prisutna zabrana diranja umetničkih dela, budne oči čuvara, izglancani podovi, tepisi i staze — sve u svemu atmosfera koja može da odbija čoveka (mladog radnika, na primer), koji nema naviku da ide u muzeje, na izložbe i sl. U domovima kulture, odnosno u njihovim galerijama, atmosfera je mnogo neposrednija, toplijia, privlačnija za publiku koju treba pridobiti. U velikim muzejima, pozorištima, galerijama, čovek može da doživi skoro strah da ne uradi nešto što se ne sme uraditi. Takvog straha u domovima kulture nema. I sami upravnici domova insistiraju na svojim namerama da od domova ne prave crkve, kako to oni kažu, već mesta gde će svako sasvim slobodno moći da dođe i da doživi nekakav kulturni događaj.

Nacionalno narodno pozorište u Parizu imalo je od 1951. do 1965. više od šest miliona posetilaca. Ljudi iz domova kulture smatraju da je ovako veliki uspeh Nacionalnog narodnog pozorišta re-

zultat, pre svega, savremenosti i kvaliteta repertoara, a zatim i toga što su se posetioци u tom pozorištu osećali »kao kod kuće«, znači prijatno, slobodno, bez krutosti i sl. Rukovodstvo Nacionalnog pozorišta i poručuje posetiocima: »Vi niste posetioци, vi ste naši prijatelji; naš cilj nije da vam prodajemo ulaznice, već da vas zainteresujemo, obavestimo, da vas privučemo da zajedno sa nama prisustvujete jednoj umetničkoj avanturi.« Ovo je, izgleda, postalo i moto aktivnosti domova kulture.

U mnogim domovima kulture mogu se videti žene koje, vraćajući se sa pijace, svraćaju u dom da se odmore, stariji ljudi, koji, zavaljeni u fotelje, čitaju novine, mlađi koji dolaze da se raspitaju za neku predstavu i uzgred svraćaju do diskoteke da čuju neku gramofonsku ploču. Skoro svakoga dana ovi posetioци mogu u domu kulture naći nešto novo, neku novu izložbu, knjigu, ploču, novine ili bar plakat za neku novu predstavu. Cilj domova kulture, da se u njima posetioци što prijatnije osećaju, postiže se i »sittingama«, kao što je, na primer, to da ni u jednoj sali (pozorišnoj, bioskopskoj) sedišta nisu numerisana (posetioци mogu sesti gde hoće), zatim u svakom domu postoji mali bife gde se može nešto popiti ili pojести, gde se diskutuje o predstavi ili izložbi, gde se direktno sreću gledaoci i izvođači, gde jedni drugima postavljaju pitanja i daju odgovore. Domovi kulture smatraju da su to vrlo efikasni načini osvajanja publike, njenog zadržavanja, njene »spontane vernosti« domovima.

Međutim, baš u pridobijanju publike, pred francuske domove kulture i danas se postavlja jedno veoma značajno pitanje sadržinskog karaktera — šta prezentirati publici, da li osvedočene umetničke vrednosti, ono što je već, manje ili više, klasično u umetnosti, ili prezentirati onu umetnost koju tek treba otkrivati — novu, modernu, avangardnu? Kakav izbor učiniti, na osnovu kojih kriterijuma? Rukovodioци domova smatraju da su odgovori na ova pitanja prave »umetničke avanture«, da u odabiranju onoga što treba da bude sadržina delatnosti domova treba ići smelo, uz prevashodno uvažavanje dva momenta: ono što se prikazuje publici mora biti najvišeg kvaliteta, i drugo, onim što se prikazuje publici nju treba zadržati, i još više zadržati i novu publiku. Ova dva momenta se, čak i u uslovima jedne kulturno razvijene zemlje kao što je Francuska, vrlo često, ili možda čak i najčešće, međusobno sukobljavaju. Sjediniti ova dva momenta nije lako, ali se ima utisak da većina francuskih domova kulture u tome uspeva.

Ipak je riskantan izbor sadržaja, izbor repertoara. Najveći pobornici osnivanja novih domova

kulture vrlo često su mišljenja da postojanje domova ima smisla samo onda ako se pomoću tih domova stvara i neguje ono što je umetnički novo. Domovi kulture nastoje da na svojevrstan način (modernom režijom, scenografijom itd.) osavremene, na primer, i prikazivanje klasičnih, čak i antičkih pozorišnih dela, izložbe slika i skulptura klasika i sl. Tako jedan od rukovodilaca Doma kulture u Kanu (Normandija) misli da u današnjim uslovima Eshilova, Molijerova, Šekspirova, Mocartova ili da Vinci-jeva dela treba prikazivati samo onda kada se u tim delima reflektuju i preokupacije i senzibilitet savremenog društva, paradoksi, razmišljanja i nade savremenog čoveka.

Na repertoarima domova kulture su ipak, uglavnom, dela savremenih umetnika. Za francuske domove kulture se kaže da oni treba da budu sinteze stvaranja savremene umetnosti, mesta gde će se kreirati nove forme umetničkog izražavanja i mesta koja treba da uključe što širu publiku u upoznavanje i stvaranje nove umetnosti, njenih pokušaja i traženja. Sve ovo upravo i čini sadržinsku i suštinsku razliku između domova kulture i »tradicionalnih« francuskih kulturnih institucija, čiji su repertoari i danas skoro sasvim usmereni na klasiku.

No, ovo ne znači da je klasična umetnost u francuskim domovima kulture zapostavljena. Ona je u njima čak i veoma prisutna, ali najčešće obogaćena nečim novim (modernom režijom i sl.). U prvim diskusijama o osnivanju doma kulture u Lionu najčešće su se čula mišljenja da taj dom treba da bude panorama savremenih kretanja u umetnosti i svega najvrednijeg što je do danas dala francuska i svetska umetnost.

* * *

Francuski dramski centri i stalne pozorišne trupe, s jedne, i, s druge strane, domovi kulture tesno su povezani. Njihova je sudbina slična. Pre 1946. godine ni jednih ni drugih nije bilo. Kulturna pustinja je započinjala odmah izvan srednjovekovnih pariskih zidina, kako to sami Francuzi ponekad kažu. Postojao je Pariz, sa veoma razvijenim kulturnim životom, i postojala je francuska provincija — ogromna kulturna praznina. Ljudima koji nedovoljno poznaju Francusku, ili ljudima koji od Francuske poznaju samo Pariz, a »Pariz nije Francuska«, može izgledati preterano kada se govori o ogromnoj praznini u kulturnom životu Francuske — francuskoj provinciji. Pa ipak, ta praznina je postojala i danas postoji, iako se sve više popunjava novim kulturnim institucijama, kulturnim uticajem televizije, sve češćim dolascima pariskih umetnika i njihovih trupa itd. No, može se reći da je najveći uspeh koji su postigli

domovi kulture, dramski centri i stalne pozorišne trupe upravo u tome što su oni kulturno oživeli, pokrenuli francusku provinciju, francuskog provincialca zainteresovali za umetnost, posebno za nova umetnička kretanja u Francuskoj i u svetu. Uspesi domova kulture su veći i bogatiji od uspeha dramskih centara i stalnih pozorišnih trupa,⁹⁾ pre svega zbog umetničke sestrance njihovih aktivnosti, zbog prisustva i drame, i književnosti, i filma, i slikarstva, vajarstva, muzike itd. u njihovim delatnostima. Nema sumnje da je u aktivnostima domova kulture i drugih novih kulturnih institucija bilo i propusta, grešaka, lutanja. No, to ne može biti smetnja odavanju pune pohvale ovim kulturnim institucijama.

Od ukupnog broja domova kulture planiranih da se osnuju do kraja 1965. godine, osnovano ih je manje od polovine.¹⁰⁾

⁹⁾ Dva osnovna problema dramskih centara i stalnih pozorišnih trupa jesu: njihov status uopšte u kulturnom životu i razvoju Francuske i materijalni uslovi za njihovu aktivnost. Ove institucije primaju dotacije od Ministarstva kulture i od opština u kojima se nalaze. Najčešće Ministarstvo kulture imenuje direktore ovih institucija, odobrava njihove programe aktivnosti, svaka tri meseca kontroliše njihovo finansijsko poslovanje i odobrava nova finansijska sredstva. U finansiranju dramskih centara i stalnih pozorišnih trupa Ministarstvo kulture učestvuje sa nekim 85%, a lokalne teritorijalne zajednice (opštine) sa 15%. Za petogodišnji period (od 1961—1965) svi dramski centri i stalne pozorišne trupe dobili su finansijska sredstva u visini od 27 miliona nf. Koliko su to mala sredstva vidi se kad se ona uporede sa sredstvima koja su dodeljivana klasičnim, tradicionalnim francuskim pozorištima. Naime, samo u 1965. četiri velika francuska pozorišta — Francuska komedija, Odeon, Francusko pozorište i Nacionalno narodno pozorište — dobila su od Ministarstva kulture 12,5 miliona nf, a zajednica tzv. lirske nacionalnih pozorišta (Opera i sl.) 30 miliona nf. Sigurno je da ni sredstva dodeljivana velikim pozorištima nisu nanočito visoka, ali se ipak, u poređenju sa pariskim pozorištima, prema provincialnim vodi, kako to otvoreno kažu neki francuski kulturni radnici, skoro diskriminatorska politika.

¹⁰⁾ Prvi domovi kulture osnovani su u mestima gde su kulturne prilike davale garanciju da će dom biti maksimalno iskorišćen, odnosno u mestima gde se očekivalo da će domovi imati najviše publike. To su uglavnom bila mesta gde su već postojali pozorišni centri i gde su ti centri postigli visok nivo svoje delatnosti. U tim mestima su, znači, već uglavnom bili stvorenni uslovi za uspešnu delatnost domova kulture. Pri odlučivanju o izboru mesta za podizanje domova kulture vodilo se računa i o tome da ovi domovi deluju na što široj teritoriji, odnosno da se kulturni uticaj doma ne koncentriše samo na grad u kome je lociran, već i na okolna mesta, sela, industrijske rejone i sl.

Pri definitivnom odlučivanju o mestu za podizanje doma kulture pojavljivao se i, kako ga Francuzi zovu, problem kooperacije. Naime, vlada i lokalna zajednica trebalo je da usklade svoje zahteve i potrebe. Vlada (Ministarstvo za kulturu) i opština su ravnopravni saosnivači domova. U izgradnji domova i kasnije u troškovima njihove aktivnosti vlada i komuna učestvuju ravnopravno, svaka sa po 50% finansijskih

Po planu koji je bio prihvaćen od strane francuske vlade, u periodu od 1961. do 1965. trebalo je osnovati domove kulture u dvadeset i jednom gradu. Za realizaciju ovoga plana trebalo je da samo vlada utroši oko 128 miliona nf. Međutim, od ovoga iznosa, zbog različitih budžetskih restrikcija, za izgradnju domova izdvojena su samo oko 54 miliona nf, odnosno nešto više od 40% od planiranog iznosa. Umesto dvadeset i jednog planiranog doma kulture, u ovom periodu izgrađena su samo četiri, i to u Avru, Kanu (normandijskom), Istočnom Parizu i Buržu, a u toku 1966. počeli su da rade i domovi kulture u Amijenu, Firminiju i Tonon-le-Benu; prvi meseci 1967. počeo je da radi najveći francuski dom kulture, i istovremeno jedan od najvećih kulturnih centara Evrope, Dom kulture u Grenoblu.

U periodu do 1970. trebalo je, po tzv. petom francuskom planu opštег razvoja zemlje, osnovati još dvadesetak novih domova kulture. Neki od tih domova su započeti — u Sent-Etjenu, Neveru, Remsu itd. Međutim, osnivanje novih domova kulture je obustavljeno, uglavnom zbog teških ekonomskih problema sa kojima se sukobila Francuska — posle velikih majsко-junskih štrajkova 1968., teške monetarne situacije. Neki od postojećih domova se takođe nalaze u teškoj materijalnoj situaciji, tako da je i njihov dalji rad doveden u pitanje (na primer, domovi kulture u Kanu, Tonon-le-Benu, Avru). Međutim, postoji još jedan veoma značajan razlog, isključivo političke prirode, zbog kojeg će neki domovi kulture možda morati da zatvore svoja vrata, bar kako očekuju rukovodioци tih domova. Radi se o ulozi koju su neki od domova kulture odigrali u majsко-junskim previranjima 1968. godine. Tako, na primer, Dom kulture u Kanu optužuju da je u majsко-junskim događajima bio previše »crven«. Ovaj dom kulture je tada stvarno široko otvorio vrata revolucionarno orijentisanim studentima, mlađim radnicima — štrajkačima, demonstrantima, svima koji su bili nezadovoljni francuskim političkim režimom. Nekoliko dana se na ovom domu kulture vijorila i crvena zastava. Održavani su zborovi demonstranata, štrajkača, studenata. Slično je bilo i sa domom kulture u Avru. Umetničke ekippe ovoga doma su za vreme majsко-junskih događaja skoro sve svoje vreme provodile u halama krupnih preduzeća koje su zauzeli štrajkači, tu su prikazivani Brehtovi pozorišni komadi, organizovani recitali revolucionarne poezije, odr-

sredstava. Vlada dodeljuje 50% sredstava za izgradnju i rad doma, daje svoj pristanak na izbor arhitekte i direktora doma, a praktični realizator izgradnje i osnivanja je opština. U administrativni savet doma vlada i opština delegiraju podjednak broj članova. Ovaj savet je najviši organ upravljanja domom kulture, on ima pravo da ne odobri program delatnosti doma, da, uz pristanak Ministarstva i opštine, smeni direktora itd.

žavani mitinzi radnika, studenata i umetnika. I ovaj dom kulture okarakterisan je od strane opštinskih vlasti kao »crven«.

Posledice takvih nastupa domova kulture brzo su usledile. Opštinske vlasti, a zatim i samo Ministarstvo kulture, a sigurno je da su ove institucije veoma režimski nastrojene, uskratile su dalje finansiranje.

Plan podizanja domova kulture, po kome je u-kupno trebalo (do 1975) podići 60 domova, verovatno da neće uskoro biti ostvaren. Opštine sve više otkazuju finansiranje domova, a Ministarstvo kulture nije u stanju da ih samo finansira. Karakterističan je primer Doma kulture u Istočnom Parizu — opština mu godišnje dodeljuje samo simboličnu sumu od 1.000 nf. tako da je njegovo finansiranje sada isključivo na budžetu Ministarstva kulture. Mogućnosti da se domovi kulture, onako kako su zamišljeni i kako su dosad radili, finansiraju iz sopstvenih sredstava, sasvim su ograničene. Isto je i sa mogućnostima da domovi budu finansirani od strane krupnog kapitala. Krupna preduzeća su za to očito ne-zainteresovana. Po svemu sudeći, domovi će morati i dalje da budu finansirani od strane opština (možda sa njihovim manjim učešćem) i od Ministarstva kulture. No, takva politika finansiranja, sve dok se Francuska bude sukobljavala sa teškim ekonomskim problemima, teško da će doprineti daljem razvoju domova kulture. Iznaženje novih izvora finansiranja takođe nema nekih naročitih perspektiva.

Još jedan razlog sve slabijeg raspoloženja francuskih opština da učestvuju u finansiranju domova kulture leži i u njihovom neprihvatanju sadržinske, repertoarske politike domova. Sadašnji repertoari domova najviše odgovaraju mlađoj publici, zatim inteligenciji, pa i radništvu. Rukovodeći ljudi francuskih opština, pak, potiču uglavnom iz buržoaskih slojeva. To su uglavnom industrijalci, bankari, advokati, krupni trgovci, predstavnici slobodnih profesija i sl. Vaspitani u klasičnom francuskom buržoaskom sistemu obrazovanja, često religiozni, učeni da u umetnosti treba voleti samo ono što je proverena vrednost, naviknuti da u pozorište idu uglavnom onda kada su na repertoaru Molijer, Bize ili vesele operete iz vremena »lepe epohe«, ljudi koji u francuskim opštinama drže vlast u svojim rukama sa negodovanjem, sumnjama i nepoverenjem gledaju na aktivnost domova kulture, na njihove često avangardne repertoare, na ovde-onda ponekad »crvenu« obojenost onoga što domovi rade, prikazuju i ostvaruju.

U francuskim gradovima srednji staleži su i danas veoma uticajni. Ovaj stalež je uglavnom veoma raspoložen prema klasičnim francuskim

kulturnim institucijama, ali sa nepoverenjem gleda na sve što je novo, pa i na domove kulture. S druge strane, mlada generacija, levo nastrojena inteligencija, pa i radnička klasa (ia-ko sa relativno niskim kulturnim potrebama) prihvataju ono što je novo i, nema sumnje, progresivno, što znači i domove kulture. Na taj način se domovi kulture nalaze u središtu borbe progresivnih i nazadnih snaga Francuske. Oni su i ponikli kao delo progresivnih snaga, ali u vremenima kada konzervativne snage prevlađuju u političkoj borbi, kao što je bilo prilikom parlamentarnih izbora posle majsko-junskih pre-viranja u Francuskoj, i domovi kulture gube u svojoj društvenoj poziciji. Treba očekivati da će sa narastanjem progresivnih snaga u Francuskoj, sa sve većom politizacijom mladih gene-racija i radničkih slojeva, i domovi kulture be-ležiti nove rezultate, nove kulturne uticaje, nove uspone u svom razvoju.

MILIVOJE IVANIŠEVIĆ

IZ PROGRAMA RADA KULTURNIH INSTITUCIJA

PREDLOG AKCIJA KULTURNO-PROSVETNE
ZAJEDNICE SRBIJE U 1970. GODINI

Početkom svake godine javnost se upoznaje sa onim što kulturne i umetničke ustanove pripremaju za narednih dvanaest meseci. Tako, filmska preduzeća obaveštavaju o svojoj produkciji, pozorišta o repertoaru, izdavači o edicijama, zavodi za zaštitu spomenika kulture o objektima čijem će se restauriranju pristupiti, muzeji i galerije o izložbama, bioskopska preduzeća o filmkom repertoaru itd. Iz niza veoma interesantnih programa rada, koji najavljuju bogatu i plodnu godinu, izdvajamo jedan, po našem mišljenju posebno zanimljiv. To je predlog akcija Kulturno-prosvetne zajednice Srbije za 1970. godinu.

Pre nego što se detaljnije upoznamo sa predviđenim akcijama iznećemo neke utiske koji se na među već pri letimičnom pregledu programa. Prvo — veliko bogatstvo i raznovrsnost predloženih tema. Otud je veoma teško reći koja je od njih zanimljivija i značajnija u ovom trenutku: savetovanje o primeni Zakona o finansiranju kulture ili društvena uloga umetničkih udruženja ili problemi bioskopskih repertoara itd. Sledeći utisak, koji stiče svako ko prati rad Kulturno-prosvetne zajednice Srbije, jeste kontinuitet toga rada. Malo je društvenih organizacija koje iz godine u godinu brižljivo neguju odredene oblike kulturnih aktivnosti. Podsetimo se samo nekih, kao što su: kulturno-propagandna akcija „Mesec knjige”, festivali i smotre kulturno-umetničkih društava i njihovih sekcija, Jugoslovenske horske svečanosti itd. Činjenica da su ove akcije stekle tradiciju i da su se afirmisale u kulturnom životu naše Republike predstavlja najveće priznanje njihovom organizatoru.

Treba napomenuti da temama i akcijama koje stavlja u svoj program Zajednica daje širok društveni karakter. Teme koje Zajednica pred-

laže nisu samo predmet rasprava u forumima same Zajednice, već se o njima razgovara u skoro svim društveno-političkim organizacijama i kulturnim ustanovama Srbije. Ista je situacija i kada su u pitanju praktične akcije. Zajednica se trudi da okupi što veći broj kulturnih organizacija i ustanova i da ih uključi u akciju.

Detaljnije upoznavanje sa programom rada jasno ističe četiri osnovna pravca delovanja Zajednice, koji su različiti po formi i karakteru ali koji se dopunjaju tako da čine celinu. Prvi pravac delovanja mogli bismo uslovno da nazovemo debatnim. To su razgovori, savetovanja, diskusije i razmatranja raznih, za našu savremenu kulturnu situaciju, aktualnih tema. Pored već pomenu-tog savetovanja o Zakonu o finansiranju kulture i umetničkim udruženjima, predložene su i sledeće teme: idejni problemi kulture, razvoj kultura narodnosti, politika nagradivanja u kulturi i umetnosti, kultura rada, kulturni život se- la, kulturno-umetnički amaterizam.

Drugi oblik delovanja Zajednice je organizovanje seminara za kulturne radnike. To su uglavnom specijalizovani seminari koji, pored mogućnosti koju pružaju za usavršavanje, doprinose i boljem informisanju kulturnih radnika. Navodimo samo neke od ovih akcija: seminar za kulturno-prosvetne zajednice i zajednice kulture u opština-ma (koji je sredinom marta održan u Vrnjačkoj Banji), zatim, nastavlja se tradicija održavanja regionalnih seminara za upravnike domova kulture, rukovodioce kulturno-umetničkih društava, reditelje amatre, dirigente seoskih horova itd.

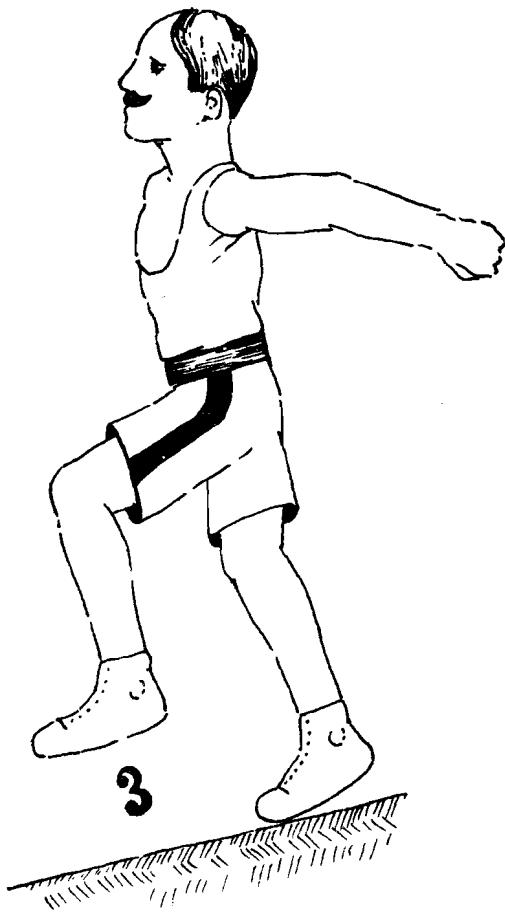
Treći pravac delovanja Zajednice je organizovanje akcija čiji je cilj da se pruži neposredna pomoć kulturnim ustanovama. Među ovim akcijama najznačajniji je poduhvat koji treba da doprine se povećanju knjižnih fondova narodnih i školskih biblioteka. Kulturno-prosvetnoj zajednici je uspeло da objedini interes i sredstva izdavača, biblioteka i zajednica kulture i da napravi jedinstven program koji obećava znatnu pomoć mnogim bibliotekama. Ništa manje nije interesantna ni inicijativa Zajednice da zajedno sa Turističkim savezom i televizijom organizuje trajnu akciju za unapređenje elementarne kultu-re u turističkim mestima.

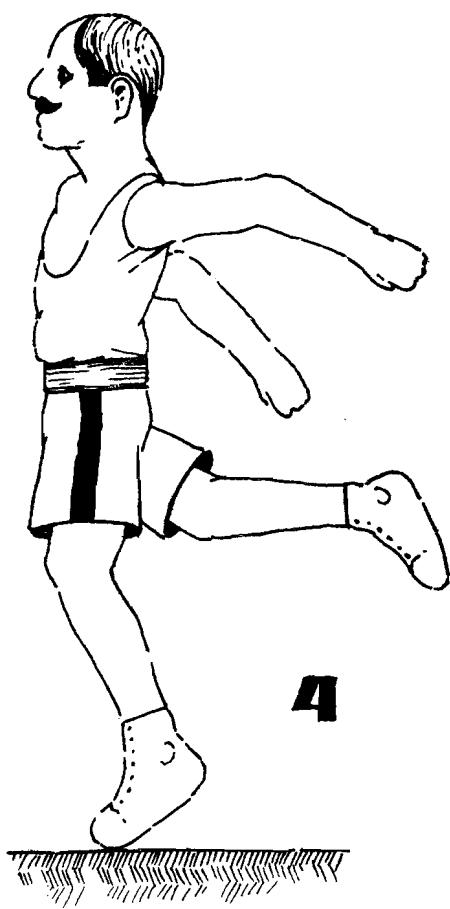
Četvrto polje delovanja Zajednice — organizovanje kulturnih manifestacija — i ove godine ima znatan ideo u programu rada. To su, pored ostalih, „Mokranjčevi dani”, Jugoslovenske horske svečanosti, smotre amatera itd.

Kao i do sada, Zajednica će i dalje dodjeljivati Vukovu nagradu, koja je već postala tradicio-

nalna, kao i nagradu „Milan Bogdanović” za najbolju kritiku domaće knjige objavljenu u štampi,

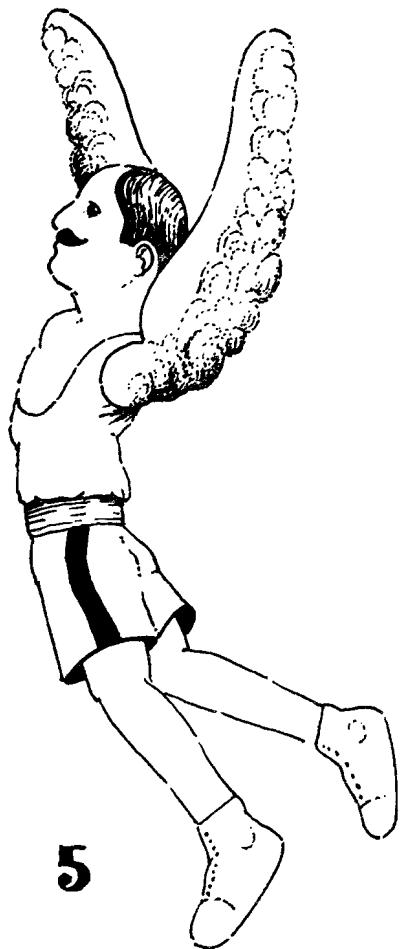
Nastavljujući svoju relativno skromnu izdavačku delatnost (do sada su objavljene sveske „Kulturni život u opština Srbije” i „Kultura u lokalnim novinama”), Zajednica predviđa da ove godine izda „Adresar kulturnih ustanova” i pokrene stalnu publikaciju „Kulturna akcija”.





V DEO

SUMMARY



Dr Milan Ranković

THE ARTS AND SCIENCE

This article discusses some characteristic changes of the general relation between the art and the science, which arose in the contemporary world as the result of the scientific-technical revolution.

The influence of the science on the art is effected through the extension of a sphere of possible and endeavours of an artist to comprehend for the aesthetic experience those new relations, discovered by the science. Besides the phenomenon influence of the science on the art, within which the most striking is the development of the art techniques, the essential influence is effected more directly, but more far-reacting, by changing man's perceptive abilities, by increase of knowledge, by changing picture of the world and increasing readiness of the creative imagination to benefit the results of the scientific thought. The influence of the science is also effected through the aggression of unorganic forms in the modern art which push back the organic form of the perception of the world. However, the aggression of the unorganic cannot replace the organic. Art creates also one technical antiworld. Both unorganic and organic form of the world perception can give a valuable aesthetic experience.

The second part of the article discusses some basic differences between the art and the science; the differences in the type of the creative imagination of an artist and a scientist, in the nature of the creative process and inspiration, in the sphere of an experience, in the way of penetration into the essence of reality. The art works have ontological specificness, while the scientific truths are not ontologically specific objects. An artist learns through an experience, while a scientist remains on the level of the logical-discursive conscience. Subjectiveness of an artist's personality is imprinted on his work as a special quality, while a scientific result does not contain the expression of a scientist's personality, but it has objective relation between phenomena. The art language develops plurality of the semantic functions, while the scientific language is characterized by the semantic uniformity. The relation between the scientific language and the art language has a conflict between the logical discursiveness and processional diffuseness.

Vladimir Petrić

**THE PHENOMENA OF
TELEVISION**

Here are three new chapters from the book, *Television as a Means of Communication and Expression* for which, in manuscript, the author received Radio-Television Belgrade's annual award for a scientific work from the sphere of mass communications. The last issue of „Kultura” published excerpts from Petrić's book dealing with the relationship of television toward other media of expression and arts, specific features of television critique, and different techniques used by radio, film and television which have a considerable bearing on the aesthetic nature of each of the mentioned media, and particularly on television which, apart from directly transmitting events, also uses film reel and video tape.

In the three new chapters the author discusses playwriting for television, the influence of television on mass audiences and where the television medium departs from the postulates of classical aesthetics. These three essays constitute the final part of the book *Television as a Means of Communication and Expression*, and they present the synthesis of the theoretical premises given in the earlier parts of the book, as well as an attempt to perceive the specific features of television aesthetics, possibilities that will be offered to the man of the future by the television medium in his striving to obtain as full as possible a knowledge of the objective world and to comprehend as directly as possible the reality and the events within it.

In the chapter „Open Structures”, the author states that television is breaking away from the three unities of classical playwriting and that all the broadcasts (not only the direct ones) are characterized by a mosaic-like collage composition. The openness of television structures is seen in the editing of frames, in the stage-setting, in the manner of producing (especially the so-called „show broadcasts”), and even in the way of acting, as well as in the programme pattern of the television repertory, so that it is not irrelevant in what order the broadcasts shall be placed, because the preceding one invariably has an effect on the one that follows.

In the chapter „Psychological and Sociological Factors”, the effect of television upon masses and its exceptional role in the mass culture is discussed. In contrast to film, which is capable

SUMMARY

of producing a much stronger psychological effect upon man, television, by a continuous broadcasting of programmes, has a more powerful effect on man's entire world and on his daily way of life (of which the viewer is not even aware). The author draws a distinction between the film *identification* by the spectator in a cinema, and the television *intimacy*, experienced by the viewer in his home with the television set as a member of his household.

In his last chapter, „The Breaking of the Traditional Circle”, the author points out that television cannot be subordinated to the canons of the traditional aesthetics and laws of classical arts, that it is frequently identified with life itself, and that it is not really anxious to be regarded as „art”. As the most modern means of communication and expression, begotten by the combination of man's fantasy and technical prowess, television has become an important social factor and a cardinal instrument of moulding public opinion, for which reason it must be completely open and free, immune from political or ideological misuse.

In the end, the author lets his imagination loose and forecasts what future television will look like when it ceases to be just a „window into the world”, but becomes so technically perfected as to represent an enormous three-dimensional image, in a special room in apartments of the future, an image in colour which will give a „total illusion” of reality and life. It is quite possible for this kind of television to substitute not only theatre but also film — it may take over their *distribution* to homes — just as it is not unreasonable to fear a crazy pandemonium of pictures thrown at men from all sides, whose temptation it is difficult to withstand. Some believe that this would be the preamble to the destruction of civilization and arts, forgetting that once the thought alone of a flight into space was regarded as blasphemy, and the attempt at splitting the atom nothing short of madness. Keeping in step with the development of technology, television will certainly win and become the most powerful means of communication, giving its own, specific imprint to a new age which Marshall McLuhan rightly calls „the age of television” inhabited by a new, completely different and psychologically changed „television generation”.

**ZAVOD ZA PROUČAVANJE
KULTURNOG RAZVITKA
DO SADA JE OBJAVIO
SLEDEĆE PUBLIKACIJE:**

**KADROVI U KULTURNIM I UMETNIČKIM
USTANOVAMA I ORGANIZACIJAMA U
SR SRBIJI**

U publikaciji je izložena kadrovska struktura u kulturnim i umetničkim ustanovama i organizacijama u SR Srbiji, struktura organa upravljanja i rezultati ankete o društveno-političkim i samoupravnim forumima koji brinu o kulturnom životu u opštinama. Analiza je propraćena i komentarom o problemima kadrovske politike u kulturi.

**STIPENDIRANJE UMETNIKA I KULTURNIH
RADNIKA IZ SR SRBIJE**

Sveska daje pregled davalaca stipendija, način dodeljivanja stipendija kao i pregled umetnika i kulturnih radnika iz SRS koji su u periodu od 1955—1967. godine koristili stipendije za usavršavanje u inostranstvu. Materijal sadrži i analizu sadašnjih potreba za kadrovima koji ne mogu da se školuju u našoj zemlji jer ne postoje odgovarajuće obrazovne institucije, kao i pregled stranih ustanova pogodnih za školovanje ili usavršavanje.

**FINANSIRANJE KULTURNIH I UMETNIČKIH
USTANOVA I i II**

U dve sveske je pružen pregled načina finansiranja kulturnih i umetničkih institucija u Norveškoj, Švedskoj, Francuskoj, Čehoslovačkoj, Engleskoj, Mađarskoj, i Sjedinjenim Državama.

**METODI RADA KULTURNIH I UMETNIČKIH
USTANOVA U INOSTRANSTVU I i II**

Materijal izlaže metode rada bioskopa, pozorišta, domova kulture, klubova, biblioteka, putujućih izložbi i pedagoški rad muzeja. Obuhvaćena je i izdavačka delatnost i distribucija knjiga, otкуп i prodaja likovnih dela u Francuskoj, Japanu, Engleskoj, Danskoj, Norveškoj, SAD, Čehoslovačkoj, Poljskoj i DR Nemačkoj.

KULTURNA POLITIKA I, II i III

Sveske prenose razgovor o kulturnoj politici vođen decembra 1967. godine u Monaku pod

pokroviteljstvom UNESCO-a, kao i posebne studije o kulturnoj politici u Velikoj Britaniji, Francuskoj, Čehoslovačkoj, SSSR-u, Švedskoj, Japanu, Poljskoj, UAR i Kubi.

DRUŠTVENI POLOŽAJ SLOBODNIH UMETNIKA

Studija je napravljena na osnovu rezultata sociološkog izučavanja društvenog položaja i statusa slobodnih umetnika u Srbiji. Istraživanjem su obuhvaćeni svi umetnici koji su imali status slobodnih umetnika krajem 1968. godine. Ispitivani su faktori koji određuju status slobodnog umetnika, uslovi pod kojima oni delaju, prava i obaveze slobodnih umetnika, međusobne obaveze društva i slobodnih umetnika itd.

POLOŽAJ I ULOGA UMETNIČKIH UDRUŽENJA

Studija obuhvata sva umetnička udruženja u Republici. Pored dokumentacije u studiji su obrađene sledeće teme: organizaciona struktura udruženja, odnosi unutar udruženja, odnosi sa društvom i drugim društvenim organizacijama, položaj umetnika, karakter današnjih udruženja itd. Obradeni su anketa i intervju sa preko 200 članova udruženja, kao i bivših i sadašnjih sekretara i predsednika.

KULTURNI ŽIVOT RADNIČKE OMLADINE

Rad pruža najbitnije rezultate prve, preliminarnе faze istraživanja kulturnog života radničke omladine u Srbiji, istraživanja koje je zamišljeno i započeto kao dugoročan posao. Pored neposrednog posmatranja, analize štampe, razgovora u pojedinim institucijama i društveno-političkim organizacijama, za potrebe ovog istraživanja sprovedena je anketa u jedanaest gradova SR Srbije, kojom je obuhvaćeno oko 2.000 ispitanika.

KULTURNI ŽIVOT SEOSKE OMLADINE

Na osnovu istraživanja (anketa je obuhvatila 1200 omladinaca i omladinki) studija pokušava da da odgovor na dva osnovna pitanja: a) kakvi su oblici kulturnog života seoske omladine u Srbiji, kao i koliko omladina koristi kulturne vrednosti, i b) kakve su stvarne mogućnosti kulturnog života mlađih na selu, odnosno kakvi su realni uslovi za kulturnu aktivnost mlađih seljaka.

DOMOVI KULTURE U SR SRBIJI

Materijal pruža pregled sadašnjeg stanja u kom se nalaze domovi kulture u Srbiji, a izrađen je na osnovu ankete kojom je obuhvaćeno 177 opština od ukupno 179 koliko ih ima u Srbiji. Pored podataka o sadašnjem položaju i rasprostranjenosti domova u dokumentacionom delu sveske je dat pregled nastanka i razvitka domova kulture, kao i izvodi iz godišnjih izveštaja Saveta za kulturu NRS, i delovi iz analiza koje su pravljene o domovima kulture u periodu od 1955—1967. godine.

MATERIJALNE OSNOVE KULTURNOG ŽIVOTA SELA U SRBIJI

Na osnovu izvedenog istraživanja i postojeće dokumentacione grade analizirano je kakve mogućnosti imaju stanovnici sela i manjih naselja u Srbiji da zadovolje svoje kulturne potrebe i šta je i koliko od postojećih kulturnih dobara dostupno tom stanovništvu. Ovo je prvi pokušaj istraživanja kulturnog života sela i manjih naselja u Srbiji.

Navedene publikacije se mogu naručiti u Zavodu za proučavanje kulturnog razvijka, Beograd, Nemanjina 24/II ili uplatom na žiro račun Zavoda 608-3-1284-10 sa naznakom »za dokumentacione sveske«. Cene svezaka kreću se od 22 do 25.— dinara.

CONTENTS

Themes

Vladimir Petrić <i>The Phenomena of Television</i> — — — — —	8
Herbert Marcuse <i>The affirmative Character of Culture</i> — — — — —	25
Milan Ranković <i>The Arts and Science</i> — — — — —	57
Vaclav Lamzer <i>Culture within Social Changes</i> — — — — —	72

Arguments

<i>New Folk Music</i> — — — — —	90
---------------------------------	----

Opinions

Svetislav Pavićević <i>New Needs and new Aspects of Culture</i> — — — — —	132
<i>Culture and Revolution</i> — — — — —	141

Reviews

Vladislava Pajević <i>M. B. Protić: Milena Pavlović-Barilli</i> — — — — —	160
Simon Simonović <i>Arguments in Favour of a Library</i> — — — — —	164
Dragan Stojanović <i>Man is an Essential Theme</i> — — — — —	168
Nebojša Popov <i>The First Issue of »Pogled«</i> — — — — —	173
Danilo Basta Krleža facing Modernity — — — — —	175
Ljiljana Puljević <i>From Window to Glass Surfaces</i> — — — — —	179
Simon Simonović <i>Power is not a Means, Power is an Aim</i> — — — — —	184
Mirko Đorđević <i>An important book on the Middle Ages</i> — — — — —	188
Milivoje Ivanišević <i>»Bridges«</i> — — — — —	192

Information

Miloš Nemanjić <i>Development of Cultural Activities in Belgrade</i> — — — — —	196
Nebojša Popov <i>Socialism and Culture</i> — — — — —	201
Milan Petrović <i>A Decade of Cultural Actions</i> — — — — —	204

Milivoje Ivanišević <i>Art Manifestations at a Crossroads</i> — — — — —	208
Jean-Pierre Han <i>Difficulties in Theatrical Work in a Rural Environment</i> — — —	210
Mira Bogdanović <i>Communes as a Way of Life</i> — — — — — — — — —	214
Ivan Stojanović <i>Maisons de culture in France</i> — — — — — — — — —	219
Milivoje Ivanišević <i>Programmes of Work of Cultural Institutions</i> — — — — —	233
SUMMARY — — — — — — — — —	237
CONTENTS — — — — — — — — —	244

KULTURA

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

IZ SADRŽAJA

Vladimir Petrić

FENOMENI TELEVIZIJE

Herbert Markuze

O AFIRMATIVNOM KARAKTERU KULTURE

NOVA NARODNA MUZIKA

Razgovor vođen na III programu Radio-Beograda

Učesnici

Sveta Lukić, dr Zagorka Pešić-Golubović,
Dragoslav Dević, Vojislav Donović, dr Dragutin
Gostuški, Prvoslav Plavšić

8

'70