

---

STANOJE IVANOVIĆ

---

# DILEME TEORIJE KULTURE

---

Knjiga Miloša Ilića *Kultureme\** predstavlja zbirku eseja, novih i nekih već objavljenih, koja pokreće i razmatra više raznovrsnih tema iz sociologije kulture i umetnosti. Autor na početku ističe da istraživački podsticaj za proučavanje ovih problema dolazi otuda što su nedovoljno poznati, a neobično značajni za razumevanje kulture savremene epohe. Takve prirode su teme o kulturnoj i umetničkoj avangardi, o kiču, o odnosu između kontinuiteta i diskontinuiteta u umetnosti, o prirodi savremenih ljudskih mentaliteta, o teoriji informacija i komunikacija i o masovnoj kulturi.

Time se naravno, ne zatvara krug sociološki značajnih pitanja, ali svako od njih je posebno i indikativno područje od čijih objašnjenja zavise tumačenja aktuelnih promena u kulturi uopšte. To ukazuje na njihovu međusobnu vezu, koja se ne može zanemariti u analitičkoj interpretaciji. Međutim, specifično obeležje teorijskim razlaganjima koja razvija Ilić, daje okolnost da su neki od eseja pisani kao predgovori određenih knjiga. Tako je esej o kiču objavljen kao predgovor knjizi A. Mola *Kič — umetnost sreće*, esej o masovnoj kulturi je predgovor knjizi E. Morena *Duh vremena*, a esej o sociologiji literature objavljen je kao predgovor knjizi L. Goldmana *Za sociologiju romana*. To umnogome ograničava sintetičnost samih eseja, jer su oni pre svega usmereni na tumačenja i kritičku opservaciju teorijskih shvatanja pojedinih autora, a manje na celovito prezentiranje problema kojima se bave.

U eseju „Kulturna avangarda — očigledna neizvesnost“, Ilić polazi od toga da neodređena priroda avangarde daje njeno prvo obeležje — neizvesnost. To potvrđuje i neprekidno menjanje sadržaja i tokova same avangarde, ali i značenja ovog pojma. Zahvaljujući tome, „avangarda se

---

\*) Miloš Ilić, *Kultureme*. „Vuk Karadžić“, Beograd 1974.

može shvatiti kao prelazna kategorija u kojoj se ukrštaju mnogobrojni kvaliteti i dimenzije kulture, odnosno umetnosti: prošlost i budućnost preko sadašnjosti, klasika i moda, konvencionalnost i eksperimentalizam, razaranje i agresija, kreacija i kritika, humorističnost i zbilja, popularnost i nepopularnost, komercijalizam i spiritualnost, kao i čitav niz drugih protivrečnih elemenata“ (str. 15—16). Iznoseći ideju R. Pođolija, na čije se shvatanje teorije avangardne umetnosti često poziva, da je avangarda heterogeni pokret preteča iza kojih stoje sledbenici kao stvaralački antipod ali i dopuna, Ilić ukazuje na društvenu situiranost avangardizma. On ima značenja složenog društvenog odnosa, pa je, stoga, adekvatnije označiti ga kao poseban kvalitet same kulture i umetnosti.

Kada se govori o avangardi kao o posebnoj vrsti društvenog odnosa, u prvi plan izbijaju tri njegove komponente: odnos avangardnog stvaraoča prema publici, odnos prema drugim kreatorima, i odnos prema samom sebi. Između avangardnog stvaraoča i publike postoji najveća distanca, pa se na osnovu tog rastojanja ponekad prebrzo sudi o prirodi same avangarde. Na osnovu krivih premisa o niskom nivou kulturnih potencijala i pasivnosti publike, zaključuje se da je avangarda utoliko avangardnija ukoliko je između nje i publike veća distanca. Ovi sofizmi su s onu stranu sociološkog zaključivanja, pa Ilić upućuje na brižljivije preispitivanje odnosa između publike i stvaraoča.

Odnosi između samih stvaralaca su mnogo složeniji, pa su i razlike znatno suptilnije. U njihovom međusobnom upoređivanju izdvajaju se uzori, avangardni novatori i njihovi sledbenici. „Iz tog ugla posmatrani, avangardni stvaraoči su jedni drugima: rivali, dželati ili žrtve, već prema situaciji i ostvarenjima“. — (str. 26). Ispoljavanje ovih uticaja odvija se kroz „ukrštanje marginalnosti“, kroz prelamanje profesionalnih i individualnih obeležja u konkretnim stvaralačkim okolnostima.

Odnos stvaraoča prema samom sebi u procesu potvrđivanja stvaralačkih potencijala, predstavlja posebno područje od koga zavisi razumevanje avangardnog stvaralaštva. On se sadrži u onim stvaralačkim nabožima u kojima se „zameće vrhunska ambicija bogato obdarene i nemirne stvaralačke ličnosti, koja počinje da liči na najpoželjniji Faustov *contradictio in adiecto*, tj. protivrečnost u samoj stvari, sa čijim morama, prividenjima i zavodljivostima ratuju najkreativniji duhovi“ (str. 27). U takvim aspiracijama nastaju i rezultati koji prevazilaze dostignuta iskustva.

Avangardno stvaralaštvo ima protivrečnu prirodu, u kojoj treba razlikovati patetični i cinični momenat, zavisno od toga u kojoj meri je u njoj prisutna svest o korisnoj kulturnoj funkciji koju obavlja. Avangardu vodi unutrašnji aktivizam, koji je pun „entuzijazma i emocionalne fascinacije“, a antagonistički momenat „označava nezadovoljstvo avangarde samom sobom“ što je izraz njene stvaralačke otvorenosti.

Ove teze predstavljaju teorijski okvir u kome Ilić raspravlja o avangardi. One osvetljavaju određene aspekte ovog fenomena, ali stav da je scena avangarde stvaralački otvorena nije mnogo analitički plodniji od polaznog stava da je avangarda očigledna neizvesnost. Za njeno punije razumevanje nedostaju i drugi indikatori o kojima nije bilo reči, pre svega oni koji su relevantni za sociološko valorizovanje avangarde.

U eseju o kiču Ilić polazi od toga da je kič duhovna tautologija. U obrazloženju ove sintagme se ističe inferiorna priroda kiča u odnosu prema autentičnom umetničkom delu, jer je „kič svojevrsno izneveravanje stvaralaštva, autentičnosti i originalnosti koje se ispoljava vidljivije nego inače u umetnosti (sic!), ali u svim drugim oblastima života“ (str. 41). To unekoliko pojednostavljuje karakteristike kiča i jednodimensionira njegova primarna svojstva (ponavljanje).

Razvijajući stanovište da kič „želi da se predstavi kao potpuno i dovršeno delo koje ne zahteva nikakav dalji napor“ (str. 45), Ilić dokazuje da kič izražava težnju ka stabilnosti zapostavljajući promene i stvaralačke inovacije, da minimalno ovaploćuje kreativne napore i da je *per definitionem* protivnik stvaralačkog naprezanja. Tako shvaćen kič ima složene činioce, među kojima se ističu: „1) „kič-subjekat“ (tj. čovek koji je sklon kiču), i 2) „kič — objekat“ (tj. predmet koji izaziva kičevski doživljaj)“ — (str. 45). Verovatno bi preciznija analiza morala da izdvoji i druge elemente, obuhvatajući užu i širu situaciju, razne vrste odnosa, društvene okolnosti, prirodu stvaralačkog postupka, sistem vrednovanja itd. Time se kič *de facto* formuliše kao kompleks koji je po svim obeležjima suprotan autentičnoj umetnosti i inauguriše kao jedan od „modernih grehova čovečanstva, usaođen u predmete i iznijansirani slabostima čovečjeg duha“ (str. 48).

Ilić interpretira shvatanje A. Mola o kiču kao fetišiziranoj umetnosti buržoaskog društva i povezuje ga sa Marksovim shvatanjem otuđenja i Goldmanovim shvatanjem reifikacije, utvrđujući srodnost njihove teorijske osnove. Na takav zaključak upućuje široko društveno situiranje

kiča koje sprovodi Mol uvodeći sintetične pojmove „kič-odnos“ i „kič-društvo“ i koje dovodi u usku vezu sa buržoaskom civilizacijom. Kako je kič prevashodno odnos između čoveka i predmeta u društvu u kome postoji izrazita disproporcija između stvaralaštva i potrošnje kulturnih vrednosti, on se može manifestovati u različitim oblicima.

Najvažniji od njih su asketski, hedonistički, agresivni, nabavljajući, nadrealistički funkcionalistički (kibernetički) i kič-odnos, ali svaki od njih izražava u suštini izvitopereno i otuđeno doživljavanje stvari od strane čoveka. Bilo da ima odbojan stav prema predmetima, bilo da ispoljava izrazitu privlačnost, agresivnost i gomilanje stvari i postvarenih proizvoda, čovek ne potvrđuje svoje autentične potrebe niti afirmiše vrednosti samih predmeta. Kič-način kroz koji se manifestuje odnos između čoveka i stvari predstavlja negativnu sintezu svih drugih načina. On se odvija po određenim principima koje Mol precizno definiše, navodeći da je težnja za osrednjošću njihov prevashodni izraz.

Ovi, kao i mnogi drugi stavovi izrečeni o kiču zaslužuju ozbiljnu pažnju. Međutim, iako Ilić nastoji da u njima utvrdi supstrate marksističke analize, prividi teorijske konzistencije lako se mogu uočiti. Situiranje kiča kao odnosa između čoveka i stvari u široke okvire „kič-društva“ koga reprodukuju akteri odgovarajućih osobina, pretežno mediokriteti, znači izgrađivanje posebne strukture od koje se sastoji kič-kultura kao sušta suprotnost pravoj kulturi i njenim stvaralocima. Ovo generalno distingviranje ima svojih opravdanja, ali otkriva i mnoge slabosti.

Pre svega, ne vide se dovoljno izvori i uzroci nastanka takvih odnosa, procesa i predmeta koji spadaju u područje kiča ili autentične kulture. Ako buržoaski sistem rađa kič, to bi značilo da van ovog sistema kiča i nema. To sigurno nije sva istina, pa se može sumnjati da pojam kiča u sebi krije primese ideološke neutralizacije sadržaja kulture (umetnost masa i za mase) jer nedovoljno otkriva klasnu, socijalnu pozadinu nastanka ovih pojava. Drugo, kič je previše dubiozan pojam da bi mogao da izrazi suštinu klasnih nejednakosti, disproporcija i razlika ne samo u kapitalističkom sistemu, nego i van njega. Čak i ograničavanje delovanja kiča na sferu kulture ne pruža dosledna objašnjenja njegove prirode i njegovih uticaja. To je i razumljivo, jer nedostaju sve interpretacije odnosa i razlika između kiča i autentične kulture, „socijalizovanih“ i „stvarnih“ potreba, otuđenih i pravih vrednosti, a u takvim okolnostima je moguća zamena teze — da se izjednačuje teorijska samostalnost kiča

kao predmeta analize i stvarna samostalnost kiča u društveno-kulturnom miljeu.

Za tumačenje subjektivne komponente kiča zanimljivi su stavovi L. Gica, koje navodi Ilić, da kič izaziva specifična emocionalna stanja, da koristi tzv. indukovana, veštački izazvana raspoloženja i da izaziva lažne i neodgovarajuće efekte zahvaljujući unutrašnjoj „strukturnoj nečistoći kiča“ (Gic). Osnovne estetičke kategorije kiča su vulgarnost, zanimljivost i ornamentalnost. Svaka od njih predstavlja „veliko emocionalno iskustvo kiča“ i izraz njegove estetske problematičnosti. Sa stanovišta teorije vrednosti kič je paradoksalna kombinacija najviših vrednosti i podražavanja, ali koja ne izaziva nadahnuće i asocijacije niti podstiče dalje stvaralaštvo.

Široko zasnovani pokušaji razdvajanja i suprotstavljanja kiča i prave umetnosti, kao što pokazuju prethodno izneti stavovi, ostaju u ravni deskripcije. Ako se posmatra kroz prizmu aksioloških načela kič ima jedna obeležja, ali ako se traga za njegovim sociološkim uporištima onda se teško može reći da je on „strano telo“ koje egzistira kao „neprijatelj“ ili „zlo“ same umetnosti. Odreći mu svaku egzistencijalnu funkciju, razlog postojanja, pokazati ga i proglasiti nuzproduktom ljudskog stvaranja — takav postupak je izvan sociološke analize. Kako njega izbaciti kao nekakvu prijavu vodu a da autentične vrednosti ostanu nepovređene — to je pitanje na koje su izricani mnogi odgovori, ali koji su se malo doticali pravog korena. Jer dok se ne promene uslovi u kojima produkti siromašnijih i oskudnijih umetničkih naboja kao neki „opijum“ služe umesto nedostupnih stvaralačkih dostignuća, ili egzistiraju kao stvaralački izraz a-haičnih i nekultivisanih mentaliteta, dotle će i kič, uprkos svim kritikama, biti „trnje“ koje se ne predaje.

U eseju o masovnoj kulturi Ilić raspravlja o shvatanjima E. Morena iznetim u knjizi *Duh vremena*, ingeniozno razlažući problematiku masovne kulture. Polazeći od stava da „masovna kultura počiva pre svega na egzistencijalnom čoveku“ od koga „zahteva da bez rezerve stvara, prima i koristi kulturne blic-proizvode, bez obzira na sve ostale karakteristike njihove“, Ilić ukazuje na njene osnovne antropološke i sociološke karakteristike. One se sastoje u dominantnoj usredsređenosti na aktuelne doživljaje preko standardizovanih oblika kulturne produkcije koji tvore čitavu „kulturnu industriju“. Po vrednosnoj strukturi ona pripada „vegetirajućem“ tipu kulture, za razliku od „smislaone kulture“ koja sadrži više stvaralačkih vrednosti. Po tome „masovna kultura nije dovoljno originalna, niti

je dovoljno kreativna u poređenju sa autentičnom kulturom“ (str. 103).

Iako se po vrednosti ova dva tipa kulture gotovo sasvim razlikuju, masovna kultura sadrži neke mitološke komponente koje joj obezbeđuju strukturalni kontinuitet u odnosu na srodne faktore kulturnog modelovanja. Među činiocima koji utiču na formiranje mitoloških tvorevina izdvajaju se: emocionalna matrica (From), ukrašavanje stručnog i laičkog posmatanja, intervencija posrednika u prenošenju mišljenja (Sovi), ideologija i mitski način izražavanja (Ilić). Masovna kultura razara i guši tradicionalne mitove, ali na njihovom mestu stvara nove, čije ambivalentno dejstvo određuje protivrečnu prirodu masovne kulture uopšte.

Ako je relativno lako odrediti neka svojstva masovne kulture, nešto je složenije utvrditi njene evolutivne tokove i dosledni kontinuitet kulturnog nasleđa, a pogotovu je teško utvrditi njene estetske granice, vrednosnu strukturu, mesto u odnosu na druge tipove kulture i heterogena područja njenih funkcija. Teškoće leže u tome što jedan ugao posmatanja (npr. samo estetičko vrednovanje) ne može pružiti uvid u posmatrano područje kao celinu. Izrazita zavisnost masovne kulture od tehničke i instrumentalne osnove, pomera njene izražajne i manifestacione okvire, pa je izmenjena i struktura funkcija, koju treba otkrivati polivalentnom i komplementarnom analizom.

Ilić pokazuje da je „masovna kultura višestruko povezana sa svim ostalim oblicima kulture koje uočavamo u različitim sistematizacijama“ (str. 121). To je naročito vidljivo u poređenju sa elementarnom kulturom, kulturnim minimumom koji se „ima razumeti kao najimperativniji vid kulture“, na koji se nadograđuju drugi kulturni supstrati. Bez obzira na brojne i veoma raznovrsne kritike teorije masovne kulture prema kojima ona izražava devolviranu sumu kulturnih vrednosti, masovna kultura ostaje na središnjoj pozornici kulture savremenog društva, pa tako dobija važno mesto u sociologiji kulture.

Neke od prethodnih kontroverzi razmatraju se u eseju o evoluciji i kulturi sa iscrpnijom interpretacijom istraživanja T. Manroua u ovoj oblasti. Pitanje se sastoji u tome kako izgleda istorija kulturnog rasta čoveka.

Hipotetično traganje za istorijskim konstantama razvoja kulture moguće je uz dijalektičko priznavanje da se sa promenama unutar same kulture menja i odnos čoveka prema njoj. Sve drugo vodi jednostranom rasuđivanju, pa dovodi u pi-

tanje razumevanje samog predmeta. „Razumevanje umetnosti prošlosti pr' hvatanjem konvencija sadašnjosti je nerazumevanje umetnosti prošlosti“, navodi Ilić stav S. Levita, i dodaje: „Na taj način se pokazalo da se menja i sam odnos čoveka prema umetnosti: umesto umetničkog dela kao finalnog proizvoda jedne do tada uglavnom irelevantne umetničke aktivnosti, sada se naglasak postepeno premešta na samu tu aktivnost.“ — (str. 148—149). (Uz razmatranje prethodnih tema o kiču i masovnoj kulturi, stav S. Levita bi se mogao obrnuti: razumevanje kulturne sadašnjosti pr' hvatanjem vrednosnih modela prošlosti znači nerazumevanje kulture sadašnjosti).

U okviru problematike o evoluciji kulture nameću se dva izdvojena pitanja, a to su problem antiiumetnosti i problem dekadencije. Po nekim ocenama „antiumetnost“ neminovno nastaje kao posledica ocene da tradicionalna i postojeća umetnost nije zadovoljila svet i da se pokazala manje moćnom nego što su to priželjkivali umetnici. Nezasadovoljni i razočarani umetnici su se onda okrenuli samoj umetnosti i oborili se na nju, tako da je osnovna odl'ka „antiumetnosti“ u stvari „razaranje same umetnosti“ (str. 138). Da li je razaranje umetnosti radi same umetnosti deo njene evolucije? Pitanje nije takve prirode da se odgovor može dobiti isključivo na tlu umetnosti.

Na drugoj strani, dekadencija „kao ugrožavanje dostignutog stepena humanosti i povratak na ranije preživle oblike života“, ne retko stoji uz bok promenama u sferi umetnosti. Da bi se saznalo kako dolazi do toga, moraju se istražiti mnoge složene okolnosti.

Bez obzira na nominalno određivanje istorijskih promena u kulturi i diskrepance koje ih prate, one donose kvantitativno i kvalitativno pomeranje granica kulture, što potvrđujući dignitet čoveka potvrđuje i stvaralački i humani doseg same kulture.

U eseju o komunikaciji i jeziku Ilić pokreće pitanja koja znače okosnicu sociologije jezika. Na izvesnim tradicijama sociologije i lingvistike javlja se sociologija jezika, zahvaljujući društvenim uslovima koji su proširili područja specifično socioloških istraživanja. Raslojavanje jezika, mešanje pojedinih jezika, ekspanzija i dominacija jednih jezika na račun drugih, sukobi i jezičke transformacije u čijoj osnovi leže društveni čin'oci, samo su neka područja na kojima sociologija jezika zasniva svoj *raison d'être*. Posebno istraživačko polje ove discipline je teorija informacija i komunikacija.

Kako je „komunikacija jedna vrsta gotovo neprekidne duhovne saradnje svih učesnika u njoj“, koja dovodi do razmene iskustava, ona, kao i informacija, ima izraženu socijalnu i kulturnu osnovu. Imajući u vidu složenu prirodu komunikacije i vrlo izdiferenciranu strukturu informacije, njihovo smisaono uobličavanje i zadržavanje sve više se ostvaruje pomoću simbola. „Sve nam to daje povoda da društvene komunikacije posmatramo i iz perspektive gustine komunikacije, te da jasno razlikujemo kako je neka naučna, tehnička ili umetnička teorija samo najzgušniji, najkondenzovaniji vid određene vrste iskustva, kome se kasnije, u fazi širenja ili popularisanja mogu po potrebi dodavati još i izvesni elementi koji olakšavaju njihovo plasiranje.“

— (str. 189).

Utvrđujući sastav, dinamiku, fleksibilnost, tipove i nivo informacije i komunikacije, sociologija jezika se približava teoriji masovnog opštenja, a tako i masovnoj kulturi, što ukazuje na aktualnu povezanost svih ovih oblasti.

Esej o sociologiji književnosti predstavlja teorijski osvrt na delo L. Goldmana *Za sociologiju romana*. Ilić u njemu daje prikaz Goldmanove analize tri osnovna tipa pogleda na svet: tragične vizije sveta, vizije eseja i vizije romana, koji se sreću u literaturi.

Vizija sveta označava „onaj duhovni instrument koji nam pomaže da razdvojimo u delu ono što je bitno od onoga što je slučajno i da se kritički koncentrišemo na ono što je bitno“ (str. 203). Tragična vizija tumači svet kao konačnu i nepromenljivu datost, neistorična je po prirodi i čoveka prepušta nadi, iako je uverena da ne može postići ono čemu se nada. Vizija eseja pruža drugu dimenziju sveta. Ona je okrenuta tragalaštvu, umetničkom i pojmovnom istraživanju nepoznanica čoveka i stvarnosti. Vizija romana već pruža rešenja na mnoga traženja i vidi svet kao proces neprekidnog otkrivanja. To potvrđuje i sam Goldman sledećim rečima: „Mi smo pronašli stvaranje. Zbog toga što izlazi iz naših umornih i očajnih ruku nedostaje uvek poslednje savršenstvo.“ — (str. 213; citirano prema Iliću). I kao što se menjaju shvatanja sveta transponovana u literaturu, tako se menja sadržaj i pozicija sociologije literature.

Posebnu ulogu u tome Goldman pridaje metodologiji sociološkog pristupa literaturi. Ilić daje interpretaciju Goldmanove metode genetičkog strukturalizma koja se sastoji u utvrđivanju „smisla ekvivalencije“ između stvarnosti i njene literarne transpozicije. Istraživanja pokazuju da homologija između ove dve sfere postoji, a ona se najdrastičnije pokazuje u složenom procesu reifikacije.



Ova metoda otkriva jednu stranu stvari — kako stvarnost i društvo utiču na literaturu, ali drugo područje ostaje nedovoljno osvetljeno — kako izgledaju povratni uticaji literature na društvo. To je otvoreno polje za nova istraživanja sociologije literature, ali uz nove metodološke poduhvate.

Navedena tematska područja koja predstavljaju živo tkivo socioloških i kulturoloških istraživanja i koja retko istraživače ostavljaju ravnodušnim, u Ilićevoj interpretaciji zaslužuju posebnu pažnju. Inspirativan prikaz teorijskih stanovišta, jasna i precizna misao i iznijansirani jezik daju ovim esejima posebnu boju, što nije čest slučaj u tekstovima ove vrste. Ako neki stavovi i nisu na nivou koji podrazumeva iscrpnu analitičnost, to je katkad izraz okolnosti da sama materija doživljava transformacije koje se teško mogu pratiti, a još teže predviđati. Upravo to je zadatak sledećih istraživanja.

