

TRI KULTURNA MODELA

Etnološka studija Ane Zadrožinjske koju je ona sama nazvala skicom*, uspeo je spoj jednog šireg teorijskog pristupa iz oblasti opšte teorije kulture i konkretne terenske, prostorno i vremenski omeđene građe. Predmet interesovanja autora je čovek koji egzistira u kulturi (u širem i užem smislu) kao određenom sistemu koji uslovljava pravila njegovog ponašanja i sistem njegovih shvatanja. Čovek se posmatra kroz rad kao osnovni znak koji omogućuje da se uđe u sferu drugih znakova, dakle i njegove opozicije ne-rada. Kroz ta dva osnovna aspekta *homo faber* i *homo ludens* Zadrožinjska analizira tradicijsku narodnu kulturu i takozvanu savremenu kulturu, konstruišući tri osnovna modela: tradicijski, prelazni i savremeni model kulture. Razmatrajući kroz ta tri kulturna modela osnovne pojmovne kategorije koje su dovoljno opšte i dovoljno pogodno za upoređivanje (vreme, prostor, ljudi i bića), ona konstruiše strukturne šeme svojstvene svakom modelu. One ilustruju promene u uzajamnim povezanostima i odnosima vrednosti datog kulturnog sistema kao što su rad, ne-rad, ljudi (svoji, tuđi), bića, vreme (obično i neobično), prostor (običan i neobičan), život i smrt.

Prvi deo knjige posvećen je čoveku rada (*homo faber*), dok drugi deo čoveku ne-rada, zabave (*homo ludens*). Ove dve kategorije, iako opozicione, uzajamno se dopunjuju u istoj kulturnoj celini.

Za osnov modela tradicijske kulture iskorišćeni su pre svega materijali sa terenskih istraživanja u nekoliko sela regiona Podlasje u severoistočnoj Poljskoj. Međutim, ilustrujući svoje navode autorka koristi i drugu etnološku građu ne samo iz oblasti poljske tradicionalne seljačke kulture, nego uopšte iz kulture razli-

* Anna Zadrożyńska, *Homo faber i homo ludens. Etnologiczny szkic o pracy w kulturach tradycyjnej i współczesnej*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983, 360 str.

čitih naroda. U tradicijskoj kulturi uzajamne relacije pojedinih elemenata modela su iste. Rad, koji se uvek odvija u običnom vremenu i običnom (bezbednom) prostoru — među svojim — je znak života. Prostor i vreme u kojima ne protiče ljudski rad — postaju opasni (npr. močvare i šume iza sela, noć, doba godine kada se ne odvijaju poljoprivredni radovi). Tada deluju druga bića (demoni). Rad, dakle, simbolizuje život i »ovaj svet«, ne-rad simbolizuje smrt i »onaj svet«. Spoj između ovog i onog sveta treba da bude praznik, svetkovina. Čovek kroz različite (kulturno uslovljene) ritualne forme svoga delovanja treba da savlada smrt, zle moći, da bi iz haosa smrti re-kreirao ponovo život i red. Opisujući model tradicijske kulture, kroz bogatu i raznovrsnu građu, autorka nam pruža jednu neobično interesantnu uporednu studiju. Pomoću istih kategorija analizira i objašnjava pojave na izgled različite, da bi na kraju izvela jednu strukturnu šemu koja ima univerzalnu vrednost — pra modela.

Da bi se konstruisao prelazni model kulture, Zadrožinjskoj su poslužili kao osnova materijali sakupljeni u jednom državnom poljoprivrednom gazdinstvu blizu grada Košalina u severnoj Poljskoj. Kroz razgovore sa žiteljima ona je pokušala da utvrdi njihov odnos prema istim osnovnim kategorijama kao što su vreme, prostor, ljudi, bića, život i smrt. Autorkina pretpostavka se sastojala u tome da sredina čiji su stanovnici poreklom sa sela i bave se poljoprivrednim poslom (iako u modernoj organizaciji rada tipa preduzeća), može da posluži konstruisanju prelaznog modela od tradicijskih vrednovanja ka modernim. Iako su izlaganja autorke i grada koju ona prezentira u tom delu knjige vrlo interesantni, ona nisu dovoljno ubedljiva da bi se taj model prihvatio kao prelazan u navedenom smislu. Strukturna šema za taj model, suprotno od prethodne, nema širu primenu i odnosi se samo na konkretno tu i ni na jednu drugu sredinu, čak ni na druga državna poljoprivredna gazdinstva u Poljskoj. Istraživanja su vođena u sredini koja je u najvišoj meri društveno i kulturno dezintegrirana. Ljudi su tu došli iz raznih krajeva Poljske, zadržavaju se kratko, žive i rade u krajnje teškim uslovima, retko se sprijatelje i srode. Prema mestu stanovanja i prema radu nisu emotivno vezani. Zato i u njihovim shvatanjima pojmovi »svoj« i »tuđ« su toliko neodređeni, a društveni vidovi *homo ludens*-a ograničeni su do zajedničkih pijanki muškarača posle svakog primanja plate. Čini nam se da u ovom slučaju imamo posla sa jednim okrnjenim, degenerisanim modelom kulture, koji nikako ne bismo nazvali prelaznim, a koji može da ima širu primenu samo u slučaju is-



pitivanja kulturno dezintegrisanih društava. Ovo je osnovna i jedina ozbiljna zamerka autorki te interesantne studije. Svesni smo da prelazni modeli nikako ne mogu da imaju univerzalnu vrednost, ali ako oni treba da prikažu jedno stanje u širem procesu kulturnih promena u društvu, treba i da imaju širu primenljivost. Možda bi bilo interesantno, primenjujući iste kriterije, izvesti odgovarajuću šemu za jednu urbanizovaniju seosku sredinu sa dužom tradicijom naseljenosti?

Treći model, od autorke nazvan »savremeni« (uz sva ograničenja), nastao je kao rezultat istraživanja u jednoj varšavskoj fabrici. Da bi se održao kontinuitet sa prethodnim modelima, razgovori su vođeni pre svega s radnicima koji su poreklom sa sela ili još uvek žive na selu. Iz građe proizilazi vidna promena odnosa prema osnovnim vrednostima. Rad je pre svega posao u fabrici dok u vreme ne-rada ulaze sva druga zanimanja van fabričkog posla, čak i poljoprivredni radovi. Vreme poprima običnu dimenziju čak i u ne-radu. Pojavljuje se nova kategorija — slobodnog vremena. Pojmovi »svoj« i »ludi« obuhvataju sasvim nove i drukčije kategorije ljudi nego u tradicijskoj kulturi. Prostor se deli na prostor rada (fabrika) i prostor ne-rada (kuća, put između kuće i posla). U svesti postoje još elementi neobičnog prostora (npr. centar grada sa velikim saobraćajem, radnjama, neonskim reklamama i sl.) i neobičnih »bića« (marsovci). U modelu *homo ludens* sve važniju ulogu igraju novi praznici sa novim scenarijem. To su pre svega državni praznici sa svojim ritualom, koji se može nadovezati na mitologiju tradicijskih praznika (npr. iz haosa rata kroz napore naroda stvara se novi poredak), zatim fabrički praznici koji se odvijaju u radnom vremenu i u radnom prostoru i privatni praznici (imendani) često proslavljani takode u fabrici. Te dve poslednje kategorije autorka zove polu-praznicima. Ona analizira i ponašanje radnika za vreme godišnjih odmora. S time je povezano i novo ritualno ponašanje (lepo oblačenje, preterano trošenje novca, preterana potrošnja jela i pića i dr.). Konačna strukturna šema tog savremenog modela ukazuje na potpuno različit odnos analiziranih vrednosti. Njen polazni znak nije »rad« kao osnov života, nego »svoji« (što znači ja i ti, koji su mi bliski), a završava se »radom« i »slobodnim vremenom« kao konačnim kategorijama ka kojima čovek teži. Praznik i zabava nisu spoj između sfere života i sfere smrti, nego između rada i ne-rada, odnosno slobodnog vremena. Autorka nagoveštava i dalju evoluciju pojma »rad« koji u kasnijem razvoju elemenat prinude može da zameni elementom slobodnog izbora kako bi dobio vred-

nosti zabave, igre. Dakle, u daljem kulturnom razvitku *homo faber* bi se izjednačio sa *homo ludens*.

Studija Ane Zadrožinske, iako polazi od poznatih teoretskih osnova koje su postavili Dirkhem, Hojzinga, Eliade, Kajoa i drugi (vidi bogatu bibliografiju u napomenama uvodnog, teoretskog dela knjige) je jedan originalan i sasvim nov pogled na kulturu i njene promene. To je svojevrsna dijahronija kroz strukturne modele koji proističu iz konkretne građe. Autorka daje u prilogu čak i statističke tabele o ispitanim kategorijama ljudi. Mislim da u metodološkom pogledu ovaj rad spaja učenje konkretno-istorijske škole Kazimježa Dobrovolskog sa strukturalističkim pristupom u savremenoj svetskoj etnologiji.



INTER- DISCIPLINARNA ORIJENTACIJA

*Svijet, svijest i zavisnost** četvrto je po redu djelo Matka Meštrovića. Prije ove objavio je slijedeće knjige: *Od pojedinačnog općem* (1967), *Obrisi bez obrazaca* (1979), i *Teorija dizajna i problemi okoline* (1980). Ovo djelo predstavlja spoj redova koje je M. Meštrović objavljivao u našoj znanstvenoj i stručnoj periodici i zbornicima sa simpozija nekoliko godina unatrag, i do sada neobjavljenih radova. Već letimični pregled prezentiranih tekstova govori da je riječ o autoru koji je interdisciplinarno orijentiran i koji, kako stoji i u uvodnoj bilješci, prelazi granice strukovnih područja i dotiče se u njima nepostavljenih pitanja. O interdisciplinarnoj orijentaciji govori također i popis tema kojima se autor ovdje bavi a što je evidentno i iz sadržaja knjige. Od eksplicitno elaboriranih područja navodimo slijedeća: *Informacijsko-komunikacijska sfera*, koju Meštrović problematizira u tekstovima: Informacija, ekonomija i razvoj; Komunikacijski odnos kao društveni odnos; Svijet kao komunikacijski proces: postavljanje paradigme; Društveno značenje sistema javnog informiranja i samoupravni značaj društvenog sistema informiranja; *Kultura* (Kultura i društveno-ekonomski prostor); *Ideologija* (Međuzavisnost i opredeljenje; Javnost mišljenja i društvenost djelovanja — rekvijem za ideologiju(?)); *Društveno planiranje* (Vremensko-prostorna orijentiranost samoupravnih interesa i društveno planiranje); *Rad i obrazovanje* (Samoupravnost rada i integralnost obrazovanja); *Društveni kapital i udruživanje rada* i *svedstava* (Društveni kapital, dohodovni odnosi i kreditni sistem). Od nabrojanih zadržat ćemo se u ovom prikazu na slijedećim temama: informacijsko-komunikacijska sfera, kultura te rad i obrazovanje.

Komunikacijski proces kao svjetski proces osnovna je značajka Meštrovićeve interpretacije

* Matko Meštrović, *Svijet, svijest i zavisnost*, A. Cesarac, Zagreb, 1983.

informacijsko-komunikacijske sfere. Komunikacijski pristup, koji J. Mirić u predgovoru knjizi vrednuje kao prilog konstituiranju moguće marksističke komunikologije, u znaku je autorova nastojanja da dokaže svoju tezu po kojoj je komunikacijski odnos društveni odnos *par excellence*. Razumijevanje komunikacijskog odnosa kao društvenog po svom najvišem određenju utemeljeno je: a) na marksističkoj paradigmi, b) historijskom materijalizmu kao povijesti načina proizvodnje; c) na analizi internacionalizacije kapital-odnosa, i c) na projiciranju uvjeta za dezalijenaciju otuđujućih oblika društvenosti, ovdje specificiranih na informacijsko-komunikacijsku sferu. Kada se govori o društvenosti komunikacijskog odnosa, i komunikacije uopće, moguće je fiksirati nekoliko uporišnih točaka na kojima autor gradi »elemente moguće marksističke komunikologije«. U biti riječ je o tri temeljna autorova ishodišta.

Kao prvo, to je Meštrovićevo razumijevanje informacijsko-komunikacijske sfere unutar šireg društveno-povijesnog konteksta. Riječ je o interpretaciji prema kojoj informacijsko-komunikacijska sfera funkcionira kao *relativno autonomna, na vlastitim principima strukturirana cjelina*. Ovo se promišljanje konstituira u opreci spram nedijalektičkih interpretacija informacijsko-komunikacijske sfere kao jednog od »sektora« u tzv. duhovnoj nadgradnji. Takve su interpretacije moguće ako se mehanicistički postavi odnos proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa. Svođenje ove sfere na jedan od »sektora« duhovne »nadgradnje« nadaje se kao rezultat pojednostavljene interpretacije poznatog mjesta iz Predgovora za *Prilog kritici političke ekonomije* gdje Marks, na neusporedivo složeniji i profinjeniji način od mehanicističkih tumačenja, govori o brojnim mogućnostima posredovanja što ih generira odnos proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa. Razumijevanjem informacijsko-komunikacijske sfere kao cjeline istaknuta je u prvi plan njena relativna samostalnost: a) kao podsistema u odnosu na druge elemente društvene strukture, i b) u odnosu na »ansamble društvenih odnosa« (Marks). Inzistiranje na cjelovitosti i sveobuhvatnosti komunikacijskog procesa, na jednoj strani, i relativnoj autonomnosti informacijsko-komunikacijske sfere, na drugoj strani, ovdje je u funkciji autorova distanciranja od interpretacija u samome marksizmu čije se teorijsko ishodište nalazi u razlikovanju materijalne »baze« i duhovne »nadgradnje«. Razdiobom društvene strukture, kojom je uspostavljen primat »baze« nad »nadgradnjom«, uz *naknadno* imputiranje teze o relativnoj samostalnosti ove druge (u koju spada i »sektor« informiranja i komuniciranja), onemogućeno je interpreti-



ranje komunikacijske sfere kao cjeline. Ova determinacija konzekventno pogada i druge pojmove (kulturu prije svih) iz kojih je drugačijom interpretacijom moguće promišljati društvenu strukturu kao cjelinu, kao »ansamble društvenih odnosa«.

Drugo ishodište Meštrovićeve interpretacije komunikacijskog odnosa nalazi se u promišljanju tehnologije. Autor pri tom ide tragom Marksove natuknice iz trećeg toma *Kapitala* koja se, ne slučajno nalazi u odjeljku: O pretvaranju viška vrijednosti u profit i stope viška vrijednosti u profitnu stopu. Na ovom mjestu Marks usputno određuje tehnologiju kao odnos općeg i zajedničkog rada. Pod općim radom Marks razumije svaki znanstveni rad i svaki pronalazak a pod zajedničkim radom neposrednu kooperaciju individuuma. Prema Meštroviću »proizvodnja znanja i reprodukcija tehnoloških informacija kao opći rad društva danas angažira sve veći dio društvene akumulacije i društvenog fonda rada pa je prevladavanje proturječnosti koje u suvremenom svijetu izaziva djelovanje ekonomskih zakona vrijednosti na tom području presudno. To nas upućuje na zahtjev da informacijsko-komunikacijski proces sagledamo u sasvim drugoj optici, uvažavajući cjelinu društveno-ekonomskih, političko-kulturnih i psiholoških učinaka. Valjalo bi se, naime, založiti za kritiku društveno-ekonomskih odnosa koji determiniraju cjelokupni informacijsko-komunikacijski proces kao specifičan društveni odnos kojim je zapravo posredovana internacionalizacija kapitalističkog načina proizvodnje u svjetskim razmjerima« (str. 21). Implicitno imajući u vidu Marksovu naznaku o tehnologiji autor razvija vlastitu interpretaciju pri čemu se u razrješavanju poznate dileme, tj. da li je tehnologija društveni, klasno posredovani odnos ili naprosto racionalno sredstvo za proizvodnju, teoretski argumentirano opredjeljuje za prvu opciju. Njegova namjera, sukladna pristupu koji je zajednički za sve tekstove o komunikaciji, jest da demistificira tzv. kvazineutralnu poziciju tehnologije, i da prokaže mit o znanosti kao objektiviziranom općem radu društva. Interpretacijom koja je utemeljena na poimanju znanosti kao općeg rada društva, Meštrović se, zapravo, opredjeljuje protiv bezupitnog preuzimanja tehnologije kao »neutralnog« sredstva za proizvodnju (čime se i tehnologiju reducira samo na razmatranje načina njene upotrebe) i njoj korespondirajuće »objektivne« tejlorističke organizacije proizvodnje.

Treće ishodište Meštrovićeve interpretacije komunikacijskog procesa nalazi se u razlikovanju javnog i društvenog komuniciranja. Navedeno

promišljanje tehnologije omogućuje autoru da kod operacionalizacije komunikacijskog procesa uzme distinkciju javnog i društvenog komuniciranja kao ishodišnu točku za razlikovanje društvenog i podružtvovljenog kapitala i da, određujući realno egzistirajući društveno-povijesni razmak između ta dva načina prisvajanja prirode, naznači perspektive samoupravne transformacije informacijsko-komunikacijske sfere. Kada govori o proturječnosti javne i društvene sfere te o uvjetima konstituiranja jedinstvenog sistema društvenog informiranja i komuniciranja on će posebno istaknuti značaj odgovarajuće interpretacije »takozvanih masovnih medija«, koje on naziva društvenim sredstvima javnog komuniciranja. Pri tom će naglasiti da je riječ o »medijima jednosmjernog komuniciranja i da je njihova dominantna upotreba distributivno informiranje koje ne pogoduje široko razvedenom i aktivnom komunikacijskom sudjelovanju« (str. 117). Budući je jednosmjerno i distributivno komuniciranje *differentia specifica* onoga što naziva masovnim medijima, odnosno društvenim sredstvima javnog informiranja, autor će ovu značajku uzeti za temeljnu odrednicu njihove tehnološke strukture koja posreduje informacijsko-komunikacijske tokove, kao realno »carstvo nužnosti« iz kojega započinje proces podružtvovljavanja ove sfere. Odsustvo neposredne interakcije moguće je po Meštroviću nadomjestiti takvom organizacijom društvenih poslova ekonomije i javnih poslova politike kojom bi obavještavanje o proizvodnji i razvoju proizvodnih odnosa imalo društveni karakter, a obavještavanje o razvoju društvenih odnosa i društvene svijesti javni karakter (str. 118).

Osnovnim uvjetom za konstituiranje onoga što Meštrović naziva socijalistička društvenost proglašava se rad društva na samome sebi kojega bi rezultat trebao biti uspostavljanje prozračnih odnosa. To doslovno znači »otvorenost uvida u njihovu konfliktnost, u razliku između zbilje i norme, u nužnost i moguće smjerove modificiranja društveno dane objektivnosti procesa proizvodnje« (str. 125). Tako se, sukladno autorovoj namjeri da jasno odredi razliku između društvenosti informacijsko-komunikacijskog procesa i uvjeta njegova podružtvovljavanja, suština samoupravnog informiranja sagledava ne toliko u »samoupravnoj informiranosti koliko u samoupravnosti informiranja, što naglašava njegovu komunikacijsku komponentu, interakcijski značaj i nužnost individualiziranog uvida u tokove društvenog prometanja i radi aktivnog i kreativnog ovladavanja njima« (str. 125—126). U tom kontekstu treba tumačiti i domeče takozvanog objektivnog informiranja gdje za Meštrovića »nije u pitanju



formalno-apstraktni kvalitet ili kvantitet informacije nego društveno-povijesno određenje njene samoupravne vrijednosti« koja se kroz komunikacijski proces »očituje kao ukupni društveni učinak u onoj mjeri u kojoj na svim razinama društvenog ponašanja, od individualnog i kolektivnog do općedruštvenog, potiče i potvrđuje sukladnost općih i pojedinačnih opredjeljenja« (str. 150). Promišljanjem tehnologije kao, *de facto*; historijskog odnosa općeg i zajedničkog rada autor se osigurava od jednoznačne interpretacije pojmova znanstveni progres i tehnološka revolucija. Tom »kvalitativnom« definicijom autor se distancira i od neprimjerenog, scijentiziranog optimizma i real-socijalističke iluzije da se podrštvljavanjem sredstava za proizvodnju i, u tom kontekstu, informacijske tehnologije *a priori* »proizvode« socijalistički društveni odnosi. Ovakvim je pristupom Meštović sebi osigurao poziciju iz koje se nadaje: a) interpretacija informacijsko-komunikacijske sfere kao relativno autonomnog podsistema koji proizvodi elemente cjeline; b) povezanost informacijsko-komunikacijske sfere sa drugim elementima društvene strukture; c) smještanje informacijsko-komunikacijske sfere u određeni, konkretnim načinom posredovan, društveno-povijesni kontekst i d) sagledavanje perspektive podrštvljavanja ove sfere u samoupravno usmjerenom društvu».

Drugi pojam kojega autor sustavno izvodi, zalažući se pri tom za njegovu marksovsku interpretaciju, jest kultura. Određivanje onoga što se u marksističkoj teoriji misli pod kulturom podrazumijeva prethodno definiranje metodologijskog pristupa koji se pojavljuje kao referentni okvir za dovođenje posebnih društvenih problema u međusobne relacije. Opredjeljenje za historijsko-materijalističku metodu osigurava povijesni kontekst istraživanju kulture u izmjenjivom povijesnom kontekstu odnosa proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa. Ili, preciznije, kultura, po Meštoviću, »u najširem, antropološkom smislu i nije ništa drugo nego taj povijesni kontekst: mjesto, vrijeme i način kako se odvija konkretan društveni proces; njegov raspon i doseg u povijesnom vremenu i prostoru, smisao postojanja određene društvene zajednice ljudi i njihova tvoračka sposobnost, njihova društvena i ljudska posebnost, njihov način proizvodnja povijesnog i društvenog svijeta« (str. 36). To bi trebalo značiti da je genezu ljudske zajednice moguće otčitati i kroz povijesne metamorfoze kulture kao društvenog fenomena iz načina kojima se ona konstituira unutar konkretnih socijalno-klasnih odnosa, od sinkretičkog oblika u prvobitnoj zajednici do »sektora« duhovne »nadgradnje« u dosadašnjoj klasnoj historiji.

Meštovićev *plädoyer* za teorijski relevantnu, marksovsku interpretaciju društva i kulture kao specifičnog društvenog fenomena vrhuni u stavu da je »kulturno« nasuprot »prirodnom« posredovano društvenim, a da je najprikladnija i najobuhvatnija determinanta takvog pristupa način proizvodnje. Osobitost autorova istraživanja kulture kao, »u najširem smislu, povijesnog konteksta samog«, sadržana je u nastojanju da se kultura dijalektički promišlja, kao cjelina, specificirana klasnom i društvenom podjelom rada, i kao »zasebna oblast ili grana izuzeta iz cjeline društvenog i povijesnog konteksta« (str. 36). Marksističko poimanje kulture kao jedinstva materijalnog i duhovnog odnošenja ljudske zajednice prema svemu postojećem pretpostavlja historijsko-materijalističku interpretaciju povijesti kojom bi se iz različitih načina proizvodnje i njima korespondirajućih oblika organizacije života mogli objasniti i razumjeti bitni uzroci klasne podvojenosti i posljedice pretvaranja kulture u zasebnu, izdvojenu sferu.

Suvremene interpretacije koje kulturu istražuju u građanskom društvu uopće i posebice u sklopu kapitalističkog načina proizvodnje morale bi naglasiti rezidualni karakter što ga ona zadobiva u historijskom kontekstu. U razvijenom kapitalizmu, smatra autor, nestaje izvorni smisao kulture kao *društvene genoteke* kako je s pravom određuje Edgar Moren, po kojem »njezin današnji pojam nije dovoljan da bi se njime obuhvatila i razumjela ta cjelina genostruktura koje upravljaju, nadziru, potiču ili guše antroposocijalnu složenost velikih društava« (str. 37). Pretvaranje svih, ili gotovo svih, društvenih odnosa u mjerljive, tržišne veličine u kasnom kapitalizmu građanske epohe predstavlja se kao proces kapitalizacije u koji je uključena i kultura kao »sektor« oplodnje viška vrijednosti, a osobito oni njezini segmenti u kojima se to naročito uspješno provodi, podvedeni pod zbirni pojam »kulturna industrija«. Čak i segmente izvan radnoga vremena koji pripadaju sferi neproizvodne, individualne potrošnje kapital intenzivno koristi pretvarajući ih u oblike »sekundarne eksploatacije«. Čovjek kapitalističkog svijeta, smatra Meštović, izgubio je mogućnost neposredne percepcije upotrebnih vrijednosti. »Bilo kakav bio njegov socijalni položaj, on je prvenstveno potrošač. Razmjenska vrijednost prevladava u čitavom svijetu i u svakodnevnoj društvenoj stvarnosti. Ona u krajnjoj liniji određuje i svaku upotrebnu vrijednost, pa se tako ruši i sama povijesna osnova razmjenske vrijednosti koja je u početku bila upotrebna vrijednost... Od oblika organizacije korištenja upotrebnih vrijednosti, kultura je u kulturnoj industriji po-



stala eksplicitni oblik organizacije korištenja razmjenskih vrijednosti, to jest oblik cirkulacije i reprodukcije kapitala. Riječ je, dakle, o krajnjoj redukciji pojma kulture. Od najšireg konteksta ljudskosti, od cjeline društvenog života kultura je — i kao proces i kao proizvod svedena na jedan aspekt reprodukcije načina proizvodnje.« (str. 41 i 42). Posvemašnja kapitalizacija svih regija materijalne i duhovne proizvodnje ne dokida, međutim, status kulture kao samostalne, klasnim posredovanjem izolirane sfere (»afirmativna kultura« — H. Markuze). Kada je riječ o »kulturnoj industriji«, ona predstavlja tek jedan od pogona praktične realizacije kapitala koji ne proizvodi samo robe u funkciji oplodnje viška vrijednosti već se u isto vrijeme konstituira i kao poseban oblik društvenosti. Interpretacija kulture kao jedinstva materijalnog i duhovnog odnošenja jedne zajednice prema svemu postojećem ili, kako kaže Meštrović, kao samog povijesnog konteksta, nosi u sebi tendenciju sveobuhvatnosti i prepoznavanja bitnih modaliteta tog univerzalnog odnosa. Određivanje kulture kao jedinstvenog odnošenja jedne zajednice prema vlastitoj biti što se proizvodi i obnavlja u radu, jeziku, umjetnosti, religiji, itd. smjera na prevladavanje sektorske podjele rada i društva u cjelini.

Treći, i za ovu priliku posljednji, iz skupine ovdje prezentiranih društvenih fenomena, odabranih u svrhu prikazivanja knjige i Meštrovićeva pristupa njima, predstavlja *rad i obrazovanje*, teorijski artikulirani načinom međusobnog povezivanja i odnošenja u praksi samoupravnog društva. Povezanost rada i obrazovanja u povijesnoj perspektivi asocijacije slobodnih proizvođača autor sagledava kao odnos u kojem bi samoupravna organizacija rada omogućila da obrazovanje posreduje proces »ujedinjavanja ruke i glave« (A. S. Rethel) koje je u njihovoj razdvojenosti fiksirala klasna podjela rada. »Ta podjela u biću rada, taj rascjep u organskom tijelu društva, taj društveni bitak kapitala, ta temeljna bit privatnog vlasništva i suština građanske društvene proizvodnje čovjeka kao radnika ne prestaje proizvoditi i potencijalnog društvenog čovjeka premda ga oblikuje razdvojenog u odvojenim sferama života: javnog i privatnog, proizvodnog i neproizvodnog, političkog i društvenog, ideološkog i kulturnog, na temelju te iste opće razdvojenosti jedinstva rada i proizvodnje ljudi i bića. Stoga svako njihovo izvanjsko udruživanje može samo prikriti tu zbiljsku razdvojenost, prevladavanje biti čovjeka kao radnika, prevladavanje svega što se kao izvanjska danost nameće čovjeku i radničkoj klasi« (str. 172). Obrazovanje, koje etimologijski korijen ima u latinskom jeziku (*cultus*, i *cultivare*), znači i doslovno uz-

goj, njegovanje, oplemenjivanje i profinjnost, ne samo duha nego i tijela, i ima epohalnu zadaću da bude integraciona jezgra sabiranja i uspostavljanja cjeline ljudskog znanja koje je sektorski isparcelirala novovjekovna znanost. »Razotudjenje, vraćanje cjeline radne svrhe i radne sposobnosti sebi, samodjelatnost, djelatna samospoznaja rada, smisao postojanja kao pitanje saznanja i znanje kao reproduciranje smisla egzistencije, te naposljetku rad kao smisao smisla — zahtijevaju i iziskuju cjelovitog čovjeka« (str. 153). Za Meštrovića je oslobođenje rada i konstituiranje cjelovitog čovjeka nemoguće izvesti bez obrazovanja kao unutrašnje motorne snage procesa dezalijenacije. Ukupni radnik i totalni *praxis* dvije su temeljne determinante samostvaranja čovjeka pri čemu se obrazovanje pojavljuje kao jedna od njegovih osnovnih »suštinskih snaga«.

Oslanjajući se na poznati Marksov stav iz *Ranih radova* (rukopis: »Privatno vlasništvo i komunizam«) da je pretvaranje pet čovjekovih osjetila iz organskih u ljudska prirodna, dakle, društvena osjetila posao cjelokupne dosadašnje povijesti, Meštrović zaključuje da se epohalna zadaća obrazovanja, i odgojno-obrazovnog procesa u cjelini, sadrži u otvaranju dezalijenirajućih tendencija i pripremanju čovjeka za drugačiju, besklasnu organizaciju ljudskog društva. Epohalna zadaća samoupravnog društva, pak, sadržana je u realizaciji bitnih uvjeta oslobađanja rada na koji bi se način postupno mijenjali i »madeži starog društva« (Marks) i građanska osnovica materijalne i duhovne reprodukcije života a obrazovanje bi izgubilo status staleške povlastice i klasne privilegije. »Sve dok teorijski ostaje neobjašnjivo skriveno klasno porijeklo samoupravnog društva bit će praktički nemoguće efektivno rješavati složenu problematiku uspostavljanja nadzora društvene osnovice nad njenom nadgradnjom a još manje će radnička klasa biti osposobljena za svoju revolucionarnu samoidentifikaciju, bez koje nema ni uspješne društveno-političke borbe za povijesnu dekompoziciju te strukture, njene date ekonomske osnove i njoj odgovarajućeg društvenog oblika procesa rada« (str. 193). Upravo stoga Meštrović smatra da se integralna uloga obrazovanja može ostvarivati jedino preko teorijski relevantne interpretacije društvenih fenomena koji su od bitnog značaja za razvoj samoupravnog društva. Na taj se način rastvaraju ideološke forme koje krivu svijest fiksiraju kao zauvijek dani i jedino mogući način sagledavanja stvarnosti. Stoga će u isticanju uloge koju u procesu konstitucije samoupravnog društva ima odgojno-obrazovna djelatnost Meštrović zaključiti da »nikakva marksistička/marksološka terminologija



političkog tumačenja stvarnosti društva (društvene situacije i društvenih zbivanja) ne može nadoknaditi izostanak teorijskog uvida u njegovu djelatnu zbilju« (str. 235).

Ukazivanjem na samo nekoliko ovdje komentiranih problema (informacijsko-komunikacijska) sfera kultura, rad i obrazovanje ni u kojem se slučaju ne iscrpljuje bogatstvo tema i sadržaja koji je prezentiran u knjizi. Mišljenja smo da bi ova iznimno interesantna knjiga još više dobila »na težini« da su joj na kraju pridodani zaključna razmatranja i bibliografija. No, i bez toga ova knjiga spada u onu skupinu djela koja svojom višeznačnošću i izoštrenim zapažanjima nukaju pažljivog čitatelja da na otvorenom pristupu autorovim stavovima gradi vlastite objekte i (nad)interpretacije



ŠELINGOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI

Svojevrsni, ali komplementarni sistemi nemačke klasične filozofije, kojima Kant postavlja problem, a sistemi Šelinga, Fichtea i Hegela jesu mogućnosti njegovog rešavanja, temelje se na razumevanju umetnosti ili završavaju osobitom afirmacijom umetnosti. Ova kvalifikacija odnosi se ponajviše na Šelinga. Naime, njegova filozofija zasniva se na stavu o umetnosti kao razrešenju protivrečja i podvojenosti svesnog i nesvesnog, idealnog i realnog, slobode i nužnosti. Zato mu se umetnost javlja kao organon, argument, cilj i smisao transcendentne filozofije. On je upravo na osobitom razumevanju autonomije i prirode umetnosti zasnovao svoju transcendentnu filozofiju jer on, kao i romantika, hoće da zamisli uvet kao »posebno umetničko delo«. U stvari, on je pošao od jedne panestetičke ideje nemačke romantike koja je nastojala da u umetnosti sagleda formu saznanja uopšte i objektiviranje same filozofije. To se stanovište često određuje kao estetički idealizam. Uz sva relativiziranja bitnog stava to je konstanta Šelingeve filozofije. Na ovim stavovima počiva i delo *Filozofija umetnosti**.

U ovom delu izlaže se naučno utemeljenje estetike. Zato je važno da se pokaže kako se stavovi iz ove knjige odnose prema osnovnom Šelingeovom opredeljenju iz *Sistema transcendentnog idealizma*. Sam Šeling uverava da se *Filozofija umetnosti* može razumeti na osnovu stavova iz *Sistema*... Razumevanju odnosa ova dva dela koja konstituišu Šelingeovu misao o umetnosti uglavnom je i posvećen predgovor Sretena Petrovića pod naslovom »Šelingevo zasnivanje filozofije umetnosti«.

* Fridrih V. J. Šeling *Filozofija umetnosti*, I deo. Predgovor Sreten Petrović. Prevod Danilo Basta. Nolit, Beograd, 1984, str. 193.



Odakle potreba za filozofijom umetnosti? Šellingov odgovor je izvorno filozofski: *pronaći opšti smisao i ideju raznolikog*. Reč je o bogatstvu i različitosti u samoj umetnosti i razumevanju umetnosti. »Koliko je umetnost raznolika u sebi samoj, toliko su raznolika i nijansirana različita gledišta u ocenjivanju« (str. 68). To je razlog da se traga za »istinjskom idejom« i »principima« umetnosti i mišljenjima o umetnosti, koje se mogu naći samo pomoću filozofije. Šeling, naime, mišljenje ili nauku o umetnosti ne razume ni kao estetiku ni kao teoriju lepih umetnosti (kako je po njemu ona zasnovana u Francuza i Engleza).

Šeling misli da se filozofija umetnosti može zasnovati istom metodom kao i filozofija prirode. »Za one koji poznaju moj sistem filozofije, filozofija umetnosti biće samo njegovo ponavljanje...« On pri tom jasno razlikuje »filozofiju umetnosti« od »teorije umetnosti«, kao puke »posebne nauke o umetnosti«. Filozofija umetnosti javlja mu se kao »nauka o vaseljeni u formi ili potenciji umetnosti« (str. 36). Ona dakle ostaje opšta filozofija koja sagledava univerzum ali u liku umetnosti.

Filozofija umetnosti ne bavi se umetnošću i njenim svojstvima već »jedinstvom lepote i istine«. Šeling će doslovce reći da je zadatak filozofije umetnosti »da shvati prelaz estetičke ideje u konkretno umetničko delo«. Još bliže, filozofija umetnosti treba da omogućiti shvatanje »večne lepote i praslike svega lepoga«. Zato je filozofija umetnosti mogućna kao postupak koji realno — u umetnosti — prikazuje u idealnom, odnosno prevodi ga u sferu ideja. To znači da ona mora da razume ideju ili suštinu umetnosti ili ono bitno u umetnosti. U stvari, filozofija umetnosti ima umetnost za predmet, ali tako što ono u umetnosti bitno prevodi na jezik filozofije, odnosno nalazi u umetnosti njen »idealni supstrat«. Taj postupak Šeling zove »konstrukcijom«. S. Petrović tu određuje kao »rekonstrukciju« one bitne ideje u umetničkom delu. Zato on i misli da je ovde reč o filozofiji.

Ali pravo pitanje je sledeće: kako opšte grade umetnosti (Apsolut, Priroda, bogovi, mit) prelazi u posebnu formu i postaje materijal posebnog umetničkog dela?

Apsolut ili Bog je ideja apsolutne, beskonačne realnosti, totalitet koji je uslovljen sobom i večan. (»Bog je neposredna afirmacija samog sebe.) Ova realnost može se opisati i kao apsolutna idealnost koja u sebi obuhvata svu realnost ili realnost koja u sebi obuhvata svu

idealnost. Tako on pod univerzumom podrazumeva jedinstvo i indiferenciju idealne i realne vasseljene. Ona prethodi svemu samo po ideji. Po svojoj prirodi apsolut je večno proizvođenje. Opšti zakon stvarnosti je sinteza. Ovo je proizvođenje njegova istina, njegovo afirmisanje ili saznavanje. Zato su u njemu građa i forma apsolutno jedno i on nema nikakvu građu za proizvođenje osim samog sebe.

Umetničko delo je pojedinačna realna stvar pomoću koje apsolut u idealnom svetu postaje realno objektivno. Lepota je apsolut opazen realno. Ona je vezana isključivo za subjektivno, bliže za umetnost. Lepota, budući da sjedinjuje istinu i dobrotu nužno pretpostavlja slobodu. Ona je, u stvari, »apsolutna sinteza, uzajamno prožimanje slobode nužnosti« (str. 91).

Šta, u stvari, po Šelingu znači konstruisati umetnost? To znači odrediti njeno mesto u univerzumu, shvaćenom kao indiferencija idealnog i realnog. Kako Šeling prvobitno pretpostavlja, apsolut postaje objektivno u pojavi pomoću tri potencije — istina, dobrotu i lepota. On, poput Kanta, polazi od stava da se znanje i delanje nalaze u indiferenciji u nečem trećem, odnosno u trećoj potenciji, stvaralaštvu. U tu tačku indiferencije znanja i delovanja, svesnog i nesvesnog, smešta se umetnost. Zato je i za njega umetnost filozofiji »ono najvažnije«, jer otkriva jedinstvo onoga što je u prirodi i istoriji rastavljeno. Umetnost dokumentuje ono što filozofija ne može da prikaže, »naime ono besvesno u delovanju i produciranju i njegov iskonski identitet s onim svesnim«. Zato će Šeling umetnost negde odrediti i kao »najsavršeniji refleks filozofije« jer ona postaje objektivna pomoću umetnosti.

Razlika između filozofije i umetnosti ostaje nesumnjiva. Filozofija pokazuje apsolut u opštem, ideji, a umetnost u posebnom. To je njegovo osnovno stanovište. Međutim on na njemu ne istrajava uvek. On će tako na jednom mestu reći: »Lepota i istina su po sebi, ili po ideji, jedno« (93). Istina i lepota su dva različita načina posmatranja jednog apsoluta. Umetnost i filozofija ne prikazuju stvarnost već praslike ili pojmove realnih stvari. Ali tvorevine umetnosti u svojoj savršenosti postaju objektivne kao intelektualni svet, svet inteligibilija.) »Homerski svet je i sam identitet, onako kako u apsolutu leži u osnovi po-vesti« (76).

Šeling konstrukciju umetnosti počinje od određenja umetnosti kao realnog prikazivanja



apsoluta. Umetnost je proces prelaženja »opšte grade« u posebnu formu: ona je, stoga, realno prikazivanje apsoluta pomoću konačne stvari. Tu je Šeling izričito: »Po čitavom mom shvatanju umetnosti, ona je izraz apsoluta« (79).

Šta u tom sklopu znači stav da je Bog formalni ili apsolutni uzrok svake umetnosti? Prvo što se tu mora uvideti jeste njegov stav da se ideje mogu posmatrati realno i kao bogovi. Jer, ono što su za filozofiju ideje, to su za umetnost bogovi. Apsolutna realnost bogova sledi iz njihove apsolutne idealnosti. Ko ne shvati to, naime egzistenciju idealnog, ne može shvatiti ni umetnost ni filozofiju. Umetnost je prikazivanje prasluka, pa se onda Bog može javiti kao neposredan uzrok i krajnja mogućnost svake umetnosti. Građa umetnosti nalazi se u praslukama. Svet bogova (na primer mitologija) je stoga svet estetičkih ideja, odnosno građa kojoj se iz posebnosti nekog dela suprotstavlja forma. Lepota je postavljena tamo gde je posebno (realno) primereno svome pojmu. Prikazivanje apsoluta u apsolutnoj indiferenciji opštega i posebnoga u posebnome moguće je tako samo simbolički, dakle u umetnosti.

Šeling ostaje uglavnom na ontološkom određenju umetnosti kao oblikovanja jedinstva beskonačnog i konačnog u posebnom. Umetnost, kao potencija, počiva na identitetu svesne i nesvesne delatnosti, idealnog i realnog. Zato umetnost ili delatnost genija nije puko delanje ni puko znanje već indiferencija obeju. Ona je iz »apsolutne slobode« uspostavljeno najviše subjektivno jedinstvo.

Umetnost je za Šelingu, kao i priroda, nužna celina, »plodonošno vrelo« koje iz sebe prosića posebne pojave. Zato dejstva umetnosti nisu prirodna. Ali umetnost jedina može da se približi prirodi kao »večnoj noći« i da iz nje izmami svetlost. Tako on dolazi do zaključka da se umetnost u idealnom svetu ponaša kao organizam u realnom. Ono što pri tom umetniku ostaje na raspolaganju to je samo forma jer on pomoću nje postiže svoju istinu stvaranja, ili istinu poetskog.

Pod poezijom Šeling podrazumeva neposredno proizvođenje ili stvaranje iz nečega realnog (invencija po sebi i za sebe). Poetsko simbolizuje snagu stvaranja, kretanja, produktivnu intuiciju. Ta sposobnost umetnosti dolazi iz »slobodne milosti prirode« a ne iz vežbe i učenja »Poezija i umetnost se nikada ne dadu istinski učiti« (93).

Poeziju i umetnost Šeling određuje kao dva komplementarna jedinstva: poezija je ono

pomoću čega neka stvar u sebi samoj ima život i realnost, umetnost je ono pomoću čega ono postoji u stvaraoču. Poezija je ono tvoračko u građi a umetnost ono tvoračko u formi. Bliže objašnjenje na primeru: mitologija je apsolutna poezija iz koje sve forme proizlaze kao raznolike.

Isticanjem delotvornosti i specifičnosti umetničkog, Šeling je čulni element pomerio u prvi plan. On, iako filozof, nije se usudio da svesni element proglašuje za suštinski u umetnosti. Taj moment u njegovoj filozofiji umetnosti Petrović posebno ističe, uz podsećanje da je Foerbah našao da je u celom Šelingovom sistemu »racionalizam samo privid, a iracionalizam istina«.

Kako je poznato, Šeling je u intelektualnoj intuiciji pronašao teorijsko-saznajni princip filozofije. Zato i može da zaključi da čitavo stvaranje počiva na moći uobrazilje koju on razlikuje od fantazije. Fantazija je intelektualno opažanje, a uobrazilja je produkcija iz sebe. Svet fantazije je osnova za beskonačno stvaranje putem uobrazilje.

Čovek je određen po božanskoj moći proizvođenja. Bez toga je puka mašina. Umetnost je najviša potencija idealnog sveta, najviši stepen produkcije. Stvaralački subjekt se ovde određuje pojmom genija. Genije je istovremeno realni i idealni princip — apsolutna indiferencija svih mogućih suprotnosti opštega i posebnoga. U invenciji genije se širi ili izliva u ono posebno. U formi on posebno vraća u beskonačno. Tako genij, u stvari, predstavlja ono božansko svojstvo u čoveku. Zato svaki umetnik može proizvoditi onoliko koliko je povezan s večnim pojmom ili bogom. Genije je za umetnost ono što je Ja za filozofiju. (Fihte je tu takođe nedvosmislen: »Ja sam na svaki način svoja vlastita tvorevina«.)

Šeling uverava da je za umetnost izuzetno važan pojam apsolutne posebnosti, pošto upravo na tom odvajanju formi počiva njeno najveće dejstvo. To je i osnova originalnosti kao prelaženje posebnog ka opštem, univerzalnom. Originalnost mu se javlja kao element modernog te naglašava da u umetnosti važi zakon: što je nešto originalnije to je univerzalnije. Svaka originalno obrađena građa je univerzalno poetska.

Pored dva osnovna pitanja koja se u ovoj knjizi razmatraju — konstrukcija filozofije umetnosti i konstrukcija umetnosti — Šeling raspravlja ili bar naznačava elemente za raspravu o nizu posebnih momenata vezanih za filo-



zofsko mišljenje o umetnosti, ali i za svako posebno mišljenje o umetnosti (suština govora i jezika, šematizam, alegorijsko i simboličko u umetnosti, manir i stil, podela umetnosti, i posebno, mitologija kao građa i poetsko polje umetnosti).

Selingu se jezik pokazuje kao simbol haosa, kao izraz idealnog — znanja, mišljenja, osećanja, htenja. Jezik je prirodno umetničko delo. Nadalje, u jeziku se prevodi posebno u opšte, konkretno u pojam. U govoru je sve pojedinačno određeno celinom. »Nije mogućna jedna forma ili pojedinačni govor koji ne bi zahtevao celinu« (190). Privlači pažnju i jedna Šelingova ocena različitih jezika. On na jednom mestu tvrdi da što je u nekom jeziku više vokala to je on »nadahnutiji«, a što je više konsonanata to je »bezdušniji«.

Šeling razlikuje tri načina prikazivanja odnosa opšteg i posebnog u umetnosti: šematizam, alegorijsko i simboličko. U šematskom prikazivanju opšte znači posebno ili se posebno opaža pomoću opšteg: u alegoriji posebno znači opšte ili se opšte opaža pomoću posebnog, pa je alegorija obrnuta šema; u simboličkom niti opšte znači posebno, ni posebno opšte, već su oni jedno. Šematizam je suština mišljenja. Jezik je takođe uvek šematizam, jer se u njemu čak i za označavanje posebnog služimo samo opštim oznakama. Umetnost koja se bazira na ovakvom prikazivanju ovog odnosa nije prava umetnost. Karakter umetnosti je ili alegorijski ili simbolički. Umetnost može biti i šematska, ali je ona umetnost upravo po simboličkom jer ono uključuje u sebe i alegorijsko (sve se simboličko može alegorizovati). Među vrstama umetnosti muzika je alegorijska, slikarstvo šematizam, plastika je simbolička; u poeziji lirika je alegorijsko, epska poezija je šematizovanje, a dramska umetnost je simbolička.

U umetnosti, manir je uvek znak ograničenosti i pokazuje se u nesposobnosti da se prevaziđu izvesne posebnosti forme. Šeling zato i odbacuje manirizam kao isticanje posebne forme umesto opšte, kao površnu eleganciju, nalikčnost ili kao »forsiranje sirovog, preteranog«. U stilu posebno dolazi do opštosti — bilo da je reč o posebnosti individue bilo epohe.

U ovoj knjizi sreću se i neke podele umetnosti. Realna strana umetnosti je plastična, idealna je govorna. Može se reći da Šeling umetnost shvata u osnovi jedinstveno, odnosno da ne uspostavlja hijerarhiju umetničkih formi. On smatra da je u svakoj umetnosti prisutno i ostvareno ono u umetnosti bitno, estetsko, stvaranje.

Posebnu pažnju Šeling posvećuje analizi mita kao građe umetnosti i argumentu poetske prirode i osnove umetnosti, i najzad dokazu o stvarnosti umetničkih tvorevina.

Da li su tvorevine umetnosti stvarne? Po Šelingu, svi likovi umetnosti su stvarni jer su mogućni. »Nijedna mogućnost u univerzumu nije neispunjena, sve što je moguće jeste stvarno.« Zbog toga on uverava da tvorevine umetnosti imaju »istu, štaviše još i veću realnost od realnosti prirode« (114). Tu izvesnu apsolutizaciju idealnog nad realnim Šeling pokazuje upravo i određenjem mitologije. Mitologija je »univerzum u višoj odori«.

Za mitologiju je bitno da njeni simboli ne znače samo ideje nego i to da su oni »nezavisna bića«. Zato mitologija ima realnost za sva vremena ali kao određeno tipsko značenje, kao »praslukovni svet«. (Tu karakteristiku Šeling ilustruje i umetničkim tvorevinama: istorijske ličnosti kod Dantea, Šekspira i Servantesa u svako će doba važiti kao mitološke.) U stvari, on mitologiju određuje kao celinu božjih (idejnih) tvorevina koje su došle do potpunog objektiviteta. Mitologija se tako i pokazuje kao da stoji na sredini između uma i oživotvorenog apsoluta. Po tome je mitologija prvi uslov i prva građa svake umetnosti, ali kao opšte shvatanje univerzuma i prva građa filozofije i istorije (primer: Homer).

Mitologija sadrži elemente poetskog i upravo je zato mitološko-religiozni svet uzrok i uslov umetnosti. Ovde se posebno pokazuje kako se mitologija, grčka i hrišćanska javljaju kao polje i sadržaj umetnosti.

Realistička grčka mitologija je tek kao istorijska, kao ep postala mitologija. Ona je realistička jer su njeni bogovi bili prirodna bića pa tek onda istorijska i, najzad, nezavisna. Zato će Šeling uveravati da grčka mitologija nije bila religija već da se pre može shvatiti kao poezija.

Za razliku od grčke mitologije gde se beskonačno prikazuje u konačnom (simbolika beskonačnoga), u hrišćanstvu se konačno prikazuje kao beskonačno. Građa grčke mitologije bila je priroda — ona je opšti pogled na univerzum kao prirodu, a grčki bogovi su »realno opažene ideje«. Građa hrišćanske mitologije je univerzum kao povest, kao svet providenja, a anđeli su bestelesna bića. U hrišćanstvu ne postoji istinska kosmogonija.

Realističke mitologije su se završile u grčkoj, a idealističke su se izlile u hrišćanstvo: hri-



šćanstvo je apsolutna prevaga idealnog nad realnim, duhovnoga nad telesnim. Specifičnost je hrišćanstva u tome što Hristos nije bog, već čovek koji je podvrgnut patnjama čovečanstva, a Majka Božja je simbol opšte prirode ili materinskog principa svih stvari. To daje hrišćanstvu karakter ženstvenosti, dok je u antici prevladavalo muževno a posle i lepo.

Kao mitologija, hrišćanstvo nema dovršenih simbola već samo simboličkih radnji (krštenje, smrt, pričest). U istorijskom smislu jedina je mitološka grada, a ujedno i umetnička grada data u priči o Hristu, povesti mučenika i svetaca. To znači da je poetsko u hrišćanstvu ono mistično.

Interesantan je Šelingov nalaz da u osnovni plan hrišćanstva spada i to da ovaj svet učini prošlost.

Moderni svet, nalazi Šeling već za kraj 18. i početak 19. veka, nema istinski ep, pa time ni zaokruženu mitologiju. Zato on misli da se moderni svet može nazvati »svetom individua« ili »svetom rastavljanja« i to baš zato što u njemu vlada opšte. Mogućnost buduće mitologije i simbolike trebalo bi tražiti u višoj spekulativnoj fizici. Tu mogućnost on naglašava po logici svoga polaznog stava da svaka »nadmogućna snaga« svoj sopstveni mitološki ili poetski krug može sebi da stvori i od građe prirode, ali to nije moguće bez »sinteze povesti sa prirodom«. To upečatljivo pokazuje Homer.

U analizi šireg i dubljeg značenja mitologije ističe se i dalekosežno upozorenje da će individua uvek samoj sebi stvarati vlastiti poetski krug. Još dve Šelingove napomene zaslužuju pažnju. Prva se tiče stvaraoća mitologije — ona je delo roda (a ne pojedinca ni roda kao zbira individuuma) i to ukoliko je on sam individua. Druga se tiče odnosa prema mitologiji, odnosno upozorenja da se mitologija pretvara u čistu formalnost. Kada se započne s njenom upotrebom nužno se pretvara u čistu formalnost.

U Šelingovoj *Filozofiji umetnosti* očigledno se umetnosti pridaje visoko mesto. Ona dobija primat nad praktičnim, jer delanje preobražava u stvaranje. Ali ovde umetnost nije kao u ranijim delima hijerarhijski nadređena drugim potencijama. Ona je ovde moment afirmisanja apsoluta, jer se on nalazi i u prirodi, i u povesti, i u umetnosti, ali u različitom stepenu. Ovde je na delu izvesno pomeranje težišta (napuštanjem) apsolutnosti i hijerarhijske vertikalne skale potencija na čijem je vrhu umetnost, ide se ka određenju umetnosti kao potencije istine, reč je o izvesnom naginjanju ka

religiji). Suština je u tome što se teži ka stavu o gnoseološkoj, a ne isključivo stvaralačkoj funkciji umetnosti. Umetnost je ovde prevashodno shvaćena kao moment saznanja Apsoluta, Boga, Prirode. Tu je evidentna saglasnost sa Hegelom sadžana pre svega u stavu o umetnosti kao čulnom pojavljivanju ideje. Upoređujući stanovište ove knjige sa stanovištem *Sistema transcendentalnog idealizma*, S. Petrović dolazi do jednoznačne kvalifikacije da je u *Filozofiji umetnosti* napušten prvobitni hegemonijski stav o umetnosti kao organonu filozofije. Zato može da zaključi da ovo delo samo ponavlja, i to formalno, stavove iz *Sistema...* Nekoliko je momenata kojim Petrović to hoće da potvrdi: umetnost je ovde samo jedna od potencija sagledavanja apsoluta (istina i lepota su izjednačene), umetnost nije više ishodište filozofije, lepota nije više iznad istine i dobrote već je samo najviša istina.



O IDENTIČNOSTI RADA I KULTURE

Knjiga Veselina Ilića *Rad kao kultura** jeste istraživanje odnosa kulture i rada u njihovom povesnomo značenju, pri čemu se polazi ne od onoga što ova dva entiteta razdvaja već od onoga što ih spaja u nerazdruživo jedinstvo. Međutim, V. Ilić ide još i dalje: on bi želeo pokazati da su kultura i rad jedan entitet koji je u toku vlastitog razvoja podeljen na dva, ali da oba zapravo imaju isti generički izvor i da će se kad-tad vratiti u svoje prvobitno jedinstvo s obzirom na isto socio-ontološko poreklo.

Podela rada i klasna istorija čovečanstva odvojila je rad od kulture, učinivši ih u izvesnom smislu i suprotstavljenim stvarnostima, što se iskazuje u pojmovima manuelnog i intelektualnog rada. Klasna društva učinila su sve da se prodube razlike između kulture i rada, što je donelo kao posledicu sve viši stepen specijalizacije i parcijalizacije i kulture i rada. Socio-ontološko poreklo kulture i rada kao jedinstva u sebi i po sebi ukazuje na mogućnost da se ovaj njihov prvobitni status, generički status, obnovi, čime bi kultura i rad prestali biti odvojeni, tuđi i suprotstavljeni jedno drugome. Autor smatra da će upravo samoupravno socijalističko društvo — asocijacija slobodnih proizvođača, biti onaj istorijski prostor gde će se izvršiti ova velika revolucija, tj. revolucija koja bi rad i kulturu učinila identičnim i jedinstvenim.

Veselin Ilić polazi od stava da tradicionalna evropska kultura kao kultura imitacije (podržavanja) ima svoje teorijsko utemeljenje u Aristotelovoj teoriji mimesisa. Iako preuzeta iz jedne druge kulture, ona se veoma odomaćila u hrišćanskom svetu Zapada, u kojem je zapravo postala osnovom svekolikog mišljenja. Karakter zapadne kulture ogleda se u činu ostvarivanja, što je samo korak od toga da se

* Veselin Ilić: *Rad kao kultura*, Vuk Karadžić, Beograd 1984.

stvaralački čin prihvati kao kult koji će se podražavanjem preneti i na sve ostale članove zajednice.

Po autoru društveni problem se sastoji u tome da se smanji broj ljudi koji podražava a da se poveća, i da se sve više povećava, broj onih koji stvaraju, da bi stvaralaštvo postalo preovlađujuće. U tome V. Ilić vidi društveni napredak; on ga i definiše tim činom koji podražavanje zamenjuje kreacijom. U društveno-političkom smislu to pretpostavlja napuštanje modela tradicionalne kulture (s jakim prosvetiteljskom notom) i prihvatanje onoga što V. Ilić naziva kulturom samoupravljanja.

Umesto pojma rada, odnosno kulture, V. Ilić upotrebljava sintagmu »kultura rada« koja bi trebalo da označi stopljenost ova dva pojma u jedan. Rad pretpostavlja kulturu, kultivisanost, odnegovanost formi rada, dok sama kultura proizlazi iz rada i vraća mu se kao svom matičnom izvoru. Međutim, ako se rad ili kultura tiču samo radnog mesta i radnog vremena, kultura rada se bitno tiče čoveka u njegovoj sveukupnosti, i u njegovom radnom ali i u njegovom slobodnom vremenu. Kultura rada pretpostavlja humanizaciju čoveka, njegovo postojanje kao bića kulture rada, a to znači kao bića koje slobodno određuje sebe i u proizvodnom i u društvenom pogledu. Kultura rada pretpostavlja, takođe, i veoma visok stepen čovekove slobodne volje koja se — u društvenom i političkom pogledu — ostvaruje u isto tako slobodnoj asocijaciji slobodnih ljudi koji svojim radom izgrađuju i sebe i društveni prostor u kome žive.

Imanentni cilj kulture rada jeste stvaranje celovitog čoveka, čoveka koji je oslobođen prokletstva podele rada i alijenacije rada koja se ogleda u specijalizaciji i parcijalizaciji ljudskih delatnosti. Da bi se ova svrha ostvarila, nužno je da rad dobije društveni karakter, tj. da radnici ovladaju rezultatima svoga rada i viškom vrednosti, kao osnovnim polugama oslobođenja rada.

U svakom radu sadržan je stvaralački akt. Onaj ko radi nalazi se u stvaralačkom procesu. Oslobođeni rad prinude znači učiniti ga još stvaralačkim, još potpunijim, još slobodnijim. V. Ilić pod stvaralaštvom podrazumeva rad koji se oslobodio svih stega i prinuda. Društveni i politički problem oslobođenja rada sastoji se zapravo u tome.

Rad kao kultura i kultura kao rad mogu se ostvariti tek ako se ispuni pretpostavka da radnik ovlada celinom svoga rada. Tek u tom slučaju rad bi mogao da se ostvari kao samo-



delatnost, tj. kao model raznovrsnih oblika stvaralaštva u radu.

Čini se da V. Ilić gleda na asocijaciju slobodnih proizvođača (u kojoj bi imala da se realizuje kultura rada) kao na problem koji se tice jednog jedinog društva. Kada se, pak, unutar određenog društva (u ovom slučaju jugoslovenskog) ostvare izvesne pretpostavke, kao da nema smetnji da se do kraja ne povuku i sve ostale konsekvence koje će kulturu rada učiniti i praktički mogućom, Samoupravno društvo (asocijacija slobodnih proizvođača) svakako je neophodno da bi se ostvarila vizija. Ali to nije dovoljno. Moralo bi se računati i na vrlo visoku tehnologiju koja bi nužni rad učinila relativno sporednim elementom ekonomsko-proizvodnog života. A to još nikako nije slučaj s jugoslovenskim društvom. U njemu nužni rad postaje sve značajniji ekonomski činilac koji slobodno vreme — a ono je bitna pretpostavka kulture rada — sve više osiromašuje. Tek pod pretpostavkom visoko razvijene tehnologije, odnosno jevtine i visoke proizvodnje, moguće je ozbiljno uzeti u razmatranje problem kulture rada, tj. pitanje oslobođenja čovekovih stvaralačkih snaga.

Umetničko stvaralaštvo pruža privid uzvišene (divinizijske) moći stvaraoca, pri čemu rad, običan svakodnevni rad, sliči pravom ropstvu. Međutim, iako je umetničko stvaralaštvo relativno mnogo slobodnije od svakodnevnog rada (pogotovu nužnog rada), i ono je izvesnom prinudom vezano za istorijsko-klasni uslov iz kojeg nastaje. Umetničko stvaralaštvo stoji negde između nužnosti i slobode, i pravu slobodu — smatra autor — ono će postići tek u besklasnom društvu. Time nije rečeno da je umetničko stvaralaštvo (kao i kultura uopšte) klasno određeno već da je klasno ograničeno, budući da i rad i kultura imaju ontogenetsko poreklo čine se nadilazi klasni uslov. *Eo ipso*, tek s padom klasnih društava ontogenetska osnova kulture i rada morala bi da dođe do svog punog izražaja.

Veselin Ilić određuje kulturu kao svrhu čovekove egzistencije. I zato je on stavlja u osnovu same proizvodnje iz koje ona treba da proizlazi i da, proizlazeći iz nje, menja kako nju samu, humanizujući je, tako i samog čoveka, čineći ga bogatijim u zahtevima i smelijim u izvođenju. *Na taj način sav ljudski svet podleže definiciji kulture i kulturnog stvaralaštva.*

Autor smatra da će se u društvu s razvijenim samoupravljanjem nužno stvoriti uslovi u kojima će podela na proizvodni i neproizvodni rad biti sve više sužavana. U meri u kojoj se budu ukidale razlike između rada u materi-

jalnoj proizvodnji i rada u kulturi (društvenim delatnostima), u toj istoj meri biće brisane razlike između carstva nužnosti i carstva slobode. Radnikovo odlučivanje o novostvorenim vrednostima mora se proširiti s materijalne proizvodnje i na plan kulture, *ali to se može dogoditi samo ako se i kultura shvati kao deo proizvodnje.* Na taj bi način proizvodnja postala jedinstvenim procesom u kojoj bi se materijalne potrebe proizvodile na način primere u kulturi.

Kultura rada ne može da se liši kulturnog nasleđa koje je u samoj osnovi rada, u samoj osnovi radnog procesa. Ali kultura rada nije samo ni ponavljanje nečega što je tradicija ustoličila kao vrednost. Ona podrazumeva i inovacije koje je osvežavaju i unapređuju. Iz činjenice da tradicija prenosi ne samo vrednosti nego i nevrednosti ne može se izvesti zaključak o nevrednosti tradicije, kao što se, s druge strane, iz osporenosti neke inovacije ne može zaključivati o ništavnosti napretka uopšte. Duhovne tvorevine sklonije su tradicionalizmu nego materijalna proizvodnja. Ove prve mogu zadugo nadživeti uslove iz kojih su nastale, dok je u materijalnoj proizvodnji proces preživanja i međudelovanja tradicije i napretka mnogo brži i vidljiviji.

Nikako nije slučajno što je s prvom socijalističkom revolucijom na svetu u prvi plan izšlo pitanje odnosa revolucije i tradicije. Napredak je sa stanovišta proletkultovskog modela kulture shvaćen pre svega kao negacija tradicionalne kulture. Tvorenje novih vrednosti zamišljano je samo na razvalinama starih. U tom sudaru tradicionalne i proletkultovske ideje o kulturi formulisana je i društvena potreba o razvijanju kulture rada.

Proletkult je insistirao na stvaranju tzv. radničke kulture — na rušenju kontinuiteta kulture, na autonomiji umetnosti naspram politike i idejno-estetičkom monopolu koji svojata pravo da određuje šta se ima smatrati opštečovečanskom umetnošću. Ova poslednja definisana je kao umetnost radnih masa koja podrazumeva negaciju umetnosti svih ranijih epoha, u tom smislu proletkult je na umetnost gledao kao na agitaciono sredstvo. Idejna propaganda organizuje misao, umetnost organizuje osećanje.

Iako su ove ideje — koje imaju izrazit ideološki karakter — osporene u izvesnim socijalističkim zajednicama, one i dalje žive, s vremena na vreme pothranjivane i ojačavane, čime se otkriva da politika želi da po svaku cenu ostane iznad umetnosti, i da njome već prema potrebi, manipuliše, od čega nije izuzeto ni jedno



FROMM ONLINE

društvo u istoriji, pa ni samoupravno društvo koje umetnosti inače priznaje pravo na autonomiju.

Kultura rada, koja pretpostavlja oslobođenu i stvaralačku ljudsku ličnost, odbacuje proletkultovske ideje kao i sve druge koje se ovoj naturaju spolja a ne proizlaze iz odnosa rada i kulture, iz ontogenetske suštine kulturnog stvaralaštva.

Autor se zadržava na shvatanjima Đerđa Lukača po kojima bi komunizam morao da savlada prevlast ekonomije nad celinom života što bi rezultiralo ukidanjem neskladnog odnosa čoveka i njegovog rada. Kada se ovlada zakonima ekonomije, oni prestaju biti slepa i opaka prirodna sila već postaju sastavni deo planskog procesa društvene proizvodnje. Pod pretpostavkom da sticanje materijalnih sredstava postane sekundarno, nužnost ekonomije (mada ne i njena faktičnost) biva suštinski osporena. Socijalističko društvo u svojoj osnovi počiva na principu kontrole društveno-ekonomskog života, na načelu pomoću kojeg se upravlja silama što se u kapitalističkom sistemu pokazuju kao stihijske i nesavladive.

Slajući se s Lukačem da je kultura u stvari čovekova prevlast nad okolinom u procesu slobodnog ljudskog samoupravljanja — spontanog stvaralaštva, pa, V. Ilić definiše stvaralaštvo ne kao umetničko ili naučno (to je njegova uža definicija) već kao čovekov oslobođeni rad, rad radničke klase, proizvođača koji o njemu i višku stvorenih vrednosti neposredno odlučuje. Kultura stvaralaštva, prema tome, daleko prevazilazi granice institucionalizovane kulture, a s težnjom da se izbrišu granice između kulture i nužnog rada. O zasnivanju kulture samoupravljanja može se govoriti — zaključuje autor — tek kad se ukine podvojenost ciljeva rada od ciljeva kulture.

Potpunim izjednačavanjem rada i kulture, V. Ilić je došao do jednog vrlo operativnog principa čija je unutrašnja ubedljivost vrlo visoka. Autor je dobro informisan da se u mnogim evropskim zemljama živo raspravlja o odnosu rada i kulture, ali one retko ili nikako ne dotiču ono što je suštinski vredno u Ilićevom poimanju ovog odnosa. U njima se kultura rada najčešće shvata kao kultura radne sredine ili njihova opremljenost, a nikako promena sistema proizvodnih odnosa, tehnologije, položaja radnika u radnom procesu ili ostvarivanja prava radnika da odlučuje o uslovima proizvodnje, rezultatima rada itd.

Knjiga Veselina Ilića *Rad kao kultura* sastoji se od tri dela: prva dva dela pretežno su teo-

rijski zasnovana, dok je treći deo posvećen problemima kulture rada u samoupravnom jugoslovenskom društvu. Taj treći deo je neka vrsta kontrolnog testa na kome je moguće proveriti autorove teorijske zaključke ili ih, čak, i osporiti. Ovaj deo knjige zanimljiv je po podacima koji svedoče o stepenu kulturnog razvoja dosegnutog u samoupravnoj društvenoj zajednici. Podaci koje autor iznosi nisu, na žalost, ohrabrujući. Autor upozorava da se Jugoslavija u pogledu izdvajanja dela društvenog proizvoda za razvoj i primenu naučnoistraživačkog rada kao industrijski srednje razvijena zemlja nalazi na dnu tablice. Taj nepovoljan položaj se još i potvrđuje brojem istraživača u odnosu na broj stanovnika. Prihodi od naučnoistraživačkog rada u Sloveniji su pet puta veći nego u Srbiji, što znači da se o proizvodnim funkcijama kulture mogu dati uglavnom nepovoljne ocene.

Autor ukazuje da je odnos organa samoupravljanja prema proizvodnom stvaralaštvu takođe nezadovoljavajući.

Iako se u posleratnom razvoju nastojalo na iskorenjivanju nepismenosti, ova čak ni danas — četrdeset godina posle rata — nije savladana. Prema popisu iz 1981. od ukupno 4.894.605 stanovnika starijih od deset godina koji žive na užem području Srbije nepismenih je bilo 545.101 stanovnik ili 11%. Među nepismenima nalazi se i priličan broj radnika. Što se tiče stope nezaposlenosti ona je u Srbiji krajem 1981. iznosila 15% ili 419.413. Prema podacima Beogradskog univerziteta svi profili stručnjaka koji sa njega izlaze suficitni su. Prema istim podacima krajem 1985. godine u Srbiji će biti nezaposleno 14.935 mladih s fakultetskom i 9.726 s diplomom više škole.

Što se tiče obrazovanja uz rad, ukoliko je stepen obrazovanja radnika viši (a to su pretežno radnici u administraciji i upravi), utoliko je procent onih koji se obrazuju uz rad veći. I obrnuto. Što je stepen obrazovanja radnika niži, procent obrazovanja radnika uz rad je sve manji. Autor sasvim ispravno zaključuje da je ovakva (nepovoljna) slika posledica otuđenosti politike obrazovanja u radnim organizacijama.

Raskorak između teorijskih formulacija o kulturi rada u samoupravnom društvu (prva dva dela knjige) i stvarnih učinaka kulture rada u jugoslovenskoj samoupravnoj zajednici (treći deo knjige) više je nego upadljiv. Taj raskorak pokazuje da se kultura rada ni u jednom društvu ne ostvaruje niti može ostvarivati putem automatskog odnosa između političkih uslova i rezultata koji se od ovih očekuju. Zasto-



ERICH FROMM

u razvoju kulture uvek je zastoj u razvoju revolucije. Kultura rada koja teži da u ruke radničke klase stavi sve bitne prerogative odlučivanja dovodi u pitanje etastički serkl koji je prirodni protivnik svakom oslobođenju rada *in toto*.

Iličevo nastojanje da se kultura svede na rad kao na sopstveno izvoriste, a da se rad, samo ako je oslobođen, proglasi stvaralačkim, ukratko, nastojanje da se između kulture i rada stavi znak jednakosti bez ikakve ograde, implicira misao da rad u sebi uvek sadrži nešto od stvaralaštva, te da je samim tim on u isto vreme i čin kulture. U svetlosti ovog izjednačavanja, poznata Marksova podela na proizvodni i neproizvodni rad, odnosno na bazu i nadgradnju, dobrim delom je dovedena u pitanje ili, tačnije, ona odslikava one društveno-ekonomske odnose u kojima se rad događa kao prinuda, iz koje se proizvodnja pomalja kao nešto nužno odvojeno od neproizvodnih delatnosti alias proizvodnje kulture.

Zasluga je autorova što je dobrim argumentima osporio kulturu kao prosvetiteljski čin, tj. kao nešto što se radu aplicira spolja, pa tako rad i kultura stoje večitro razdvojeni kao dva posebna sveta. Rad i kultura, insistira autor na više mesta u svojoj knjizi, su ontogenetske vrednosti koje su tokom klasne istorije čovečanstva bile odeljene, a sada se postavlja pitanje kako da se one vrate u svoje prirodno jedinstvo, u kulturu rada i rad kulture koji neće tražiti nikakvih posrednika.

Veselin Ilić probleme vezane za kulturu i rad razmatra iz različitih uglova, upušta se u polemičke dispute i, čini mi se, izlazi iz njih obogaćen i još više osnažen u svojoj osnovnoj zamisli. Ako je socijalistička revolucija usmerena ka oslobođenju čoveka, ako ona teži sve većem proširenju njegovih sloboda, ako ona nije samoj sebi svrha nego svrhu nalazi u čoveku, nadahnuta njegovim ljudskim potrebama, onda je socijalistička revolucija po svom imanentnom programu jednaka programu kulture rada koja sebi postavlja iste ciljeve. Kultura nije nikakav ukras bez kojeg se može. To što čovek može živeti (i živi) u primitivnosti subkulture otkriva samo stepene društvene nedosegnutosti, društvenih promašaja, društvene konzervativnosti. Socijalistička revolucija ne bi smela ostati ravnodušnom prema zastojima u kulturnom napretku društvene zajednice, jer se time okreću leđa ciljevima radi kojih je i krenula u pohod prema budućnosti.

Knjiga Veselina Ilića *Rad kao kultura* je inspirativna, dobro promišljena i pouzdana u sudovima.

AVANGARDNI FILM

U domaćoj filmskoj publicistici klima je takva da se svaka nova knjiga mora dočekati sa neskrivenim oduševljenjem jer se učestalost njihovog objavljivanja već meri 29-im februarima. Ova početna konstatacija nikako nema nameru da umanjí značaj knjige* koja je pred nama, koja bi lako i u jačoj konkurenciji izborila mesto u samom vrhu.

Branko Vučićević već dvadesetak godina spada među najznačajnije filmske stvaraoce u Jugoslaviji. Njegova interesovanja se podjednako potvrđuju na tri polja. Na polju filmske kritike iskazao se veoma rano. Može se reći da je bio prvi koji je u domaću sredinu uveo pojam autorske kritike (ne »teorije autora«), te tako izvršio znatan uticaj na savremenu mladu kritiku druge polovine sedamdesetih (zagrebački *Film*, beogradski *Džuboks* itd.). S prelaskom u sedamdesete okušava se i kao scenarist, saradujući vrlo uspešno sa »nevaljalim dečacima« jugoslovenske kinematografije Žilnikom i Čengićem. Posle pritajenog otpora na koji nailaze filmovi *Sloboda ili strip* i *Slike iz života udarnika* povlači se u mirnije vode (prevodenje sa engleskog) da bi se 1980. vratio u žižu interesovanja još jednim »problematičnim« filmom *Splav meduze*. Njegov poslednji scenaristički doprinos vezan je za saradnju sa Makavejevom (ponovo »enfant terrible«) na filmu *Mister Montenegro*.

Sa istom žestinom, kojom je u jugoslovensku kritiku i dramaturgiju prenosio pozitivna iskustva francuskog novog talasa i »kajeovaca«, Vučićević je u onoj sferi svog rada koja nas u ovom trenutku najviše zanima (prevodilačko-uređivačka) preuzimao ideje filmske avangarde, klasične i savremene. Tako je, pomalo apsurdno, ali sa druge strane za naše filmsko podneblje i simptomatično, (knjiga o počecima avangarde (1895—1939) objavljena čitavih 15 godina po izdavanju Vučićevićeve zbirke o No-

* *Avangardni film 1895—1939*, priređivač Branko Vučićević, izdavač Radionica SIC, Beograd, 1984.



FROMM ONLINE

vom američkom filmu (nezavisnom, naravno) u *Filmskim sveskama* br. 7, Beograd, avgust-septembar 1969. Ono što povezuje ove dve publikacije je izuzetan smisao za odбир materijala, koji će istovremeno biti i bazičan i lako čitljiv, zatim, sistematičnost i sveobuhvatnost epohe o kojoj je reč, kao i, na najmanju moguću meru sveden broj intervencija autora (odnosno priređivača). Tako se prvonastala zbirka o Američkom nezavisnom filmu sastojala od, uglavnom, dve vrste tekstova. U prvom redu tu su esencijalni tekstovi vodećih stvaralaca (Mekas, Brir, Vorhol, Venderbik), a potom i eseji poznatih kritičara o nekim autorima (Brejnard o Vorholu, O'Doerti o Koneru, Kemper o Brekidžu). Poštujući zlatno fudbalsko pravilo »tim koji pobeđuje ne menja se«, Vučićević 15 godina kasnije primenjuje istu formulu. Otuda, pored već poznatih tekstova-manifesta pojedinih pokreta poput Rutmanovog »Slikarstva sa vremenom« ili Vertovljevih »Kinoka«, možemo sresti i mini-studije o Kleru (Anet Majklson) ili Vertovu (Bora Čosić).

Po cenu da duboko razočaram ljubitelje ronjenja u neprozirnim (mutnim?) dubinama ozbiljnih, teorijskih predgovora, ovde ću dati samo najnužnija objašnjenja i uputstva za upotrebu ove ilustrovane čitanke.

(Branko Vučićević, Uvod)

Gotovo sve podatke koje je potrebno znati o ovoj knjizi Vučićević je dao u gorepomenutoj rečenici, prvoj u veoma kratkom i konciznom predgovoru. Rekao je, naime, dve stvari. Prva je da knjiga nipošto nema nameru da progovori jezikom suve teorije, a druga da je pred nama, u stvari, ništa drugo da ilustrovana čitanka koja može poslužiti kao odličan vodič za sve buduće istoričare i teoretičare avangardnog filma. U nastavku predgovora razjašnjavaju se mogući nesporazumi. Granične godine su 1895. jer je tada Limijer patentirao svoj pronalazak koji je sam po sebi bio avangarda u odnosu na celokupnu dotadašnju kulturu (nauku i umetnost), i 1939. jer je prema Vučićevićevim rečima poratni period predstavljao »omasovljavanje« avangardnih, eksperimentalnih i nezavisnih filmova. Jedino što mi je zasmetalo i pomalo zaslepelo oči u predgovoru, bila je Velika crna tačka (●) koja će ubuduće završavati svaku filmografiju i označavati da ostali filmovi dotičnih autora nisu značajni za temu. Iako je ovo objašnjenje donekle opravdano, čini mi se da je ispravnije rešenje bilo dati kompletne filmografije, a za-

tim, eventualno, na neki način istaći najbitnije filmove. Bilo kako bilo, sjajno napisanim predgovorom, Vučićević će i najzadrtije protivnike avangardnog filma primorati da nastave sa čitanjem.

Imali smo odlično sastavljen program. Zahvaljujući indiskreciji jednog sobara, došli smo do zanimljive scene jutarnjeg ustajanja predsednika Republike. Kinematografisali smo i rođenje albanskog princa.

(Gijom Apoliner, Jedan lep film)

U Prologu svoje knjige Vučićević donosi tekstove Limijera i Apolineru koji su faktički nastali pre utemeljivanja filmske avangarde, ali su, ipak, zanimljivi svaki na svoj način. Limijerov tekst »Patent« značajan je, jer na najdirektniji način govori o suštini novog medija. Iako, u to vreme, jedan od vodećih francuskih naučnika, Limijer uspeva da jednostavnim, gotovo laičkim jezikom obrazloži svoj pronalazak, naravno, ni ne sluteci da time otvara put najoriginalnijoj umetnosti 20. veka. I koliko god je Limijerov tekst precizan i svrhovit, toliko je Apolinerov razuden i prepusten neuhvatljivim dometima mašte. On se, u stvari, pokazuje kao najraniji anticipator filmske avangarde jer već 1907, kada je svetski film (čitaj francuski) grcao pod teškim bremenom teatra, uspeva da otkrije neke mogućnosti filma koje će kasnije zdušno prihvatiti mnogi među inovatorima od Vertova (Kinoko) do Bunjuela (*Andaluzijski pas*).

Pregled »prave« filmske avangarde počinje zapravo, tekstom Leopolda Survaža (ili Šturcva-gea) »Obojeni ritam« iz 1914. On je jedan od prvih zagovornika tzv. »predmetnog« filma, na kome rade, uglavnom, autori regrutovani među slikarima (mada se u svome tekstu Survaž prevashodno referira na muziku). Kako prvi filmovi ovog usmerenja, radovi italijanskih futurista Bruna Kore i Arnalda Đine, nastali između 1910. i 1912. nisu sačuvani (možda je baš izostavljanje njihovog teksta »Apstraktni film — Hromatska muzika«, neke vrste futurističkog manifesta, jedan od najvećih propusta ove knjige), dok 104 faze »obojenih ritmova« za jedan apstraktni film Survaža, nikad nisu ni pretvorene u pokretne slike, za prvi apstraktni film mora se prihvatiti *Opus I* Valtera Rutmana iz 1918. Rutman je u zbirci predstavljen sa dva teksta. Prvi »Slikarstvo sa vremenom« (1910) govori o odnosu jednog slikara prema filmu kao novoj umetnosti, dok u drugom (*Zvučni film?* 1929) na određen način



priznaje svoje mladalačke zablude praveći apoloģiju zvučnom filmu. Da li je Rutman prvi stvaralac apstraktnih filmova, ili su Viking Egeling, Hans Rihter, Oskar Fišinger, Man Rej i Marsel Dišen to činili i ranije, u ovom trenutku i nije toliko važno. Bitnije je, najzad, prihvatiti tezu da za istoriju filma ništa manje značajni nisu i njegovi vrlo »konkretni« filmovi kao *Berlin, simfonija jednog velegrada* (1927) i *Čelik* (1933), Najverovatnije bi se konačni sud o Rutmanu mogao doneti tek po utvrđivanju udela u klasičnom filmu *Trijumf volje* Leni Rifenštal iz 1935.

Umetnost dvadesetog veka, umetnost 1922. godine, umetnost baš ovog trenutka, jeste ekscentrizam... amerikanizacija pozorišta na ruskom znači ekscentrizam

(Grigorij Kozincev, Ekscentrizam)

Ruska avangarda predstavljena je tekstovima Kozinceva, Vertova (dva) i Ejzenštajna. Ekscentrici Kozincev, Trauberg, Jutkevič i ostali, svakako, su najzanimljivija pojava u ruskom filmu dvadesetih godina. U periodu između 1921. i 1925. režirali su niz urnebesnih, fantastičnih, kratkih komedija, delimično po uzoru na Mak Seneta ali sa gomilom originalnih ideja. Kulturna javnost ih nije baš najbolje prihvatila, verovatno, još uvek opterećena angažmanom postrevolucionarnog duha. Trebalo je da Ejzenštajn snimi *Štrajk* (1925) pa da FEKS (Fabrika ekscentričnog glumca) doživi punu afirmaciju. Istina je, kao i uvek, ipak, na drugoj strani. Upravo je izjava Kozinceva povodom *Štrajka* (Sve što radimo detinje su gluposti, mi svi moramo uvek iznova gledati *Štrajk*, dok god ne budemo kadri da ga razumemo i da njegovu snagu usvojimo kao svoju vlastitu) donela smrt Ekscentrizmu. U knjizi *Avangardni film* nalazi se tekst Kozinceva iz 1922. kada je Ekscentrizam, i dalje, grabio napred. Dziga Vertov je posebno poglavie ove knjige. Nema sumnje da je on intimni favorit Branka Vučićevića, jer kako drugačije objasniti potez da se u zbirku uvrste dva njegova teksta, i još dva koja govore o njemu. Možda je još bolji pokazatelj fascinacije ovim autorom podatak da jedino ova četiri teksta nisu praćena nikakvim komentarom, što, nedvosmisleno, treba da pokaže da je sve rečeno već samim tekstovima. Od dva napisa, mnogo je zanimljiviji onaj prvi (Kinoki, Prevrat) nastao 1923. koji u sebi nosi, bar, megalomansku dozu revolucionarnosti, dok drugi (Čovek sa filmskom kamerom iz 1928) pokazuje kako ima lju-

di koji se za pet godina ne promene ni za dliaku. Svoj odnos prema Vertovu, Vučićević nam na trenutak ipak otkriva, kada u komentaru Ejzenštajnovog teksta kaže za Vertova da je bio anahronično naivan. I kao što je izostavljanje nekih ključnih tekstova propust ove kolekcije, tako je, čini mi se još veći, objavljivanje delova Ejzenštajnovog dnevnika koji se odnose na suludu ideju ekranizacije Kapitana. Osim što su razvučene na čitavih 20 strana, ove zabeleške (nastale 1927. i 1928) nose u sebi takvu pretencioznost i prepotentnost kakvu još nisam sreo. Koliko cenim svoju publiku Ejzenštajn najbolje pokazuje kada kaže: »Sećam se kako sam motivisao — da će se gledaoci tokom četiri sumorna čina zamoriti, te treba dati komično, psihičko opuštanje zarad dubljeg doživljavanja završnih činova.« Kada mu Griša (Grigorij Aleksandrov) kaže kako je njihov nacrt pristupačan svima, Ejzenštajn mu odgovara da će ga plesti tako da bude dostupan samo za utančane duhove. Sve ovo postaje još čudnije kada u završnom komentaru Vučićević okarakteriše Ejzenštajna kao uslužnog umetnika.

Ali, šta ja mogu protiv tih vatrenih ljubitelja svake novotarije, čak i ako ta novotarija vredi njihova najdublja ubedenja, šta mogu protiv štampe potkupljene ili neiskrene, protiv ove glupe gomile koja smatra lepim ili poetičnim ono što je, u suštini, samo očajnički, strastveni poziv na ubistvo.

(Luis Bunjuel, Andaluzijski pas)

Francuzi su najbrojnije zastupljeni, što je uostalom, i bilo za očekivati. Po dva teksta Pikabije i Ležea, po jedan Bunjuela i Dalija, kao i esej Anet Majklson o Kleru čine idejnu okosnicu ove zbirke, ono što, uistinu, jeste avangardni film. Posebno je intrigantna analiza Klerovog filma »Pariz koji spava«, i to je ujedno najbolja kritika nekog avangardnog filma koju sam do danas pročitao. Tekstovi Pikabije, Ležea i Bunjuela značajni su jer predstavljaju, u stvari, sinopsise njihovih filmova, dok se Dali iskazuje kao vrlo lucidan kritičar nekih pojava na filmu (Naročito, obratiti pažnju na paralelu između braće Marks i Čaplina). Fernan Leže u istom tekstu (Oko mehaničkog baleta, 1930) iznosi jednu veliku istinu: »Crtani film pruža neograničene mogućnosti našoj mašti i našoj duhovitosti. Sad on ima »reč«, ali i jednu veliku neistinu kada kaže da su novac i preobilje tehničkih sredstava protivnici umetnosti. Uostalom, čak je i Marks primetio da kvantitet rađa kvalitet. Ka-



rizmatska ličnost Žana Vigoa teško da će nam postati jasnija posle čitanja njegovog apela za osetljiviji film koji je potpisao 1932, a tekst Lasla Moholj-Nada o problemima novog filma, iznosi neka pravilna zapažanja ali loše artikulisana. Tako on, ispravno primećuje da je budućnost filma u ateljeu, ali ne zbog mogućnosti stvaranja efekata i trikova kako on kaže, već kako će se kasnije ispostaviti zbog tehničke sigurnosti i ekonomičnosti.

*Kupio sam kameru i načinio film!!!
Krstio sam to Ein Ratselfilm, a evo
šta se vidi. Sedim en face i onda
mi kamera uđe u glavu. Preta-
panje u mozak.*

(Nepoznati autor, Pismo)

Uvrštavanje tekstova o domaćoj avangardi, moramo prihvatiti, pre svega, kao izraz istinskog patriotizma. Od teksta Aleksandra Vuča »Ljuskari na prstima« (1933) znamo da ništa nije ispalo, dok je »Pismo« nepoznatog autora, iako mnogo zanimljivije, utoliko i sumnjivije. Pa čak, i u slučaju da se ne uverimo u verodostojnost ovog pisma, svakako će nas nasmejati niz vankontekstnih doskočica tipa »Uzgred, mlade Švabice sad su fino vižljaste, valjda od slabe hrane.« (pismo je napisano 1925. godine).

Kako ne bi bilo prigovora da je knjiga evro-centralistički orijentisana, Vučićević je zaključuje esejom Adams Sitnija o Džozefu Kornelu, prvom američkom nezavisnom autoru, izumitelju »redi mejda« postupka omiljenog među savremenim avangardnim stvaraocima.

Poštujući Vučićevićevo pravilo, neću davati uopštene sudove na kraju; već ću samo napomenuti da je ovo knjiga u kojoj se susreću istorija, teorija i kritika avangardnog filma, i da je njen najznačajniji doprinos istorijski, jer donosi niz sistematizovanih bibliografskih i filmografskih podataka. Mene lično definitivno je uverila u još jednu stvar. Postupak koji je primenjen u nekoj knjizi često može biti zanimljiviji i od teme o kojoj ona govori.

SISTEMATSKO ISTRAŽIVANJE FENOMENA REŽIJE

Da je moguće alternativno simultano naučno istraživanje režije izvan naučnih ustanova svedoči nesumnjiv uspeh *Ankete »Scene« o fenomenu režije (1977—1982)* Radoslava Lazića, koju je ostvario u saradnji s uredništvom novosadskog časopisa za pozorišnu umetnost *Scena*. U Lazićevim estetičkim istraživanjima režije učestvovali su mnogi ugledni jugoslovenski reditelji i stvaraoci kao što su: Mata Milošević, Hugo Klajn, Dimitar Kjostarov, Slavko Jan, Dimitrije Đurković, Miroslav Belović, Georgij Paro, Božidar Violić, Jovan Putnik, Mile Korun, Branko Pleša, Boro Drašković, Dejan Mijač, Kosta Spaić — a u delimično objavljenom *Dodatku* ovom istraživanju Mihalj Virag, Ljubiša Georgievski, Dušan Jovanović, Ljubomir Draškić, Paolo Madeli i Ljubiša Ristić.

Obuhvatajući sistematski fenomen dramske režije u pozorištu Lazić je preduzeo opsežna teatrološka eksperimentalna istraživanja u oblasti pozorišnih disciplina dramaturgije, glume, scenografije, kostimografije, scenske muzike, pozorišne organizacije, istorije pozorišta, kritike, estetike, psihologije, sociologije, prava, ekonomike i, najzad, teatrologije. Iz ovih obimnih istraživanja rađaju se svojevrсна estetička svedočanstva na jugoslovenskom pozorišnom prostoru. Kao rezultat tog višegodišnjeg rada (1977—1984) nastaje Lazićeva knjiga *Kultura režije*.*

Podržavajući ovo anketno istraživanje fenomena režije Georgij Paro zaključuje: »Možda

* Radoslav Lazić, *Kultura režije*, Ars longa, V. B., Beograd, 1984.



ste, kolega Laziću, ovom anketom na najboljem putu da pronađete pravi metod za buduću povijest i estetiku režije u nas.»

Njemu se pridružuje i Jovan Putnik (1914—1983): »Ne činim Vam nikakav kompliment ako kažem da je upravo to što Vi sada radite, zajedno s redakcijom *Scene*, nabolji put, izvanredno dobro nađen, da se načini jedna *dokumentarna prolegomena*, koja je nadasve važna za nastanak *nauke o teatru* kao stvarne naučne discipline. Ili, budimo skromniji: zasnivanje nauke o režiji u našim, jugoslovenskim okvirima, na činjenicama naše, jugoslovenske prakse.«

Da pomenemo još i mišljenje Miroslava Belovića: »Svoje prave trenutke reditelj doživljava na probama, na određenoj temperaturi i u prisnom kontaktu s umetnošću glumca. Na probama su često iskazani kratki, nezaboravni eseji, neponovljive refleksije i svedočanstva. Ako to nije uhvaćeno i zapisano u procesu rada, to propada. Samo retki reditelji uspevaju da zapišu svoje umetničke avanture. Dok je reditelj u punoj snazi on ide iz režije u režiju, on mora u sebi da potisne Sofokla, da bi režirao Šekspira, mora da zaboravi Šekspira, da bi ušao u svet Beketa. Reditelji obično pišu kad ostare ili se razbole.«

U sklopu sistematskih istraživanja režije, najpre u *Anketi*, čiji će rezultati biti objavljeni u Lazićevoj knjizi *Traktat o režiji — jugoslovenski reditelji o umetnosti režije*, a koju treba čitati nerazlučno od Lazićevih istraživanja *estetike režije*, sada se objavljuje *Kultura režije* — kao prilog nauci o pozorištu.

U traganju za *kulturom režije* Radoslav Lazić je postavio otvorena i metodološki smišljena pitanja, koja se odnose na fundamentalne probleme rediteljske umetnosti, brojnim sagovornicima, umetnicima pozorišta i naučnicima pozorišta. Od mnogobrojnih pitanja izdvajaju se dva svojom suštinskom važnošću: *Šta je predmet dramske režije?* i *Koji je osnovni zadatak dramskog reditelja u pozorištu sada i ovde?*

Na Lazićeva estetička pitanja odgovorili su i *dramski pisci*: Ranko Marinković, Aleksandar Popović, Ivo Brešan, Veljko Radović; — *glumci*: Laslo Pataki, Marija Crnobori, Rade Marković, Šani Palaska, Boris Kavaca, Mustafa Nadarević, Rade Šerbedžija; — *scenografi*: Milenko Šerban, Miomir Denić, Dušan Ristić, Vladimir Marenčić; — *kompozitor*: Zoran Hristić; — *istoričari pozorišta*: Borivoje S. Stojković, Filip Kalan Kumbatović, Nikola Batu-

šić; — *pozorišni kritičari*: Taras Kermauner, Slobodan Selenić, Laslo Vegel; — *estetičar*: Milan Damnjanović; — *psiholog*: Miodrag Micev; — *teatrolozi*: Milan Đoković, Slobodan Jovanović, Milenko Misailović, Jovan Ćirilov, Petar Marjanović, Davor Sošić, Tone Peršak, Boris Senker i Borislav Jović — ukupno trideset i tri umetnika i pozorišna stručnjaka iz cele Jugoslavije, predstavnici različitih nacionalnih kultura i različitih generacija.

Rezultate svog naučnog istraživanja, prvog teorijskog i sistemskog istraživanja fenomena režije u nas Radoslav Lazić izlaže u svojoj estetičkoj tezi *Jugoslovenska dramska režija — teorija — praksa — propedeutika*.

Lazićevu *Kulturu režije* treba čitati kao živu pozorišnu lektiru, u kojoj će zainteresovani čitalac biti suočen s autentičnim pitanjima i odgovorima, a stručni pokrenuti nova pitanja tragajući za novim odgovorima o umetnosti režije, tako vitalne u našem vremenu.



SEMIOTIČKI PRISTUP KULTURI I KLIFORD GERC

Proteklih godina, antropolozi bivaju sve više zainteresirani za problem načina na koji dati narod percipira svoj svijet, na koji klasificira iskustva i stvari unutar tog svijeta. U takvim istraživanjima moguće se vratiti semantičkom pitanju, očiglednim strukturama koje se pojavljuju kada se analiziraju oblici takovih klasifikacija i, konačno, vrstama klasifikacija koje postoje u datoj kulturi s obzirom na oblik, značenje i kategoriju. U vezi s ovim, u suvremenoj antropološkoj literaturi govori se o »emskom« i »etskom« pristupu proučavanju kulture.

Naime, »emski« i »etski« pristup predstavljaju modernizirano izdanje stare njemačke dileme *Natur und Kultur Wissenschaften*.¹ Sâmi termini »emsko« i »etsko« potječu od Keneta Pikea (Keneth L. Pike, lingvista koji je utro put proučavanju društva pomoću oruđa »posuđenog« od strukturalne fonologije.² Bihevioristički obrazac jedne kulture »izvana« promatrane od strane promatrača koji je nespještan »semantičke« strane promatranja koja opi-

¹ Vidi Zigmunt Bauman, *Culture as Praxis*, Routledge and Kegan Paul, London, 1973. str. 30.

² Razlika između fonetike (etskog) i fonologije (emskog) u lingvistici može biti izražena kao razlika između proučavanja stvarno proizvedenih zvukova i njihovih elementarnih jedinica (što može biti učinjeno bez poznavanja stvarnog značenja riječi u proučavanom jeziku) i proučavanja samo onih aspekata zvukova koji su zaista operativni u tvorbi i prenošenju riječi, tj. značenjskih nizova zvukova (što se može postići samo ako se promatrani jezik »shvaća« kao uređeni sistem značenja i njihovih zvukovnih oblika). Vidi Z. Bauman, *Ibid.*, str. 31.

suje — jeste prema Pikeu sociološka analogija fonetike. Otuda potječe potreba za »emskim« pristupom kao vitalnim metodološkim postulatom.

Ključna postavka Pikeove strategije je da, kada ljudi reagiraju na ljudsko ponašanje u svojoj vlastitoj kulturi, oni reagiraju na njega kao da je ono slijed odvojenih dijelova aktivnosti. Ti se dijelovi, koji sami za sebe prenose ono značenje koje im daje akter i pobudu kulturalno određeni odgovor od promatrača iz iste kulture, mogu smatrati »emovima« te kulture. Prema tome, primijenjivati »emski« pristup u izučavanju kulture znači izlučiti one elemente ili aspekte vidljivog ponašanja koji u navedenom smislu, imaju značenje za pripadnike iste kulture. Druga etapa sastojat će se od rekonstruiranja iz »emova« i njihove kontekstualne upotrebe one latentne konfiguracije koja tvori kičmu ili gramatiku specifičnosti i različitosti kulture. Iako će antropolog na kraju doći do teorije koja je njegova vlastita kreacija, ta teorija mora biti model značenja koji pripadnici određene kulture stvarno koriste i načina na koji oni koriste ta značenja. Tako smo opet, kako kaže Bauman, na području »sociologije razumijevanja«, ali ovoga puta su stari problemi izraženi jezikom inspiriranim zaraznim dostignućima strukturalne lingvistike.³

Međutim, »emski« pristup sugerira da je moguće podatke osloboditi od kategorija koje zahtijeva puka objektivnost. Drugim riječima, može li antropolog otkloniti vlastite sklonosti i predrasude koje potječu iz njegove kulture i vidjeti svijet očima ljudi kojima se bavi? Vjerovatno može; pitanje je samo kako? Početni odgovor leži u razvoju etnosemantike, proučavanja značenja i značaja koji se nalaze u sistemu kojeg se analizira.

Primjer semiotičkog pristupa izučavanju kulture: Kliford Gerc

Jedan od najminentnijih suvremenih predstavnika semiotičkog pristupa kulturi nesumnjivo je Kliford Gerc. Vjerujući, kao i Maks Veber, da je čovjek životinja uhvaćena u mreže značenja koje je sâm ispleo, Gerc smatra da je kultura ta mreža, a analiza te mreže nije eksperimentalna znanost u potrazi za zakonom, nego interpretativna u potrazi za značenjem.⁴ Naime, antropološko pisanje je samo

³ Z. Bauman, *Ibid.*, str. 32.

⁴ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973. str. 5.



ERICH FROMM

po sebi interpretacija. Ako želimo razumjeti što je znanost, onda ne treba prvenstveno gledati na njene teorije i zaključke, već prije svega na ono što rade njihovi praktičari. U antropologiji, ono što praktičari rade jest etnografija.⁵ U razumijevanju etnografije može se krenuti ka shvaćanju onoga na što se svodi antropološka analiza kao oblik znanja. U stvari, etnografija je gruba deskripcija (»nabijen opis«).⁶ Ono s čime se etnograf suočava — osim kada se bavi automatiziranim i rutiniziranim skupljanjem podataka — mnoštvo je kompleksnih konceptualnih struktura, od kojih su mnoge različitog nivoa složenosti i međusobno isprepletene, a koje su istovremeno strane, iregularne i nejasne i koje on mora nekako izdvojiti najprije da bi ih shvatio i onda izložio. U vezi s ovim, Gerc navodi da je bavljenje etnografijom, slično pokušaju čitanja (u smislu »otkrivanja kôda čitanja«) nekog manuskripta — stranog, nepoznatog, izbljednog, punog nedorečenosti, ali napisanog ne u konvencionalnim zvučnim dijagramima, već u prenosivim primjerima oblikovanog ponašanja.⁷

Stoga beskrajna rasprava u antropologiji o tome da li je kultura »subjektivna« ili »objektivna«, zajedno s uzajamnom razmjenom intelektualnih uvreda (»idealista«! — »materijalista«! — »biheviorista«! — »pozitivista«! itd.) koja je prati u potpunosti je pogrešno shvaćena. Jednom kada je ljudsko ponašanje shvaćeno kao simbolička akcija — pitanje da li je kultura ponašanje po nekim obrascima ili okvir uma, ili na neki način oboje — gubi svaki smisao. Jer, ono što nas treba zanimati nije ontološki status stvari, već ono što one nose, tj. što je to što one kažu kroz svoje javljanje i djelovanje.⁸

Jedno etnografsko istraživanje privlači pažnju ne zbog sposobnosti svog autora da zapazi činjenice u udaljenim mjestima i odnese ih kući poput maske ili rezbarije, već na osnovu toga do kojeg je stupnja u stanju razjasniti ono što se događa u udaljenim mjestima

⁵ *Ibid.*, str. 6.

⁶ *Ibid.*, str. 10.

⁷ *Ibid.*, str. 10.

⁸ Gerc napominje da ovo može izgledati kao očita istina ali da postoji mnoštvo načina da je se prikrije. Jedan od njih je pretpostavka da je kultura samosadržajna »superorganska« realnost sa svojim vlastitim silama i ciljevima — tj. njeno reificiranje. Drugi način je tvrdnja da je kultura sadržana u grubom obrascu biheviorističkih događaja koji se javljaju u određenim prepoznatljivim zajednicama; to je njeno reduciranje (Vidi, *Ibid.*, str. 11).

i ublažiti zagonetku koja se rađa oko nepoznatih postupaka u nepoznatoj sredini.⁹

Kognitivistička zabluda da se kultura sastoji od »mentalnih fenomena« koji mogu (oni koji je zastupaju misle — »trebaju«) biti analizirani formalnim metodama sličnim onima u matematici i logici, isto je toliko destruktivna u odnosu na efektivnu upotrebu ovog koncepta kao što su biheviorističke i idealističke zablude koje bi ona na krivi način htjela ispraviti. Jer, ono što nas srećava da u nekoj nepoznatoj kulturi razumijemo što ljudi smieraju nije neznanje o tome kako spoznaja zabluda, već je nedostatak bliskosti s imaginativnim svijetom unutar kojeg djeluju njihovi znaci. Mjesto izučavanja nije objekt izučavanja. Antropolozi ne proučavaju sela (plemena, gradove, susjedstva); oni izučavaju u selima (nlemenima, gradovima, susjedstvima). Gledajući na taj način, jedan od glavnih ciljeva antropologije je povećanje univerzuma ljudskog govora.¹⁰

Ništa nije tako neophodno za razumijevanje antropološke interpretacije i stupnja do kojeg ona to jeste nego što je točno razumijevanje onoga što ona znači i što ne znači. Reći da naše formulacije sistema simbola drugih naroda moraju biti orijentirane na njihove nosioce¹¹ znači da nor. opisi berberske, jevrejske ili francuske kulture moraju biti napravljeni u smislu konstrukcija za koje mislimo da ih Berberi, Jevreji ili Francuzi postavljaju u svoje življenje, i formula koje upotrebljavaju da bi odredili ono što im se dešava.¹²

Prema tome, etnograf »unisuje« socijalni diskurs. Ali, ono što »upisuje« nije nepatvoreni socijalni diskurs u kojem nije akter i nema direktnog pristupa. Jer, on ima pristup samo onom malom dijelu socijalnog diskursa za kojeg nas naši informatori mogu dovesti do toga da ga razumijemo. Na osnovu ovoga, kulturna analiza je pogađanje značenja, procjenjivanje pogodaka i izvlačenje eksplikativnih zaključaka iz boljih pogodaka, a ne otkrivanje »kontinenta značenja« i ortavanje njegovih nematerijalnih obrisa.¹³

⁹ C. Geertz, *Ibid.*, str. 11.

¹⁰ *Ibid.*, str. 13.

¹¹ Ne odnosi se to samo na druge narode.

¹² C. Geertz, *Ibid.*, str. 15.

¹³ Gerc smatra da je pojam »promatranja s učestvovanjem« bio vrijedan, ukoliko je pojačao antropologov impuls da se bavi svojim informatorima kao osobama, a ne kao objektima. Ali to je bio i najvažniji izvor neopovierentia do onoga stupnja do kojeg je vodio antropologa da isklučuje iz promatranja specijalnu, kulturno određenu prirodu svoje vlastite uloge i da sebe zamišlja kao nešto više od zainteresiranog posjetioca (Vidi C. Geertz, *Ibid.*, str. 20).



Čitava poanta semiotičkog pristupa kulturi je u tome da nam pomogne da dobijemo pristup konceptualnom svijetu u kojem naši subjekti žive tako da možemo u nešto proširenom značenju ovog termina konverzirati s njima. Tenzija između potrebe da se proдре u jedan ne-poznati svijet simboličkih akcija i potreba tehničkog napretka u teoriji kulture, kao i između potrebe da se shvati i potrebe da se analizira — nužno je velika i u osnovi neuklonjiva. U stvari, kako teorijski razvoj napreduje ta napetost postaje veća. To je za Gerca prvi uvjet za teoriju kulture: ona nije sama svoj gospodar. Kako je ona neodvojiva od onih neposrednosti koje donosi »dubinski opis« (*thick description*) — njezina sloboda da se oblikuje u terminima svoje unutrašnje logike prilično je ograničena.¹⁴ Ono što je važno, a što predstavlja osnovni cilj izgrađivanja teorije, nije kodificiranje apstraktnih pravilnosti, već da se cjeloviti opis učini mogućim, ne da se generalizira između mnogo slučajeva, već da se generalizira unutar njih. Cjeloviti opis ide dalje od onog očitog i površnog tj. dalje od specifikacije (»dijagnoze«) prema inskripciji (»dubinskom opisu«).¹⁵

Prema tome, zadatak je otkriti konceptualne strukture koje obaviještavaju o aktima našeg subjekta, ono »rečeno« iz socijalnog diskursa, i stvoriti sistem analize u kojem će ono što je generičko u tim strukturama, ono što im pripada zbog toga što su takve kakve su, biti istaknuto iz drugih determinanti ljudskog ponašanja. U etnografiji je zadatak teorije da osigura rječnik kojim može biti izraženo ono što simboličke akcije imaju reći o sebi sama, a to znači o ulozi kulture u ljudskom životu.¹⁶

Cijeli repertoar vrlo generalnih koncepata i sistema koncepata kao — »integracija«, »simbol«, »etos«, »struktura«, »pogled na svijet«, »identitet«, »funkcija«, »sveto« i, naravno, sama »kultura« upleten je u korpus etnografije zasnovane na »dubinskom opisu« u nadi da će pružiti znanstvenu elokventnost samim pojavama.¹⁷ U vezi s ovim Gerc navodi da će netko ovo nazvati »viđenjem stvari sa aspekta činioaca«, »pristup razumijevanja«, a netko će upotrijebiti i pretjerano tehnički izraz »emska analiza«.¹⁸

¹⁴ C. Geertz, *Ibid.*, str. 24.

¹⁵ *Ibid.*, str. 27.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, str. 28.

¹⁸ C. Geertz, *Ibid.*, str. 28.

Ne samo u antropologiji, već u društvenim znanostima uopće, evidentan je porast interesa za ulogu simboličkih formi u ljudskom životu. Međutim, analiza simboličkih formi treba se zadržati što bliže konkretnim društvenim događajima i prilikama, tj. javnom svijetu običnog života. Promatratu simboličke dimenzije socijalne akcije — umjetnost, religiju, ideologiju, znanost, pravo, moral — ne znači okretati leđa egzistencijalnim životnim dilemama, već uroniti u njihovo središte. Osnovni zadatak interpretativne antropologije nije davanje odgovora na važna pitanja, već učiniti dostupnim odgovore koje su drugi »... čuvajući ovce na drugom brdu — dali i na taj način ona omogućuje njihovo uključivanje u zapis onoga što je čovjek rekao.«¹⁹

Činjenica je da posvetiti se semiotičkom konceptu kulture i interpretativnom pristupu njezinom izučavanju znači prihvatiti gledište da je etnografska tvrdnja u biti sporna. Antropologija je, ili barem interpretativna antropologija, znanost čiji progres označava u manjoj mjeri savršenost *consensusa*, a u većoj mjeri pročišćavanje debate. Ono što postaje boljim je preciznost s kojom se uzajamno gnjavimo (iritiramo).

¹⁹ *Ibid.*, str. 30.



ERICH FROMM



230

VI DEO

SUMMARY



231

TWO APPROACHES TO FROMM'S WORK

Erich Fromm is among those rare philosophers of this century whose reflections on fundamental problems of man — vivid and stimulative — have been known not only to experts but to the wider audiences. The work of this famous humanist is stirring for it, in an original, systematic and coherent way, and from the standpoint of 'humanistic psychoanalysis', reflects upon various fundamental theoretical and practical questions such as: What is human nature? Which are basic human needs? To which extent is the man creation, and to which the creator of society and culture? Where are the roots of human aggressiveness? How social demands turn into the distinctive marks of character? Where are the sources of conformism, sadism, necrophilia?

Many psychologist and philosophers in the West, in the East and in so called 'Third World' have been writing — with more or less bias, skill and success — about the work of this 'humanist psychoanalyst'. Thus numerous essays, studies and books on Erich Fromm's work written by psychoanalysts, philosophers, sociologists, theologians, marxists... exist. At first it appears impossible to compare all these so different treatises as they seem to represent multitude of various approaches to Fromm's complex work.

But it appears that, in spite of certain irrelevant differences, two main approaches to Fromm's theory could be distinguished. In fact, harsh polarization when we come to the question of evaluation of Fromm's work as a whole, is quite apparent.

The first, affirmative approach to Fromm is characterized by its excessive appraisal of his achievements and almost absolute praise of his philosophical, psychological and sociological opus. Its interesting enough that within this group we find together — praising and glorifying Fromm — theologians as well as 'humanist marxists', neofreudians as well as existentialist psychologists, 'liberal' pedagogues as well as sociologists of the 'sane society'. All of them the loyalty to Fromm's humanism and optimism — or to his 'rosy' anthropology and its key value: 'belief in human potentials' — unifies. These theologians and thinkers are bound to see Fromm as a 'humanist' or rather to reduce Fromm-thinker and Fromm scientist to Fromm-prophet and preacher.

The second approach is characterized by its passionate denial of Fromm's work, negative critical assessment of his work as a whole and even complete rejection and scorn of his theories. Here — in this 'destructive' and 'merciless' critique — are to be found the representatives of such unkin orientations as 'ortodox marxists', behaviourists, instictivists, ortodox psychoanalysts and many others. All of these are blindly biased because of their own ortodox commitment to the schools that do not tolerate any 'reformers' and 'heretics'. And Fromm was one. Their merciless and crude criticism of Fromm is no more than an ideological vilification of a 'renegade'. This approach reduces Fromm to the ideological opponent destroying an ortodox ideology from within.

Both approaches equally miss or rather fail to explain the importance, achievements and limitations of the work of this 'freudian marxist'. Their failure is the consequence of the fact that they reduce Fromm's theoretical views solely to one dimension thus completely ignoring not only its complexity but also its internal dichotomy. None of these realize that Fromm is both the preacher and critical scientist, that his approach to man is both ahistorical as well as metaphysically-idealistic and socially-empirical. For them the *essential and irreconcilable dichotomies of Fromm's thought remain hidden*. It seems as if they forget that Fromm is the author of both *The Art of Loving* and of *The Anatomy of Human Destructiveness*.

The selected contributions of contemporary Yugoslav and foreign authors should represent not only these two main approaches to Fromm's work but also the attempts made to overcome them.

Žarko TREBJEŠANIN





CONTENTS

ERICH FROMM AND HIS WORK

Zarko Trebješanin
TWO APPROACHES TO FROMM'S WORK
8

Erich Fromm
HUMANISM AND PSYCHOANALYSIS
10

Gvozden Flego
CULTURA VERSUS NATURA
20

Zvezdana Dukić
THE CONCEPT OF FREEDOM
31

Hugo Klajn
FROMM AND FREUD
37

Rainer Funk
THE ELABORATION OF FROMM'S ANALYTIC SOCIAL
PSYCHOLOGY
45

Hugh Willmott
BEING PRODUCTIVE
59

Ljiljana Buzadžić
FROMM'S CONTRIBUTION TO THE ANALYSIS OF
UNCONSCIOUS
68

MICHAELE MACCOBY ON FROMM
An interview
78

Bora Kuzmanović
FROMM'S OR MAN'S DICHOTOMIES
86

Zarko Trebješanin
ERICH FROMM IN YUGOSLAV CULTURE
94

Zarko Trebješanin
CHRONOLOGICAL TABLE – ERICH FROMM'S LIFE
AND WORKS
101

THEMES

Carla Pasquinelli
THE HISTORY OF RELATIONSHIP: ANTHROPOLOGY
AND MARXISM IN FRANCE AND ITALY
106

Jordan Jelić
ACULTURATION
127

PANEL

Dimitrij Rupel
SOCIETY, CULTURE AND VALUE CRISIS
148

Nadežda Čačinović-Puhovski
VALUELESSNESS OF VALUES
155

Slobodan Drakulić
CULTURE AND COUNTER CULTURE
163

COMMENTS

Lepa Mladenović and Biljana Branković
ALTERNATIVE TO PSYCHIATRY
170

Sreća Perunović
POLITICAL THEATRE AND POLITICAL
RADICALIZATION OF THEATRE
179

REVIEWS

Joana Pavković
THREE CULTURAL MODELS
186

Zoran Žugić
INTERDISCIPLINARY ORIENTATION
190

Ratko Nešković
SCHELLING'S PHILOSOPHY OF ART
199

Miodrag Petrović
ON IDENTITY OF WORK AND CULTURE
208

Dragan Jeličić
AVANT-GARDE MOVIE
215

Dragomir Perović
SYSTEMATIC RESEARCH OF THE PHENOMENON OF
DIRECTION
221

Snježana Čolić
SEMIOTIC APPROACH TO CULTURE AND
CLIFFORD GEERTZ
224

SUMMARY

236

Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.
Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke.
Veröffentlichungen - auch von Teilen - bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.



Erich-Fromm-Archiv