

Da bi svog čitaoca pripremio za bezbolniju recepciju Čolović vešto i lukavo strukturira knjigu polazeći od edukativnih ogleda o strukturalizmu (objavljivanih u periodici pre dvadesetak godina) da bi se pozabavio analizom dve pojave koje su pune znakova ovog vremena *Danom muške finoće* (briljantan ogled o Danu žena, prvi impuls budućeg zapisa *Laži i istina mita*) i *Semilogijom sporta*, a zatim uvodi čitaoca u na prvi pogled nespojive oglede o Bataju i Frejzeru. Bila je to priprema nedužnog čitaoca za problem „pokoravanja i oslobođenja vremena“, „obnovе retorike“ i „laži i istine mita“.

Sve je ovo Čolović učinio da bi čitaoca približio svom učitelju, ili je možda srećnije reći „duhovnom vodiču“, Rolanu Bartu o kojem već u prvoj rečenici ogleda kaže: „Pitanje morala književnosti jedna je od glavnih tema kritičke misli Rolana Barta...“ i analizirajući Bartovo delo čak i u prigodnom tekstu (nekrologu) uvodi dobro pripremljenog čitaoca u suštinski problem ovog vremena „masovne kulture“ i „divlje književnosti“ koja hrani masu, a šokira intelektualce (kako Gluščevića tako i Mandića) – uostalom sreća je što je masa (gola – kako kaže Mandić) mnogobrojna i intelektualci oba tipa (i ostalih) malobrojni, sve do analize recepcije novokomponovane muzike, epitafa i novinskih čitalja.

Aleksandar Badnjarević (iz recenzije)

Ova knjiga ima tri celine. Drugu celinu čine dva teksta o Rolanu Bartu. Prvi tekst je „Odgovornost forme“ gde Ivan Čolović neće da pristane na primedbu Mikela Difrena upućenu na račun strukturalista i između

Milivoj Nenin (iz recenzije)

ostalih na račun samog Barta, da je „filozofija sistema prema moralu isto toliko ravnodušna koliko i tradicionalni scientizam“. Koliko je u tome uspeo čitalac će sam prosuditi. Ivan Čolović piše pregledno, jasno, prvenstveno hvatajući središte ili armaturu Bartovih tekstova. (Bart smatra da se pisac pre svega angažuje birajući formu, da se njegova odgovornost odnosi na taj izbor). Interesantni su, sigurno, delovi o odnosu kritike i književnosti: Bart nudi kritici koherentnost i iscrpnost. Književna kritika je pozvana da položi račun za sopstvene postupke i opredeljenja. Raspravlja Čolović i o „porukama“ književnog dela – suprotstavljajući im se kroz Barta – govori da „književnost omogućava ne da se ide napred, već da se diše“. No, razlog zbog kojeg ističemo srednji deo ove knjige je Čolovićevu oslanjanje na Barta. Već smo istakli Čolovićevu pohvalu eseju: a to isto ističe u drugom tekstu sa naslovom „Rolan Bart“ napisanom povodom Bartove smrti. Najveća pohvala Bartu je da je bio veliki esejista. Esej je „spasenosna podvala“, „divno izvrđavanje“ jer se odgovornost pisca i čitaoca postavlja kao stav prema jeziku, a ne prema porukama koje se njime prenose. Zanemarivo je Čolović sve sisteme u koje smeštaju Bartu: Bart ostaje samo esejist. (To potkrepljuje Čolović i citatom iz Bartovog teksta „Lekcija“: „A za nas koji nismo ni vitezovi vere ni nadljudi, ostaje samo, ako mogu reći, da varamo sa jezikom, da varamo jezik. Tu spasenosnu podvalu, to izmicanje, tu varku, koja omogućava da se jezik čuje van moći, u svetlosti stalne revolucije, ja nazivam književnošću“.)

Ivan Čolović (1938), književnik i prevodilac, studirao je na Filološkom, a doktorirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Pokrenuo je biblioteku „XX vek“ koju i sada uređuje.

Gde deli: *Književnost na groblju* (1983); *Divlja književnost* (1985).

VREME ZNAKOVA

Vreme znakova

Ivan Čolović

Ivan Čolović

IVAN ČOLOVIĆ

VREME ZNAKOVA

1968—1987



KNJIŽEVNA ZAJEDNICA NOVOG SADA
1988

I. JEZIK, MIT, KNJIŽEVNOST

Каталогизација у публикацији — CIP

Библиотека Матице српске, Нови Сад

886.1/.2.95

82.09

ЧОЛОВИЋ, Иван

Vreme znakova : 1968—1987 / Ivan Čolović. — Novi Sad :

Književna zajednica Novog Sada, 1988. — 135 str. ; 21 cm. —

(Edicija Novi Sad ; 150)

ISBN 86-7331-130-6

STRUKTURA I STRUKTURALIZAM*

Razlika između definicije termina *struktura* i smisla koji on ima kao osnovni termin strukturalizma nije jasno određena. Da li ova stara reč, porekloom iz anatomije i gramatike, doista ima neko novo značenje u onome što se danas naziva strukturalističkom misli ili je ona samo u modi i, sve u svemu, znači ono što je i dosad značila?

Na to pitanje odgovara Žan Pujon u tekstu kojim počinje sveska časopisa *Les Temps modernes* posvećena strukturalizmu (oktobar 1966). Pujon najpre razmatra tradicionalno značenje termina *struktura*, podseća da je on dobijen od latinskog glagola *struere*, što znači graditi, konstruisati. Prvo značenje je, dakle, način na koji je jedno zdanje sagrađeno, na šta se nadovezuje širi smisao, način na koji su delovi bilo koje celine — jezgra minerala, delovi organizma ili rečenice — međusobno raspoređeni. Ova definicija podrazumeva međuzavisnost, solidarnost elemenata; na tome se zadržava Lalandov rečnik: zgrada bi se srušila, rečenica ne bi imala smisla ako se njihovi elementi ne bi oslanjali jedan na drugi. Struktura je u tom slučaju — piše Pujon — „ono što otkriva interna analiza jedne celine: elementi, odnosi među elementima i raspored, to jest sistem samih odnosa. Ta analiza pokazuje koji su odnosi osnovni a koji su njima podređeni, i oni koji su osnovni čine strukturu u strogom smislu reči. Ona je, dakle, osnova, *kostur* predmeta, ono što omogućuje da se suština odvoji od sporednog. Taj plan može biti apstraktno reprodukovani, a zatim prepoznat u drugim celinama”.

* *Društvene nauke*. Publikacija Tanjugovog servisa Kultura, nauka, umetnost, 22. III 1968.

Ovako definisano značenje strukture čini je sinonimom za organizaciju, raspored, uređenje. Izbor jednog od ovih sinonima bio bi stvar ukusa ili konvencije i ništa ne bi moglo da opravda stvaranje jednog novog izma počev od termina *struktura*. Američki antropolog Kreber imao je u vidu ovu tradicionalnu upotrebu termina struktura kada je još pre dvadesetak godina napisao da „bilo šta — pod uslovom da nije potpuno bezoblično — ima strukturu, te taj izraz ne dodaje baš ništa onome što imamo na umu kad ga upotrebljavamo, izuzev možda neko prijatno goštanjanje”.

Međutim, Žan Pujon dozvoljava da se govori o jednom strukturalizmu zasnovanom na ovom tradicionalnom pojmu strukture. On je nastao kada se ukazala potreba da se ispitaju ne samo u sebe zatvorene realnosti (materijalni predmeti, organi itd.), čija je celovitost neposredno data, već i skupovi koji nisu odmah u potpunosti raspoznatljivi, nego njihovu celovitost tek treba tražiti. To su skupovi čiji elementi mogu da imaju autonomnu egzistenciju; mreža koja ih povezuje uočava se pre no što se može tačno uvideti gde su joj granice koje dozvoljavaju razumevanje skupa kao takvog. To je slučaj sa lingvističkim, društvenim ili kulturnim skupovima. Tu smo pred mnoštvom elemenata koje je očigledno artikulisano, ali čije se granice ne crtavaju neposredno, tako da posebno razumevanje svakog od tih elemenata izgleda pouzdanije. Na primer, atomizam posmatra izolovane elemente ovakvih skupova koji nisu neposredno dati, te izgleda da su ti elementi u odnosu jednostavne, nebitne napirodnosti.

Tradicionalnim strukturalizmom može se nazvati metod koji je nastao iz potrebe da se jednostranost te vrste prevaziđe, da se analizi doda totalizacija. Zadatak takvog strukturalizma nije toliko analiza jedinica jednog skupa koliko njihovo prepoznavanje. Nije problem u tome da se raščlanii celina čije je postojanje nesporno, već da se dovedu u vezu elementi koji će postati delovi jedne celine koja je u početku samo postulirana.

Pošto omogućava razumevanje načina na koji je izgrađen jedan skup, ovaj tradicionalni strukturalizam prirodno vodi ustanovljavanju tipologija zasnovanih na činjenici što je taj način povratan: tako se u funkciji njihove sličnosti mogu klasirati sistemi srodstva ili po-

litički sistemi. Ovaj strukturalizam oduvek je bio praktikovan i svakačko nije on izazvao aktuelne diskusije.

Strukturalizam u užem smislu, onaj koji donosi teorijske i metodološke novine počinje upravo pobijanjem dveju osnovnih prepostavki na kojima počiva tradicionalni strukturalizam: 1. shvatanja strukture kao interne organizacije jednog skupa i 2. orientacije na stvaranje tipa putem grupisanja povratnih crta u izvesnom broju organizacija, pri čemu se razlike eliminisu kao nebitne. Nasuprot tome, kako ističe Pujon, strukturalizam u užem smislu polazi od shvatanja da se „različiti skupovi elemenata mogu dovesti u vezu ne uprkos razlikama, već upravo zahvaljujući njima”. Na primer, etnolog i strukturalni antropolog Klod Levi Stros više se zanima za razlike koje postoje među društvima nego za njihove zajedničke crte. Prema njegovom mišljenju, vezu između dveju kultura čini komunikacija između etnologa i njegovih informatora, dakle, sama etnologija, mogućnost recipročnog prevodenja sa koda jedne na kod druge kulture, pri čemu one mogu biti jedna od druge veoma udaljene. Tu vezu, što je važno uočiti, ne čini uopštavanje zasnovano na pretpostavci o postojanju apstraktne „ljudske prirode” ili na davanju prednosti jednom tipu ljudske organizacije.

Vodeći računa pre svega o razlikama, strukturalistički metod posmatra skupove kao da su oni varijante jedini drugih, a skup tih skupova kao proizvod jedne kombinatorike. S tog stanovišta se ne može govoriti o strukturi koja bi bila svojstvena svakom skupu napose ili o strukturi koja bi predstavljala idealni tip. Sav skup elemenata, na primer skup elemenata koji čine neko društvo, samo je varijanta u odnosu na sve ostale varijante društvene organizacije, kako onih koje realno postoje tako i onih koje su samo teorijski predviđljive. Imajući u vidu pre svega delo Levi-Strosa i metodologiju koju je ovaj razvio, Pujon dolazi do definicije strukture u modernom smislu, prema kojoj je „struktura u suštini sintaksa transformacija zahvaljujući kojoj se može preći sa jedne varijante na drugu i ta sintaksa pokazuje njihov ograničen broj i granice teorijskih mogućnosti”.

U razvoju ovakvih teorijskih stavova i konkretnih metodoloških postupaka u raznim društvenim naukama, presudnu ulogu odigrala je moderna lingvistika, u kojoj su se najpre afirmisala istraživanja strukturalnog tipa. Osnivač moderne lingvistike, profesor Ženevskog univer-

ziteta Ferdinand de Sosir, držao je pred kraj života (umro je 1913) danas znameniti Tečaj iz opšte lingvistike, u kome je postavio novi osnov proučavanja jezika, koji se u kasnijim decenijama pokazao izuzetno plodotvoran u lingvistici i izvan nje, mada su gledanja samog Sosira umnogome danas prevaziđena i korigovana.

Sosir je najpre istakao razliku između sistematskog aspekta govora, jezika, i individualne upotrebe jezika, reči, govornog akta. Dok je govorni akt (*parole*) predmet nekoliko naučnih disciplina (fiziologije, psihologije, sociologije itd.), jezik (*langue*) je pravi i prvi predmet lingvistike. Odredivši na taj način predmet lingvistike, Sosir je predložio njegovu dalju podelu: sinhronijski vid jezika, njegova stanja, ima u svom domenu sinhronijska lingvistika, dok se promenama tih stanja bavi dijahronijska lingvistika. Ova dva pristupa jeziku ne mogu biti simultana. Pored toga, prvi, sinhronijska lingvistika, ima prednost.

Opisujući oblike jezika shvaćenog kao sistem znakova, švajcarski lingvist je posebno istakao činjenicu da među znacima koji čine sistem nema takvih koji imaju apsolutnu vrednost, već da su oni u odnosu međusobne zavisnosti. „Jezik nije supstanca već forma”, rekao je Sosir. U jeziku, dakle, „ima samo razlika”. Drugim rečima, značenja koja imaju pojedini znaci ne treba shvatiti kao etikete, već kao relativne vrednosti koje znaci imaju samo u međusobnim odnosima. Dakle, u datom stanju jezika sve počiva na odnosima, s tim što se odnosi među lingvističkim znacima uspostavljaju u dve različite sfere, koje odgovaraju dvema formama naše mentalne aktivnosti, koje su obe neophodne za život jezika. S jedne strane, reči uspostavljaju odnose zasnovane na linearnom karakteru jezika, koji isključuje mogućnost da se dve reči izgovore istodobno. Ove odnose Sosir je nazvao *sintagmatskim*. U sintagmi (*homo homini lupus*) jedan član (*homini*) ima vrednost samo po tome što je suprotstavljen onome što je ispred ili iza njega.

Izvan izlaganja, reči koje imaju nešto zajedničko povezuju se u pomčenju kao virtualna rezerva. U reči *lupum* nastavak *um* dobija smisao akuzativa samo zato što ga u pamčenju suprotstavljamo ostatku deklinacije (*us, i, o* itd.). Sosir je ove veze nazvao *asocijativnim* odnosima. Danas se češće upotrebljava izraz *paradigmatiski* odnosi.

Još jedna Sosirova postavka bitna je za razumevanje moderne lingvistike i strukturalizma koji je ona na-

dahnuća. To je stav da u jezičkom znaku treba videti dva elementa: ono čime znak označava (materijalni zvuk ili samo psihički otisak tog zvuka, to jest, akustička slika) i ono što znak označava, pojam. Znak je spoj ova dva unutrašnja elementa, ali se u tekućoj upotrebi pod znakom razumeva samo akustička slika, na primer, jedna reč (*drvo*). Zahoravlja se da je ta reč znak samo utočište što nosi pojam, ovde pojam drveta.

Da bi izbegao mogućne nesporazume, Sosir za akustičku sliku upotrebljava termin *signifiant* (označujuće), za pojam termin *signifié* (označeno), dok se termin signe (zna) isključivo odnosi na spoj označujućeg i označenog.

Sosir ne koristi reč *struktura*, već govorci o *sistemu*. U lingvistiku koja je nastavila Sosirova istraživanja termin *struktura* ušao je tek na Prvom međunarodnom kongresu lingvista 1928. godine. Međutim, on se uglavnom podudara sa onom što je kod Sosira bilo označeno kao sistem.

Ako u osnovi jezika leži sistem, struktura koje govornici čak i ne moraju da budu svesni, jer je podvrgavanje pravilima toliko neophodno da izgleda kao nešto prirodno, postavlja se pitanje ne leži li u osnovi svekolikog rada ljudskog duha neka univerzalna struktura, neka „logika” koja bi bila ključ za razumevanje kulture. Od te pretpostavke, od tog pitanja, polazi danas strukturalna antropologija, koja je, pre svega u oblasti etnoloških istraživanja, gde prednjači Klod Levi-Stros, autor *Elementarnih struktura srodstva* (1949), *Tužnih tropa* (1955), *Divilje misli, Totemizma danas* (1962) i *Mitologika* (u tri toma, 1964—1967). Pravila koja regulišu rodbinske odnose, značenja totema a i mitova Levi-Stros ne izvodi iz psiholoških i socioloških podataka — takva objašnjenja on podvrgava radikalnoj kritici — već nastoji da rekonstruiše logiku koja vlada međusobnim odnosima njihovih elemenata, kao što strukturalni lingvista postupa objašnjavajući prirodu lingvističkih fenomena.

To što je u strukturalnoj lingvistici, a zatim u društvenim naukama i filozofiji njome inspirisanim, data metodološka i heuristička prednost ispitivanju stanja jednog sistema nad ispitivanjem njegove geneze izazvalo je živu i danas veoma aktuelnu polemiku, u koju su se uključili mnogi značajni mislioci našeg vremena, polemiku koja je postala naročito oštra kad su se pojavila dela u kojima se, po mišljenju jednog dela kritike, neopravданo, nenučno i u suštini iz ideoloških razloga afirmišu pojmovi strukture, sistema, nepromenljivih uni-

verzalija, na račun pojmove istorije, promene i revolucije. Povodom knjige filozofa Mišela Fukoa *Reči i stvari*, koja nosi karakterističan podnaslov „Arheologija društvenih nauka”, i u kojoj autor ispituje pojedine momente istorije misli kao stabilne slojeve koje ne povezuje čvrsto jedinstvo vertikalnih, istorijskih okosnica, nego u kojima je faktor stabilnosti jači od faktora promene, povedena je diskusija između marksista okupljenih oko Sartra i pobornika novog strukturalizma. U jednom intervjuu u časopisu *Arc Sartr* je izjavio da strukturalizam „predstavlja poslednji bedem koji je buržoazija podigla da bi zaustavila marksizam”. Fuko mu nije ostao dužan. Najnoviji broj revije *La Quinzaine littéraire* donosi njegov odgovor Sartru, gde između ostalog, autor *Reči i stvari* kaže: „Ranije sam bio član komunističke partije, i sećam se da smo u to vreme Sartra smatrali poslednjim bedemom buržoaskog imperijalizma, poslednjim kamenom zdanja itd... I, eto, sada mi je čudno i zabavno što posle petnaest godina vidim tu rečenicu u Sartrovom tekstu. Njegovo je pravo da je koristi. On vraća kusur od novčanice koju smo mu nekada dali.”

Kao glavni predstavnik književnog strukturalizma u Francuskoj ističe se Roland Bart, autor *Mitologija* (1957), *Nultog stepena pisma* (1953), *O Rasinu* (1963), *Kritičkih ogleda* (1964), *Elemenata semiologije* (1965), *Kritike i istine* (1966) i *Sistema mode* (1967). Razvijajući Sosirovu misao da, pored jezika u užem smislu, i saobraćajni znaci, simbolički obredi, forme učitivosti itd. predstavljaju sisteme znakova, Bart dolazi do zaključka da se i kulturni objekti koji nisu nastali radi prenošenja značenja, radi komunikacije, kao što su hrana, odeća, pokućstvo, moda, film i književnost mogu posmatrati kao sistemi značenja.

Za književnost kao sistem značenja bitno je to što je njena supstanca jezik, to jest što se razvija kao drugostepeni, izvedeni sistem značenja. Na primer, u sineg dohi u kojoj se jedro upotrebljava za označavanje broda, jedro je označujuće (signifiant) a brod označeno (signifié), pojam. Veza među njima predstavlja denotaciju. Ali pošto je reč jedro upotrebljena umesto reči *brod*, odnos između označujućeg i označenog zapravo je jedna figura, a ta figura u retoričkom sistemu označava izvesno pesničko stanje govora i funkcioniše kao označujuće jednog novog označenog, same poezije. Tako se sa plana

denotacije prelazi na drugi semantički plan, plan retoričke konotacije.

Ovaj primer ističe jedno značajno svojstvo pesničkog jezika i književnosti uopšte: *izbegavanje neposrednog imenovanja*. Književnost se koristi znacima ne da bi imenovala smisao, već da bi ga istovremeno ponudila i uskratila. U književnom delu, kretanje verbalne poruke zaustavlja se i razlaže u čist prizor. Književnost upućuje na to da svet nešto znači, ali „ne kazuje šta”.

Da bi svoje shvatanje književnosti slikovito predstavio, Bart se, poput mnogih drugih, obraća Orfeju. Sudbina njegovog Orfea u osnovi je istovetna sudbini mitskog junaka: njega pogaća ista zabrana i on plaća istu cenu za njeno kršenje. Samo, dok Orfej-Književnost korača ne osvrćući se, znajući ipak da nekoga vodi sa sobom, stvarnost koju on tako postepeno izvlači iz smrti neimenovanog, počinje da diše, živi i usmerava se prema svetlosti smisla; ali čim se okreće prema onome što voli, u njegovim rukama ostaje samo izrečeni, to jest mrtvi smisao.

Književnost je, reći će Bart, variranje jedne poruke, afektivnosti koja je na razini imenovanja uvek vrlo siromašna i da se može svesti na nekoliko funkcija, kao što su — volim, želim, patim itd. Međutim, to variranje je moguće u određenim okvirima, to jest u granicama jednog sistema varijanti, čiji broj ograničavaju pojedine književne škole i epohе. Tako se književnost, toj tehnicici okolišnog saopštavanja, stavlja na raspolažanje određeni broj figura, određeno „pismo”, određena struktura žanra. To su granice koje očrtavaju životnu oblast književnosti i Bart tu oblast paradoksalno naziva retorikom. Ona ima dvostruku funkciju: da spriči banalnost do koje dovodi suviše neposredna književnost i da, s druge strane, onemogući preteranu originalnost, to jest, suviše posrednu književnost.

Iz ovakvog gledanja na književnost Bart izvodi funkcije književne kritike. Njen zadatak nije da otkriva „istinu”, već da utvrđuje „valjanosti”, jer književnost kao sistem ne može biti po sebi istinita ili lažna, već samo valjana ili ne, koherentni sistem znakova ili ne. Pravilla kojima je podvrgnut književni jezik ne tiču se saglašavanja tog jezika sa stvarnošću, već njegovog pokoravanja sistemu koji je autor sam odabrao.

JEZIK/GOVOR, STRUKTURA I ZNAK U LINGVISTICI*

Nekoliko ovde okupljenih tekstova treba da omoguće uvid u lingvističku upotrebu izvesnih termina koji se danas često susreću i daleko izvan područja lingvistike, u filozofiji, u nekim društvenim naukama, u književnoj teoriji, gde mogu biti, kako misle oni koji ih upotrebljavaju, izvanredno korisni (kao i metod koji podrazumeva njihovo pojmovno određenje u lingvistici) ili, na šta upozoravaju pre svega sami lingvisti, izvor krupnih nesporazuma.

U vezi sa tim nekoliko opštih napomena.

Jezik, a ne samo nauka o jeziku, nalazi se danas u središtu filozofske i naučne misli. Oni koji promišljeno govore o ovoj temeljnoj pojavi, pitaju se da li u njoj treba videti osnovno obeležje jednog doba u kome se oblikuje novi obrazac čoveka — *homo loquens*, *homo significans*,¹ ili simptom krize sveta prinuđenog da preispita svoja oruđa i svoje postupke? U svojoj novoj knjizi *Jezik i društvo*, Anri Lefevr razmatra „teorijsku situaciju“ koja bi mogla biti „posledica ili uzrok ili simptom“ savremene zaokupljenosti jezikom.² On smat-

* Uvodni tekst za temat „Putevi moderne lingvistike“ (De-lo, jul 1969), koji sadrži sledeće prihoge: R. Bart, „Jezik i govor“, V. A. Zvegincev, „Jezik i govor u njihovim međusobnim odnosima“, E. Benvenist, „Struktura u lingvistici“, A. A. Belicki, „Znakovna teorija jezika“ L. Hjelmslev, „Znaci i figure“ i R. Bugarski „Pojmovnoterminološki osvrt na generativnu gramatiku“.

¹ V. Maurice Merleau-Ponty: *Signes*, Gallimard, 1960, Préface, i Roland Barthes: *Essais critiques*, Seuil, 1964, str. 218.

² Henri Lefebvre: *Le langage et la société*, Gallimard, 1966 str. 9—27.

ra da treba uzeti u obzir, pre svega, dva opšta momenta: s jedne strane, *uspostavljanje veza između različitih kultura*, društvenih i političkih sistema i između ne-jednako razvijenih oblasti i, s druge strane, *sve veću specijalizaciju rada, znanja i društvenih delatnosti*. Završavajući pregled ove „situacije“ posebno u nauci, filozofiji, umetnosti i književnosti, Lefevr se zaustavlja na sledećem paradoksu: *uporedo sa naglim množenjem sredstava opštenja (mass-media) raste sumnja u samu mogućnost opštenja*. Zbog toga on govori o „krizi jezika“ kao o „posebnom slučaju ukrštanja višestrukih kriza — kriza izazvanih razvojem ili opadanjem — koje prate radikalno menjanje društva.“³ Poreklo savremene zaokupljenosti jezikom istražuje i Mišel Fuko u svom glasovitom delu *Reči i stvari*. Po njegovom mišljenju: a) traganje za logikom nezavisnom od gramatika, rečnika i reči, kadrom da izrazi univerzalnu sadržinu misli van postojećih jezika (što je dovelo do nastanka *simboličke logike*), b) pridavanje kritičke vrednosti izučavanju jezika, uočljivo već u naglašavanju „tehnika egzegeze“ u Marksia, Ničea i Frojda i c) pojava književnosti (u modernom smislu) — predstavljaju *tri vida kompenzacije „nivelašanja“ jezika, to jest njegovog srstavanja u red objekata saznanja*, do čega je došlo početkom XIX veka!

Ova dva primera opštег određenja i motivisanja današnje aktuelnosti jezika pokazuju da u nauci o jeziku, bez obzira što je ona tokom poslednje dve decenije stekla veliki ugled i zadobila znatan uticaj kao „vodeća nauka“, „nauka — pilot“, treba videti samo jedno područje, vid ili primer ove aktuelnosti, dok bi se kao posebni kompleksi, mada u tesnoj vezi sa lingvistikom, mogli navesti, na primer, *teorija informacije i simbolička logika*. Međutim, polje savremenih lingvističkih istraživanja i samo je toliko prostrano da ga danas čak i takvi znalci kao što su Jakobson, Martine ili Benvenist, smatraju gotovo nepreglednim. „U toku poslednjih decenija — piše Emil Benvenist 1954. godine⁴ — lingvistika je doživela tako brz razvoj i toliko proširila svoju oblast da bi i sumaran pregled problema koje ona pokreće zahtevao

³ Ibid., str. 174.

⁴ Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, str. 309—313.

⁵ Emile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, str. 3.

čitavu knjigu...” Samo devet godina kasnije, 1963, on zaključuje, sa očiglednom rezignacijom, da je „u toku ovih poslednjih godina u izučavanju jezika uopšte i pojedinačnih jezika došlo do značajnih promena, čiji domet čak prevaziđa ionako širok vidokrug lingvistike”.⁶

Među tvežnjama koje su došle do izražaja u toku razvoja moderne lingvistike dve su posebno ambiciozne, ali istovremeno i posebno zanimljive za ljude van lingvistike: težnja, najsnažnije ispoljena u Jakobsonovom delu, da se pitanja poetike smatraju predmetom koji ulazi u područje lingvističkog istraživanja⁷ i težnja da se lingvistika zasnove kao opšta nauka o znacima, koja se naročito jasno ispoljava u vidu *gloseomatike* Luisa Hjelmsleva.⁸

Ali, pre svega, treba istaći da se razvoj lingvistike, i posebno njeno metodološko konsolidovanje, podudara sa prevagom „sinhronijske” ili u užem smislu „strukturalne” lingvistike, kojoj je upravo Sosir, jednim od svojih začetničkih opredeljenja, dao prvenstvo, smatrujući da jezik najpre treba opisati kao sistem, onako kako ga opaža ista kolektivna svest, pa se tek onda okrenuti nizmeničnim smanjivanjima reči van sistema. Prevlast ovakvog gledišta slikovito je prikazao Jakobson poredeći smer koji je preovladavao među učesnicima I kongresa lingvista, održanog 1928. u Hagu, sa orientacijom izraženom na poslednjem, IX kongresu lingvista, održanom u Njujorku 1962. Dok je u Hagu, od ukupno četrdeset referata, svega deset bilo posvećeno opštoj lingvistici, od čega tek tri sinhronijskim problemima, u Njujorku je dve trećine svih referata, ukupno preko sto, bilo iz oblasti sinhronijske lingvistike.⁹

Danas se već zapaža reakcija na ovo isključivo nastojanje na sinhronijskom planu i strukturalna lingvistika se često više ne poistovećuje sa sinhronijskom. Tako Žan Pijaže posebno razmatra sinhronijski a posebno transformacioni strukturalizam u lingvistici.¹⁰ S druge

Ibid., str. 18.

⁷ Roman Jakobson: *Lingvistika i poetika*, Nolit, 1966, posebno na str. 323—324.

⁸ Јан Ељмслев: Прологомени к теории языка, у зборнику *Новое в лингвистике*, I, Москва, 1960, str. 336. Nedavno je objavljen i francuski prevod: *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit éd., 1969.

⁹ Р. Якобсон: Историја Деветог конгреса лингвистов, у зборнику *Новое в лингвистике*, IV, Москва, 1965, str. 577—588.

¹⁰ Jean Piaget: *Le structuralisme*, PUF, 1968, str. 63—74.

strane, javlja se težnja, naročito u sovjetskoj lingvistici, da se uspostavi ravnoteža između tradicionalne i strukturalne lingvistike, kao dva posebna i ravnopravna odeljaka savremene nauke o jeziku. „Tradicionalni i strukturalni opis se ne isključuju već se dopunjavaju”, piše pozнати sovjetski lingvist Šaumjan.¹¹ Najzad, ima mišljenja da je lingvistički strukturalizam u celini prevaziđen. Zanimljivo je što takav stav iznosi upravo Benvenist, jedan od najistaknutijih strukturalnih lingvista: „Ove, 1968. godine — kaže on — navršava se tačno četrdeset godina otkako se javio pojam lingvističkog strukturalizma. To je mnogo za jedno učenje u nauci koja se tako brzo razvija. Danas su izvesna nastojanja, na primer, u Čomskog, usmerena protiv strukturalizma”.¹²

Očigledno je, dakle, da pojava strukturalnih metoda i odgovarajuće terminologije u takozvanoj vanlingvističkoj oblasti dolazi u trenutku kad se izvorište ovih metoda, strukturalna lingvistika, nalazi na pragu ozbiljnih preobražaja. Tako se i termini „jezik/govor”, „struktura” i „znak”, sa njihovim u strukturalnoj (sinhronijskoj) lingvistici zasnovanim pojmovnim određenjem, nalaze u osnovi nekih filozofskih, naučnih i književno-teorijskih dela koja su poslednjih godina, naročito u Francuskoj, u središtu neobično širokog interesovanja,¹³ ali oni u savremenoj nauci o jeziku već zahtevaju novo kritičko preispitivanje. Takav kritički stav prema osnovnim pojmovima strukturalne lingvistike čitalac će uočiti u svim tekstovima koji čine ovaj prikaz.¹⁴

¹¹ С. К. Шаумян: Язык как семиотическая система, уzbirci, *Теоретические проблемы современного советского языкоznania*, Наука, 1964, str. 55.

¹² *Structuralisme et linguistique*, un entretien de Pierre Daix avec Emile Benveniste, „Les Lettres francaises”, 24 juillet 1968, strana 11.

¹³ Misli se na dela Fukoa, Barta, Strosa, Lakona, Altisera i Elka, objavljena posle 1965.

¹⁴ Čitaoci koji žele da se podrobno obaveste o osnovnim tokovima savremene lingvistike i o njihovoj istorijskoj podlozi mogu na našem jeziku da koriste knjigu Milke Ivić *Pravci u lingvistici*, Ljubljana, 1960. Isti autor pisao je o strukturalnoj lingvistici u „Filološkom pregledu” (1963, I—II) — *O strukturalnom metodu jezičke analize*. Skrećemo pažnju i na dva ogleda Ranka Bugarskog: *Šta je strukturalizam?* („Filološki pregled”, 1965, I—II) i *Lingvistika Ferdinandea de Sosira* („Izraz”, 1966, br. VII) O Sosiru je pisao i Sreten Marić: *Sosirova lingvistika i misao o čoveku*, („Književnost”, 1968, br. 5).

DAN ZA MUŠKU FINOCU*

Mitoanaliza jednog praznika

Kada su učesnice Međunarodnog kongresa žena u Stokholmu (1910) usvojile predlog Klare Cetkine da se 8. mart proglaši Danom žena, one su zamišljale da će to biti međunarodna manifestacija „borbene solidarnosti žena”. Tako zamišljena manifestacija imala je malo šta zajedničko sa praznikom, ali se Dan žena ipak pretvorio u praznik i proslavu u zemljama koje ga „obeležavaju”. To se, po svemu sudeći, može objasniti time što je svako ifražetstvo manifestovanje „borbene solidarnosti žena” ostalo neprihvatljivo tamo gde je ravnopravnost žena sa muškarcima deklasirani politički cilj i načelo zakonodavstva. Tako su ženske manifestacije zamenjene praznikom u slavu žena.

Ovom zamenom dovedena je u pitanje ili sasvim izgubljena i prvobitna ideoološka sadržina Dana žena. Ono što se Osmog marta slavi i „obeležava” najmanje je ravnopravnost žena sa muškarcima. Umesto toga, vidljiv je napor da se ilustruje i prenese ideja o međusobnoj ravnopravnosti žena. „Svoj” praznik žene treba da dožive kao dan kada su sve razlike među njima ukinute. Tako se 8. mart kod nas i u drugim zemljama slavi kao praznik svih žena, bez obzira na materijalne, društvene ili nacionalne razlike. Prema izveštaju *Politikinog* dopisnika iz Moskve, sve žene Sovjetskog Saveza dobile su pismenu čestitku Centralnog komitata i vlade*. Na našim sindikalnim proslavama sve žene sede za istim sto-

jom i goste se istim poslasticama. Sve dobijaju isti poklon, isti cvet i isti poljubac. Ne treba ni reći da ovaj spektakl „uravnilovke” veselja i viteštva euforično doživljavaju žene na nižim lestvicama društva, dok je on prava mora za povlašćene, no koju one disciplinovano trpe.

I ova zamena teze može se ideoološki motivisati. Nama, zemlje u kojima se slavi 8. mart daju teorijsku i političku prednost klasnoj borbi i nacionalnoj ravnopravnosti nad borbom za emancipaciju žena, te bi to mogao biti razlog što čak i na Dan žena tema ravnopravnosti sa muškarcima ostaje u drugom planu. Ipak, potiskivanje ove teme i njeno zamenjivanje potpunije se može protumačiti ako se posmatra na jednom drugom planu — na planu mitologije.

Ravnopravnost žena sa muškarcima sastavni je deo demokratskih političkih programa i osnovni cilj feminističkih pokreta. Borba za ovu ravnopravnost zaoštrava se u pojedinim istorijskim razdobljima, pa se čak može govoriti i o izvesnom napretku prema ciljevima te borbe na objektivnom istorijskom planu. Danas je ravnopravnost žena sa muškarcima jedan od deklarisanih standarda svakog demokratskog poretka. Međutim — i sada dolazimo do jednog za našu analizu značajnog momenta — nema znakova da je predstava o takvoj ravnopravnosti ikada uzbudivala maštu. O njoj ne govore mitovi, ona nije predmet utopije i sna. Ne postoji simboli ove ravnopravnosti, pa time ni mogućnost da se oko takvih simbola ostvari ritualno, spektakularno zajedništvo polova. Sama žena oduvek je bila grada simbola, jedan od najčešće mistifikovanih i divinizovanih predmeta, ali ne i žena ravna muškarцу. Na planu kolektivne uobrazilje postoji samo borba između maskulokratije i ginekokratije, borba između muškog i ženskog načela.¹

To stvara osnovu teškoću kada treba nečim „obeležiti” 8. mart, ako njegovu ideoološku sadržinu čini ravnopravnost žena sa muškarcima. Semioškim rečnikom rečeno, problem je u tome da se za jedno tendenciozno označeno nađe jedno spontano označavajuće. Dobar primer za to predstavlja neuspeli pokušaj francuskog revolucionara Žaka Ebera da 1793 godine u Parizu orga-

* Us. Leon Abensour: *Histoire Générale du Féminisme*, Paris, Librairie Delagrave, 1921.

nizuje „Praznik Razuma”. To je, prema Mosovom izazu, bila „aspraktna karikatura praznika”?

Svakako, što važi za ravnopravnost žena sa muškarcima podjednako važi i za međusobnu ravnopravnost žena. I tamo gde u prvi plan zvaničnih programa i sindikalnih priredbi izbija ova opštija i jača ideološka tendencija, ne konstituišu se pravi simboli i proslava 8. marta se „ne prima”.

To što je Dan žena kod nas ipak postao praznik u pravom smislu, treba zahvaliti upravo tome što se on spontano odvojio kako od prvobitne takso i od savremene ideološke tendencije. Postavši spontano slavlje, Dan žena je počeo da oživljava neke mitske, arhetipske situacije. Tako se u proslavi ovog praznika u našoj sredini mogu raspozнати tragovi oba osnovna ženska mita — mita o samodovoljnosti žena, to jest mita o odstranjenom muškarцу, i mita o vladavini žena, odnosno mita o ukroćenom muškarcu.

U okvir prvog mita ulaze, npr., čisto ženska grupna putovanja, praznična hodochašća u Trst, Beč, Pariz... Još karakterističniji primer mitske ženske samodovoljnosti, zatvorenog ženskog sveta, pružaju prigodne reportaže o istaknutim ženama i razgovori sa njima, kada su — a to je gotovo pravilo — i autori tih reportaža i intervjua žene. Jednu takvu reportažu emitovao je povodom 8. marta sarajevski TV studio. To je bio razgovor pet reporterki sa pet istaknutih predstavnica raznih zanimanja. Videli smo i čuli ženu-naučnika, ženu-sudiju, dve žene-umetnice i jednu ženu-lekara, a da za sve vreme u kadar ni slučajno nije promakla neka muška glava. Činilo bi se da je ovaj ženski univerzum savršen, bez ijedne pukotine, da u njega neosetno, između reči, ne prodire jedan subverzivan element u vidu muškog mita o večnoj funkciji žene. Kao nekom neizbežnošću, ovaj razgovor žena u ženskom svetu stalno se vraćao na izdajničko pitanje: „Kako uspevate da pomirite ulogu žene, ulogu koju imate u porodici, sa vašim pozivom naučnika, umetnika, društvenog radnika?...” Ili: „Kako Vi, kao žena i kao sudija...” Kako je Rolan Bart pokazao u jednoj svojoj „mitologiji”,³ ovde je u pitanju prihvatanje žene u oblastima tako zvanih muških delatnosti sa-

mo pod uslovom da one ne izgube iz vida svoju osnovnu, „prirodnu” funkciju majke.

Mit o matrijarhatu, to jest mit o ukroćenom muškarcu, svakako je najizrazitiji i najradikalniji feministički mit. On ima dva različita toka. Prvi od njih nadovezuje se na paganski folklor i antičku tradiciju i u njemu je naglasak stavljen na biološka i psihička preimuntstva ženskog pola. To je ona prastara priča o Amazonkama i matronama, o neukrotivim ratnicama i kraljicama, koja se može naći u folkloru svih naroda, u književnosti počev od Aristofana, u nauci u vidu hipoteza o prvobitnom matrijarhatu ili futuroloških vizija jedne buduće vladavine žena; od njega vodi poreklo tobožnje naučno dokazivanje biološke, intelektualne, psihičke itd. premoći ženskog pola nad muškim.

Ovaj ogrank mita o matrijarhatu predstavlja referencijski okvir za razumevanje takvih obrednih radnji kakva je, na primer, zamjenjivanje uloga između, šefa i posluge na Dan žena u jednom beogradskom restoranu. Kako piše *Politika ekspres* od 9. marta, „dvadesetak žena, konobarica, kuvarica i ostale posluge, pored prigodnih poklona, ceo jučerašnji dan sedele su i zabavljale se u restoranu, a posluživao ih je lično upravnik”.⁴ Isto važi i za praznični poklon u vidu slobodnog dana, koji žene dobijaju takso što se za taj jedan dan njihove kolege, pored svog posla, opterećuju i njihovim. Tako se upravo na Dan žena, koji je, prema izvornoj zamisli, imao da protekne u znaku ravnopravnosti između žena i muškaraca, ta ravnopravnost remeti, ali tako što se obredno pomera u korist žena.

S druge strane — nasuprot paganskom i scijentističkom mitu o biočišči i intelektualno nadmoćnijoj ženi — razvio se mit o ženi kao „slabijem polu”, no koja je zato na moralnom planu daleko iznad muškarca. Ovo dragoceno biće, verovatno potecklo iz gnostičkog kulta Bogorodice, odlikuje se, za razliku od antičke Antiope i biblijske Judite, fizičkom krhkotu, ranjivošću i nebeskom prozračnošću. Na ideji o krhkoj ali moralno vrednoj ženi zasnovan je u XII veku čitav sistem društvenih odnosa, poznat pod imenom „kurtoazno društvo”, u kome su vitezovi postali „duhovni vazali plemenitih dama”. Ovaj tip odnosa, ponikao na temelju mistifikacije i di-

² Up. Jean Duvignaud: *La fête civique*, in: *Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, 1965, pp. 230—236.

³ Roland Barthes: *Mythologies*, Seuil, 1957, pp. 60—62.

⁴ Roger Caillois: *L'HOMME ET LE SACRE*, Gall, 1950, str. 156: „Robovi jedu za stolom svojih gospodara, nareduju im rugaju im se, a ovi ih služe, slušaju ih, trpe uvrede i ukore”.

vinizacije žene, postao je i sam mitotvoran pošto je nestao sa istorijske pozornice. Sa pozornice istorije on je prešao na pozornicu našeg sna i našeg jezika.

Tako se i u slavlju 8. marta jasno raspoznaće pateći par Viteza i Dame, i to u težnji da se tog izuzetnog dana, pored ostalih za mit karakterističnih preokreta, čitav svet svede na ova dva arhetipska lika. Ulice su zakrčene kavaljerima i damama, i cvećem — simbolom njihovog afektivnog, prazničnog odnosa. To je, prema zgodnoj formuli nađenoj ove godine, „Dan za mušku finoću“. „Bar tog dana, Osmog marta — čitamo u *Bazaru* — žene su slavljenе i poštovane, ako već nisu ostala trista šezdeset četiri dame u godini. Zasute su cvećem, poklonima... Na ulicama grada osećala se nesvakodnevna živost, praznična atmosfera. Prosto se nije moglo proći od cveća...“

Zasute cvećem... Jer, čini se da od XII veka do danas nema rečitiće viteške metafore od ove nežne zbrke žena i cveća. Prisna veza latica i puti javlja se kao džinovski znak Dama žena, njegov osnovni ton, glavno obeležje. Novine su nepogrešivo našle najjezgrovitiju definiciju ovog praznika: *Dan žena — dan cveća*. „Jučerašnji, osmi martovski dan, praznik žena, izgledao je, možda više nego ikad, kao dan cveća“, obaveštava nas *Ekspres politika*.

Ali ima nešto što nas 8. marta u ovoj prastaroj jednačini uz nemirava. Uprkos euforičnom tonu štampe, jagma za karafilom, lalom i zumbulom na Crvenom trgu i hiljade žena koje se tog dana tiskaju u ulicama i na autobuskim stanicama sa fišekom iz koga proviruje crveni karafil, ostavljaju u nama mučan utisak. Zašto? Možda zbog toga što se gomilanjem cveća, kao i gomilanjem reči, obično manje kazuje, a više prečutkuje i skrije. Nešta golema laž, neki leš. Jer toga dana bilo je cveća kao na groblju.

Uprkos tome, žena treba da previdi brda cveća i da intimno doživi svoj cvet. To je

*Buket ruža za tebe,
ruža crvenih, belih,
plavih, žutih...
Život za tvoj dan!*

Ovim stihovima Agostina Neta počinje zbirka ljubavnih pesama koju je jedan naš izdavač, zajedno sa slič-

nom zbirkom ljubavnih pisama, objavio povodom 8. marta⁵ Obe zbirke imaju isti karakterističan naslov — *Tebi*, po kome podsećaju na naziv jednog drugog prazničnog poklona, na naziv čaša za vinjak *Ja i ti*. Tako se u konkretno mnoštvo žena uvodi jedna apstraktna jedinina, a naša mora dobija mogućnost lirskog razrešenja.

Međutim, to nije ishod kojim će se zadovoljiti mitanalitičar. On nastoji da dopre s one strane mita. Da bi mit mogao da živi i deluje, njegov smisao i njegovo poreklo — kako kaže Deni de Rougemont⁶ — moraju da ostanu delimično skriveni. A analitičar mita kreće putem racionalizacije i rekonstrukcije; on ili svodi ili upotpunjava mit. To ga suočava sa dvostrukom teškoćom: metodološkom i psihološkom. Svoju građu možda suviše brzo preobraća u predmet objektivnog istraživanja. S druge strane, njegova lucidnost može mu doneti usamljenost i podozrenje.

⁵ Klub čitalaca *Komunist*, Beograd 1972.

⁶ Denis de Rougemont: *L'amour et l'Occident*, Union générale d'éditions, 1939, Paris, p. 16.

SEMOLOGIJA SPORTA

Sport je područje savremenog života u kojem neverbalna komunikacija ima izuzetno veliki značaj, što znači da je to pogodan teren za semiološka istraživanja. Kako bi rekao Roland Bart, sport je pravo „carstvo znakova”, a sportska igrača su mesta gde je komunikacija zgusnuta, raznovrsna i uređena kao malo gde. Kodifikovani zvučni signali (pučnji startera, zvižduci sudija, zvonjava zvona na ulazu u poslednji krug, gong u ringu) smanjuju se i mešaju sa takozvanim „bučnim i spontanim” reagovanjem gledalaca (aplauzi, zviždući, čegrtanje, trubljenje, uzvici oduševljenja i uzdasi razočaranja), no čije je razumevanje moguće upravo zahvaljujući tome što je i ono zasnovano na konvenciji.

Ovim neverbalnim zvučnim znacima pridružuju se neki elementi verbalne usmene komunikacije. To su, pre svega, termini kojima se služe sudije, među kojima su imena brojeva (kad se objavljuju rezultati; na primer, u tenisu ili stonom tenisu) i jednosložne i, redje, više-složene sudske odluke (*brek, aut, nec, izjednačenje, prvi servis*). Nešto složenija su skandiranja navijača, gde su najzastupljeniji sloganovi od dve reči (*su-di-jo, lo-po-ve; ho-će-mo, tre-ći; Dža-jo, maj-sto-re.*) U oba slučaja, upadljivo je da se govor upotrebljava u rudimentarnom obliku, sveden na signalizaciju, odbrojavanje ili ritmičke uzvike, dok su razvijeniji oblici usmene komunikacije za vreme takmičenja retki i manje važni (dogovaranja igrača, obaveštenja i upozorenja spikera) ili zabranjeni (razgovor igrača sa sudijom i sa publikom, uputstva koja treneri dovikuju sportistima, zbog čega ih sudije često odstranjuju iz gledališta).

Vizuelna komunikacija koja se odvija u toku sportske priredbe ima tri lako prepoznatljiva plana. To su, najpre, kinezički znaci, to jest, gestovi. Sportski arbitri malo govore, nešto češće upotrebljavaju pištaljku, a najviše pokazuju: put u svlačionicu, na centar, na jedanaesterc, da se igra nastavi, da je završena itd. Gestovima se služe sportisti da izraze raznolike emocije, od oduševljenja uspehom do očajanja. Pri tome ima nespecifičnih gestova (hvatanje za glavu, podignute ruke pobednika), i gestova specifičnih za pojedine sportove (pljeskanje pod dlanovima, u košarci; pozdrav dodirivanjem rukavica u boksu). I publika svoje raspoloženje izražava, između ostalog, pokretima, ustajanjem, dizanjem ruku, manjanjem itd.

Veliki značaj u sportu ima označavanje pomoću boje. Boja čini glavno distinkтивno obeležje dresova sportista i sudija, navijačkih rekvizita (zastava, šalova, kapa). Javlja se u funkciji identifikacije (klupske i nacionalne boje) i raspoznavanja sportista (međusobno, za sudije i za publiku) i navijača. U fudbalu, jednostavni kod koji čine žuti (opomena) i crveni (isključenje) karton, zajedno sa gestovima „pokazivanja kartona”, kad sudija uzimajući stav mirno, vadi karton iz džepa i diže ga u visini glave kažnjenoj igrača, koji pri tom mora takođe stajati mirno i biti licem okrenut prema sudiji. Uzgred budi rečeno, ima u ovoj sceni nešto od simbolike prokletstva.

Ponekad se u sportu bojom označava rang majstorstva koji je sportista dostigao (u džudou, učenik napreduje od belog, preko žutog, narandžastog, zelenog i plavog, do mrkog pojasa), što čini kodove nastale po ugledu na slične religijske i vojne označke činova. Boja može da bude element svetlosne signalizacije (kao na semaforu koji služi za označavanje starta automobilske trke), mada ova može i bez boje (kao u mačevanju, gde paljenje lampice detektuje dodir vrha mača i protivničkog tela, ili u plivanju, gde se na sličan način utvrđuje trenutak kada plivač stigne na cilj).

Dresovi igrača, klupske zastave i zastavice i navijački rekviziti, kape, šalovi i slične stvari, pored „svojih” boja, mogu da imaju još dva distinkтивna obeležja: grbove klubova ili, kad je reč o takmičenjima nacionalnih reprezentacija, državne grbove, i imena klubova, odnosno zemalja. Ime, ili inicijal, ponekad je deo grba, koji ima više likovnih elemenata, likovne simbole mesta, sporta, društvenog uređenja, klase ili profesije. Drugu

vrstu likova — likove sportista — nalazimo na navijačkim transparentima, mada glavnu sadržinu ovih rekvi-zita čini tekst, pisana varijanta usmenih navijačkih slo-gana.

Međutim, pisana komunikacija u toku sportskih pri-redbi dobija poslednjih godina sve veći značaj zahvaljujući usavršavanju elektronskih sefamora, gde se pisane poruke kombinuju sa svetlosnim signalima i televizijskom slikom. Zahvaljujući sefaronu, publika dobija maksimalni broj obaveštenja o učesnicima takmičenja, postignutim rezulatima, a sve češće — na velikim ekranima koji dominiraju savremenim stadionima — vidi uveličanu sliku detalja neke situacije na terenu i, pre svega, sliku svojih heroja, čiji su likovi na taj način dignuti na nebo i otud nas gledaju kao zvezde.

U toku sportskih priredbi odvijaju se i drugi, bezbroj drugih komunikacijskih činova, javljaju se tu i dnu-ge vrste znakova, razmenjuju se poruke i drugim kana-lima, tako da bi rekonstrukcija potpunog modela komu-nikacije u sportskom takmičenju bila teško ostvarljiv za-datak. Ali, i analiza makar samo jednog segmenta te komunikacije sa semiološkog stanovišta može da bude zanimljiva, bar utoliko što može da pokaže neke mogućnosti takvog pnistupa. Na taj cilj ograničava se sle-deća skica analize zastava osamnaest fudbalskih klubova kojih su se u sezoni 1974/1975. takmičili u našoj prvoj ligi.

Zastava fudbalskog kluba je složen znak i može se razložiti bar na tri elementa: klupske boje, amblem i tekst. Kad je reč o klupskim bojama, lako je uočiti da se ovde, za razliku od amblema i teksta, koristi ograni-čen broj označujućih za veliki broj označenih. U stvari, postoje dve grancice. S jedne strane, sam spektar boja je ograničen, a s druge strane, postoji težnja da se upo-trebljavaju samo tri boje: crvena, plava i bela, boje ju-goslovenske državne zastave. Zato se sve zastave ovde zastupljenih klubova mogu podeliti na tri grupe na os-novu toga koju su od ove tri boje preuzele, odnosno koja od njih preovlađuje. To što se zastave svih osam-naest klubova mogu podeliti na crvene, plave i bele do-vodi do toga da tačno polovina tih klubova i nema u strogom smislu svoje klupske boje, jer tu dolazi do broj-nih podudaranja. Na primer, tri kluba imaju crvene zas-tave, a po dva crveno-crne, bele i belo-plave sa popreč-nim prugama.

U ostalim slučajevima, uprkos ponavljanju istih bo-ja, postoje spicifične razlike. *Crvena zvezda*, *Proleter* i *Vojvodina* imaju crveno-bele zastave, ali se ta kombinacija javlja na tri različita načina, tako da se tu može govoriti o nekoj vrsti „gramatičke”: paradigmatske raz-like zasnivaju smisao klupskih boja kao znakova raspo-znavanja, identifikacije klubova. Taj smisao, naravno, ne treba brihati sa simboličnim značenjem crvene boje u ideološkoj paradigmi boja.

Dovoljne na vizuelnom planu, ove „gramatičke” raz-like pogodna distinkтивna obeležja na verbalnom planu, pa se zato i ne govori o poprečno-crveno-belim, uzdužno-crveno-belim i polu-crveno-polu-belim. A mi ipak dobro znamo ko su crveno-beli, kao što znamo i ko su crno-beli. Postoje i sile van interne logike primarnog semiološkog sistema koje odlučuju o smislu znakova.

Na klupskoj zastavi стоји amblem, najčešće u obliku štita, medalje ili kruga, a u njemu se razlikuju likovni simboli i tekst. Simboli se mogu svrstati u četiri grupe: simboli države i partije — srp i čelkić (*Sloboda*), buktin-ja (*Partizan*) i petokraka (u amblemima deset klubova); simboli mesta — most (*Velež*), kula (*Olimpija*, *Beograd*), tvrđava (*Radnički*), zmaj (*Olimpija*); simboli rada i rad-ništva — rudarska zvezda (*Sloboda*) nakovanj (*Čelik*), železničarska značka (*Železničar*) i, na kraju, simbolički likovi sporta; u stvari, reč je o jednom jedinom znaku te vrste, o lopti (u amblemima *Sarajeva*, *Čelika* i *Bora*). Simbolički likovi javljaju se pojedinačno i u parovima, a u ukupnom broju preovlađuje petokraka. Amblemi dva kluba nemaju simboličke likove (*Vardar* i *Proleter*).

Tekst, sa svoje strane, ima dva fakultativna i jedan obavezani element. Fakultativni su ime grada i godina osnivanja, a obavezno je ime kluba, ali se i ono može pisati na razne načine, sa oznakom vrste kluba (OFK, NK, Fudbalski klub, FRK, FK, Jugoslovensko sportsko društvo), navođenjem samo imena (*Budućnost*), ili samo inicijala (malo *d* za *Dinamo*) ili čak u obliku rebusa, kao u slučaju *Crvene zvezde*, u čijem amblemu skraćenica FK ispred jedne zvezdice zamjenjuje puno ime kluba.

Tekst je po pravilu ispisani preovlađujućim pismom na teritoriji koju fudbalski klub predstavlja, pa je, u skladu s tim, *Partizan*, kao jugoslovenski klub, svoje ime ispisao dvaput, i cirilicom i latinicom. Svi klubovi iz Bosne i Hercegovine opredelli su se za latnicu *Čelik*, *Sloboda*, *Sarajevo*, *Železničar*, *Velež*), a njima su se,

prkoseći pravilu, pridružili *Proleter* iz Zrenjanina i *Radnički* iz Niša, dok se *Vojvodina* priklonila cirilici.

Imena klubova mogu se razvrstati i prema tome koju vrstu vrednosti iskazuju ili olikavaju. Nekoliko klubova preuzele je imena svojih mesta (*Rijeka*, *Sarajevo*, *Beograd*, *Bor*), a *Vojvodina* ime pokrajine, stavljući se na taj način u ulogu predstavnika određene sredine i birajući spektar asocijacija i emocija u čijem je središtu privrženost rodnom kraju, slatkom zavičaju. Dva kluba se vezuju za teritoriju figurativno, jer su njihova imena sinegdohe: ime *Vardar* upućuje na to da je reč o makedonskom klubu, dok *Velež* njegovo ime vezuje za Mostar.

U drugoj grupi su *Radnički* iz Niša, *Željezničar*, *Dinamo* i *Celik*. To su klubovi čija imena imaju simboličnu vezu sa radom i radništvom. Međutim, tu simboliku remete i u izvesnom smislu „kompromituju“ ideološke konotacije koje takva imena imaju u društvu gde je egzaltacija rada i radništva retorika vlasti i znak lojalnosti. Kad se javlja van paradigmе u kojoj bi moglo da se „deklinuje“ sa *Gradanskim*, *Trgovačkim* ili nekim drugim klasno ili profesionalno definisanim klubom, ime, *Radnički* gubi vezu sa specifičnim vrednostima radništva na koje inače upućuje. Zanimljivo je da je beogradski *Radnički*, sasvim u duhu Orvelovih slutnji, godinama posle rata bio zapravo klub policije!

Neki od ovih „radničkih“ klubova kršteni su posle rata imenima preuzetim od sovjetskih klubova (*Dinamo*, *Celik*; pored njih, tu je nekad bila i *Lokomotiva*), tako da je u tim imenima ostalo nešto „istočno“, „lagersko“ ili, ako hoćete, „internacionalističko“.

S vremenom su šavovi ideološke motivacije ovih imena izbledeli toliko da ona danas (bar u očima domaće publike) upućuje na svoje referente ne dodajući im sa svoje „idejne“ strane bog zna šta. To važi i za sledeću grupu klubova, one koje njihova imena vezuju za stariju (*Hajduk*) ili noviju istoriju (*Crvena zvezda*, *Partizan*, *Proleter*), no u čijem savremenom „imidžu“ ta veza ne učestvuje. Čak ni činjenica da je *Partizan* ostao klub pod jakim uticajem vojske ne daje njegovom imenu neku posebnu „armijsku“ težinu. I to je danas samo jedno izbledelo, providno i u tom smislu čisto ime.

Od ovih osamnaest klubova, samo se jedan svojim imenom vezuje za tradiciju sporta — *Olimpija* iz Ljubljane. Simbolična i referencijska funkcija tog imena ho-

mogene su, što ovoj drugoj olakšava da se ostvari, dok u slučaju heterogenih imena, a takva su, videli smo, sva ostala, imena koje mogu da nose i drugi referenti (škole, fabrike, trgovачke firme itd.), van konteksta i bez atributa (FK, SD, itd.), referencijska funkcija ne bi mogla da se realizuje.

Izbor homogenog, „čisto“ sportskog imena, u situaciji kad svi drugi u istoj vrsti biraju imena heterogene simboličke vrednosti, može da konotira izdvajanje, otpor vladajućoj tendenciji i da dovede do toga da se ime ipak „zarnuti“ hotimičnom ili spontanom van-sportskom tendencijom.

Simboličnim vrednostima znakova teško je upravljati. Niti je lako nametnuti ih, niti je lako izbeći ih. U oba slučaja one se vrlo lako pretvaraju u svoju suprotnost. Vladanje carstvom znakova iluzorno je, a iluzoran je i moralizam na tom planu. S fatalnošću simboličnih vrednosti znakova ipak se može izići na kraj. One su prolazne. Samo ih treba trošiti i potrošiti. To je jedan od zaključaka kojima nas vodi razmišljanje o simboličnim značenjima sportskih znakova, a posebno fudbalских zastava.

KNJIŽEVNOST KAO ŽRTVOVANJE REČI*

Svečano i melanholično, Feniks posmrtnе slave objavljuje ime još jednog mrtvog piscu: Žorž Bataj.

Ovo ime dugo je bilo poznato, pre no što je, posle 1962. godine Batajeve smrti, postalo glasovito. Batajeva prisutnost najpre se oseća među piscima i intelektualcima bliskim nadrealizmu, koji su izvan matice pokreta, ali se određuju u odnosu na njega, u „dijalogu“ s njim. On je među osnivačima časopisa *Dokumenti* (1929—1930), među saradnicima *Društvene kritike* (1931—1934). Potpisnik je, zajedno sa Bretonom, manifesta *Protivnapad* i pamfleta *Jedan leš*; sa Lerisom, Kajoaom, A. Masonom i Klosovskim, osnivač časopisa *Acefal* (1936—1939).

Na izmaku rata, pažnju privlače Batajevi filozofski afiorizmi i zapisi *Unutrašnje iskustvo* (1943) i *O Ničeu* (1945).¹ Zahvaljujući njima, naročito posle opsežne Sartrove analize prve od ovih knjiga,² Bataj važi kao sledbenik Ničea i pobornik „novog mysticizma“.

Značajnu ulogu u književnom životu i književnoj kritici odigrao je Bataj kao osnivač (1946) i urednik jednog od danas najuglednijih francuskih časopisa za teorijska i književnokritička pitanja — *Kritika*. Bataj kritičar i kritičar umetnosti postaje cenjen zahvaljuju-

* Pogovor u knjizi Ž. Bataja *Erotizam. Suze Erosove*. „Vuk Karadžić“, 1968.

¹ *L'expérience interieure*, Gallimard, 1943, str. 253; *Sur Nietzsche*, Gallimard, 1945, str. 285.

² *Un nouveau mystique u Situations*, I, Gallimard, 1947, str. 133—174.

ći pre svega knjigama *Lasko ili rođenje umetnosti* (1955), *Književnost i zlo* (1957), i *Suze Erosove* (1961).³

Posebno mesto među Batajevim filozofskim i teorijskim spisima zauzima knjiga *Prokleta strana* (1949),⁴ gde on široko razvija teoriju Marsela Mausa o *p o t l a - č u* — razmeni darova kod nekih arhajskih naroda — čineći od nje temeljno načelo opšte ekonomije. U stvari, Bataj polazi od jedne biološke pretpostavke, naime od pretpostavke da je svaki organizam prinuđen da bez naknade troši svu energiju koju ne zahtevaju njegov razvoj i njegovo održanje. U suprotnom, može se ugušiti u preobilju. Otuda se, smatra on, čovekovo ponašanje ne može objasniti isključivo na osnovu načela korisnosti, jer je njegov izvor jednim delom u načelu gubljenja, kada se ono što čovek čini može opisati kao čisto rasipanje i trošenje energije. Vidovi takvog ponašanja su: svetkovine, prinošenje žrtve, erotizam... S obzirom da ovo načelo gubljenja nije priznato, Bataj onu stranu čovekovog ponašanja u kojoj se ono ogleda naziva „prokletom stranom“.

Ova teorija predstavlja najširi okvir za razumevanje nekih ključnih Batajevih tenmina, kao što su *preobiće, trošenje, gubljenje*, koje će čitalac imati prilike da nađe u *Erotizmu* i *Suzama Erosovim*.

Raznovrsni i ponekad iznenađujući vidovi Batajevog dela dobijaju novo značenje i novu koherentnost u svetlosti njegovih uglavnom posmrtno objavljenih romana i priča (ili „poema“), kako ova dela žanrovski određuje Bart⁵). Jedan broj ovih dela bio je objavljen za Batajevog života, ali su to bila tajna izdanja, u po nekoliko desetina primeraka, potpisana pseudonimima, jer je njihov neskriveni erotizam odudarao od zvaničnog, zakonom zaštićenog morala i gradanskog ugleda Žorža Bataja, bibliotekara Narodne biblioteke u Parizu (1922—1939), zatim bibliotekara u Karpantrau i Orléanu (1951—1962). Tako se može reći da je Batajevo književno delo u užem smislu, kako ono koje je u nekoliko primeraka kružilo među posvećenima, tako i ono

³ *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955, str. 139; *Lalittérature et le mal*, Gallimard, 1957, str. 232; *Les armes d'Eros*, Pauvert, 1961, str. 253.

⁴ *La part maudite*, Editions de Minuit, 1949, str. 269.

⁵ Roland Barthes: *La métaphore de l'oeil*, u *Essais critiques*, Seuil, 1963, str. 172—181.

iz zaostavštine, u celini postalo poznato tek posle njegove smrti.⁶

Jednu značajnu struju savremene francuske kritike (Bart, Derrida, Soler), kojoj Bataj dobrom delom duguje svoju današnju aktuelnost, ne privlače toliko posebni predmeti njegove misli, teme njegove filozofije, već više ono što se u okviru te struje naziva pismom (*écriture*).⁷ Njihovu pažnju izaziva i unutrašnji sklop Batajevih knjiga, kao i konstelacija čitavog opusa.

Još je Sartr upoređivao fragmentarnost *Unutrašnjeg iskustva* sa Paskalovim *Mislima*. „Tako se čini da se duboki smisao — ili osećanje — g. Bataja u celini sadrži u svakoj od njegovih *misli*.” Anri Rons, kad govori o Bataju, stavlja reč „knjiga” pod navode, smatrajući da sve njegove knjige predstavljaju jedinstveni fragmentarni tekst. Međutim, za razliku od Sartra, on smatra da su u njegovom „izlaganju” ’tvrdjenja i poricanja tako vezana jedna s drugima da u njemu nema „povlašćenog smisla”. Po istom obrascu (dakako, strukturalističkom), i raznorodne Batajeve knjige stoje u takvom međusobnom odnosu da nijedna od njih nema povlašćeni položaj.

Pored toga što u odlikama Batajevog jezika ili u netradicionalnom sklopu nekih njegovih dela nalaze potvrdu i ilustraciju svojih teorijskih pretpostavki, savremeni tumači nastoje da aktueliziju i izvesne teorijske stavove samog Bataja. Tako već pomenuti Rons smatra da se Bataj nalazi „na raskršću puteva kojima se odvija današnji filozofski govor”. Posebno aktuelna i moderna čini se Batajeva kritika naučnog metoda i mogućnosti filozofije, to jest njenog jezika.

U stvari, Batajev stav prema nauci sadrži izvesnu dvosmislenost. On je veoma rano počeo da se zanimava za etnološka i antropološka istraživanja, bio je jedan od prvih, retkih, slušalaca Mausovih predavanja, osnivač, zajedno sa Rožeom Kajoom, Mišelom Lerijom i Žilom

⁶ *Histoire de l'oeil* (Priča o oku) prvo izdanje 1928. u ograničenom broju primeraka; prvo izdanje za širu publiku 1967; *Madame Edwarda* (Gospoda Edvarda), prvo izdanje 1937. u 50 primeraka; prvo izdanje za publiku 1966; *Le bleu du ciel* (Plavetnilo neba), Pauvert, 1957. i 1966; *Le petit (Maili)*, Pauvert, 1963; *Le Mort* (Mrtvac), Pauvert, 1967; *Ma Mère* (Moja majka), Pauvert, 1966.

⁷ Opisujući Batajevo pismo, Soler upotrebljava izraz „sklisko“ (*écriture dérapante*). O Batajevom pismu up. takođe: Jacques Derrida: *Un hégelianisme sans réserve*, u časopisu *L'Arc*, br. 32, posvećen Žoržu Bataju, str. 33.

Moneroom, *Sociološkog koledža* (1936). Rečnik njegove filozofije i njegove kritike ostao je do kraja socioološki: *posvećeno, zabrana, prestup, žrtvovanje, potlač...* Otuda je Sartr došao do zaključka da je Bataja „zavela“ Dirkemova postavka: „gledati na društvene pojave kao na stvari“. Međutim — i tu je izvor zabune — Bataj se služi naučnom gradom, ali u načelu odbacuje naučni metod kad su u pitanju temeljne istine o čoveku. Njegovo delo zasniva se na „unutrašnjem“ (mističnom) iskustvu, ali bi, kaže on, „proučavanje koje ide u smeru iskustva bilo neobrazloženo da najpre nije preduzeto prvo, ono koje se odvija što je mogućno manje u smeru iskustva.“ Kritiku naučnog metoda u proučavanju osnovnih pretpostavki bića Bataj posebno ubedljivo razvija u jednom osvrtu na poznate Kinsijeve *Izveštaje o čovekovom seksualnom ponašanju*,⁸ gde on gotovo u celini ponavlja argument čiju je oštricu Sartr bio okrenuo prema njemu, ukazujući na nespojivost „metoda valjanog kad su u pitanju stvari sa uvek uznenirujućom intimnošću“ čovekovog seksualnog ponašanja.

I filozofiju Bataj prihvata samo delimično, uslovno. Njene granice su granice jezika.

Našu misao jezik izlaže samo u vidu niza odeljaka diskurzije, u vremenu, tako da opšti uvid ne možemo postići u jednom trenutku koji bi bio „vrhovni“. Jezik ga razbija na posebne vidove, koji u njegovom analitičkom kretanju ostaju neumitno razdvojeni. Na taj način, uvek nam izmiče celina, na koju splet međuvisnih rečenica samo upućuje, ali je ne imenuje. „Naša pažnja usmerena je na tu celinu koju nizanje rečenica skriva, ali ne možemo ništa učiniti da treperenje tih rečenica zamenimo postojanim sjajem“.⁹ Tako „vrhunski trenutak“ ostaje s one strane filozofije koja ne može da izide iz jezika, u čitanju. Samo bi *prestup* filozofije omogućio filozofu da dospe do vrhunca bića.

Sve služi, sve je podređeno *unutrašnjem iskustvu*. Jedino se ono može smatrati pravim čovekovim ciljem. „Pod unutrašnjim iskustvom razumevam ono što se obično naziva *mističnim iskustvom*: stanja zanosa, opijenosti, u najmanju ruku stanja svesnog uzbudjenja... Iskustvom nazivam putovanje do kraja onoga što je

⁸ *Op. cit.*, str. 172.

⁹ *Kinsey, la pègre et le travail, Erotisme*, str. 165.

¹⁰ *L'expérience interieur*, str. 15.

ljudski mogućno.”¹¹ Čovek koji ne zna za zanos i ograničava se na analitičko mišljenje predstavlja nepotpuno biće. „Treba odbaciti čamu i živeti samo od onoga što općinjava”, kliče Bataj posle Ničea i Natanaela. Trenutak zanosa podudara se sa onim trenutkom kada žrec oduzima život žrtvi, sa vrhuncem erotskog grča, koji se, kako Bataj naročito ističe, na francuskom naziva „mala smrt” (*la petite mort*), sa sadističkim bezumljem Dionisovih Menada, Žila De Rea, Eržebet Batori, on se prepoznaće na fotografijama Kineza podvrgnutog mučenju poznatom pod imenom „sto komada”, na slici lovca i bizoma skrivenoj u tamni pećime Lasko, svuda gde se „vrhunski bol” spaja i poistovećuje sa „vrhunskim zadovoljstvom”.

Kako izraziti ovo iskustvo nepodobno naučnom metodu, vam jezika, sasvim unutrašnje? A Bataju je stalo da ga drugi čuju. U predgovoru *Erotizmu* on govori o mogućnosti da se „čovek izbavi čudovišnog nepoznavanja sebe, koje ga danas obeležava”. Iskustvo vrhunskog zadovoljstva i vrhunskog bola omogućuje čoveku da se licem okrene prema „onome što se zbiva, što jeste”. I prikazivanje erotizma u njegovoј prozi treba da „omogući svest o jednoj rani” i pruži priliku da se ljudima uputi jedan „namerno patetičan apel”: ne smemo smetnuti s uma duboku „istovetnost vrhunskog zadovoljstva i vrhunskog bola, istovetnosti bića i smrti...”¹² Jer književnost je „nešto bitno, ili nije ništa”.¹³

Tako se obrazac filozofije koja izlazi iz okvira analitičkog jezika, filozofije koja je prestup filozofije, podudara sa idejom o književnosti kao iskustvu (iskustvu čutanja, rekao bi Blaško).

Književnost je opštenje, ali u istom smislu u kome opštenje predstavlja obred žrtvovanja ili erotski vrhunac, kada u smrti žrtve ili u „maloj smrti” ljubavnika, učesnike sjedinjuje prožima iskustvo istovetnosti bića i smrti — posvećene. U književnosti se povezanost bića javlja u smrti u „žrtvovanju” reči, u čutanju istrošenih reči. Dakle, književnost je oblik iskustva, u homolognom, korelativnom odnosu prema drugim oblicima unutrašnjeg iskustva (žrtvovanje, erotizam) a ne samo njihov izraz. Ona ne izražava bitno, već jeste bitno.

¹¹ *Erotisme*, Lonclusion, str. 302.

¹² *L'expérience interieur*, str. 15.

¹³ *Madame Edwarda*, Preface, str. 13.

„Ovakvo opštenje podrazumeva „saučesništvo”, ne može se odvijati pomoću apstraktnih instrumenata diskurzije. „Izraz unutrašnjeg iskustva mora na izvestan način da odgovara njegovom toku i ne može da bude beživotni verbalni prevod...”

Batajeve knjige ne odgovaraju uvek ovom obrascu. Ovo drugo nastojanje raspoznaće se u oba teksta koji su među svojim tekstovima razlikuje one koji su „u skladu sa (njegovim) životom”, od onih nastalih „u hvale vrednom nastojanju da se sastavi knjiga”.¹⁴ Ovo drugo nastojanje raspoznaće se u oba teksta koji su sada pred čitaocem, mada se i u njima oseća ruka pesnika.

¹⁴ *La littérature et le mal*, str. 8.

ZLATNA GRANA*

Zlatna grana je klasično antropološko delo. Klasična dela — u tome je izuzetnost njihovog statusa — ne zastarevaju. Ali naš odnos prema njima se menja. To pogotovo važi za dela naučnog karaktera.

Kakav je naš današnji odnos prema *Zlatnoj grani*? Koje vrednosti ove knjige imamo na umu objavljujući njeno novo srpskohrvatsko izdanje?

Pre svega, *Zlatna grana* je sačuvala ona svojstva koja su njenog autora učinila „najefikasnijim propagatorom antropologije”.¹ I na savremenog čitaoca, stručnog i nestručnog, ona ostavlja dubok, nadahnjujući utisak, vezujući trajno njegovo interesovanje za svoj predmet i za svoju nauku. Ta privlačna snaga odavno je učinila ovu knjigu jednim od najčitanijih i najuticajnijih antropoloških dela. Na dugoj listi naučnika, filozofa i pisaca koji su se za istraživanje primitivnih kultura zainteresovali pod Frejzerovim uticajem, a najviše zahvaljujući *Zlatnoj grani*, nalaze se imena Frojda, Dirkema, Mosa, Levi Brila, Bergsona, Spenglera, Fransa. Susret sa ovom knjigom bio je naročito značajan za Malinovskog. On je to kasnije opisao sledećim rečima: „Jer tek što sam počeo da čitam ovo veliko delo, utonuo sam u čitanje i njime bio zarobljen. Tada sam shvatio da je antropologija, kako ju je predstavio Džeјms Frejzer, velika nauka, dostojava odanosti, isto koliko i bilo koja starija

* Predgovor za drugo srpskohrvatsko izdanje Frejzerove *Zlatne grane*, BIGZ, 1977.

¹ Mercier, Paul: *Histoire de l'anthropologie*, PUF, 1971. str. 54.

egzaktna sestra nauka, i ja sam se obavezao da će služiti frejzerovskoj antropologiji”.²

Ono što je u *Zlatnoj grani* učinilo tako snažan utisak na Malinovskog, kao i na tolike druge, ono čime ova knjiga i danas pleni, najpre je njena monumentalnost. Ni je toliko reč o bogatstvu etnografske građe koja je tu izložena, mada i to čini jednu od njenih dragocenosti, koliko o monumentalnosti njene kompozicije, njene opštete perspektive. *Zlatna grana* ima oblik mozaika sastavljenog od bezbroj podataka, dokumenata, svedočanstava, koji na kraju, kad je sklopljen i osvetljen, daje uzbudljivu, grandioznu sliku ljudskih verovanja, običaja i obreda, iz čije raznovrsnosti ipak proizlazi „bitna sličnost čovekovih glavnih potreba svuda i u svim vremenima”. To je jedna od najvećih knjiga koje govore o ljudskom rodu, u kojima je čovečanstvo integrисано, predstavljено u jedinstvenoj razvojnoj liniji. To je, kako kaže Malinovski, „najveća naučna odiseja modernog humanizma”.³

Magistralna kompozicija *Zlatne grane*, obuhvatna sintetička slika „uspona čoveka” koju ona sadrži, u tenu je vezi sa njenim književnim osobinama. Da bi se otvorili i osvetlili tako široki horizonti, pored izvanredne erudicije i ogromne građe, neophodna je snažna umetnička imaginacija. Zbog toga ovo veliko Frejzerovo delo istovremeno pripada nauci i književnosti. Prema oceni Roberta Lovija, Frejzeru je mesto u „istoriji engleske književnosti i evropske misli. Njegov stil... obogaćen izuzetnom erudicijom, omogućio mu je da svojim čitaocima udahne onaj smisao za perspektivu neophodan u razmatranju kulturnih pojava koji etnologiju prenosi na one koji su joj posvećeni.”⁴

Shvaćena u ovom, dakle ne samo kvantitativnom, smislu, monumentalnost *Zlatne grane* nije bitno umanjena ni u njenom sažetom izdanju — čiji se prevod nalazi sada pred čitaocem — koje je 1922. pripremio sam autor, sažimajući u jednu, doduše opet obimnu,

² Malinovski, Bronislav: *Magija, nauka i religija*, prevela Andelija Todorović, „Prosveta”, 1971. str. 89.

³ Navedeno prema: Kardiner, A. i Preble, E.: *They studied man* (francuski prevod: *L'introduction à l'ethnologie*, Gallimard, 1966, str. 124).

⁴ Lowie, Robert H.: *The History of Ethnological Theory* (francuski prevod: *Histoire de l'ethnologie classique*, Payot, 1971, str. 96).

knjigu dvanaest tomova osnovnog izdanja svog najznačajnijeg dela. Kao što stoji u Frejzerovom predgovoru, njegov cilj je bio da delo približi širem krugu čitalaca, a da pri tom ne zapostavi nijednu od njenih osnovnih tema i sačuva njen jezik. Izostavio je dobar deo dokumentacije, gotovo sve napomene i bibliografske reference. Zahvaljujući tome, knjiga je postala preglednija, kroz nju se lakše i brže napreduje, čitaočev pogled lakše obuhvata njenu opštu perspektivu.

Drugim putem, težeći drugačijem cilju, išao je američki antropolog Teodor Gaster, koji je 1959. objavio svoju skraćenu verziju *Zlatne grane*.⁵ On je nastojao da Frejzerovo delo osloboди svega što je u teorijskom i naučnom pogledu u međuvremenu prevaziđeno i napušteno i da u prvi plan istakne ono što smatra njegovim čvrstim naučnim jezgrom. Tako u Gasterovom izdanju nema nekih često navođenih Frejzerovih gledišta i objašnjenja. Izostavljena je, na primer, analogija između svetog drveta u Nemiju i hrasta, pa i jedna od glavnih teza *Zlatne grane*: interpretacija odnosa između magije i religije. S druge strane, Gaster je u knjigu vratio sve beleške i referenčne i dodao nove, tako da one u njegovom izdanju čine otprilike jednu trećinu knjige.

Imajući u vidu, pre svega, popularizatorski, istorijski i književni značaj *Zlatne grane*, mi smo ostali pri Frejzerovom izdanju iz 1922. Za to se razlozi mogu naći i u činjenici što naučna kritika nije uvek saglasna u pogledu vrednosti pojedinih Frejzerovih gledišta. Na primer, Gaster smatra da je njegovo tumačenje odnosa između magije i religije u celini prevaziđeno, „kao čist proizvod evolucionizma kasnog XIX veka, bez adekvatne osnove”.⁶ Međutim, Lovi, koji važi za jednog od najvećih poznavalaca antropološke teorije, izneo je mišljenje da Frejzerov stav o ovom pitanju, uprkos mnogim slabostima, ima i „jednu solidnu vrednost”. Pisac *Zlatne grane*, kaže Lovi, „veoma razgovetno suprotstavlja dva antitetička odnosa... Postoje dva suprotnta stava oko kojih se matprirodno razvija i Frejzerova formulacija imala je veliku vrednost za klasifikaciju fenomena u vezi sa natprirodnim i za njihovo određivanje u posebnim slučajevima... Isto tako, eksplicitna Frejzerova potpodela ma-

⁵ Gaster, Theodor H.: *The New Golden Bough, A New Abrigment of the classic Work by Sir James George Frazer*, Guterimbooks, New York, 1959.

⁶ *Ibid.*, str. XIV—XV.

gije na „imitativnu” i „komunikativnu”, mada nije iscrpana, omogućila je klasifikaciju obilja zanimljivog materijala. Najzad, njegova concepcija tabua kao negativne magije... istovremeno je nova i podsticajna, ako ne i potpuno ubedljiva.”⁷

Ipak, potrebno je da čitalac našeg izdanja *Zlatne grane* sazna nešto više o glavnim tačkama kritike kojoj je ona podvrgnuta, a čija je žestina često posledica upravo velike popularnosti i dalekosežnog uticaja ove knjige. Osnovne kritičke primedbe usmerene su na Frejzerove izvore, na pojedina njegova gledišta, na metodološki i opšti teorijski plan *Zlatne grane*.

Primedbe upućene na račun Frejzerovih izvora najbolje je rezimirao Gaster: „Utvrđeno je da Frejzer suviše često zasniva svoje argumente na naivnim i amaterskim ocenama domorodačkih običaja i lokalnih obreda koje su dali slabo upućeni putnici ili misionari puni predrasuda... Oni, kao i sam Frejzer, ne poznaju domorodačke jezike, tako da nasilno prilagođavaju karakteristične pojmove kalupima sopstvenog mentaliteta i formama izražavanja ili pogrešno upotrebljavaju domorodačke termine.”⁸

Kritičari Frejzerovog metoda uglavnom slede argumentaciju koju je, određujući se prema tradicionalnoj antropologiji, pre svega prema evolucionizmu i difuzionizmu, razvio najuticajniji američki antropolog dvadesetog veka, Franc Boas. On je prvi ukazao na granice komparativnog metoda u antropologiji, na metodološke teškoće vezane za velike, ali, po njegovom mišljenju, preuranjene i neodržive, sinteze kojima su težili evolucionisti poput Tajlora i Frejzera. Boas je posebno isticao da sličnost između pojedinih elemenata različitih kultura ne podrazumeva njihovo zajedničko poreklo, i da ta sličnost nije dovoljan razlog da se kulture u kojima se ti elementi javljaju stave na isti stupanj evolucije. Tu primedušu kasnije su preuzele Lovi, Gaster i Mircea Eliade,⁹ zamerajući Frejzeru da je zanemario „kulturnu stratifikaciju”, odnosno istoriju, stavljajući gradu o verovanjima i običajima različitih naroda na uvek isto, mada ne i dovoljno određeno, rastojanje od našeg vremena.

Frejzerov komparativni metod i jednostranosti njegove verzije evolucionizma kritikovao je i Edward Sapir.

⁷ *Op. cit.*, str. 96.

⁸ *Op. cit.*, str. XIX.

⁹ Up.: Eliade, Mircea: *La nostalgie des origines*, Gallimard, 1971. str. 40—41.

On je primetio da Frejzer koristi podatke ne vodeći računa o „psihološkom i geografskom kontekstu”, da — kao i drugi evolucionisti — ne uspeva da međusobno „uskлади етнографске и лингвистичке податке”. „Osudeni smo — zaključuje Sapir — da nimalo ne razumemo istorijsku perspektivu nekog kulturnog elementa dok ga tačno ne smestimo u njegov kontekst.”¹⁰ Izdvajanje podataka iz konteksta zamera Frejzeru i Klod Levi Stros u vezi sa njegovim tumačenjem totemizma. Prema Strosovom mišljenju, Frejzer nije uočio da totemizam predstavlja sistem, jer ga je izdvojio iz „jezičkog, taksinomijiskog, mitskog i ritualnog konteksta”.¹¹

Recenio je, zatim, da su osnovna Frejzerova teorijska gledišta — uostalom, kao i shvatanja drugih klasičnih evolucionista: Maklenana, Laboka i Taflora — proizvod racionalističke i utilitarističke filozofije XVIII veka,¹² s tim što se u Frejzerovim delima racionalizam ukazuje često u neobično pojednostavljenom vidu. Eliade to ilustruje sledećim primerom: „Poznatno je da poistovećenje „duha žita” za nekom životinjom Frejzer objašnjava vezom koju su prvobitni zemljoradnici videli između životinja skrivenih u žitu, koje su bežale kad bi poslednji otkosi pali, i magične moći vegetacije. Ali engleski erudit ne uspeva da nam objasni kako su konji, bikovi i vulkovi mogli da se sakriju u poljima. Isto tako, njegova pretpostavka da su antička božanstva vegetacije najpre bila zamišljena u vidu životinja (Dionis kao jarac ili bik, Atis i Adonis kao vepar itd.) samo je proizvoljna konstrukcija jednog racionalističkog duha.”¹³

Svoju ocenu Frejzerovog dela Robert Lovi zaključuje konstatacijom da je pisac *Zlatne grane*, u svojoj revnosti da sakupi što obimniju građu, „donekle zanemario veliki napredak teorije”¹⁴. Istina, treba reći i to da ni sam Frejzer nije mnogo držao do svojih teorijskih gledišta. U predgovoru trećem izdanju *Zlatne grane* on kaže: „Sudbina svih teorija je da na kraju budu odbačene... i ja nisam toliko uobražen da pretpostavim

¹⁰ Sapir, Edward: *Selected Writings in Language Culture and Personality*, edited by David G. Mondelbaum, 1963, str. 325.

¹¹ Levi-Stros, Klod: *Dirlja misao*, prevod Jelene i Branka Jelića, Nolit, 1966, str. 269.

¹² Up.: Evans-Pritchard, E. E.: *Essays in Social Anthropology* Faber and Faber, 1962, str. 35.

¹³ Eliade, Mircea: *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1968, str. 308.

¹⁴ Op. cit., str. 95.

ili zaželim da moje budu toga poštovane. Ja im ne pridajem nikakav značaj, to su samo motke o koje ja vešam moju zbirku činjenica.”

U novije vreme među istoričarima antropologije i samim istraživačima sve se glasnije izražava mišljenje da je kritika kojoj je Frejzer podvrgnut bila često preterana i neopravdana. Žan Poarije očekuje da će novo zanimanje za probleme kulturnih promena i, uopšte, za sintezu (na primer, u krilu američke „neoevolucionističke” škole), od kojih je antropologija dugo zazirala, do vesti do toga da se Frejzerov doprinos — i doprinos drugih evolucionista — ukaže u povoljnijoj svetlosti.¹⁵ Među savremenim poštovaocima Frejzera, možda najbolje razloge u prilog nove, povoljnije ocene njegovog dela iznosi Gaster. Pošto je u predgovoru svog izdanja *Zlatne grane* ukratko izložio glavne zamerke upućene na račun ove knjige, on zaključuje da „pravilno uočavanje njenih efemernih obeležja ne bi trebalo da zatamni poštovanje prema trajnim vrednostima *Zlatne grane*, niti da stvari utisak da je ona samo korisno skladište podataka... Zajista, ono što je Frojd učinio za pojedinca, to je Frejzer učinio za civilizaciju kao celinu.”

Slučaj je hteto da se novo izdanje srpskohrvatskog prevoda *Zlatne grane* pojavi tačno četrdeset godina posle prvog objavljivanja ovog dela na našem jeziku. Ovo Frejzerovo delo prvi put je objavljeno 1937. godine, u izdanju Gece Kona, kao prva knjiga biblioteke *Čovečanstvo*, koju je pokrenuo Svetomir Lazarević (1900—1939), osnivač i urednik još dve poznate biblioteke — *Svedočanstva i Karijatide*. Izuzetan značaj za našu kulturu imala je biblioteka *Karijatide*, gde su za kratko vreme, između 1932. i 1939. objavljena neka od najvažnijih dela Marksа, Frojda, Ničea, Bergsona, Hegela, Adlera, Špenglера i Junga. Prerana smrt otngla je Lazarevića od njegovog sjajno započetog izdavačkog rada. Posle rata, *Karijatide* su uspešno obnovljene (sada ih izdaje *Prosveta*). Na žalost, ime njihovog osnivača i prvog urednika palo je u zaborav: nema ga ni u obnovljenim izdanjima biblioteke koju je pokrenuo ni u našim enciklopedijama.

Obnavljajući *Zlatnu granu*, jedno od najznačajnijih i najpopularnijih dela iz Lazarevićevog izdavačkog programa, smatramo svojom dužnošću da na ovom mestu odamo priznanje čoveku koji je svojim radom dao tako

¹⁵ Porrier, Jean: *Histoire de l'ethnologie*, PUF, 1969, str. 67.

krupan doprinos razvoju i proučavanju kulture u našoj sredini.

Ovo izdanje razlikuje se od ranijeg izdanja *Zlatne grane* po tome što se knjiga, radi lakšeg korišćenja, umesto u jednom tomu, sada objavljuje u dva, i što je pretežan deo starih ilustracija zamenjen novima i smenjen novim, podrobnijim objašnjenjima. Prevod Živojina V. Simića, našeg istaknutog književnog prevodioca, kome je ovo delo bilo prvi značajan rad, usklađen je sa novim pravopisom i važećom naučnom terminologijom.

POKORAVANJE I OSLOBADANJE VREMENA*

Tema o pokoravanju i oslobađanju vremena podrazumeva ideju manipulacije vremenom. Reći ću nešto o onim vrstama manipulacije vremenom koje su usmerene na doživljavanje vremena, koje polaze od izvesnih psihosomatskih fenomena. One se javljaju tamo gde se normalni doživljaj vremena smatra psihološki i aksiološki neprihvatljivim. Odgovara psihološkim i kulturnim tipovima koji u vremenu vide ubicu i gledaju kako da mu umaknu. „Vreme sve ubija“ (*Tempus edax rerum*), vajkao se Ovidije, a za njim toliki drugi.

S druge strane, u osnovi ideje da se doživljajem vremena može manipulisati nalazi se rasprostranjeno iskustvo izvesnih psiholoških ili parapsiholoških fenomena, kao što su, na primer, fenomen poznat pod imenom *déjà vu* ili svedočanstva ljudi koji su izbegli sigurnoj smrti i koji pripovedaju da su u trenutku suočenja sa smrću imali pred očima sliku celog svog života. Tu se još mogu navesti prekognicija, to jest, viđenje, pre svega u snu, budućeg događaja ili fenomen simultaniciteta, kad se potpuno ista stvar događa ljudima veoma udaljenim jednih od drugih.

Tim fenomenima, skupljanjem svedočanstava o njima, eksperimentima i njihovim tumačenjem bavi se parapsihologija. Ona ih opisuje kao „proširenje svesti“ i kao „vančulnu percepciju“. Ali, mislim da je u pravu Vladeta Jerotić, kad na jednom mestu u *Psihoanalizi i kulturi*, kaže da se u parapsihologiji često usko shvata i da

* Tekst izlaganja u jednom iz ciklusa razgovora koji su pod ovim naslovom vođeni 1975/1976. u Studentskom kulturnom centru u Beogradu.

nema dokaza da se prarapsihološke pojave odigravaju u nekoj vančulnoj oblasti.

Ljudi su mnogo pre pojave savremenih parapsihologa, takoreći od vajkada, razmišljali o pomenutim neobičnim i nesvakidašnjim pojavama. Veoma stara su nastojanja da se iskoriste mogućnosti koje te pojave na javljuju kad je reč o manipulisanju doživljajem vremena, pokušavali su da preko njih dopru do jedne, u aksioškom i ontološkom smislu, nove temporalnosti. O tome svedoči najviše istorija religija, odnosno ono što znamo o ekstatičkom doživljaju vremena kod mistika, gnostičara, u jogi i šamanizmu. Svuda je reč o nastajanju na konkretnom, ličnom iskustvu nove temporalnosti, i to kroz preobražavanje psihofiziološke aktivnosti u nešto sveto, sakralno.

O paralelnim, srodnim težnjama svedoči i istorija umetnosti i književnosti. Za mnoge umetnike nadahnuće se javlja u vidu jednog naročitog doživljaja vremena, naročitih trenutaka sećanja. Često su pokušavali da te doživljaje veštački izazovu, da ih podstaknu upotreboom droge. Među piscima su naročito uporni u tome bili De Kvinsi, Kolridž, Bodler i Haksli. Drugi su se trudili da svoje spontane doživljaje izuzetnih trenutaka nekako sačuvaju, da njima nekako ovlađaju, da ih prodube. To je slučaj sa Rusovim ekstazama na ostrvu Bjen, sa Remboovim iluminacijama, sa Džojsovim epifanijama (izraz koji je on uzeo od Tome Akvinskog), sa Prustovim spontanim sećanjem.

Na primer, Prustovo spontano sećanje javlja se onda kada dođe do podudaranja dva doživljanja, jednog sadašnjeg i jednog koji izranija iz prošlosti. Žadovoljstvo, osećaj neobičnog blaženstva koje ozaruje pripovedača *Traganja* u izvesnim trenucima, dolazi otuda što je jedna konkretna senzacija u sadašnjem vremenu (ukus kolačića potopljenog u čaj, stupanje na izglavljeni komad pločnika u dvorištu zamka gospode German) dozvala u svest neke analogne senzacije iz prošlosti (ukus istog kolača koji je pripovedač jeo uz čaj u svom detinjstvu, neravna ploča pred crkvom sv. Marka u Veneciji). Reč je, dakle, o senzaciji koja je konkretna, ali istovremeno pripada prošlom i sadašnjem trenutku, pa je u izvesnom smislu idealna, predstavlja komadić vremena u čistom stanju, ekstratemporalni trenutak.

Ovaj trenutak „čistog“ vremena ima sposobnost eksplozivnog širenja, pa će tako Prust reći da je čitavo jedno razdoblje njegovog detinjstva u Kombreju izišlo iz

šoljice čaja. Tako se u *Traganju*, zahvaljujući spontanom sećanju i njegovom umetničkom „manipulisanju“, dobija zaustavljeno i u prostor pretvoreno vreme. Život u svom neumitičnom i jednosmernom toku samo je izgubljeno vreme, ali sve se može preobraziti, ponovo naći i zahvaljujući umetniku „predstaviti pod vidom večnosti, koji je i vid umetnosti“.

Istoričari religije bi rekli da Prustovo spontano sećanje ima hijerofanijsku strukturu, to jest da je temporalnost do koje stiže pripovedač *Traganja* u stvari sakralno vreme. Kao što kaže Elijade, sakralno vreme ne teče, ono je ontološko, parmenidovsko vreme, uvek jednato sebi samome.

Ono što o problemu vremena kazuje istorija religije može na nov način da osvetli i jednu posebnu granu književnosti, erotsku književnost, omogućava nam da u hijerofanijskom ključu — dakle, na osnovu ključne opozicije sveto/svetovno — protumačimo temporalnost erot ske ekstaze opisane u erotskim književnim delima. Na primer, u delima znаменитог Markiza de Sada.

Proučavaoci arhajske i istočnjačke spiritualnosti utvrdili su da je za nju karakterističan proces preobražaja psihofiziološke aktivnosti u nešto sveto i, uz to, da su tu česta nastojanja (praćena odgovarajućom tehnikom) da se seksualna aktivnost preobrazi u tom smeru. O tome, na primer, govore tantrički tekstovi. U jednom odломku, koji navodi Elijade u knjizi *Sveto i profano*, kaže se: „Onim istim postupcima zbog kojih neki ljudi milionima godina gore u paklu, jogin dobija večno spasenje... Onaj koji tako ume, mada izgleda kao da se prepusta grebu, čist je, ne stari, postaje večan.“ Polni čin je tu preobražen u obred. Za razumevanje nekih od najdubljih korena književnog erotizma zanimljiva je i činjenica da u ovom religijskom, obrednom preobražaju seksualne aktivnosti često važnu ulogu dobijaju prostitutke i druge razvratne, pa čak i ružne žene. O ulozi prostitutki i devojaka iz najnižih slojeva u tantričkim orgijama Elijade više govori u *Jogi*. „Što je žena pokvarenja i razvratnija, to je pogodnije za obred“, kaže on tu.

Jedan od tantričkih obreda je *maithuna*. Cilj tog obreda je da se u toku polnog akta čulni nadražaj kontroliše, da se seme zadrži i spreči ejakulacija. U suprotnom, jogin pada pod vlast Vremena i Smrti, kao običan razvratnik. Kad je kontrolisana oduzdana, „sladostranstvenost“ ima ulogu „prenosnika“, to jest ona pomaže da se

ukine normalno stanje svesti i da se dostigne nirvansko stanje (*samarasa*).

Držeći se i dalje istog izvora, Elijadea, možemo reći da je uloga sakralnih orgija u šamanizmu nešto drugačija. One treba da vode doživljaju prvobitnog haosa, mistične smrti, potpunog rastrojstva ličnosti. U njima se svetovni čovek „rastače“ da bi se mogla roditi nešta, sakralna ličnost, da bi se iz jedne temporalnosti stiglo u drugu.

Međutim, zajedničko je tantričkim i šamanskim obredima to što se do mutacije ontološkog statusa, do prelaza sa svetovnog na sveto, dolazi preko čulnog. Čulno se ne odbacuje i ne preokreće, već se kušaju njegove krajnje granice: do meta-physisa ide se preko hyper-physisa. Pri tom, seksualni čin, erotske orgije, seksualno uzbudjenje moraju imati svu onu energiju potrebnu da se uzdrma hladni, svetovni čovek. Ono što je pogodno da posluži kao pogon uspona do sakralnog ne može biti banalno, uobičajeno, dozvoljeno. Seksualna aktivnost i partneri (prostitutike, ološ) moraju imati crte zabranjenog, prestupnog. Jer do svetog se stiže prestupanjem graniča normalnog i dozvoljenog. Na tom aspektu obreda i svetkovine kao obreda insistira Rože Kajoa.

Kad je reč o erotizmu i erotskoj književnosti, iz ovoga se može izvesti i jedan parodoklasan zaključak. Krotka, romantična a pogotovo srećna ljubav dalja je od boga i svetosti od proklete strasti i gnušnog razvrata koji opisuju pornografi. U svetlosti saznanja do kojih dolaze proučavaoci religije i njene istorije, i bezumna orgijanja kojima je Markiz de Sad ispunio hiljade stranica svojih knjiga dobijaju jednu novu dimenziju.

„Uživanja“ Sadovih bludnika tako su prikazana da se tu zapravo i ne može govoriti o uživanjima u običnom smislu. U njima je plam psihofizičkog doveden do krajnjih granica, a zatim su te granice prekoračene. U Sadovim knjigama upadljivo je jedino obeležje koje je možda obeležje svekolikog književnog erotizma: izbegavanje spontanog zadovoljstva i slučajnog trošenja energije. Njegovi junaci prave razliku, u njihovim očima presudnu, između neposrednog i jednostavnog trošenja seksualne snage i njenog tehnički, estetski i moralno posredovanog trošenja. Interesuje ih samo ovo drugo, jer obično, spontano koštiranje svojstveno je „divljoj životini“, a oni dostoјnijim sebe smatraju samo promišljeno, dobro režirano i pre svega hladnokrvno uživanje u seksu. Zato je ono strogo kodifikovano, regulisano pravilni-

cima, principima, ugovorima, tako da njime vlada neka vrsta ludog reda.

Taj ludi red omogućava onima koji mu se podvrgavaju da intenzifikuju i umnože zadovoljstvo, da dodu do njegovog idealnog, totalnog ostvarivanja, kojim se prevaziđa svako pojedinačno, konkretno uživanje. Jedno od sredstava kojim se taj cilj režije postiže: istovremeno nadraživanje što većeg broja erotskih „valenci“. Ovom isterivanju božanske supstance iz puti na drugoj strani pomaže to što se režija pobrinula da im pribavi „žrtve“, to jest predmete bluda, koji su sa njima ili međusobom u višestrukim srodnicičkim odnosima. Nije reč o običnom, nego o višestrukom, više godina pripremanom incestu, koji će dati jednu od dragocenosti Sadovog erotizma: incest u čistom stanju, neku vrstu konkretnog doživljaja idealnog incesta, da kles, doživljaja uporedivog sa Prustovim doživljajem trenutaka čistog vremena.

Tako u Sadovim i još nekim drugim erotskim knjigama, gde je na prvi pogled čovek sveden na telo a njegov život na to kako da udovolji svojim animalnim prohlevima, dolazi do neočekivane pojave jednog novog kvaliteta, onog koji se javlja u trenutku kad psihosomatski procesi i funkcije počinju nešto da znače, kad nisu prirodni i samodovoljni. Međutim, ima i jedan prohlev više, jednu nemogućnu želju, a ta je: da taj s mukom i u trenutku vrhunca osvojeni kvalitet bića sačuva, da ne mora svaki put iznova da ga osvaja. Drugim rečima, on se ne miri s dijalektičkom neminovnošću svetovnog. Zbog toga je za njega priroda mačeha, koja ga nemilosrdno vraća u podnožje njegove sakralne suverenosti, u granice profanog physisa, u vreme. Pokušava da joj podvali tako što stvara privid kontinuiteta sakralnog vremena ponavljajući u što brižem ritmu svoj doživljaj „vrhunca“, svoj metafizički orgazam. Jednostavno rečeno, on bi da u svakom trenutku čini zlo, jer ga čini van vremena, jer ga to činjenje izbacuje iz vremena, a umor će ga vratiti u vreme i smrt. I biće običan razvratnik i zločinac. Zato on ima običaj da kaže nešto u suštini logično: da su mu „užasi“ nepotrebni i upravo onda kad je počinio jedan od njih.

Sadovo, kao uostalom, i Prustovo iskustvo, izloženo u njihovim romanima, govore nam da u srcima onih koji za trenutak uspeju da pokone vreme i okuse ulkus večnosti ili smrti, da naznu kutak nebeskog plavetišta, kako bi rekao Žorž Bataj, da u njihovim srcima ostaje nostalgija, u telima drhtavica, a oči im se vide samo iznutra.

OBNOVA RETORIKE?*

U novijoj teorijskoj literaturi učestalo je zanimanje za retoriku, govori se o njenoj „obnovi“ ili o „novoj“ retorici. Da li se tu prepostavlja da savremeno interesovanje za tu staru nauku i još stariju veštini konvergira prema vaspstavljanju retorike kao samostalne lingvističke ili književno-teorijske discipline? Ili se, možda, pod obnovom retorike misli na revalorizaciju retoričke analize, analize i klasifikacije takozvanog figurativnog jezika, ali koja ostaje samo pomoćno sredstvo, jedan od metodoloških instrumenata drugih disciplina, na primer, strukturalne poetike, stilistike ili naratologije, kako Žerar Ženeti naziva proučavanje priče?

Odgovor na ovo pitanje treba potražiti, pre svega, u koncepcijama onih autora koji su ga učinili aktuelnim. Kad je reč o književnoj teoriji, obnovljeno interesovanje za retoriku naročito je izrazito u nekim spisima savremenih francuskih kritičara i teoretičara književnosti: Rolana Barta, Žerara Ženeta, Cvetana Todorova i Žana Koana. Svima je zajedničko nastojanje da pronikne u razloge koji su doveli do toga da retorika, posle svoje duge i slavne istorije, naglo izgubi ugled u XIX veku. Različita tumačenja istorije retorike vode ih različitim shvatanjima njenih mogućnosti danas i različitim predviđanjima njene budućnosti.

Po Bartovom mišljenju, opadanje cene retorike došlo je kao posledica afirmisanja nove vrednosti — *očiglednosti* (činjenica, ideja, osećanja), čijem izražavanju jezik uspešno i poslušno služi. Počev od XVI veka ta se

očiglednost razvijala u tri pravca: *lična očiglednost* (u protestantizmu), *racionalna očiglednost* (kartezijanstvo) i *čulna očiglednost* (empirizam). Tako je retorika prestala da bude logika i svela se na ulogu ukrasa.

Danas dolazi do „sučeljavanja nove semiotike pisanja i stare prakse književnog jezika, koja se tokom veka zvala retorika... Kad kažem *stara* retorika ne mislim da danas postoji nova; *stara* retorika se pre svega suprotstavlja onom *novom* koje možda još nije ostvarenio: svet je neverovatno pun stare retorike“. To posebno važi za književnost. Jer, čitava naša književnost, koju je oblikovala Retorika i sublimirao humanizam, proistekla je iz političko-pravne prakse. Ona je rođena „onde gde je državno pravo preuzeelo najbrutalnije konflikte novca, vlasništva i klasa, tamo gde institucija propisuje izveštaci, govor i kodifikuje svaku upotrebu označujućeg.“

Zbog toga je danas neophodna istorija retorike, oslonjena na nove načine mišljenja — lingvistiku, semiologiju, istorijske nauke, psihanalizu, marksizam; nisu više moguće ni tehnička, ni estetika ni moral retorike. Stavši, „proučavati retoriku kao predmet koji potpuno pripada istoriji i tražiti, pod imenom *teksta i pisma* novu praksu jezika, ne odvajajući se od revolucionarne nauke, predstavlja isti posao“.¹

U ranijim Bantovim knjigama retorika se javlja u drugačijem kontekstu. U predgovoru *Kritičkih eseja*, on definije retoriku kao „životnu zonu književnosti“ u kojoj se razvija tehniku „semantičkog okolišenja“. Književnost počinje tamо gde prestaje imenovanje primarnе afektivnosti, koje je uvek siromašno. Upravo retorika treba da spreči preteranu originalnost i preteranu banalnost.

Razrađenja varijanta ove ideje javlja se tamо gde Bart definije književnost iz semiološke perspektive. Tu se, doduše, retorika ne pomije eksplicitno, ali ona je prisutna u određenju književnosti kao drugostepenog sistema značenja, koji je uzglobljen u primarni jezički sistem, prema Hjelmslevljevoj shemi konotacije. Planova izraza i sadržine prvostepenog sistema postaju plan izraza drugostepenog sistema, odnosno konotacije. Poruka se razlaže u prizor, smisao se pretvara u formu, značenje se zaklanja iza vela prirodnosti. S druge strane

* Izlaganje na tribini Studentskog kulturnog centra, oktobra 1976.

¹ Roland Barthes, „L'ancienne rhétorique“, Communications, 16, 1970, str. 172—222.

ne, konotaciju čine i znaci književnosti, znaci kojima se književnost pokazuje i otkriva.

Tu se postavljaju dva problema. Najpre, nije jasno na osnovu čega se može utvrditi tačka uklapanja dva sistema, gde je granica između denotacije i konotacije, i da li je onda to tačka u kojoj nastaje književnost. To je problem razlikovanja norme i odstupanja i njihovog vrednovanja. Zatim, kako razumeti izraz „drugostepeni jezički sistem“? Da li su njegove jedinice figure i da li one čine kod ili dva koda: figure *naturalizacije* i figure *estetizma*?

U knjizi *Sistem mode* Bart analizira retorički sistem pisane mode, u eseju *Retorika slike* reklamni plakat, u studiji o Balzaškovoj noveli *Sarazina* pod naslovom S/Z on primenjuje retoričke pojmove u analizi klasičnog književnog teksta. Po njegovom mišljenju, konotacija i, uopšte, retorika svojstvene su klasičnom tekstu, čija je pluralnost ograničena, i masovnoj kulturi, kojoj su „potrebni znaci koji nemaju izgled znakova“. Međutim, nasuprot tome, u Bartovoj teoriji postoji i obrazac heurističke (istraživačke) književnosti koja „svoju masku pokazuje prstom“, ako već ne može bez nje, a, uporedo s tim, on nagoveštava i novu jezičku praksu, koja će dovesti do „revolucionarne nominacije“, s onu stranu retorike. Dakle, Bartove ideje o retorici osciliraju između njenog kritičkog ili, bolje reći samokritičkog prihvatanja kao istorijske neophodnosti i vizije jezičke prakse potpuno oslobođene retoričkog skretanja i okolišenja.

Žerar Ženet pravi razliku između klasične i moderne retorike, dovodeći ovu drugu u vezu sa francuskim retoričarima Dimarseom, iz prve polovine XVIII veka, i Fontanijem, s početka XIX veka. Za njega je Fontanije zasmovao modernu retoriku, tačnije, moderno shvatatanje retorike. Ženet pokazuje kako je, posle Fontanijea, došlo do redukcije retorike, koja je svedena na „apsolutnu valorizaciju metafore“, što je bilo u vezi s idejom o suštinskoj metaforičnosti pesničkog jezika i jezika uopšte. Ukazujući na neodrživost takvog svođenja retorike, Ženet se zalaže za vraćanje na „opštu retoriku, koja će biti semiotika diskursa“. *Torniamo all' antico sera un progresso, zaključuje Ženet.²*

Pre toga, Ženet je izneo i nešto drugačije gledište, polazeći od stava da je cilj retorike figura da utvrdi

² Gerard Genette, „La rhétorique restreinte“, *Communication*, 16, 1970, str. 158—171.

„kôd književnih komotacija“, znakova književnosti. Slično Bartu, Ženet primećuje da pisac ne upotrebljava figurativni govor samo zato da bi bolje izrazio svoju misao, već on na taj način „označava književnost“. Zato retoriku ne zanima originalnost i novina figura već raspoznatljivost i univerzalnost pesničkih znakova; ona želi da na razini književnog jezika, koji je izvedeni sistem značenja, dođe do „providnosti i strogosti“ svojstvenih prvo-stepenom sistemu. Pošto su to neodržive ambicije, danas retorika ima samo istorijski značaj. I u toj tački Ženet se slaže sa Bartom. „Idea da se rekonstruiše njen kôd i da se primeni na našu književnost predstavlja sterilni anahronizam... Funkcija auto-označavanja književnosti ne koristi kôd figura, a savremena književnost ima vlastitu retoriku, koja je upravo (bar danas) u odbacivanju retorike, u onome što je Polan nazvao Terorom.“³

Baveći se pitanjem odnosa između figurativnog i književnog jezika, Cvetan Todorov predlaže sledeću formulu: figurativni jezik suprotstavlja se „providnom“ jeziku da bi istakao prisustvo reči, dok se književni jezik suprotstavlja običnom jeziku da bi istakao prisustvo stvari.

Po njegovom mišljenju, retorička deskripcija je i danas jedina deskripcija mnogih bitnih vidova jezika. Uzroci uspona i pada retorike nalaze se u „mitu o prirodnom jeziku“. Zato Todorov predlaže novo merilo razlikovanja predmeta retorike, polazeći od Dimarssea i slazući se sa Koanom. Prvo merilo je merilo *opisivosti*: „izraz postaje figura počev od trenutka kada smo u stanju da ga opišemo? Tačko postojanje figura odgovara postojanju govora. Retorika dobija novu funkciju — da nam omogući svest o jeziku. Drugo merilo je *odstupanje* od izvesnog pravila jezika, eksplicitno ili implicitno odstupanje. To znači da u grupi figura postoji podgrupa *anomalija*. Polazeći od ovih merila, Todorov pristupa klasifikaciji retoričkih sredstava.⁴

Zan Koan misli da odbojni stav prema teoriji figura dolazi otud što ona ugrožava dva sakralna principa književne estetike, danas opšteprihvaćena: princip *jedinstvenosti* dela i princip njegovog *jedinstva*. On preporučuje modernoj poetici da nastavi sjajni razvoj retorike diskursa, neopravданo prekinut u XIX veku. Pri tom se

³ *Figures*, I, Seuil, 1966, str. 220.

⁴ Cvetan Todorov, *Littérature et Signification*, Larousse 1967. Klasifikacija figura i tropa u dodatu, str. 91—118.

poziva na Malarnea i Valerija, pesnike koji su, po Koanovom mišljenju, „ponovo otkrili pertinenitnost retorike kao nauke o mogućim formama književnog kazivanja“. S druge strane, on veruje da su moderna logika i lingvistika došle do pouzdanog određenja lingvističke norme. Ona više nije zasnovana na upotrebi, koja na nivou govora beskrajno varira, već na „ograničenom i invariantnom skupu operativnih pravila“. Zahvaljujući tome, pojam odstupanja, kao sistematskog kršenja norme, u kome, prema Koanu treba videti pertinentno obeležje poetičnosti dobija logičko značenje. Kako se logičko i lingvističko odstupanje poklapaju, postaje teorijski moguće da se „konstituiše logički model figura pesničkog jezika, algoritam koji će postati osnova računa figura“. Osnovni princip logike, norma koja upravlja i jezikom i metajezikom, je princip *kontradikcije*, koji zaštranije povezivanje stava i njegove negacije. Koan polazi od modela u kome su, kako on kaže, predstavljene slabe i jake forme kontradikcije, pa na osnovu njega pristupa izdvajanju i formalizovanju logičke strukture mnogih retoričkih figura koje upravo povezuju članove koji, po definiciji, traže razdvajanje.⁵

Grupa istraživača sa Univerziteta u Liježu, koja je objavila *Opštu retoriku*,⁶ polazi od toga da su pesnički fenomeni rezultat pravilnog transformisanja pretpostavljenog normalnog stanja semiološkog sistema u kome se ispoljavaju. Figure ili, kako ih oni nazivaju, *metabole*, dobijaju novu klasifikaciju, na osnovu toga što mogu biti rezultat: izostavljanja, dodavanja, izostavljanja-dodavanja, permutacije i inverzije. Tako oni dolaze do četiri grupe jezičkih metabola: 1. metaplazme, 2. metataksse, 3. metasememe i 4. metalogizmi. Svoj rad oni određuju kao „lingvističku teoriju figura“.

Dakle, ako se razlozi za opadanje retorike posmatraju istorijski i sociološki, kako to čine Bart i Ženet, ako se u retorici vidi samo tekovina i etapa ireversibilnog istorijskog procesa, onda ona, bar kao tehniku, este-

tika i moral, nepovratno odlazi sa ideologijom koja ju je stvorila. Nasuprot tome, ako je neuspeh retorike i pad njenog ugleda u XIX veku posledica pogrešnog, mitskog definisanja razlike između prirodnog i figurativnog jezika, onda savremena logika, lingvistika i semiologija mogu da ponude bolja merila za određivanje retorike time da joj daju novi zamah.

⁵ Jean Cohen, „Théorie de la figure“, *Communication*, 16, 1970, str. 3–25. I Koenova *Struktura pesničkog jezika* (*Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966) posvećena je dobrim delom analizi figura, a posebno retoričkoj analizi poetskog stila.

⁶ Jacques Dubois, Francis Edelin, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadeline Trinon, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970.

LAŽ I ISTINA MITA*

Danas se rečju *mit* najčešće označava neistinita priča za koju nema potvrde u stvarnosti. Smatra se da je takva savremena upotreba ove reči tekovina naučnog pozitivizma XIX veka, koji je mitovima nazivao sve legende, predanja, svete priče i verovamja u kojima se iznose neverodostojni događaji. Međutim, po Elijadeovom mišljenju, mit se u tom značenju javlja mnogo ranije, još u ranom hrišćanstvu, kad se među „basne” i „mitove” svrstavalo sve ono što nije bilo zapisano ili zasnovano u Svetom pismu.

U naše vreme mit kao neistinita priča susreće se ne samo u svakodnevnom jeziku, već i u literaturi o savremenim mitovima i savremenoj mitologiji. Proučavaoci moderne kulture, naročito takozvane masovne kulture, često nastoje da otkriju i „demaskiraju” mitsku strukturu izvesnih popularnih predstava i stavova, da ukažu na motive, sredstva i posledice mitskog „iskriviljavanja” stvarnosti. U toj perspektivi savremeni mit tumače Makluan, Moren, Faj, Eko i Bart, da pomenem samo najpoznatije autore.

Metodološki je naročito zanimljiva Bartova knjiga *Mitologije*, posvećena analizi „malograđanskih mitova”. Tu je mit predstavljen kao izvedeni semiološki sistem, koji se parazitski razvija na račun jezika kao osnovnog sistema značenja. Mit „grabi” smisao jezika (označujuće/označeno) i pretvara ga u formu (mitsko označujuće) pogodnu za prenošenje ideoloških značenja (mitsko označeno). Tako mit dvostruko zamagljuje istinu: smisao

pretvara u formu, a istoriju u prirodu. Suprotan mitskoj konotaciji samo je jezik revolucionarnog imenovanja stvarnosti. Zato Bart smatra da je, ideoološki gledano, mit smešten udesno.

Pored ovakvih shvatanja mita, javlja se, zahvaljujući uticaju etnologa i istoričara religije, i jedno drukčije gledanje na njegovu antropološku funkciju i na prirodu njegovog jezika: mesto mita u savremenoj kulturi ne može se jasno odrediti ako se prenebregne značenje koje on ima za takozvanog arhajskog čoveka, za primitivno, tradicijsko društvo. Etnografska istraživanja, na primer, Malinovskog, pokazala su da za primitivnog čoveka mit nije obična priča, nego *istinita* priča o precima, junacima i bogovima. To je priča koja oživljava, aktualizuje događaje o kojima govori, u toj meri da se oni doživljavaju u trenutku izlaganja. „Mit nije samo priča koja se priča, već stvarnost koja se doživljava”, kaže Malinovski. Mit je, najzad, egzemplar, u tom smislu što predstavlja obrazac ponašanja i merilo vrednosti. Zato je on u primitivnim zajednicama oslonac društvenog života.

Iz ovakve uloge mita proizlazi drukčiji odnos između mitskog jezika i jezika društvene komunikacije. Ovde je mit primarni jezički sistem i na njemu se zasniva drugostepena, profana funkcija jezika. Po rečima Van der Leva, mit ne izvodi sliku iz „stvarnosti”, već obratno: „kada, na primer, naziva boga *Ocem* on se ne oslanja na očinstvo kao objektivnu datu, već stvara lik oca prema kome će biti podešeno svako drugo očinstvo”.

Kada se iz perspektive ovakvog, etnološkog shvatanja mita postavi pitanje njegovog mesta u modernoj kulturi, utemeljenoj na pojmovnom, racionalnom mišljenju, onda se najpre nameće zaključak da mit danas ne može biti priznata društvena institucija, da za njega nema mesta u središtu društvenog života i kolektivne svesti. Stari mitovi i nove fantastične priповetke o natprirodnim bićima i danas imaju svoju publiku, ali oni su pre predmet estetskog, distanciranog doživljaja, nego što ih ljudi primaju kao slike stvarnih i značajnih događaja.

To ne znači da je uloga mita opstala nezнатна, „literarna”. Samo su putevi delovanja mita postali zaobilazni. Potisnut iz temelja društvenih institucija, gde je zamjenjen u principu racionalno utemeljenim zakonima i normama, mit se povukao u periferne oblasti života modernih društava, u trivijalnosti svakodnevice i masovne kulture. Zbog toga je izgubio prestiž, više nije sjajna

* Politika, 13. X 1979.

i posvećena riznica poslednjih tajni i prvih vrednosti, ali je nastavio bezbedno da živi. Naročito pogodnu podlogu mit nalazi u današnjim laiciziranim i profanisanim svetkovinama, u sportu i zabavi, u svetu filma, automobila i turizma. On i sada, ali iz prikrajka, gotovo prezen i sigurno nepozvan, oživljava i učvršćuje obrasce mentaliteta, „životnih“ stavova i jezika.

Uporedo s tim, nailazeći na otpor racionalnog mišljenja, mit mu, ako se tako može reći, nalazi iza leđa, postaje njegova senka, njegovo naličje. S obzirom na to da se priča o bogovima, precima i junacima više ne da doživeti kao instinkta i egzemplarna samo na osnovu autoriteta govornika i magije reči, mit se „smešta“ upravo u one diskurse koje primamo kao izravnu, verodostojnu sliku (bolje reći: priliku) stvarnosti: dokument, fakto-grafija, shema i broj. Mitska priča našeg vremena je dokumentarna priča.

Racionalistička kritika mita i njegovo etnološko razumevanje nisu nepotmirljivi. Mit je laž uvek kad je prepoznat, razložen, promišljen, inače je istina, sve dok je deo našeg doživljaja stvarnosti. Možemo analizirati samo tuđe mitove i naše bivše.

II. ROLAN BART

ODGOVORNOST FORME*

Metodološki paradoks Rolana Barta

Pitanje morala književnosti jedna je od glavnih tema kritičke misli Rolana Barta, što je i razumljivo kad se zna da je u pitanju autor čiju su prvu teorijsku i filozofsku lektiru, kako sam na jednom mestu kaže,¹ činila dela Marksа, Lenjina, Trockog i Sartra. Međutim, svoje marksistički i egzistencijalistički nadahnuto traganje za etikom književnosti Bart usmerava prema jednom za takvo traganje neuobičajenom području, prema području imanentne i objektivne analize književnog dela, postavljajući problem njegove političke, ideološke i moralne odgovornosti kao problem forme i jezika. Time on ovo pitanje koje se tradicionalno odnosi na „sadržine“ i „poruke“ književnih dela i dolazi književnosti spolja, u vidu filozofskih, socioloških ili psiholoških formulacija, postavlja kao da ga, naprotiv, iznutra pokreće samo biće književnosti, odnosno njen jezik, te da je, shodno tome, relevantna ravan za njegovo razmatranje formalna, lingvistička i logička analiza.

1. OD ANGAZOVANE KNJIŽEVNOSTI DO ODGOVORNOSTI FORME

Istini za volju, i Santr — čije delo *Šta je književnost?* neposredno prethodi pojavi prvih Bartovih spisa

* *Delo*, januar 1974.

¹ Roland Barthes: *Réponses, Tel Quel*, No 47, str. 93.

— do određenja „angažovane književnosti” dolazi preko osvrta na ontološki status jezika i književnosti kao jezika. Međutim, time on ne nastoji da odredi prirodu književnosti na osnovu njenih posebnosti, već da je, naprotiv, s obzirom da je čini jezik, neposredno veže za ulogu koju jezik ima kao sredstvo opštenja: književnost je „utilitarna”, pisac se „služi” jezikom radi predmeta koje ima u vidu, do kojih njegov čitalac dolazi kroz jezik, koji zbog toga mora da bude „proziran”. Početni i suštinski čim pisanja, bitnu funkciju književnosti, kao i jezika uopšte, čini denotacija, imenovanje, jer ono neposredno vodi razotkrivanju i menjanju stvarnosti: „nommer c'est montrer et montrer c'est changer”.² Pisanje podrazumeva slobodu pisca i čitaoca i njihovu zajedničku „odgovornost za svet”, u kome su obojica, razotkrivajući ga i stvarajući, „kompromitovani”.

Dakle, ovo Sartrovo filozofske određenje prirode književnosti i njene društvene funkcije kroz analizu jezika u stvari podrazumeva prenebregavanje jezika kao problema i upravo ta neproblematičnost jezika najbolje opravdava zahteve koje pred književnost iznosi konkretna politička i istorijska situacija i položaj čoveka u njoj. Zbog toga je angažovanje pisca vezano za to o čemu će i za koga pisati, a ne za to kako će pisati. „O formi se ne može ništa unapred reći”,³ kaže Sartr. Nasuprot tome, Bart smatra da se pisac pre svega angažuje birajući formu, da se njegova odgovornost odnosi na taj izbor i da je, prema tome, zadatak kritike da opiše i objasni veze između istorije i formi, a ne samo da nastoji na istorijskom kontekstu književnih sadržina. „Zar forme nisu u svetu, zar forme nisu odgovorne?”,⁴ pita se on.

Skretanjem teme o književnom moralu prema formama, Bart ipak ne prekoračuje onu osnovnu granicu koju je Sartr postavio književnosti, odvajajući od nje poeziju, poistovećujući je sa prozom. Kao što je poznato, Sartr je utvrdio da se u prozi, odnosno u književnosti svedenoj na prozu, reči koriste kao znaci koji „izražavaju” značenja, dok se u poeziji one upotrebljavaju kao stvari koje „predstavljaju” značenja, tako da samo prva od ove dve funkcije jezika podrazumeva akciju i odgo-

² Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard, 1948, str. 105 („Imenovati znači pokazati, a pokazati znači promeniti.”)

³ Id., str. 33.

⁴ Roland Barthes: *Essais critiques*, Seuil, 1964, str. 219.

vornost za nju. Bart u potpunosti preuzima ovaj ontološki dualizam jezika i na njemu zasnovano razgraničenje između književnosti i poezije; štaviše, on ga potkrepljuje novim argumentima, zaključujući da moderna poezija, zasnovana na „rečima-objektima bez međusobne povezanosti”,⁵ ostaje po strani etičkih značenja i da je u njoj čovek kadar da se „suoči sa objektivnim svetom bez ikakvog posredstva figura Istorije i društvenosti”.⁶ Tako se ovo Sartrovo i Bartovo odvajanje poezije od književnosti može slaviti i kao neka vrsta posredne odbrane poezije, u svakom slučaju, kao odbrana njene nezavisnosti. Ali to što je uvažavaju kao da ih sprečava da se njome bave. Obojica se okreću na drugu stranu — književnosti bez poezije — iako je njena vrednost manje izvesna.

Ova prva distinkcija ima još jednu, komplementarnu posledicu. Naime, početni čin definisanja književnosti, kroz njeno razgraničavanje sa poezijom, ne vodi nekom njenom užem određenju — kao što je ruske formaliste analiza jezika dovela do pojma literaturnosti — već shvataju književnosti u širem smislu, kojoj se, kao naknada za oduzetu poeziju, priključuju razni drugi vidovi jezičke prakse. To proširivanje pojma književnosti kod Sartra ide sve do potpunog brisanja razlike između književnog jezika i jezika uopšte. On se, na primer, ne ustručava da prozom nazove reči kojima g. Žurden traži papuče ili one kojima je Hitler objavio rat Poljskoj;⁷ opšta i temeljna utilitarnost prozognog jezika zasniva moral književnosti kao moral akcije.

I Bart je spreman da književnost razume u njenom najširem određenju. Ali on je zadržava na izvesnom odstojanju ne samo u odnosu na pesničku, već i u odnosu na instrumentalnu, denotativnu funkciju jezika. Dok se kod Sartra široko shvatanje književnosti zasniva upravo

⁵ Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, 1953, str. 46.

⁶ Id., str. 47.

⁷ Qu'est-ce que la littérature, str. 26 (Ovaj prikaz Sartrovog shvatanja književnosti odnosi se isključivo na ideje izložene u delu *Šta je književnost?*, s obzirom na njegov značaj za razvoj Bartove kritičke misli. Potpuniju i raznovrsniju sliku Sartrovog gledanja na odnos između književnosti, morala i akcije pruža uvid u njegova druga dela. Na primer, može se uočiti da Sartrovo zalaganje za radikalno angažovanu književnost dolazi posle jednog razdoblja — *Imaginaire*, 1940 — kad je on mislio da je „glupo brkati moral i književnost” i prethodi vremenu kad on otkriva „našu nemoć” i prestaje da „svoje pero smatra mačem” — *Les Mots*, 1964.).

na univerzalnosti instrumentalne funkcije jezika, koja je i u književnom jeziku dominantna, Bartovu književnost u širem smislu omogućava univerzalna problematizacija jezika kao sredstva opštenja. To je tačka u kojoj se njihova shvatanja najdublje razilaze: za jednoga se književnost svodi na jezik, za drugoga jezik postaje književnost.

Treba dobro uočiti da ovde nije u pitanju povratak na pomenutu pesničku upotrebu reči kao stvari, koja bi se mogla nazvati ontološkom problematizacijom reči, već nastojanje na širokoj rasprostanjenosti konotacije, odnosno „drugostepenih” značenja koja se javljaju u strukturi jezika, dovodeći do problematizacije jezika kao ustavove za opštenje, a ne samo posebno uzetih reči. Istorijска појава или антраполошка чинjenica? Kriza jezika ili istina književnosti? To je pitanje kome se Bart često vraća, kao da ga pretpostavlja mogućim odgovorima.

Mada se u perspektivi ove temeljne pojave jezika kao problema i morala njegova instrumentalna funkcija sve više sužava, Bartu je potrebno da održi za njegov metod vitalnu simetričnu opoziciju između jezika-sredstva i jezika-cilja, odnosno da istovremeno filksira granicu između književnog i neknjiževnog jezika i prati njeno pomeranje, i sam učestvujući u njemu. Tako se u njegovim analizama intelektualno izlaganje vezuje za denotaciju i raspoređuje s onu stranu književnosti, ali se na drugom mestu, kad je reč o budućim perspektivama tog rasporeda, skidira nova karta jezikâ, na kojoj intelektualno izlaganje čini jedno sa književnim, a denotaciju predstavljaju samo potpuno formalizovani jezici. Zbog toga što se može naći na dva bitno različita mesta, zavisno od toga da li je reč o analizi postojećih odnosa ili o izgradnji teorijskog obrašta budućih veza, intelektualno izlaganje odgovara dvema vrstama moralnih zahteva: kao denotativni jezik ono podleže moralu akcije, kao književni jezik ono se vezuje za odgovornost forme. Na primer, kada je naučnik, filozof ili kritičar „čovek od pera”, autor koji govori kao da previđa jezik, da bi delao, usmeren na svet, može se govoriti o njegovom angažovanju, ali kada je on „pisac”, odnosno kada je njegova reč neprelazni čin, paradoksalno okrenut samom jeziku, „nerazumno je tražiti od njega da anažuje svoje delo”, ali se može postaviti pitanje njegove etike u vezi sa formom.⁸

⁸ Problemom klasifikacije jezikâ Bart se najviše bavi u: *Ecrivains et écrivans (Essais critiques, str. 147—154), Critique et vérité, Seuil 1966.* str. 45—79. *Science versus littérature,* (na

2. TEORIJA PISMA

Ostavljajući, dakle, sartrovsko angažovanje *kroz jezik* po strani čak i najšire shvacene književnosti, Bart svoj glavni teorijski napor ulaže u to da opiše i obrazloži angažovanje *u jeziku*. Jedan od prvih rezultata takvog nastojanja predstavlja vezivanje etike forme za jednu njenu posebnu dimenziju, koju Bart naziva „pismom”, za razliku od „jezika” i „stila”. Dok se jezik i stil ne biraju, jer dolaze pre književnosti, prvi zasnovan u vremenu, drugi biološki, tako da su „izvan nagodbe koja vezuje pisca za društvo”,⁹ pismo je onaj vid forme kojim se pisac (romanopisac, kritičar, politički pisac, filozof, novinar itd.) vezuje za svet i u njemu opredeljuje. Na primer, u Labrijerovom izboru fragmenta a ne maksime, metafore a ne priče, „prirodnog” a ne „preciznog”, treba videti etički i ideološki čin.¹⁰ Isto važi za pisca koji lako ili sa otpiorom prihvata pismo romana, odnosno pripovedno treće lice i predašnje svršeno vreme, ili za francuskog intelektualca koji preuzima idiolekt razvijen oko Sartrovih *Modernih vremena* ili personalističkog časopisa *Duh*. Što znači da ova nova dimenzija forme može imati veoma nejednak opseg i trajnost: pismo francuske revolucije, klasičko pismo, pismo romana, marksističko pismo, staljinovsko pismo, pismo nekog časopisa, pismo mode.

Sva su pisma obrubljena jedinstvenim etičkim obzorem, neposredno vezanim za njihovo zajedničko istorijsko poreklo: pisma su rezultat raspada univerzalnog jezika, koji je došao sa rascepom buržoaske svesti, sva su ona zato slika i mera našeg otuđenja, naš moderni Vavilon. Ali to za Barta ne znači da je etička vrednost pojedinih pisama već unapred odlučena: piscu preostaje sloboda izbora između pisama nejednake moralne vrednosti, a time i odgovornost za taj izbor. Na primer, pismo francuske revolucije u svoje vreme i marksističko pismo danas u načelu su moralno vrednija od klasičkog, odnosno od staljinovskog pisma. (Doduše, kod Barta ova distinkcija nije do kraja izvedena, ali ona nedvosmisleno proističe iz njegove analize.) Što je posebno značajno, sve osobine pisa-

engleskom, u listu *The Times literary supplement* od 28. sept. 1967), *Introduction à l'analyse structurale des récits* (u časopisu *Communications*, br. 8, 1966).

⁹ *Le degré zéro de l'écriture*, str. 16.

¹⁰ *Essais critiques*, str. 236.

ma kojima je Bart spremjan da prizna pozitivnu etičku vrednost svode se na instrumentalnu, neproblematičnu, dakle, neknjiževnu funkciju jezika; to su „egzaktnost” i „vernost” revolucionarnog pisma, koje je „bilo po meri stvarnosti”,¹¹ odnosno funkcionalnost i kodifikovanost marksističkog pisma. Kao da je u književnosti moralno samo ono što je ne čini?

Etička situacija forme još više se zapliće u vezi sa pismom romana, odnosno sa njegovim elementima — predašnjom svršenom vremenom i trećim licem. Ovi elementi istovremeno predstavljaju tehnike građenja suvih, motivisanih svedova (priča, mitova, kosmogonija) i „znakovne umetnosti”, tako da se roman u isti mah doživljava kao istinita i izmišljena priča ili, kako Bart voli da kaže, kao obrazina koja sebe pokazuje prstom. Zapletenost Bartove misli na ovom mestu ne smeta da se dode bar do jednog zaključka njegove teorije pisma: ona nosi sobom obrazac istorijski neizbežne i moralno teško prihvathjive književnosti, koja je otuđena, pretvorena u mit i obred. Bart se dosta trudi da joj spase čast, bar kad su u pitanju avantgardni roman i marksistički jezik, ali jedva ako u njegovom krilu može zateći daleki i nerazgovetni san o izmirenju reči, anticipaciji sveta u kome „jezik više ne bi bio otuđen”.¹² Inače, pred nama je samo istina pisama: podeljenost, otuđenost, odgovornost.

Bartova teorija pisma može se komentarisati iz perspektive njegovih kasnijih semioloških istraživanja, kao i sa stanovišta današnjeg interesovanja lingvistike i sociologije za problem odnosa između jezika i društva. U vreme kada je Bart došao na ideju da „odgovornost forme” dovede u vezu sa značenjem,¹³ on je pred sobom imao metodološki obrazac sosirovske lingvistike i prime-re upotrebe tog obrasca u vanlingvističkim oblastima, pre svega u strukturalnoj antropologiji. Reč je o razlikovanju u jeziku uopšte (*langage*) njegovog institucionalnog, sistematskog vida, ili jezika u užem smislu (*langue*) i upotrebe jezika, govorne prakse (*parole*), pri čemu se sa-

¹¹ *Le degré zéro de l'écriture*, str. 23.

¹² Id., str. 76.

¹³ U jednom razgovoru sa urednicima časopisa *Tel Quel* vođenom 1961. (koji je kasnije objavljen u *Essais critiques*, str. 155) Bart tačno datira svoje zanimanje za semiologiju. „Oduvek me je zanimalo ono što bi se moglo nazvati odgovornošću forme. Ali tek na kraju *Mitologija* (što znači još 1956 — I. C.) došao sam do zaključka da bi taj problem valjalo postaviti sa stanovišta značenja”.

mo jezik kao institucija smatra pravim predmetom lingvističke nauke. U skladu sa tim, i semiologija, nauka o značima, za koju će Bart vezati proučavanje književnosti, bavi se raznim sistemima značenja kao vrstama jezika, ostavljajući po strani posebne upotrebe tih sistema, odnosno govore.

Međutim, plan jezika koji Bart izdvaja pod imenom pisma bliži je govoru nego jeziku, jer je tu upravo reč o istorijski i društveno određenom korišćenju datog jezičkog sistema. Time se može objasniti činjenica što se Bart posle *Nultog stepena pisma* retko vraća ovoj, kako on kaže, „trećoj dimenziji forme”. Na primer, u pogovoru *Mitologija* on pokušava, ali samo uzgred, da pisma definije semiološki, kao „označavajuća književnog mita”,¹⁴ odnosno kao simptome krize i raspada klasičnog književnog jezika. Mnogo zanimljiviji je susret sa pismom u Bartovoj analizi mode kao semiološkog sistema, gde su „modni iskazi” opisani kao pisma: „jer ako pod izrazom *stil* podrazumevamo apsolutno jedinstven govor (jednog pisca, na primer), a pod *pismom* kolektivni ali ne i nacionalni govor (određene grupe redaktora, na primer), očigledno je da modni iskazi u potpunosti spadaju u pisma a ne u stilove; opisujući odeću ili njenu korišćenje, redaktor ne unosi u svoj govor ništa od sebe samoga, od svoje duboke psihologije; on se samo prilagođava izvesnom konvencionalnom i obaveznom tonu (moglo bi se reći jednom *ethosu*), po kome se uostalom odmah prepoznaće određeni modni časopisi”.¹⁵ Dakle, Bart ovde u prvi plan ističe razlikovanje stila i pisma, odnosno govora, ne zadržavajući se na razlici između pisma i jezika. Međutim, potencijalni značaj ove druge distinkcije za njegovu teoriju nazire se u činjenici što se odnosi između pisane mode i književnosti mogu koherentno opisati samo kada se ta distinkcija uzme u obzir. Jer kad se moda i književnost posmatraju kao *jezici*, kao „nacionalni” sistemi značenja, onda se razlike među njima brišu, pa se, u skladu s tim, i pitanje njihove etičke postavljaju u istoj perspektivi. S druge strane, kad se uzimaju u obzir konkretno, društveno uslovljene upotrebe ovih jezika, odnosno njihovi govorovi, ukazuju se značajne razlike i u njihovom opisu i u njihovom vrednovanju, jer se pokazuje da u sastav modnog iskaza ne ulazi

¹⁴ Roland Barthes, *Mithologies*, Seuil, 1957, str. 242.

¹⁵ Roland Barthes, *Système de la Mode*, Seuil, 1967, str. 231—32.

stil, koji je inače neizostavna dimenzija književnog teksta. „Upravo zato — kaže Bart na istom mestu — što se potpuno svodi na obično pismo, modni iskaz ne spada u književnost”.

3. KNJIŽEVNOST KAO SEMILOŠKI SISTEM

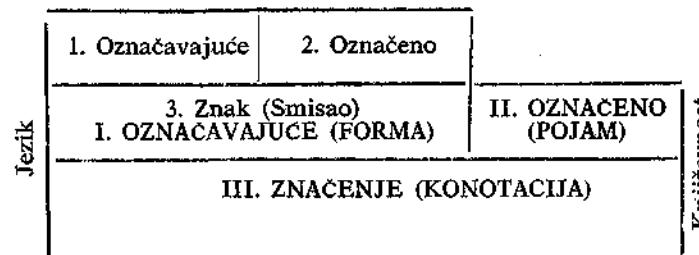
Teško je reći u kom smeru bi se razvijala koncepcija pisma da je Bart raspolagao teorijskim okvirom kakav danas nudi misao o *govoru*, koja poslednjih godina daje značajne rezultate u vidu lingvističkih, socioligvističkih i sociooloških istraživanja. S druge strane, sa stanovišta ovih nauka, njegov polkušaj da izdvoji posebnu dimenziju forme i za nju veže problem odnosa između jezika i dnuštva sigurno može da predstavlja značajno iskustvo. No, u svakom slučaju, ostaje činjenica da Bart, kad se poziva na lingvistiku, ima u vidu lingvistiku *jezika* i u njoj, pre svega, metodološki egzemplarne modele jezičkog znaka i jezičkog sistema. Izraz takve orijentacije predstavlja njegova teorija književnosti kao semiološkog sistema, koja predstavlja korak dalje u pravcu imanente analize književnog jezika i njegovog morala. Forma, koja je u teoriji pisma opisana kao „parazitski mehanizam intelektualne funkcije”,¹⁶ posmatra se sada kao sistem značenja, ali njen moralni status ostaje isti jer su sistemi značenja koji je čine drugostepeni, odnosno opet „parazitski”: žive na račun osnovnog jezika. Bartova terminologija i dalje sugeriše etičku usmerenost njegove misli, ali se njena funkcija — u poređenju sa teorijom pisma, gde se izrazi „ideološki alibi”, „motivacija”, „nedužnost”, „parazitski” itd. upotrebljavaju uglavnom kao metafore — odlučno pomera prema deskriptivnom naučnom jeziku. Bart, prema sopstvenim rečima, „prolazi kroz (euforični) san o naučnosti”,¹⁷ uveren da podroban i objektivan opis odnosa između primarnog jezičkog sistema i u njega uzglobljenih drugostepenih sistema značenja baca jasnu svetlost na etičke implikacije tog odnosa. On se, istina, ograničava na analizu posebnih sistema, kao što su mit, pisana moda, Brehtovo pozorište, novinska hronika, ali ne ostavlja nikakvu nedoumnicu u pogledu njihovog zajedničkog ustrojstva: ono se podu-

¹⁶ *Le degré zéro de l'écriture*, str. 73.

¹⁷ Réponses, „Tel Quel”, No 47, str. 97.

dara sa obrascem književnosti u širem smislu; članci koje objavljaju modni časopisi samo su „poseban vid književnosti, ali vid u kome su zastupljena sva njena bitna svojstva”,¹⁸ funkcionisanje mita i književnosti svodi se na isti mehanizam, „novinska hronika je književnost, bez obzira što se ta književnost smatra rđavom”.¹⁹ Već to opravdava gledanje na Bartovu semiologiju kao na teoriju književnosti i omogućava sintetički prikaz etičkog problema koji se u toj teoriji postavlja. Ali, za takav postupak postoji još jedno opravdanje: Bart je, naime, preokrenuo Sosirovu definiciju semiologije kao nauke o znacima šire od lingvistike, smatrajući da nema semioloških sistema nezavisnih od jezika, te da semiologija može biti samo deo opšte lingvistike. Iz toga proizlazi da nastanak i funkcionisanje izvedenih sistema značenja nisu neko izdvojeno semiološko pitanje već osnovni predmet te nauke.

Radi razumevanja načina na koji se ovde postavlja problem odgovornosti forme biće potrebno reproducovati Bartov shematski prikaz osnovnog momenta semiološke teorije: uzglobljavanja drugostepenog sistema (književnosti) u primarni jezički sistem:²⁰



¹⁸ *Essais critiques*, str. 156.

¹⁹ Id., str. 197.

²⁰ Ova shema predstavlja nešto izmenjenu Bartovu shemu mita. Osnovnu izmenu predstavlja proširivanje vrednosti sheme na književnost u širem smislu, za šta su razlozi već navedeni. Bart, u stvari, radije koristi za ovakve sheme Hjelmslevljevu formalizaciju, gde se ne javljaju elementi jezičkog znaka (označeno, označavajuće, znak) već planovi jezičkog sistema: plan izraza (I) i plan sadržine (S), zajedno sa svojom međusobnom relacijom (R). Međutim, obe sheme i obe terminologije Bart dovodi u vezu sa istom etičkom perspektivom.

Za moralne implikacije koje se mogu izvesti iz ove sheme odlučujući je odnos između jezičkog značka (smisla) i književnog označavajućeg (forme). On pokazuje da književnost nastaje tamo gde se smisao izlaganja pretvara u formu. Međutim, u sastav književnosti ne ulazi samo rezultat tog kretanja (forma), već i njegov početni momenat (smisao). Kao što se na shemi može uočiti, označavajuće književnosti je po svom ustrojstvu dvostruko, jer smisao, mada „zaustavljen”, stavljen među zagrade, nije ukinut. Forma otvara prostor za označeno drugostepenog sistema na račun znaka primarnog sistema, ali joj nije potrebno njegovo prazno mesto, već njegova vazalska krotkost. U praznom prostoru semiološki sistem ne bi imao čime da se hrani; on može da živi samo ako ga primarni sistem doslovno izdržava, odnosno motiviše i opravdava. Dakle, za razliku od odnosa između elemenata jezičkog sistema, koji je arbitaran i jednostavan, semiološki sistem odlikuje se motivisanosti i dvostrukosću svoje strukture. „Konotacija se, uopšte uzev — kaže Bart — sastoji u zaklanjanju značenja iza vela prirodnosti, ona se nikada ne javlja u vidu otvorenog sistema značenja”.²¹

Bart je uveren da ovo svojstvo drugostepenih sistema značenja već samo po sebi, to jest, „kad se ostane u okviru objektivne analize”, dovoljno jasno govori o njihovom moralu. Odnos između elemenata primarnog jezičkog sistema i semiološkog sistema „verno reprodukuje spoljašnje crte alibija”.²² S druge strane, nesrazmerna između broja označavajućih i označenih, koje nema u primarnom sistemu, ukazuje na sumnju „raskoš” forme, „kao kod predmeta koji svoju korisnost ukrašavaju prividom prirodnosti”. Sve to pokazuje da u književnosti kao semiološkom sistemu ne može biti ni reči o onome što Bart naziva „jezičkim zdravljem”, koje se, po njegovom mišljenju, „temelji na proizvoljnosti znaka”. Dvosmislenost koju otkriva shema književnog jezika podrazumeva „moralnu niskost”, kao i svako „sedenje na dve stolice”²³.

Hoće li Bart uspeti, zahvaljujući semiologiji, da osvari ono što inače smatra ciljem razvoja svekolike kritičke svesti, to jest da pomiri opis i objašnjenje, razu-

²¹ Roland Barthes: *Système de la Mode*, Seuil, Paris, 1967, str. 234.

²² Roland Barthes: *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, str. 230.

²³ Id., str. 234.

mevanje i tumačenje. „A, međutim, kaže on na kraju *Mitologija*, to je ono za čim moramo tragati: mirenje stvarnosti i ljudi, opisa i objašnjenja, predmeta i značaja.” Kritički osvrt na osnovne vidove „moralu” semioloških sistema pokazaće u čemu su problemi, odnosno granice, njegovog imanentnog određenja.

4. VODOVI KONOTACIJE: NATURALIZACIJA I ESTETIZAM

U svojim semiološkim analizama, Bart glavnu pažnju posvećuje objektiviziranju mehanizma naturalizacije, pretvaranja istorije u prirodu, vrednosti u činjenicu, a gotovo potpuno ostavlja po strani drugi važan vid otuđenja književnog jezika, kome je u teoriji pisma posvetio mnogo više pažnje. Kao što je tamo rečeno, u vezi sa pismom romana, književnosti su potrebni, pored „maskiranih znakova”, i „znaci umetnosti”. Ukoliko bi semiološki opis književnosti imao da obuhvati obe ove vrste znakova, on bi u tom slučaju morao da se protegne na dva različita puta skretanja istorijske intencije, od kojih jedan vodi pretvaranju istorije u prirodu (naturalizacija), a drugi isključivanju književnosti iz istorije (što bi se moglo nazvati estetizmom). Na primer, u semiološkom prikazu predašnje svršenog vremena u romanu trebalo bi uzeti u obzir dve njegove funkcije koje Bart otkriva analizirajući romaneskno pismo. S jedne strane, zahvaljujući njemu, moguće je jednu istorijski ograničenju predstavu o svetu kojim vlada red uzročnoposledičnih veza zakhloniti velom „prirodne” i „nedužne” temporalnosti; s druge strane, predašnje svršeno vreme, umesto da hrani romanesknu iluziju, može da ukaže na distancu koja svet romana deli od stvarnog sveta; njime društvo obeležava književnost razgovetnim znacima umetnosti i na taj način je „posvećuje”, odnosno uključuje u svoju otuđenost. Međutim, Bartovo tumačenje ustrojstva i moralu semioloških sistema pogoduje razumevanju samo prve od ove dve funkcije. Jer on smatra da njegova shema odnosa između primarnog i drugostepenog sistema značenja već sama po sebi predstavlja sliku lažne prirode, da se dvostrukost označavajućeg književnosti može protumačiti samo na jedan način (samo u jednom smjeru): kao zaklanjanje forme za smisao, odnosno kao mehanizam naturalizacije. Nema sumnje, Bartu je važnija mogućnost da dođe do jednog objektivnog i imanentnog

merila za procenu moralne vrednosti književnosti nego da sačuva kontinuitet između svoje teorije pisma i svog shvatanja semiologije. Jer korišćenje sheme semiološkog sistema za objašnjenje estetizma dovelo bi do korekcije Bartovog osnovnog metodološkog postulata: prepostavljene mogućnosti da se do moralnih značenja dođe preko objektivnog istraživanja forme. Mehanizam naturalizacije ostao bi vezan za sve one moralne implikacije, na koje Bart ukazuje, ali to više ne bi bile implikacije opšte forme semiološkog sistema, već jednog od bar dva mogućna tumačenja te forme. To što bi ključni momenat užglobljavanja primarnog i drugostepenog sistema značenja — preplitanje smisla i forme — mogao, i to u okviru iste sheme, i drugačije da se protumači, odnosno da se pročita u suprotnom smenu, kao zaklanjanje smisla za formu, značilo bi da književnost u širem smislu, opisana kao konotacija, podrazumeva i nešto drugačija moralna značenja. Pre svega, naturalizacija i estetizam upućuju na dva suprotna stava u odnosu na istorijsku intenciju koju treba da prikriju: naturalizacija je mehanizam kojim se ideoškim, klasnim predstavama prihvatlja efikasnost činjenice i nedužnost prirode, dok je estetizam usmeren upravo na to da se određena vrsta predstava neutrališe. Kad se shema semiološkog sistema posmatra kao estetizam, označeno drugostepenog sistema nije više ideoška intencija (na primer, konsekventnost sveta, na koju upućuje logička temporalnost klasičnog romana), kao što je to slučaj kada je u pitanju naturalizacija, već ono teutološki upućuje na sopstvenu formu, na svoje označavajuće. Označeno konotacije kao sheme estetizma jeste sama književnost.

Ostaje, ipak, osnovna srodnost između naturalizacije i estetizma; oni su, očigledno, komplementarni. Naturalizacija čini „nedužnim” predstave koje ulaze u sastav vladajuće (buržoaskе) ideologije, a estetizam neutrališe predstave koje je ugrožavaju. Dakle, osnova Bartovog određenja morala književnosti putem semiološke analize ne bi bila dovedena u pitanje; korekcija bi se svela na sledeće: književnost nije samo motivisanje ideoških predstava, niti nju isključivo čini neutralisanje ideoških neprihvatljivih predstava; ona je i jedno i drugo — tehnika manipulisanja smislim.

Svakako, u pitanju je samo jedno shvatanje književnosti, jedan njen obrazac. To je književnost koja obuhvata dve naizgled nespojive oblasti: klasičnu i masovnu književnost. Nedužnost — prirode ili umetnosti — i ko-

notacije — tehnika kojom se ta nedužnost fabrikuje — svojstvene su klasičnom tekstu i proizvodima masovne kulture. Pripremajući teorijsku platformu za analizu Balzakove novele *Sarazina*, Bart sasvim određeno vezuje pojavu konotacije za „polisemiju klasičnog teksta, tu ograničenu pluralnost koja temelji klasični tekst”, izražavajući mišljenje da „nije izvesno da ima konotacije u modernom tekstu”.²⁴ Ali konotacija je još značajnija u Bartovoј slici masovne kulture, jer „zazor da istakne svoje kodove obeležava buržoasko društvo i kulturu masa koja je u njemu potekla: i jednom i drugom potrebni su znaci koji nemaju izgled znakova”.²⁵

Što je ova književnost bliža svojoj prirodi konotovanog sistema, to je ona u moralnom pogledu neprihvatljiva; nasuprot tome, svaki nagoveštaj distanciranja od ovog ustrojstva predstavlja pozitivan etički čin. Zbog toga Bart ima razumevanja za mitove „s leva”, koji su „retki” i „mršavi”, kao i za jednu vrstu pisane mode u kojoj je konotacija u drugom planu. Međutim, najbolji etički izbor sastojao bi se u odbacivanju drugostepenih sistema, u prihvatanju operativnog jezika, jezika čoveka proizvođača, revolucionarnog jezika koji je „funkcionalno uključen u građenje sveta”. Etički najpoželjniji jezik jeste „revolucionarna nominacija”.²⁶

5. KRITIKA — NAUKA ILI KNJIŽEVNOST?

Neke od vrlina operativnog jezika krase Bartov obrazac kritike, kad je to kritika književnosti kao konotacije. Na implicitnu ideošku funkciju otudene književnosti Bart odgovara eksplicitnom naučnom kritikom, koja će nemilosrdno osvetliti sve zapretene i zataškane intencije priče, pisane mode, klasičnog romana ili mita. Na taj način kritika postaje borba protiv književnosti, borba naučne svesti protiv lažne prirode, borba denota-

²⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, str. 14.

²⁵ *Introduction à l'analyse structurale des récits*, str. 23.

²⁶ *Mithologies*, str. 255. — Ovde se Bart neočekivano vraća Sartru, koji se zalaže za „jasna značenja”, a ustaje protiv „mutnih smislova”, nazivajući čitavu modernu književnost „kancerom reči”; funkcija pisca je da „leči bolesne reči”, tako što će odlučno „mačku nazvati mačkom”. Samo na taj način, smatra Sartr, on će „jeziku vratiti njegovo dostojanstvo” (*Qu'est-ce que la littérature?*, str. 341).

cije protiv konotacije, borba jezika-instrumenta protiv jezika-pisma.

U semiološkoj perspektivi jezik kritike javlja se kao posebna vrsta izvedenog sistema značenja, koji je uzboljen u književni sistem. Za opis ustrojstva kritike Bart koristi razlikovanje između konotacije i operacije (meta-jezika) koje je uveo i formalizovao Hjelmslev: primarni jezički sistem postaje u konotaciji plan izraza — (IRS)RS, a u operaciji plan sadržine — IR(IRS). Međutim, ustrojstvo kritike kao operacije i njen odnos prema književnosti kao konotaciji može se prikazati i tako što će se ovde već korišćenoj shemi semiološkog sistema dodati još jedan stepen:

Kritika	Jezik	2. Ono	1. Oče		Književnost
		3. Znak		II. ONO (POJAM)	
		I. OČE (FORMA)			
		III. ZNACENJE (KONOTACIJA)			
		B. O NO (IDEOLOGIJA)			
		C. NAUKA			
		(Oče — Označavajuće ; Ono — Označeno)			

Za razliku od književnosti, koja podrazumeava preplitanje jezičkog znaka i književnog označavajućeg u kritici je naglasak na odnosu između književnog značenja i označenog kritike. To znači da kritička operacija najpre zavisi od prirode književnog značenja. S obzirom da se ono javlja kao tehnika manipulacije smislim (konotacija), označeno kritike upućuje na ideološki smisao tog manipulisanja; na planu označavajućeg kritike, tom ideologizmu odgovara forma neologizma, jer ono što Bart kaže za mitologa važi za kritiku uopšte: „neologizam je tu neizbežan“.²⁷ Zadatak kritike kao operacije sastoji se, pre svega, u tome da otkrije i imenuje istorijsku intenciju koja leži u osnovi „prirodnog“ ili „umetničkog jezika književnosti. Tako ona staje na put manipulisanju smislim i zasniva se kao nepristrasni naučni pogled, „osnovica sve normalnosti“.

²⁷ Id., str. 228.

Ugao pod kojim kritičar posmatra književnost kao konotaciju određen je negativno — to je odstojanje, psihološko, etičko, naučno odstojanje i isključenje, ali koje ne podrazumeva neko pozitivno stanovište. Moral kritike ovde je moral odricanja.

Međutim, Bart uviđa da ga obrazac ovakve kritike suviše obavezuje, jer „suprotstavljanje jezika-objekta njihovim metajezicima ostaje, u krajnjoj liniji, podređeno očinskom modelu nauke bez jezika“.²⁸ Zato on pristupa prilagođavanju svoje prve koncepcije kritike-operacije, isključujući iz nje, pre svega, glavni scijentistički element — objektivnosti. Kritika treba i u sebi da prepozna jezičko ustrojstvo koje otkriva u osnovi književnosti; prihvatajući problematičnost svog jezika, kritičar doživljava sudbinu književnosti kao svoju situaciju. Namenteo obrasca naučne i „teološke“ kritike ili, bolje reći, uporedo s njim, Bart razvija koncepciju književnosne i ideološke kritike kao mnogostrukog i efemernog jezika, a njenu etiku vezuje za svest o ovom ustrojstvu. Ono što je u kritici objektivno nije njen metod i njena istina, već istorijska situacija u kojoj se javlja i svest koju sobom nosi. Kritičar ne može da umakne toj vrsti objektivnosti, i zato je jedini ishod za njega u tome da otvoreno objavi svoja ideološka i filozofska opredeljenja i da poneće punu odgovornost za svoj izbor. Jer „u kritici najveći greh nije ideologija, već čutanje kojim se ona pokriva“.²⁹ Kao merilo vrednosti — namesto lažne objektivnosti — Bart nudi kritici koherentnost i iscrpnost. To znači da je moral kritike više u vrednosti sopstvenom stanovištu, u njegovom sistematskom (dakle, doslednom i čistom) razvijanju, nego u otkrivanju implicitne istine književne retorike. Umesto da sudi književnosti, kritika je pozvana da položi račun za sopstvene postupke i opredeljenja.

„U kritici pravedan govor mogućan je samo ako se odgovornost ‘tumača’ prema delu izjednači sa odgovornošću kritičara prema vlastitom govoru.“ Tako se u kritici koja sebe saznaje kao književnost javlja distanca u odnosu na sopstveni jezik, a „ta distanca može da bude prednost ako omogućava kritici da razvije upravo ono što nedostaje nauci i što bi se sažeto moglo nazvati ironijom.“³⁰

²⁸ Roland Barthes: *Science versus litterature, The Times literary supplement*, 28. septembra 1967.

²⁹ *Essais critiques*, str. 254.

³⁰ *Critique et vérité*, str. 74.

Bart, ipak, ne odbacuje u potpunosti naučni odnos prema književnosti, već mu određuje specifične zadatke, koji su u izvesnom smislu komplementarni zadacima kritike kao književnosti. To je rešenje koje nudi njegov ogled *Kritika i istina*, dobrim delom posvećen razgraničavanju predmeta i metoda nauke o književnosti i književne kritike. Nauka istražuje opštu formu književnosti, tranzistorijsku književnu ustanovu, okrenuta je svim smislovima književnih dela, odnosno njihovom „praznom smislu“. Nasuprot tome, kritika se, na sopstvenu odgovornost, bavi jednim odabranim smislim, ona taj smisao proizvodi.

6. ISTRAŽIVAČKA KNJIŽEVNOST

Ovom okretanju kritike samoj sebi odgovara, u Bartovoj teoriji, simetrična pojava buđenja samosvesti kod pisaca. Počev od Flobera, francuski pisci počinju da uvijaju da nema nedužnih, neideoloških književnih jezika, već samo alibija, na primer, prirode i razuma, dva velika alibija buržoaskе ideologije, za koje ona zaklanja svoju istoriju i kulturu. Sudbina savremene književnosti unapred je određena, njen položaj je istorijski „skućen“, jer je „u otuđenom društvu i književnost otuđena“.³¹ Svest o otuđenoj književnosti u klasnom društvu i njenoj implicitnoj ideološkoj funkciji dovodi do toga da se kod pisaca stvara unutrašnji otpor, etička distanca u odnosu na takvu književnost. Ali Bart ne veruje u mogućnost da se ona izbegne, da se piše izvan književnosti, nekom vrstom neutralnog jezika, belog pisma, na nultom stepenu, u čemu su se, prema Bartovim rečima, najviše ogledali Kami i Keno. Pisac ne može pobeci od književnosti, može je samo otvoreno i odgovorno označiti. Kad već mora da nosi masku, ostaje mu mogućnost da je ne krije, već da je, istovremeno dok je stavljaju, „pokazuje prstom“. Tako se on udvaja sopstvenim kritičarem, u svoj stvaralački postupak integrise kritičku svest, što ga dovodi u istovremeno tragičan i herojski položaj pripadanja i opiranja buržoaskom društvu i njegovoј ideologiji.

Kritika kao književnost i književnost prožeta kritičkom sveštu upućuje na to da se u Bartovoj teoriji, pored obrasca književnosti kao konotacije, može naći i

jedno drugačije shvatanje književnosti, koje, kao što je već nagovušteno, nosi sobom i nov način postavljanja moralnih problema. U književnosti kao konotaciji ovi problemi javljaju se u vidu odnosa između jezika koji podrazumeva, već samom svojom formom, moralna i ideološka značenja, ali ne i svest o njima, i jezika zasnovanog kao moralni čin razotkrivanja i suđenja. Književnost prožeta kritičkom sveštu, koju čemo, prema Bartu, nazivati „heruističkom (istraživačkom) književnošću“,³² ne traži kritički moralizam u odnosu između kritike i dela, već kao regulator njihove unutrašnje valjanosti; svako sudi sebi prema sebi, u ime vlastite savesti i vlastitih normi.

Obrazac heruističke književnosti daje nove razmere i nove perspektive problemu književnog morala već sa tim što on podrazumeva autorov subjekt, koji ne ulazi u sastav Bartove koncepcije književnosti kao konotacije zamišljenje kao nadindividualna, istorijski određena tehnika značenja, tako da se u vezi sa njom može govoriti samo o odgovornosti jedne klase, o moralu određenog društva, eventualno neke društvene grupe. Nasuprot tome, u istraživačkoj književnosti u prvom planu je pisac, njegova opredeljenja, njegov moral. Svestan istorijskih i aksioloških granica književnosti u savremenom svetu, pisac pokušava da u tim granicama spase svoj obraz, pokazujući masku na niemu kao nešto bez čega ne može, ali što ne želi da sakrije.

Ako bi se ovo „pokazivanje maske“ opisalo semioškim rečnikom, taj opis bi se potpuno podudarao sa onim što u strukturi otuđene književnosti predstavlja estetizam: i u ovom slučaju dobili bismo drugostepeni sistem u kome je označeno sama književnost. Međutim, etička vrednost sistema ne bi bila ista. Jer označavanje književnosti u istraživačkim delima nije motivisano potrebom da se neutrališe istorijska i politička relevantnost njihovog smisla, već, naprotiv, željom da se neutrališe mehanizam kojim se on otuđuje. Književnost kao označeno nije više „umetnost“ ili „univerzalna ljudska vrednost“, već „maska“, manipulisanje smislim. Pisac ne zna za drugu književnost, ali smatra svojom dužnošću da se sa njom u sopstvenom delu razračuna, makar po cenu ugrožavanja njegovog integriteta. Zahvaljujući takvom njegovom stavu, njegovoј savesti, odnosno političkoj svesti, u jeziku istraživačke književnosti javlja se neka vrs-

³¹ Id., str. 159.

³² Id., str. 262.

ta unutrašnjeg grča, javlja se i raste napon među elementima značajskog sistema.

7. FILOZOFIJA ISTORIJE

Dakle, označavajuće književnosti može imati dve suprotne moralne implikacije. S jedne strane, ono upućuje na estetizam i ideološke motive u njegovoј pozadini, s druge strane, ono se može dovesti u vezu sa moralnim činom prozašlim iz probudene savesti modernog pisca, koji želi da demaskira književnost kao mitski sistem, uprkos tome što ne može potpuno da izbegne. Da li se onda uopšte može govoriti o immanentnom i objektivnom istraživanju etike književnosti? Uostalom, sama Bartova teorija, pored principa semiološke, mitološke analize, sadrži i merila možda primerenija procenjivanju moralnih vrednosti: njima je snabdeva marksistički nadahnuta filozofija istorije. Jer treba imati u vidu da su dva obrasca književnosti o kojima je dosad bilo reči određeni istorijski bar koliko i semiološki; oni se gotovo mogu smatrati istorijskim kategorijama.

Bart ni u jednom trenutku ne dovodi u pitanje istorijsku perspektivu svoje misli i, u vezi s tim, svoje marksističko opredeljenje. On upravo smatra da unapređuje marksističko razumevanje istorije kad je dovodi u vezu sa formama, štaviše, kad je izvodi iz formi, prevazilazeći u marksizmu već tradicionalno bavljenje odnosima između opštег ideološkog okvira i „sadržine“ ili „poruke“ književnih dela. Zato on nastoji, naročito u svojim analizama zadojenim naučnim duhom, da utanači metod koji od objektivnog istraživanja jezikâ vodi njihovom istorijskom i ideološkom određenju. On poziva marksiste da uvide koliko su forme u moralnom i političkom pogledu indikativne i posebno preporučuje Brehtov primer, kao primer „marksiste koji je razmišljaо о dejstvu znakova, što je prava retkost“.³³ Mada pravi razliku između semiologije kao formalne nauke i ideologije kao istorijske nauke, on se ideološkom analizom nikad ne bavi posebno, već je radije uključuje u ispitivanje forme. Zato je razumljivo što ga privlači Hjelmslevljeva lingvistička definicija ideologije kao „forme označenih konotacija“.³⁴

³³ Réponses, *Tel Quel*, No 47, str. 96.

³⁴ *Elementi de semiologie*, Seuil, 1964, str. 165.

Istraživač sistema značenja, prema Bartu, ne polazi od sveta da bi razumeo i objasnio sistem, već, nasuprot tome, istražujući ustrojstvo sistema, otkriva tačku u kojoj „svet prodire u sistem“.³⁵

Međutim, kao što je već rečeno, merila koja daje ovaj postupak ne odlikuju se velikom određenošću, dozvoljavaju metodološki teško prihvatljivu šarolikost sudova. Ukoliko u Bartovom tumačenju morala književnosti treba tražiti okosnicu koja donekle miri njegove zaključke i okuplja ih u jedinstveno stanovište, onda nju pre čini marksistička filozofija istorije svesti nego strukturalna analiza formi. Bez obzira na ambicije koje Bart ulaže u svoj metodološki obrazac, njegova razmišljanja o moralu književnosti u stvari imaju podlogu u konцепcijama koje u tom obrascu ostaju u drugom planu, pre svega u marksističkom razumevanju odnosa između ekonomiske, ideološke i kulturne komponente istorijskog razvoja. Bilo da se na književnost gleda kao na ustanovu (mit, klasični roman, pisana moda, novinska hronika itd.) ili kao na dela pojedinaca (Kafke, Rob Grijea, Kenoa ili Bataja), ona i njema etika određene su već pre svake formalne analize, na osnovu svog istorijskog i klasnog položaja. Taj položaj čini savremenu književnost ili masovnom kulturom, prožetom ideološkim predstavama si-tne buržoazije, ili teškom, herojsko-komičnom umetnošću stvaranja i poricanja otudene književnosti. Štaviše, uprkos tome što nastoji na složenosti odnosa između raznih jezika i njihovih morala, Bart je sklon, s druge strane, da prihvati pojednostavljenu marksističku viziju istorije, u kojoj ga više privlači determinizam nego dijalektika. On se veoma trudi da osvetli slabe strane analogijskog metoda (Goldmanovog) tumačenja odnosa između svesti određene društvene klase u određenom istorijskom trenutku i predstava u filozofskim i književnim delima (Rasinovim i Paskalovim) nastalim u tom društveno-istorijskom kontekstu,³⁶ ali mu ne smeta da zadrži gotovo isti stepen determinizma kada je u pitanju „homologijska“ veza između istorijskog položaja buržoazije i stanja književnog jezika. „Istorija je izazvala moralnu krizu književnog jezika.“³⁷ kaže on u pogовору *Mitologijama*. Pojava pisama, namesto jedinstvenog klasičnog jezika „tačno se podudara sa jednom velikom kri-

³⁵ Id., str. 165.

³⁶ Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, str. 163.

³⁷ *Mythologies*, str. 243.

zom opšte istorije”,³⁸ u čijoj osnovi se nalazi sменjivanje dve ekonomski strukture. Načinjanja Kamija, Blanšoa, Kejrola ili Kenoa da na moralno zadovoljavajući način reše probleme književnog jezika „predstavljaju poslednje poglavlje Stradanja pisma; koje ukorak sledi raspad buržoaske svesti.”³⁹ Gotovo bi se moglo reći da kod Barta ima elemenata za jednu neočekivanu formalističku teoriju odraza.

8. KNJIŽEVNOST KAO ANTROPOLOŠKA VREDNOST

Istorija oblikuje književnost, ali je ne proizvodi. Otuda u Bartovoj teoriji pored književnog modela o kojima je dosad bilo reči i čija je podloga, videli smo, istorijska, imala i obrazaca književnosti kao tranzistorijske, antropološke vrednosti. Za njega ne predstavlja smetnju to što mu za razmišljanje o tranzistorskoj književnosti staje na raspolaganju samo njeni otuđeni oblici, jer je u njegovim očima otuđenje samo peokrenuta priroda: upravo iz negativa istorijske situacije književnosti Bart razvija sliku njene antropološke prirode. Književnost postaje antropološka vrednost gotovo na osnovu istih svojstava kojima se u teoriji pisma i semilogiji objašnjava njena ideološka i moralna kompromitovanost, što je još jedan dokaz koliko rastojanje deli Bartov semioški opis književnosti od njenog vrednovanja. Osnovni momenat antropološki vredne književnosti čini ono što smo, u vezi sa Bartovom koncepcijom otuđene književnosti, nazvali manipulacijom smisla, a što se sada opisuje kao „postavljanje i uskraćivanje smisla”. „Književnost je oduvek — kaže Bart — i to na osnovu same svoje tehnike, koja je njeno biće, sistem postavljenog i uskraćenog smisla”.⁴⁰ Ono što u koncepciji književnosti u širem smislu i u istraživačkoj književnosti predstavlja objektivni korelativ njihove moralne problematičnosti, „ne-normalno vraćanje sa smisla na formu”, odnosno dvostruko označavajućeg književnosti, koje je istovremeno jezički znak i književna forma, postaje ovde bitan element antropološki vredne funkcije književnosti. Književnost kao „sistem nedorečenog označavanja”, kao „zna-

čenje u pokretu”, predstavlja antiteološku i revolucionarnu delatnost, „jer odbiti zaustavljanje smisla znači, u krajnjoj liniji, odbaciti boga i njegove hipoteze — razum, nauku i zakon”.⁴¹ Shodno tome, zadatak književnosti ne bi se sastojao u krčenju novih puteva, u izražavanju novih smislova, naprednih ideologija, već upravo u zaustavljanju svakog smisla, u iznevezavanju svake ideologije; jednom reči „književnost omogućava ne da se ide napred, već da se diše”.⁴²

Dakle, ova priroda nije neposredno data, pogotovo ne u buržoaskom društvu, koje je razvilo snažne mehanizme ideološkog iskrivljavanja i potiskivanja. Razmišljanje o njoj predstavlja „utopijsko (posredno) viđenje književnosti”, za razliku od „realističkog (neposrednog)” viđenja, čiji je predmet otuđena književnost u otuđenom društvu.⁴³ Međutim, Bart smatra da je i ova utopijska predstava „verodostojna” i da ona nosi sobom nova mera za procenjivanje umetničke i moralne vrednosti književnosti: „merilo vrednosti postaje odvažnost sa kojom se prihvata ustrojstvo književnosti: „rđava” književnost pribegava mirnoj savesti punih smislova, dok je „dobra” književnost, naprotiv, ona koja se otvoreno suprotstavlja iskušenjima smisla”.⁴⁴ To je pravilo vladanja upravo suprotno onome koje važi za odnos pisca prema otuđenoj književnosti, gde se moralni čin javlja u vidu opiranja književnom mehanizmu. Protumačen na antropološkom planu, taj mehanizam dobija pozitivan predznak, pa je otud stepen moralne vrednosti književnog dela ravan meri u kojoj se ono približava svom ustrojstvu. Reč je, naravno, samo o moralnom usmerenju prema jednom idealu koji ostaje izvan stvarnog domaćaja, kao što u otporu otuđenoj književnosti ima više moralnog heroizma nego stvarnog izbavljenja.

Jednu od najvažnijih odlika antropološki vredne književnosti čini njena višeiznačnost (*ambiguïté*), jer zaustaviti smisao znači umnožiti mogućnost za njegovo raznoliko konstituisanje, ali ne za njegovo otkrivanje, pošto nijedan smisao u delu nije unapred dat. To konstituisanje smisla zavisiće od istorijskog i ideološkog konteksta i od kritičarevog opredeljenja, ali njime se dešto nikada neće konačno „zatvoriti”: „Svako razdoblje

³⁸ Le degré zéro de l'écriture, str. 20.

³⁹ Id., str. 12.

⁴⁰ Essais critiques, str. 266.

⁴¹ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Mantéia, V, kraj 1968.

⁴² Essais critiques, str. 264.

⁴³ Id., str. 159.

može verovati da ima u rukama kanonski smisao dela, ali treba samo razmaknuti granice istorije pa da se singularni smisao pretvori u pluralni, a zatvoreno delo u otvoreno delo.”⁴⁵

Mogućno je da ovo Bartovo zanimanje za višezačnost, pored logičke i lingvističke inspiracije, ima poreklo i u egzistencijalizmu. Treba, ipak, uočiti razliku između upotrebe termina *ambiguïté* kod Simone de Boivar i kod Barta, jer pod tim terminom Simona de Boivar — u svom čuvenom spisu *Pour une morale de l'ambiguïté* — podrazumeva dvojnost, ambivalentnost, dvosmislenost, a ne višezačnost, pluralnost, mnogostruktost, što ima na umu Bart. Kad on kaže: „Essayons d'assumer notre fondamentale ambiguité” (Pokušajmo da prihvatimo našu temeljnu ambivalentnost), ona misli na dvojstvo ljudske sudsbine — „istine života i smrti, usamljenosti i moje vezanosti za svet”.⁴⁶ Isto tako, Sartru blizak Bartov kritičar Serž Dubrovski suprotstavlja Bartovom shvatanju višezačnosti kao „odsustva smisla” upravo višezačnost kao posledicu unapred datog bogatstva smisla u delu. „Ambivalentnost u književnosti — kaže Dubrovski — nije ništa drugo do onaj višak dela, višak završenog dela u odnosu na nameru koja ga radi...”⁴⁷

Uprkos tome, egzistencijalističko nadahnuće mogućno je prepoznati u Bartovom moralnom realizmu, u njegovoj rešenosti da od prihvatanja „odsustva smisla” načini vrlinu, kao što egzistencijalizam traži od čoveka da prihvati dvojnost svoje sudsbine i svoje akcije. Odsustvo jedinstvenog, konačnog, umirujućeg smisla ne oslobođa pisca i kritičara odgovornosti. Naprotiv, stvaranje i tumačenje u ovom odsustvu predstavlja nužnost za čije prihvatanje je potrebna moralna snaga; pisac i kritičar odupiru se „iskušenju smisla”.

Prava, antropološka priroda književnosti nije samo daleko izvan otuđenih dela, već može biti i duboko u njima, kao nešto što ona u sebi nosi pod debelim naslagama otuđenja, tumačenja, ideologija, ukusâ. To je suština ideje koju Bart iznosi u predgovoru knjige *Sad, Fourier, Lojola*,⁴⁸ napominjući da to ne znači uklidanje „dru-

štvene odgovornosti teksta”, već samo njen „premeštanje”, odnosno vezivanje za stanovište čitaoca. Čitalac — a on se ovde ne razlikuje od kritičara⁴⁹ — u stanju je da osloboди ovu sapetu snagu teksta i da omogući njegovu „društvenu intervenciju”, i to čak mnogo posle vremena kada se tekst pojavio. Postupak koji mu u tu svrhu stoji na raspolaganju Bart naziva „kradom”, a on se sastoji u sledećem: „razdrobiti stari tekst kulture, nauke, književnosti i raspoređiti njegove crte prema još nepoznatim obrascima, kao što se prekraja ukradena roba”. Na taj način ova aladinovska kritika oslobođa „žestinu” teksta, „koja mu dozvoljava da prekorači zakone koje sebi postavlja određeno društvo, ideologiju, filosofiju...”. U pitanju je prekoračenje koje se sastoji u samom pisanju. Ali u njemu nije teško prepoznati ono što se u istoriji religije naziva „svetim prestupom”, na čemu je, pre Barta, Žorž Bataj zasnovao svoje tumačenje književnosti kao „žrtvovanja reči”. Međutim, dok je kod Bataja sama njiževnost obred, Bart obrednu funkciju vezuje za kritiku: kritika je postupak kojim se sa profanog ideologije prelazi na sakralno revolucionje. Time on svojoj bogatoj kolekciji teorijskih obrazaca dodaje i jedan zasnovan na religijskoj antropologiji.

* * *

Bartovo nastojanje da na imanetan i objektivan način postulira problem etike književnosti prisutno je u gotovo svim njegovim delima, tako da se povodom svake etape razvoja njegove književnoteorijske misli može govoriti o načinu na koji je postavljen ovaj problem. Zbog toga je teško, kad je reč o Bartovom delu, prihvati primedbu Mikel Difrena, upućenu na račun strukturalista i, između ostalih, na račun samog Barta, da je „filozofija sistema prema moralu isto toliko ravnodušna koliko i tradicionalni scijentizam”. Difren vidi imoralizam u ideji o „književnoj mašini” koja, kako on kaže, „przvodi jedan korpus u kome se mešaju Džems Bond i Klad Simon, modna revija za žene Ona i Iv Bonfoa”.⁵⁰

⁴⁴ Id., str. 265.

⁴⁵ *Critique et vérité*, str. 50.

⁴⁶ Gallimard, 1947, str. 12–13.

⁴⁷ Serge Doubrovsky: *Pourquoi la Nouvelle critique*, Mercure de France, Paris, 1967, str. 188.

⁴⁸ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, 1971.

⁴⁹ Razlikom između kritike i čitanja Bart se bavi u svojim knjigama *Kritika i istina (Critique et vérité)* i *Zadovoljstvo teksta (Le plaisir du texte)*.

⁵⁰ Mikel Difren: *Za čoveka*, Nolit, 1973, str. 255 (Prevod Branka Jelića).

Međutim, kao što smo pokazali, ako kod Barta i ima ukrštanja i brikanja raznih koncepcija, dela i jezikâ, ona se upravo javljaju kao posledica brige za moralne vrednosti.

Ovde je bilo reči o tri momenta koja se mogu smatrati osnovnim tačkama u dosadašnjem Bartovom radu: teorija pisma ili prednaučna faza, semiološka istraživanja ili faza uzdanja u naučni duh i vraćanje književnosti ili faza postnaučnog skepticizma i relativizma, i u vezi sa njima o nekoliko modela književnosti i književne kritike.

Utvrđili smo da u Bartovoj teoriji ima dve vrste modela: jedni su istorijski i deterministički, drugi su antropološki i finalistički, jedni prikazuju oblike otuđene književnosti — kao klasične i masovne kulture ili kao istraživačke književnosti — drugi su njena rekonstruisana priroda, zaloga njene bolje sudsbine. Prva vrsta modela rađa moralni otpor, koji se kod Barta često javlja u obliku egzistencijalističke groze (*angoisse*). Moralni imperativ tu glasi: Što dalje od književnosti. Kritičar, semiolog, mitolog ili analizator zauzimaju odstojanje od svih oblika ove „mitske“ književnosti-konotacije, ovog manipulisanja smisalom, književnosti kao buržoaske i malograđanske tvorevine. S druge strane, i sami pisac, iza leđa neprihvatljive, ali neizbežne književnosti, uspostavlja kontakt sa čitaocem, očekujući da će tom „inomjom“ izbaciti odgovornost za ideološke implikacije književnosti ili ih čak osujetiti. Druga vrsta modela opravdava nadu u mogućno izmirenje, jer književnost po svojoj prirodi, odnosno strukturi, ima jednu prihvatljivu, štaviše vitalnu funkciju. Dovoljno je da pisac poštuje ovo prirodno ustrojstvo književnosti ili bar da se nuda da se ono može dosegnuti pod naslagama otuđenja, pa je samim tim na putu vrline. Ali tu se moralni zahtevi koji važe za kritičara postavljaju drugačije. Pisac je u boljem položaju, jer on raspolaže pouzdanim merilom, odnosno treba samo da prihvati istinu književnosti kao „značenja u pokretu“ i da svoj moral i svoju odgovornost vidi u odricanju od svakog posebnog smisla koji njegovo delo može imati. I kritičar mora da se posveti funkcionisanju svoje književne mašine, ali pored toga on je prinuđen da prihvati i odgovornost za jedan odabran smisao dela.

Ovaj kritički prikaz Bartovih gledanja na književnost i njenu etiku može stvoriti pogrešnu predstavu o ovom francuskom teoretičaru utolikو što su ovde apstrahovani pojedini momenti njegove teorije, rekonstrui-sani obrasci koje ona podrazumeva (često u suprotnosti

sa eksplisitnim stavovima samog Barta) i prikazani posebno. Oni se, međutim, u Bartovim spisima retko javljaju u takvom, potpuno razgraničenom obliku. Posebno treba reći da Bartova misao, uprkos svim kolebanjima i skretanjima, uprkos svim protivurečnostima, ne pokazuje tendenciju odsudnih preokreta, kako bi se moglo zaključiti na osnovu ovog prikaza. Ona kao da je od samog početka data u svim svojim elementima i rasponima, koji su u posebnim trenucima i delima samo različito raspoređeni i naglašeni. U tom pogledu Bart umnogome odgovara onom tipu intelektualaca — u francuskoj kulturi njega možda najbolje očišćava Žid — koji sa svakom teorijskom ili stvaralačkom mogućnošću istovremeno prihvata i njenu suprotnost.

ROLAN BART*
1915—1980.

U trenutku kad, umesto nove Bartove knjige, stiže vest o njegovoj tragičnoj smrti, od svih atributa koji ga određuju — strukturalist, semiolog, „novi kritičar”, teoretičar književnosti, mitolog — najpre mi pada na um jedan koji bi ovde bio neunesan da mu upravo Bart, više nego iko drugi, nije dao novo dostojanstvo — eseist. On je obnovio esej kao žanr u kome se istine ideja i sistema razlažu i prelamaju u istini pisanja, gde se, umesto lepote fraze, nudi erotsko uživanje u proizvodjenju i trošenju teksta, gde se odgovornost pisca i čitaoca postavlja kao stav prema jeziku a ne prema porukama koje se njime prenose. Od prve do poslednje knjige nosio se sa istim protivnikom: sa jezikom kao neprekoračivim prostorom servilnosti i moći. Pitao se šta čovek može da učini u tom prostoru, ako već mora da ga prihvati kao svoju granicu. Rasklapao je mehanizme retorika, mitologija, ideologija i književnih metoda, uzdao se, jedno vreme, jednim delom, u snagu naučnih metajezika, očaran tekovinama moderne lingvistike, ali je tu prepoznao fikciju teološke istine. Kako kaže na jednom mestu, uvek je radio „pod okriljem jednog od velikih sistema”, ali je bio njihov loš sledbenik i samovoljni tumač, talko da ga stručnjaci (psihoanalitičari, lingvisti, semiolozi, antropolozi) nikad nisu smatrali svojim. Voleo je ono od čega sistematski duhovi najviše zaziru: ekstenzije i redukcije, neologizme i paradokse: povezivao je Sartra i Marksа, Sosira i Frojda, Sada i

Lojolu, preokrenuo je naglavce odnos između lingvistike i semiologije, između čitanja i pisanja, kovao je reči kao što su „pisljiv” i „francusko”, rekao da je svaki jezik „fašistički”. Doktrinarnoj, disciplinarnoj strogosti suprotstavio je promišljeno neozbiljnu, strasno odgovornu igru jezikom. Govorio je da je književnost, da je esej „spasonosna podvala” i „divno izvrđavanje”. Bio je veliki eseista.

*
* *

Rolan Bart je ostavio za sobom desetak knjiga i više članaka i ogleda objavljenih u časopisima ili kao posebne brošure. Njegovo delo je neobično raznovrsno, i to u svakom pogledu. Najpre, u pogledu svog predmeta, Bart je pisao o Mišelu, Rasinu, Lojoli, Sadu, Furiju, Balzaku, Brehtu, Bataju, Solersu, o malograđanskim mitovima i modi, o reklami, pozorištu, književnosti, književnoj kritici, o mitologiji, semiologiji, Japanu, strukturalizmu, fotografiji i, najzad, o samome sebi.

Zatim, Bartovi radovi su raznovrsni i u pogledu oblasti, odnosno discipline ili žanra kojima pripadaju. Neki od njih pisani su s naučnim ambicijama. Talkve su, na primer, knjige *Sistem mode* i *Elementi semiologije* i rasprave *Retorika slike* i *Strukturalna analiza priče*. Tu se Bart drži naučnog diskursa, odnosno oslanja se na naučni metajezik. Drugu grupu njegovih radova čine teorijski i polemički eseji, okupljeni u knjigama *Nulti stepen pisma*, *Mitologije*, *Kritički eseji*, *Kritika i istina*. Njima dominira izlaganje teorijskih konceptacija, stavova, uverenja, ali to izlaganje je zahvaćeno igrom, ili radom, samog jezika. Najzad, treću grupu Bartovih radova čine eseističko-prozni fragmenti. Njih nalazimo najviše u knjigama *Zadovoljstvo teksta*, *Sad*, *Furije*, *Lojola*, *Odlomci jednog ljubavnog govora* i *Carstvo znakova*. Tu označujuće odnosi prevagu nad označenim, književnost nad naukom, pisanje nad spekulacijom. Teorijski metajezik zamjenjen je činom punog pisanja.

Ova raznovrsnost, koja se grubo može nazvati žanrovskom, u tesnoj je vezi sa raznovrsnošću velikih interpretativnih sistema i njihovih varijanti, u čijem okrilju je Bart, po sopstvenom priznaju, uvek pisao. Knjige o Mišelu i Rasinu pisao je iz psihoanalitičke perspektive; marksizmom su najviše obeleženi tekstovi o multnom stepenu pisma, mitologijama, o Brehtu, prvi od njih još

* Prvi deo ovog teksta objavljen je u *Politici* 29. marta 1980., a drugi u časopisu *Kultura*, br. 48—49. 1980.

i egzistencijalizmom; ostali njegovi radovi vezani su za strukturalizam, formalizam ili teoriju teksta.

Dakle, reč je o trostrukoj raznovrsnosti Bartovog dela: raznovrsnosti predmeta, žanrova — ili, možda, bolje reći, jezikâ — i metoda. Međutim, konstatovati raznovrsnost nije čist empirijski postupak. Raznovrsnost nije data, ona je rezultat razvrstavanja, a svalko razvrstavanje se oslanja na neki sistem klasifikacije, na neku teoriju o podeli na vrste, žanrove, predmete. Upravo je Bart ukazao na značaj i problematičnost klasifikacije, pre svega, klasifikacije jezikâ. Evo šta je o tome pisao 1965. godine:

„Za jedno društvo ništa nije bitnije od *klasifikacije* njegovih jezika. Menjati tu *klasifikaciju*, premeštati govor, znači dizati revoluciju. Francuski *klasicizam* se u toku dva veka određivao na osnovu razgraničenosti, hijerarhije i postojanosti svojih pisama, dok se romantička revolucija sama prikazivala kao remećenje podele. A evo skoro sto godina, u svakom slučaju počev od Malarnea, odvija se jedno značajno preuređivanje prostora naše književnosti: menjaju se, prepliću i izjednačavaju dve funkcije pisanja — pesnička i kritička. Pored toga što se sami pisci bave kritikom, često i njihovo delo obelodanjuje uslove svog rađanja (Prust) ili čak svog odsustva (Blanšo); jedan isti jezik teži da prožme čitavu književnost i čak da zađe iza samoga sebe; tako autor može svoju knjigu da obuhvati s naličja; nema više ni pesnika ni romanopisac: postoji samo određeni način pisanja.

Ali jednim komplementarnim kretanjem sada se kritičar pretvara u pisca. Naravno, želja da se bude pisac nije polaganje prava na određeni položaj, već intencija bića. Šta za nas znači to što veću slavu uživa romanopisac, pesnik, eseijist ili hroničar? Pisac se ne može odrediti na osnovu uloge ili vrednosti, već samo prema izvesnoj svesti o govoru. Pisac je onaj za koga jezik predstavlja problem, onaj ko iskušava njegovu dubinu, a ne njegovu instrumentalnost ili lepotu. Dakle, nastale su knjige kritika koje valja citati na isti način kao i književna dela u pravom smislu, mada su autori tih knjiga, po svom statusu, samo kritičari a ne pisci. Ukoliko se nova kritika uopšte zasniva na nečem stvarnom, onda to svakako nije jedinstvo njenih metoda, još manje snobizam koji je — kako se olako kaže — podržava, već je to upravo samosvojnost kritičkog čina, potvrđenog danas, daleko od alibijske nauke ili ustanovâ, kao čina punog pisanja. Dok ih je nekad razdvajao obilato korišćen

mit o „gordom stvaraocu i poniznom slugi, koji su obojica potrebbni, svaki na svom mestu” itd, danas se pisac i kritičar zajedno nalaze u istom teškom, položaju u odnosu na isti predmet — jezik.” (*Kritika i istina*, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, 1979, str. 193—94).

Dakle, granice između nauke, kritike i književnosti, između njihovih predmeta i njihovih jezika, postale su za Barta problematične, naročito od trenutka kad je došao do uverenja da nema nedužnog, neutralnog metajezika, u čije se mogućnosti i prednosti jedno vreme i sam uzdao.

Kad je reč o predmetima kojima se Bart bavio, njihova heterogenost bitno se smanjuje kada se zna da se on nije zanimalo za njihove supstance, nego za forme, odnosno za jezik. Jezik je onaj jedinstveni, tačnije rečeno, objedinjujući predmet njegovih knjiga. Zato je on mogao, na primer, da u istoj knjizi piše o Sadu, Furijeu i Lojoli, o pornografskom piscu, katoličkom svecu i socijalisti utopisti. Bart je u njima video „logotete”, jezikotvorce.

U stvari, možda je najtačnije reći da u Bartovom delu raznovrsnost nominalnih predmeta, pluralnost metoda i kolebanja između formalizacije interpretativnih jezika i prakse pisanja („punog pisanja”) imaju tačku konvergencije u jednom momentu, ili dva vida jednog momenta, koji se mogu označiti kao *kritika jezika i odbrana književnosti*. Kritika jezika kod Barta najpre obuhvata i kritiku književnog jezika i jezika kritike. Osnovni Bartov zahtev je da književnost i kritika moraju prihvati svoje jezičko ustrojstvo.

Za književnost to znači da njenu granicu ne čine samo jezik na kome se piše (na primer, savremeni francuski), i piščev stil, koji je bio loški predodređen, nego je ograničavaju i „vezuju” i znaci književnosti, treća dimenzija forme, *pismo*. Ali ova treća dimenzija forme je i dimenzija u kojoj se javlja mogućnost slobode, mogućnost izbora ovog ili onog pisma. Tako se u vezi sa pismom postavlja pitanje odgovornosti forme, morala književnosti. Pisac ne može da piše na „nultom stepenu”, da izbegne znakove književnosti, ali ne treba ni da ih po svaku cenu krije; odnosno, treba da ih prihvati kao svoj izbor. On nosi masku, ali je pokazuje prstom. To je omiljena Bartova metafora iz vremena kada je formulisao ovo gledište. Drugo, prihvatajući ustrojstvo književnog jezika, pisac (a Bart misli na modernog pisca) mora prihvati i to da je književnost tehnička istovre-

menog nuđenja i uskraćivanja smisla. Samo tako književnost omogućava „disanje“ jezika. Evo dva odlomka koji će to osvetliti:

„Obzorje jezika i okomitost stila u očima pisca predstavljaju nešto prirodno, jer on ne bira ni jedno ni drugo. Jezik funkcioniše kao negativnost, početna granica mogućnog, stil je nužnost koja povezuje narav pisca sa njegovim jezikom. U prvom slučaju on oseća prisnost Istorije, u drugom prisnost sopstvene prošlosti. Oba puta reč je o prirodi, to jest o jednom prisnom gibanju gde je energija samo operativna, te se u jednoj prilici koristi za popisivanje a u drugoj za preobraćanje, ali nikada za procenjivanje ili označavanje izbora.“

Ali svaka forma je i vrednost; otuda između jezika i stila mesto za još jednu formalnu realnost: pismo. Svakaj književna forma bez razlike sadrži opšti izbor jednog tona ili, drugim rečima, jednog etosa, i upravo se tu pisac razgovorno individualizuje, jer se tu angažuje. Jezik i stil su date koje prethode čitavoj problematici izražavanja, jezik i stil su prirodni proizvodi. Vremena i biološke ličnosti; ali formalni identitet pisca stvarno se ustanovljava tek izvan skupa gramatičkih normi i ustaljenih stilskih oblika, tamo gde pisanje, najpre sakupljeno i zatočeno u jednoj potpuno nedužnoj lingvističkoj prirodi, konačno postaje puni znak, izbor jednog ljudskog stava... Jezik i stil su slepe sile: pismo je čin istorijske solidarnosti.“ (*Nulti stepen pisma*, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 11—12).

Književnost je posebno ustrojena u tom smislu što je sačinjena od jezika, to jest od građe koja već nešto znači u trenutku kad se književnost nije maša: književnost treba da se *udene* u jedan sistem koji joj ne pripada, ali čije je funkcionisanje ipak usmereno kao i u književnosti: na opštenje. Iz toga sledi da trivenja između jezika i književnosti čine, u neku ruku, samo biće književnosti...

„Mislim da ovo ‘lingvističko’ ustrojstvo književnosti baca dovoljno svetlosti na etička protivurečja koja pogadaju njenu upotrebu... Svaki put kad se opisivanje ne *zatvara*, svaki put kad se piše na dovoljno neodređen način da bi smisao mogao da se izmakne, svaki put kada se postupa *kao da svet nešto znači* a ne kazuje se šta, pisanje oslobođa jedno pitanje, potresa postojeće, nikada, međutim, ne dajući unapred oblik onome što još ne postoji, ono svetu vraća dah.“ (*Književnost i zna-*

čenje, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 176 —177)

Slično tome, jeziku kritike Bart ne zamera što se vezuje za ideološke ili filozofske postulate, nego što hoće da bude objektivan, što kritičar svoje sudove prikrije alibijama empirizma i scijentizma. Jer, u kritici „najveći greh nije ideologija, već čutanje kojim se ona pokriva“. Kao merilo vrednosti — namesto lažne objektivnosti — Bart ističe koherentnost i iscrpnost. To znači da je moral kritike više u vernoći sopstvenom stanovištu, u njegovom sistematskom razvijanju, nego u otkrivanju implicitne istine književne retorike.

„U stvari, upravo priznajući da je sama tek jezik (ili, tačnije, metajezik), kritika može da bude — na protivurečan ali autentičan način — istovremeno objektivna i subjektivna, istorijska i egzistencijalna, totalitarna i liberalna. Jer, s jedne strane, kritičaru jezik kojim odabira da govori ne pada s neba, on je objektivno proizvod izvesnog istorijskog sazrevanja znanja, ideja, intelektualnih strasti, on je *nužnost*; a, s druge strane, svaki kritičar odabira taj nužni jezik u funkciji izvesne egzistencijalne organizacije, kao *obavljanje* jedne njemu svojstvene intelektualne funkcije, rad u koji on unosi svu svoju dubinu, to jest svoje izvore, svoja zadovoljstva, svoje otpore, svoje opsesije.“ (*Šta je kritika?*, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 166)

Ova Bartova kritika jezika i, dakle, kritika književnog i kritičkog jezika, prožeta je izvesnim moralizmom, egzistencijalistički i marksistički nadahnutim, ali je on nastojao da je zasnuje immanentno, da je veže za formu. Otuda se u njegovom delu na nov način povezuju strukturalizam i marksizam, egzistencijalizam i formalizam.

U radovima koje je objavio za poslednjih desetak godina, Bart se najviše oslanjao na jedno novo shvatnje književnosti, koje je u Francuskoj formirano pod uticajem izvesnih poststrukturalističkih misililaca, kao što su Derida, Solers, Kristeva. Književnost je sada definisana iz perspektive teorije teksta. Temu odgovornosti forme, morala jezika, Bart sada postavlja na nov način: „Neki veruju da mogu nepogrešivo da odrede mesto te odgovornosti: to bi bio autor, autor u svom vremenu, svojoj istoriji, svojoj klasi. Međutim, drugo jedno mesto ostaje zagonetno i zasad izmiče svakom razjašnjenju: mesto čitanja. To zamračenje javlja se upravo u trenutku kada se najviše napada buržoaska ideologija, ali se ne

postavlja pitanje sa kog mesta se govori o njoj ili protiv nje: je li to prostor izvesnog odustajanja od govora („ne govorimo, ne pišemo: borimo se“) ili suprotstavljanja putem govora („govorimo protiv kulture buržoaske klase“), pri čemu ostaje nejasno koja su obeležja tog govora, koje su njegove figure i njegovi sudovi, šta čini njegovu kulturnu pozadinu? Postupati tako kao da je protiv ideologije mogućno govoriti nedužnjim jezikom, znači gajiti i dalje uverenje da jezik može da bude samo neutralno sredstvo neke moćne sadržine. U stvari, danas nema nijednog jezičkog prostora izvan buržoaske ideologije: naš jezik od nje dolazi, njoj se vraća, ostaje zatvoren u njoj. Jedini mogući odgovor nije ni suprotstavljanje ni rušenje, već samo krađa: razdrobiti stari tekst kulture, nauke, književnosti i njegove crte razmestiti po dosad nepoznatim obrascima, onako kao što se prekraja, ukradena roba.“ (Sad, Furije, Lojola, Vuk Karadžić, 1979, str. 15—16)

U Bartovom delu iz poslednjeg perioda dolazi do radikalnog suprotstavljanja jezika i književnosti. U istoriji kulture odbранa književnosti je obično isto što i odbranu jezika, jednog jezika, na primer, narodnog, simboličkog, kolokvijalnog, intelektualnog itd. Pa i u onim retkim slučajevima nezadovoljstva jezikom, odbacivanja i razbijanja jezika — recimo, kod mističara ili dadaista — književnost i jezik dele istu sudbinu. Kod Barta to nije slučaj. On je u svojim poslednjim radovima književnost branio upravo od jezika. Ili, tačnije, književnost je, po Bartovom mišljenju, dragocena za nas zato što nas brani od jezika. Ovo gledište izneo je u uvodnom predavanju na Francuskom koledžu, januara 1977, a tekst tog predavanja objavljen je sledeće godine u posebnoj brošuri, pod naslovom *Lekcija*. Ovaj kratki pregled Bartovih shvatanja jezika i književnosti završićemo jednim odломkom iz *Lekcije*:

„Neki očekuju od nas intelektualaca da u svakoj prilici radimo protiv moći; ali naša prava borba je na drugoj strani; ona je usmerena protiv moći u množini, a to nije laka borba: jer moć je ne samo mnogostruka u društvenom prostoru, nego i neprekidna u istorijskom vremenu: prognana sa jednog mesta, pojavljuje se na drugom; nikad se potpuno ne gubi: podignute li revoluciju da biste je uništili, ona će odmah oživeti, procvetati u novom poretku. Razlog te tvrdokomnosti i posvudašnjosti je u tome što je moć parazit jednog transsocijalnog organizma vezanog za čitavu istoriju čoveka, a ne

samo za njegovu političku istoriju. Taj objekt u koji se upisuje moć sve ljudske večnosti je jezik (*language*) — ili, da budem precizniji, njegov obavezni izraz — jedan jezik (*la langue*).

Ne vidimo moć koja je u jeziku, jer zaboravljamo da je svaki jezik razvrstavanje, a da je svako razvrstavanje nasilničko: *ordo* u isti mah znači raspoređivanje i pretnja. Jakobson je pokazao da se jedan idiom manje određuje po onome što dozvoljava da se kaže, a više po onome što prisiljava da se kaže. U našem francuskom jeziku (ovo su gnubi primjeri), prisiljen sam da se najpre postavim na mesto subjekta, da zatim iskažem radnju koja će zatim biti moj atribut: ono što činim samo je posledica i sled onoga što sam; na isti način, moram uvek da biram između muškog i ženskog roda, srednji ili složeni rod su mi zabranjeni; dalje, prisiljen sam da svoj odnos prema drugome označim pribegavajući bilo zamenici *ti*, bilo zamenici *vi*: uskraćeno mi je zaobilazeњe afektivnog ili socijalnog stava. Dakle, već po samoj svojoj strukturi jezik podrazumeva neizbežno otuđenje. Govoriti, a naročito pričati, nije isto što i opštiti, kako se obično misli, već je to isto što i potčinjati...

Jedan jezik, kao performanca jezika uopšte, nije ni reakcionaran ni progresivan: on je prosto faistički, jer fašizam nije sprečavanje da se nešto kaže, nego prisiljavanje da se to kaže...

U jeziku su servilnost i moć nerazmrsivo isprepleteni. Ako slobodom nazivamo ne samo snagu da sebe izbavimo od neke sile, nego naročito snagu da nikoga ne podvrgavamo sili, onda slobode može biti samo van jezika. Na žalost, ljudski jezik je bez spoljašnjosti. Iz njega se može izići samo po cenu nemogućnog... A za nas, koji nismo ni vitezovi vere ni nadiljudi, ostaje samo, ako mogu reći, da varamo sa jezikom, da varamo jezik. Tu spasonosnu podvalu, to izmicanje, tu varku, koja omogućava da se jezik čuje van moći, u svetlosti stalne revolucije jezika, ja nazivam *književnošću*.“ (Leçon, Seuil, 1878, str. 11—16)

**III. MASOVNA KULTURA I DIVLJA
KNJIŽEVNOST**

INTELEKTUALAC I MASOVNA KULTURA*

Članak Zorana Gluščevića o šundu predstavlja rečit primer odnosa književnog intelektualca — čoveka zamašne načitanosti i tananog ukusa, duhovno i stvaralački vezanog za probrane i posvećene vrednosti — prema bučnoj i nehajnoj kulturi mase. Ovde ču, polazeći od Gluščevićevog članka, polkušati da izdvojim neke karakteristike tog odnosa i da ih, koliko mogu, protumačim.

Da bi se izbegao mogućan nesporazum, treba reći da Gluščević ne upotrebljava izraz „masovna kultura”, već isključivo govori o „šundu”, ali nema sumnje da on tu misli na sve čime masa zadovoljava svoje kulturne potrebe, na sve ono što nisu „dela najvišeg stvaralačkog dometa” i tradicionalnog narodnog stvaralaštva. Po njegovom mišljenju, reč *kulturni* zvuči podsmešljivo kad se radi o „šundu”. Kao književnom intelektualcu, njemu više od izraza „masovna kultura”, koji može imati pozitivan vrednosni prizvuk, odgovara reč „šund” koja zvuči nedvosmisleno prezirivo. To je reč s jakim emotivnim nabojem, koju je (kad su u pitanju literarni proizvodi) književni intelektualac Vujaklija definisao — jezgrovito, ali i sa vidnim uživanjem — kao „književno đubre”.

Dakle, već sam izbor reči „šund” nagoveštava način na koji književni intelektualac doživljava neizbežne susrete sa proizvodima masovne kulture: oni u njemu izazivaju gadljivu odbojnost i estetsku grozu. Oni su „neukusni”, „otužni”, „banalni”, „jadni”, predstavljaju „teško izopačavanje ukusa i stvaralačke moći”. Malo je

* Duga, 24. juli 1976. Povodom članka Zorana Gluščevića „Poplava šunda na radio-talasima”, objavljenog u Politici od 26. juna 1976.

stvari o kojima on govori sa toliko autentičnog nespokojsztva.

To nespokojsztvo ta nelagodnost pred masovnom kulturom dovodi do spontanog, neurotičnog pretvaranja šunda u strašnog Šunda, u mitološkog parazita i duhoždera, koji kao preruseni Kurjak (opasna pseudo-kultura) zloupotrebljava Crvenkapinu (narodnu) ljubav prema Baksi (blagotvornoj, pravoj, izvornoj kulturi). Tada je on prava slika skrivenog straha. U tom pogledu karakterističan je početak Gluščevićevog članka: „Šund ima izuzetnu moć prilagođavanja svim mogućnim uslovima. Ima u njemu nečeg gotovo neuništivog... I pošto je valjda i sam primetio da se između ovih njegovih reči pomaša rep Žveri, odmah dodaje: „to nije mit nego realna činjenica“. Ali rep je već tu. I samo to je činjenica (nerealna). Jer samo ako stvari tako stoje ima smisla junačko rvanje sa Šundom, sa kojim, kako je istaknuto u podnaslovu ovog članka, „mora da se uhvati ukoštač celo naše društvo“.

Depresivni doživljaj masovne kulture izaziva reprezivno reagovanje književnog intelektualca. Tako se javlja motiv suzbijanja šunda, njegovog iskorenjivanja. Treba ga, kaže Gluščević, „svesti na bezopasne i realne razmere“. On predlaže takozvanu „dugoročnu i sistematsku akciju“ suzbijanja šunda i skicira program takve, uglavnom prosvetiteljske akcije: „negovanje ukusa“, „stvaranje viših kulturnih potreba“ itd.

Međutim, književni intelektualac na izgled ne ustaže u ime svog ukusa i svojih obrazaca kulture, već upravo u ime mase, to jest naroda čije je duhovno zdravlje, smatra on, ugroženo, stvaralačka moć „teško izopačena“. Zato se on postavlja prosvetiteljski, odnosno starateljski, pa se njegov gnev izazvan „poplavom Šunda“ pretvara u žaljenje, a žaljenje u pedagošku taktičnost i blagost. On ne sumnja da su njegov ukus i obrasci kulture, u kojima se za njega javljaju kulturne vrednosti, univerzalni, pa je čvrsto uveden da su svi oni koji za njih ne znaju samim tim i izvan duhovnog života, lišeni ljudskog dostojanstva, ili, u najboljem slučaju, da u neprosvećenoj masi dobar ukus i prave vrednosti postoje u latentnom obliku, da su oni tu prigušeni i mogu samo da „tinju“.

U Gluščevićevom članku primetan je napor da nelagodnost i odbojnosc koju oseća pred proizvodima masovne kulture ipak razluči od svog stava prema samoj masi i njenim latentnim vrednostima i stvaralačkim sposobnostima. U tu svrhu mu služi, na teorijskom planu,

izdvajanje „kulturnih potreba“, koje se, prema njemu, javlja nezavisno od njihovog zadovoljavanja. Gluščević nalazi da su u masi prisutni „životni zahtevi za kulturom“, da u njoj „timja jedna stvaralačka potreba“. Naučno, mi ne znamo koje bi vrste mogla biti ta potreba, niti to gde ju je i kako Gluščević otkrio. On nam jedino kaže da to više nije „epski ukus“ i, u vezi s tim, pominje „savremenu svest, ubrzane životne ritmove i novi senzibilitet“. No, svjedno, bitno je za njega to što je uspeo da konstruiše zgodan teorijski model: podelio je područje masovne kulture na latentne prave potrebe i stvarne lažne odgovore, tako da njegov depresivni doživljaj i represivna reakcija u odnosu na stvarnost masovne kulture kao da ne dovode u pitanje njegov dobronameran stav prema samoj masi.

Šta je to u onome što masa peva, sluša, čita i izmišlja što nama, književnim intelektualcima (da se kola ne slome samo na Gluščeviću) izgleda tako čemerno, ali i opasno, što uliva nespokojsztvo i podstiče na akciju? Mislim da je to upravo neposredno (posvećenom tradicijom i „ukusom“ neposredovano), živo prisustvo masovne kulture, ono što je u njoj „suviše ljudsko“, neprečišćeno, neprocedeno, neukoričeno, a u čemu ne prepoznajemo idealizovani i ovekovečeni (a, dakako, istorijski) obrazac narodnog stvaralaštva, koji se jednom (zauvek?) urezao u naša srca.

U skorašnjim efemernim proizvodima masovne kulture književni intelektualac ne može da nađe onu zalagu povezanosti i trajanja koja inače predstavlja glavnu svrhu i osnovnu tekovinu njegovog duhovnog života. U masovnoj kulturi on lako prepoznaće masu, a teško kulturu, i živa slika mase upravo je ono što ga onespokojava i što, najzad, vredna njegovu platoniku ljubav prema narodu. Jer narod je nešto celovito, jasno, trajno i uglavnom neprisutno, dok je masa bezoblična, bezlična i neobično živa. Masa je, kako na jednom mestu kaže Igor Mandić, „gola“.

NAŠA MASOVNA KNJIŽEVNOST*

Šta je masovna književnost? Masovna književnost na našem tlu? Sam izraz upućuje na mesto gde treba tražiti njegovo razjašnjenje: na područje masovne kulture. Na taj način, deduktivnim putem, možemo doći do prve, najšire definicije masovne književnosti kao onog dela masovne kulture u kojem se mogu prepoznati neke bitne osobine književnosti, ili kao one vrste književnosti koja je obeležena karakterističnim znacima masovne kulture.

Njemu pripadnost masovnoj kulturi prepoznamo po tome što je ona vezana za savremena, tehnološki razvijena sredstva i tehnike proizvodnje, distribucije i komunikacije, pa je zbog toga standardizovana (kao i drugi industrijski proizvodi za široku potrošnju), kratkog datha, ali zato širokog odjeka, stalno nova, a nikad originalna, nametljiva i nehajna, mada ikrhka i neugledna; najzad, po tome što za sebe ne traži posebno vreme i naročiti prostor, već se javlja u trenucima i na pozornicama svakodnevnog života.

S druge strane, lako se može raspozнатi književna priroda ili bar takvo poreklo nekih proizvoda masovne kulture. Pesnički jezik, klasičnu versifikaciju i modernu metaforiku, rimu i *blanc vers*, epski prosede i epsku karakterizaciju junaka, narativne tehnike, od epistolarne i ispovedne proze do unutrašnjeg monologa i toka svesti, sve to možemo sresti, ne samo u takvim tekstovima kakvi su novinske čitulje, nove narodne, „stare“ gradiske i „zabavne“ pesme, ili razne „istinite priče“ u novinama, čija je veza sa književnošću očigledna i, reklo bi se, namerna i prihvaćena, već i u tekstovima reklama, u mnogo-

gim novinskim rubrikama, od vesti do političkog komentara, na nadgrobnim spomenicima, u pesmicama fudbalских navijača itd., itd.

Čak bi se moglo reći nešto na prvi pogled paradoxalno: da je ovde književnost prepoznatljivija nego u samim književnim delima, pogotovo savremenim. Jer masovna književnost koristi isključivo oprobana, provedena i široko rasprostranjena sredstva, ona je obeležena najkonvencionalnijim, najupadljivijim znacima književnosti, a to su upravo sredstva-znaci koje najbolji pisci ili izbegavaju ili preobražavaju, dajući im pečat svog stvaralaštva. Na primer, stihovi:

*Sve se kuje od metala,
a vitalnost od „Vitala“*

odlikuju se većim brojem tradicionalnih, prepoznatljivih svojstava poezije (metar, rima, etimološka figura) nego pretežan deo stihova naših savremenih pesnika.

Ovo otvoreno i isključivo oslanjanje na konvenciju možda je mogućno samo u sprezi s drugom karakteristikom masovne književnosti: ona je, u načelu, neodvojiva od stvarnog i pojedinačnog, kao što su, na primer, smrt našeg bližnjeg, ljubavi neke glumice, podvig poznatog sportista ili novoproizvedeni detendžent, ili je „realistička“ u tom smislu što je usmerena na primenu u određenim prilikama, namenjena posebnim potrebama, poput onih pesama o radu u tuđini, daleko od rodnog kraja, čiji je scenario podešen tako da se „tačno“ odnosi na niz pojedinačnih sudbina i pojedinačnih potreba da se sudbina „odboluje“. Dakle, individualno i stvarno ili pretrede ili dolaze načinljivo, individualizacija i „realizam“ nisu immanentna obeležja proizvoda masovne književnosti, koji je uvek samo obrazac, popunjeno ili za popunjavanje, svejedno, ali kome njegova primjenjenost ili primenljivost daju snagu samog života, pa njegove rubrike „žive“ uprkos estetici konvencije koja njima vlada. U takvom proizvodu ima istovremeno i više i manje književnosti nego u književnom delu u užem smislu.

Pored potrebe da se masovna književnost razgraniči u odnosu na prava književna dela, neophodno je da se ona — to traže mnogi naši primeri — bliže odredi i u okviru masovne kulture. Pre svega, treba utvrditi da li su i kakav su preobražaj u njoj pretpeli lako uočljivi i česti elementi folklora (oblici, tematika, jezik). Često se ističe da masovna kultura preuzima folklor i prema-

* Polja, april, 1977.

čuje ga, tako što zadržava i naglašava ona njegova obeležja koja se daju univerzalizovati. Na primer, danas jedva da ima zemlje do koje nisu doprle meksikanske i grčke narodne pesme, ali se u tom širenju njihova izvornost gotovo potpuno izgubila. I naša građa potvrđuje taj smer preobražaja, ali ga delimično i opovrgava: u našoj masovnoj književnosti, uprkos novom, industrijskom načinu proizvodnje i distribucije njenih tvorevinu, još uvek se snažno oseća ono što Moren naziva „ukusom i mirisom rodne grude“. Ima u njoj, pored univerzalnosti i „kosmopolitizma“ svojstvenih masovnoj kulturi, i folklorne specifičnosti. Upravo zbog toga opravданo je govoriti o *našoj* masovnoj književnosti, što bi inače bilo nespojivo sa shvatanjem masovne kulture kao svetskog folklora. U njoj se suškobiljavaju mentalitet pripadnika savremenog, industrijskog, potrošačkog društva i mentalitet tradicionalnog, agrarnog, takozvanog „našeg“ čoveka. Za sada naš čovek odnosi prevagu. Zbog toga možda ne bi bilo neosnovano da se ovde upotrebi izraz „naš savremeni književni folklor“.

Međutim, masovna književnost — kao i masovna kultura u celini — ne predstavlja samo naučni, niti samo intelektualni problem, ne podstiče samo na stalženo razmišljanje. Sveprisutna, nehajna, nasrtljiva, ona gotovo po pravilu, i možda neizbežno, raspaljuje strasti. U nehotičnim susretima sa njom, obrazovan čovek ne može da savlada i sakrije svoju nelagodnost, koja se katkad pretvara u pravu moru, pa su otuda i njegove reakcije pune jeda ili, bar, ironije. To potvrđuje da masovna književnost — i kultura — dovodi u pitanje i vreda izvesne vrednosti koje pripadnici društvene elite, tačnije rečeno, oni koji pretenduju na taj status, osećaju kao slike, nedodirljive.

S obzirom na to da je na našem tlu prožeta folklornim elementima, masovna književnost najviše dira našu predstavu o narodnom, „izvornom“ stvaralaštvu, o njegovoj lepoti (o „blagu našeg lepog jezika“, o „lepom starom glagolu *gresti*“), o čistoti („nezamućenih vrela narodnog duha“), pa i sliku samog naroda iz kojeg smo iznikli i umakli, ali mu ipak ostali verni. Najviše nas boli što se na naše oči, uprkos našoj ljubavi i „merama“, sam taj narod od svog duha udaljava i otuđuje, predajući sebe nedostojnjom uživanju u najgorem „šundu“ i „neukusu“. „Svaka duboka promena u toku civilizacije — piše Edvard Sapir u *Ogledima iz kulturne antropologije* — naročito svašta promena u njenoj ekonomskoj

osnovi, sklona je da dovede do razbijanja sistema kulturnih vrednosti, te njihovog preprilagođavanja. Stare forme kulture, uobičajeni tipovi reagovanja, teže da se održe zahvaljujući sili inercije. Nesaglasnost tih uobičajenih reakcija s njihovom novom civilizacijskom sredinom nosi sa sobom izvesnu meru duhovnog nesklada, koja za osetljive pojedince može biti fundamentalno odustvo kulture.“

To je razlog što se kod nas povremeno javlja težnja da se oblici rudimentarnog folklora, do kojih dolaze dragocena i, na žalost, još retka etnografska istraživanja, predstave kao alternativa masovnoj kulturi, da se, kao obrazac za budućnost, suprotstavljaju njenom onespokojavajućem širenju. Pre izvesnog vremena u novinama se moglo pročitati ovo obaveštenje: „U nedelju pre podne, u 11 časova, u Galeriji fresaka, narodni pevači, svirači i kazivači iz raznih krajeva Srbije priređuju poselo izvorne narodne muzike — muzike koja predstavlja protivtežu novokomponovanoj i, u suštini, nenarodnoj i ma-hom bezvrednoj muzici“. Možda ništa nije značajnije i uzbudljivije od činjenice da narod nije zaboravio svoje nošnje, svoja posela i svoje stare instrumente, što se i danas mogu naći primeri, inače tako retki, jedinstva stvaranja i trošenja kulturnih dobara, ali ništa manje nije značajno, mada je sigurno manje uzbudljivo, to što je isti taj narod u svoj život, u svoju kulturu, primio, prilagođavajući im se, prilagođavajući ih, radio i gramofon, novine i televiziju, konfekciju i motorizaciju, što je postao deo mase, ne prestajući da bude narod. Zato bi bilo umesnije, umesto traganja za alternativom i protivtežom masovnoj kulturi, istraživati srodnosti i veze između nje i takozvanog izvornog folklora, puteve njihovog uzajamnog prilagođavanja i prožimanja.

To su neki motivi i pretpostavke razmišljanja o našoj masovnoj književnosti. Ono ima smisla samo ako se prihvati ili bar prepostavi da masovna književnost sadrži izvesnu bitnu istinu o nama, da je ona, uz svu svoju konvencionalnost, površnost i brutalnost, bremenita ljudskim smisлом, kao što su to, na drugi način, na drugom polu književnosti, samosvesna delanja većih pisaca.

PRAVCI ISTRAŽIVANJA REKLAME*

(Sa Đordijem Vukovićem)

Predstavljajući slušaocima Trećeg programa Radio-Beograda izbor tekstova posvećenih reklamama, nastojali smo, pre svega, da prikažemo neke od najznačajnijih teorijskih, aksioloških i metodoloških problema sa kojima se susreću sve brojniji istraživači ove složene pojave sавремене ekonomije i, šire gledano, savremene kulture.

Pažnju naučnika, filozofa, moralista, političkih aktivista i takođe običnog čoveka reklama danas pleni kao znak duha našeg vremena, simptom današnje krize vrednosti, oblik društvenog konformizma, oslobođanje sputanih poriva i manipulisanje tim porivima, ali se, pri tom, ne zaboravlja da je reklama stara koliko i trgovina. *Medison avenija*, simbol savremenog oglašavanja, ima bogatu i dugu predistoriju i u tom pogledu ne zaostaje za *Vol stritom*, sinonimom novčanih transakcija.

Na tu predistoriju upućuje i etimologija reči *reklama*, koja se izvodi iz latinskog glagola *clamare*, što znači *uzvikivati*. Neki autori smatraju da je i danas, kako kaže Tarabukin, „suština reklame u bučnom, kričavom oglašavanju“. Uz moderne oblike reklame, i danas se u mnogim sredinama održala ova usmena, ulična, vašarska reklama. Prodaja večernjih, takođe oglašavanja, bulgarskih listova, teško se može zamisliti bez izvikivanja.

* Uvodni tekst za temat „Fenomeni: reklama“, objavljen u časopisu *Treći program* (proleće 1979). Temat sadrži priloge E. Morena, R. Barta, N. Tarabukina, M. Mejera, P. Martinoa, K. E. Vernerida, K. Novaka, V. Usova, A. A. Anatoljeva, M. Makluna, D. Viktorova, B. Katela, A. Kadea, Ž. Musoa i D. Ogilvija.

nja glavnih naslova. Usmena reklama na radiju i televiziji, i pored razlika koje postoje između njih, podsećaju nas na ove elementarne oblike reklame. Duhotiv opis usmene, tradicionalne reklame predstavlja poznata Zmajeva pesma *Ciganin fali svoga konja*:

*Gledaš — je li? moga konja,
Gospodaru stari!
Ne znaš je li konj, il' tica
Lastavica?
Skidaj naočari, —
Ne možeš se nagledati,
Već hajde pazari!*

Još u starom Rimu javili su se i prvi oblici pisane reklame, trgovачki natpisi, takođe *albumi*, ali tek sa usavršavanjem štampe i pojmom novina, u sedamnaestom veku, počinje prava istorija reklame u današnjem smislu te reči. Kao začetnika novinskih oglasa neki autori navode Teofrasta Ranodoa, pariskog izdavača *Listova i Francuskih novina*, koji je 1630. počeo da objavljuje reklamne članke i male oglase. Iste godine on je osnovao i prvu reklamnu agenciju — *Biro adresu*.

Kasniji razvoj reklame tekao je uporedo sa razvojem štampe, sve dok u radiju i televiziji reklama nije dobila nova i još moćnija sredstva za svoje delovanje. Ovde se nećemo zadržavati na pojedinim fazama tog razvoja. Pomenimo samo pojavu umetničkog reklamnog plakata krajem devetnaestog veka, za koji je vezano i ime Tuluž-Lotreka. Smatra se da je umetnički plakat tog vremena odredio pravac razvoja i stil upotrebe likovnih sredstava u reklami, od crteža do fotografije.

Kada je reč o istoriji novinskih oglasa kod nas, svakako jedan od najznačajnijih radova o tom predmetu predstavlja studija Zagorke Janc *Oglasi u staroj srpskoj štampi 1834—1915*, koju je nedavno objavio Muzej primenjene umetnosti u Beogradu.

S razvojem modernog industrijskog društva, tržišta i sredstava masovnih komunikacija u dvadesetom veku, reklama postaje delatnost čiji je opseg praktično neograničen i čije je posledice sve teže kontrolisati. Ona se obraća svim našim čulima i služi se svim sredstvima za prenošenje svojih poruka, svim vrstama znakova. Za nju je svaki čovek, ma gde se on nalazio, ma u kakvoj situaciji bio, potencijalni primalac i potencijalni

kupac Majakovski, koji je i sam pisao reklamne kuplete i slogane za velika moskovska trgovачka preduzeća, aludira u jednoj svojoj pesmi na slučaj kada je čuvena holandska firma za preradu i prodaju kakaoa ponudila osuđeniku na smrt da za izvesnu svotu, koja je trebalo da bude isplaćena njegovoj porodici, uzvikne u trenutku pogubljenja: „Pijte kakao Van Guten!” Mada izuzetan i drastičan po tom povezivanju trgovine i smrти, ovaj događaj je karakterističan za reklamu i njenо uplitnje u svaku situaciju, za njen imoralizam koji je stavlja pod udar moralista i esteta. Pol Valeri izražava rano formirano intelektualističko gledanje na reklamu, kad na jednom mestu kaže da je „reklama jedno od najvećih zala našeg vremena, koje vreda naše oči, krivotvoriti epiteti, zagadjuje predele i srozava svaku vrednost”.

Pedesetih godina našeg veka, reklama, najpre u Americi, dobija novo lice, nove ciljeve i funkcije, porast njenog ekonomskog značaja i njenog društvenog i kulturnog uticaja donosi novu problematiku u vezi s kojom se otvara širok front filozofskih i ideoloških konfrontacija. Reklama je sada zasnovana na naučnim metodama i tehnikama, od statistike do psihanalize, ona ima svoj specijalistički kadar, u čiji sastav ulaze ekonomisti, sociolozi, psiholozi, kulturni antropolozi, umetnici i pisci. Za nju rade naročite službe, specijalizovane agencije, posebni instituti. Svoju osnovnu svrhu — poboljšanje prodaje — ona ostvaruje novim putevima: od obaveštavanja o proizvodu i njegovim odlikama, preko ubeđivanja zasnovanog na racionalnim argumentima, ona dolazi do „potajnog ubeđivanja”, kako Vans Pakard naziva reklamu usmerenu na nesvesne motive kupaca. Ojačala je toliko da je u stanju, kako mnogi misle, ne samo da podstiče potrošnju, već i da upravlja njome.

Rast značaja reklame išao je uporedo sa usavršavanjem i širenjem masovnih medija, koji su, kako se to kaže, njena „podloga”, ali je, ekonomski posmatrano, on, pre svega, bio podstaknut preorientacijom privrede u industrijski razvijenim zapadnim zemljama, poglavito u Americi, sa problema proizvodnje na probleme tržišta. Reklama je postala važan element skupa delatnosti koje se označavaju terminom *marketing*, a u čiji sastav ulaze još i izučavanje tržišta, predstavljanje proizvoda, skladишtenje, distribucija i trodaja.

Međutim, uticaj reklame danas daleko preraста okvire ekonomskog života, tako da ona, pored i neza-

visno od svoje osnovne svrhe, ima čitav niz spontano nastalih funkcija, čiji opseg i priroda, kao što pokazuju brojna istraživanja, nije lako utvrditi. U svakom slučaju, sigurno je da u društвima gde je u punoj meri razvijena, reklama učestvuje u oblikovanju osnovnih vrednosnih stavova u privatnom i javnom životu.

Nikada ranije čovek nije bio okružen tolikom količinom reklamnih poruka, niti je ikada njihova prodorna moć bila tako velika, pa se u tom smislu može prihvati ocena da je ova sveprisutna i sveprožimajuća reklama specifičan proizvod našeg vremena. Razumljiva je i potreba da se savremena reklama označi novim terminima, kao što su *publicitet*, odnosno oglašavanje, ili *ekonomска propaganda*.

S druge strane, čitajući neke starije opise reklame, lako ćemo zapaziti kako se u prirodi reklame, ili bar pojedinih njenih vrsta, ne dešavaju korenite promene. Tačno je da se ona koristi novim znanjima o čoveku, na koja se ranije nije ni moglo pomicljati, da se oslanja na nove tehnike i da ima niz novih, izvedenih funkcija, ali je sto tako tačno da je ona, uz sve ove mane, sačuvala svoju čud. Pored toga, treba znati da su novim terminima za označavanje reklame pribegli upravo reklamni stručnjaci koje je opterećivalo tradicionalno ime njihove delatnosti, čiji je konotativni naboј vrednosno mahom negativan. U ovom odricanju od svoga imena, u ovom prekrštavanju, ogleda se jedno od glavnih strategijskih načela današnje posredne, zaobilazne, na emocije i nesvesne motive usmerene reklame.

Prelazak reklame na teren *nesvesnog*, njena sposobljenost i rešenost da manipuliše „dubokim motivima” potrošača, izazvali su prvi i najjači talas humanističke kritike reklame. Kako kaže Bodrijar, „svet se prestrašio pred opasnošću totalitarnog *uslovljavanja* čoveka i njegovih potreba”. Već sredinom šezdesetih godina u Americi se razvila široka diskusija o moralnim implikacijama upotrebe takozvanog istraživanja motiva. Kao najžešći i najubedljiviji kritičar reklame zasnovane na eksploraciji nesvesnih poriva publike istakao se sociolog Vans Pakard knjigom *Potajno ubeđivanje* objavljenom 1958. godine. Tehnike *usmeravanja stavova i želja* ljudi radi ostvarenja komercijalnih ciljeva imaju, kaže Pakard, „antihumanističke implikacije”. Veliki deo toga izgleda mi da više predstavlja nazadovanje nego napredak u borbi čoveka da postane racionalno biće koje samo sobom upravlja.” Humanističku argumentaciju u kri-

tici reklame kao simbola potrošačkih društava, produbili su, na filozofskom, etičkom i ideološkom planu, marksistički orientisani mislioci poput Markuzea, Adorna i Lefevra. Na svoj način njima se pridružuju ekonomista Galbrajt, sociolozi Rismen i Moren i proučavaoci savremene kulture Makluan, Eko i Bart.

Našoj publici su manje poznati argumenti koje su, u odbranu svoje prokažene i ozloglašene delatnosti, izneli sami njeni nosioci, istaknuti reklamni stručnjaci, kao što su Ernst Dihter, Pjer Martino i Dejvid Ogilvi, ukazujući, pre svega, na konstruktivnu ekonomsku i socijalnu ulogu reklame. Ekonomsku filozofiju koju izražavaju ovi stručnjaci najbolje je definisao Makluan, svedeći je na „cenjenu ali neurotičnu formulu Adama Smista: gramzivost pojedinca obezbeđuje blagostanje društva“. Mnogi njihovi navodi zaslužuju punu pažnju, pogotovo ako se posmatraju nezavisno od istovremeno zagržene i naivne vere u blagostanje, koje obećava spoj tehnologije i liberalizma, i u kojem je intenzivna potrošnja u isti mah i uslov i ostvarenje. Oni su, na primer, vrlo rano skrenuli pažnju na neke vanekonomske funkcije reklame kao elementa masovne kulture ili, kako kaže Pjer Martino, „narodne umetnosti našeg doba“. Uviđanje estetsko-ludičke strane reklamnih poruka, umetničko posvećenje pojedinih reklamnih žanrova (reklamni film, reklamna fotografija, plakat), doprineli su tome da se smiri polemički ton u raspravama posvećenim ovoj temi. S druge strane, ekonomski i socijalni problemi u takozvanim potrošačkim društvima, smanjuju elan apologeta njihovih ustanova.

Takva razmišljanja se u prvom redu odnose na reklamu koja se sreće u zapadnim društvima gde je reklama postala nezamenljiv činilac u sistemu proizvodnje i potrošnje. Sovjetski stručnjaci, od kojih su neki zastupljeni i u ovom izboru, ističu specifičnost „socijalističke reklame“ i nastoje da pokažu u čemu se ona razlikuje od reklame u društvima savremenog kapitalizma. Bez mnogo preterivanja mogli bismo reći da je „socijalistička reklama“, kako je oni shvataju, ukroćena goropad kapitalističke reklame. Od reklame se traži da bude više informativna, da građane pouzdanije obaveštava o svojstvima robe i načinu njene upotrebe, da se prilikom preporučivanje robe služi racionalnim argumentima. Ali i ova reklama ima jasne ideološke zadatke, jer, kako kažu neki od sovjetskih stručnjaka, „sovjetska socijalistič-

ka reklama“ treba da propagira „sovjetski način života“. Ideološka funkcija te reklame postaje još očevidnija ako se uzme u obzir činjenica da ona ne deluje na kupca suočenog s velikim izborom predmeta. Više nego sredstvo pomoću koga se utiče na stvarni izbor; „socijalistička reklama“ je način opravdavanja izbora koji je, u mnogim slučajevima, jedino mogućan, te tako ona neizbežno postaje ideološka racionalizacija određenog sistema proizvodnje.

Današnje rasprave o reklami više su istraživačkog nego polemičkog karaktera. Opremljeni instrumentima koja im nude teorija masovnih komunikacija, semiologija ili socijalna psihologija, istraživači u ovoj oblasti nastoje da dodu do što tačnijeg uvida u funkcionalisanje reklame kao sistema značenja, odnosno koda, ili medija, i da odrede njeni mesto u odnosu na druge činioce savremene civilizacije. Napuštena je predstava o reklami kao sili koja može da usmeri tok ekonomskih i socijalnih procesa, pa se u njoj uglavnom vidi proizvod ili ogledalo tih procesa. Njena uloga postaje sve složenija. „Reklama je društveni fenomen, aktivni činilac kulturne evolucije; ona doprinosi ubličavanju ljudske sredine i oblike života u evoluciji“, kaže Bernar Katela. Ali, reklama kao činilac kulturne evolucije ima dvostruku novatonsko-konzervativnu ulogu, a kao činilac društvenog života, ona je, takođe, dvoznačna: deluje u smeru društvene integracije i podstiče razorne nagone. Osnovno pitanje više nije: za ili protiv reklame, već: kuda nas ona vodi, koji je smer kulturnih transformacija čiji je ona jedan od najjasnijih simbola.

Opšte mesto u današnjim člancima i raspravama o reklami jeste to da nam reklama najpre nudi slike života koje želimo, vrednosti koje su nam potrebne. Dihter je to jezgroito izrazio, rekavši da se ženama ne prodaju cipele već lepe noge. Ili, kako kaže jedan drugi istraživač reklame, mi ne pušimo cigarete već slike koje nam nude proizvođači cigareta i reklama. Mechanizmi reklamnog ubedivanja postali su stoga tananiji i zaobilazniji. Reklama prvo treba da nas ubedi da je važan način života koji vodimo. Ona zatim treba da nas ubedi da je poseđovanje određenog predmeta potvrda tog željenog načina života. Mnoge reklame se zadržavaju upravo na tome: one ne preporučuju direktno proizvod već samo uspostavljaju vezu između datog proizvoda i jednog načina života, društvenog statusa koji nastojimo da dobijemo. Na taj način reklama stvara simbole kojima smo

svakodnevno okruženi. Ali reklama te simbole ne stvara veštačkim putem. Pre bi se reklo da ona kodifikuje socijalna i psihološka značenja predmeta, jer stručnjaci za reklamu će, pre nego što odluče da motorni čamac, na primer, predstave kao simbol moći i muškosti, obaviti ispitivanja koja pokazuju da motorni čamci to i znače ili bar mogu to da znače za vlasnike. Prema tome, reklama se ovde pojavljuje u dvostrukoј ulozi: kao tumač socijalnih i psiholoških značenja predmeta i kao konstituent tih značenja. U svakom slučaju, reklama je dobar dokument za proučavanje značenja koja predmeti imaju za pojedince i društvene grupe.

Značenja predmeta nisu postojana. Ali važno je najpre da se uzme u obzir činjenica da roba čiji su simboli privlačniji za potrošača ima i veći izgled da se dobro proda. Već pominjani Vans Pakard, jedan od nekoliko autora na koje se pozivaju mnogi koji pišu o reklami, navodi, u knjizi *Potajno ubedivanje*, osam skrivenih potreba koje se prodaju zajedno s robom ili umesto robe: *emocionalna sigurnost, uverenje u sopstvenu vrednost, zadovoljenje svog ega, mogućnost za kreativno izražavanje, osećanje moći, osećanje ukorenjenosti i besmrtnost.*

Nešto drugačiju tabelu nalazimo u knjizi Klarka Egnua i Nila O' Brajena *Televizijska reklama*. Govoreći o „apelima reklame” Egnju i O' Brajen navode deset tih „apela” pomoću kojih se mogu pridobiti kupci: apetit (za jelom i pićem), ljubav, lepota, zdravlje, roditeljska ljubav, društvenost, superiornost, razonoda, udobnost, dobit. Pojedini od ovih apela mogu se povezivati kada je reč o određenim predmetima, a postoje i predmeti koji su sasvim izvesno pogodniji za jedne nego za druge apele. „Razonoda” i „odmor” su pogodni za televizore, uređaje za klimatizaciju, aparate za automatsko pranje, i za izvesne vrste nameštaja. Jasno je da su ovi predmeti pogodniji za rečene apele zato što ih sami kupci tako shvataju, to jest da je značenje koje predmeti imaju povezano s iskustvom o njihovom korišćenju.

Navedeni i drugi primjeri pokazuju nam da tumačenje značenja predmeta može računati na izvesnu objektivnost ili bar verovatnoću. U tom pogledu nema velike razlike između tumačenja umetničkih i religijskih simbola i tumačenja simboličkog značenja predmeta za potrošnju i upotrebu. Uostalom, treba na kraju reći još i to da je i ispitivanje simbolizma ovih predmeta i samo nastojanje reklamnih stručnjaka da od tih predmeta

stvaraju simbole uveliko podstaknuto takvim fundamentalnim ispitivanjima čovekove simboličke aktivnosti kao što su Kasirerova i mnogih proučavalaca religije i folklora, koji su u našem vremenu otkrili značenja vode, vatre, drveća, kamenja, sađržana u obredima, mitovima, u obicima usmene književnosti. Značenje je nesumnjivo jedan od ključnih pojmoveva koji se sreće u naukama o čoveku u našem vremenu, pa je otuda i proučavanje reklame kao naročitog oblika značenja stvar stručnjaka iz nekoliko naučnih disciplina.

SVEDOK „MEDIJSKE OLUJE”*

Igor Mandić je jedan od onih retkih naših pisaca koji su, baveći se fenomenima svakodnevnog života, i to u jednom žanru koji se za to pokazao najpogodnijim — u novinskom eseju, bitno doprineli razumevanju kulturnih obrazaca i procesa nastalih pod uticajem razvoja tehnologije i, pre svega, tehnologije komunikacija. Mandić se već godinama u svojim tekstovima, koje je sakupio u nekoliko knjiga, zalaže za razuman, pravedan i intelektualno pošten odnos prema novoj kulturi.

Najnovija Mandićeva knjiga, *Sok sadašnjosti*, posvećena je „pristupu medijskoj kulturi”, kako glasi njen podnaslov. Prvi deo knjige sadrži niz kratkih eseja o pojedinim medijima, shvaćenim maklujanovski, kao čovkovi produžeci. Zato je tu, pored telefona, magnetofona, novina i radija, reč i o automobilu, frižideru, modi, reklami, turizmu, disku klubovima itd. Drugi deo knjige u celini je posvećen televiziji, društvenoj kontroli televizije, njenim socijalnim i psihološkim efektima i aspektima televizijske prakse. Okosnicu trećeg dela *Soka sadašnjosti*, koji predstavlja neku vrstu teorijskog osvrta na prethodna poglavљa, čini ideja o kraju *masovne kulture* i njenom preobražaju u *medijsku kulturu*, u trenutku kad sam razvoj tehnologije komunikacija obećava više raznovrsnosti, individualnosti i slobode, dakle ono što odsudno nedostaje homogenoj i standardizovanoj kulturi mase.

Mnoge stranice ove knjige polemički su intonirane, jer se Mandić ovde, kao i u svojim ranijim tekstovima, strasno obračunava sa birokratskim i esnafskim, lažno

humanističkim i estetskim otporima novoj kulturi zasnovanoj na masovnim komunikacijama. A on to ume kao malo ko drugi. Kod nas se o kulturi često misli i piše celomudreno, trapavo, mlako, mnogo je tu obazrih duhova koji se drže zlatne sredine između suprotstavljenih mišljenja, jer sami ne misle ništa. Mandić ne pati od te vrste opreznosti, on se opredeljuje bez ostatka.

To ne znači da Mandićeva principijelna i dosledna borba za masovnu, odnosno medijsku kulturu teče bez nedoumica, oklevanja i razočaranja, naročito kad je reč o doživljaju te kulture. Dobro raspoloženje, s kojim on kreće u obilazak *Tesline galaksije*, kako naziva naše elektronsko stoljeće, često se kvari i ustupa mesto teskobi u susretu sa bučnom, bezobzirnom i mitotvornom kulturom mase i medija. Tada Mandić individualist i moralist iskreno i otvoreno protivreči Mandiću tehnofilu. Na primer, kad piše o automobilu, on ističe njegovu „revolucionarno-civilizacijsku ulogu”, ali kad se nađe na ulici i „promatra sve te bujice limenih kanti”, otima mu se uzdah: „Kako je sve to, u osnovi, bijedno!” Ljuti se zbog banalnosti sportskog novinarstva i predlaže da se na tom postu angažuju književnici, zgražava se nad „pokvarenosću” izvesnih reklamnih spotova, grozi se letnje gungule na moru i mentaliteta koji „nagriza svaku otočku, seljačku, ratarsku, stočarsku tradiciju”. Od svih medija kojima se bavi Mandić najiskrenije uživa u omima koji ne remete osamu i intimu: u frižideru i radiju. Jer frižider je za njega „jedno sentimentalno mjesto u krutoj prozi svakidašnjice”, a uz radio „ostavljeni smo sebi, bez prisile”.

Pisac *Soka sadašnjosti* ponekad je i sam šokiran tom sadašnjošću, i on to ne krije. Zahvaljujući tome, njegova, u osnovi, i s dobrim razlozima, optimistička knjiga o masovnoj i novoj medijskoj kulturi nije katalog srećnih pejzaža elektronske Ankadije, nego uverljivo i složeno svedočanstvo o nedoumici i, još više, o povrerenju i nadi koje u Mandiću — i u mnogima od nas — budi „medijska oluja u dvadesetom stoljeću”.

Na osnovu onoga što je u ovoj knjizi empirijsko, psihološko i književno, vidi se koliko je njen pisac bio motivisan da na planu teorije prihvati ideju o imanentnom i spontanom prevazilaženju protivrečnosti masovne kulture, koja, zahvaljujući daljem razvoju i usavršavanju sredstava komunikacije, izlazi iz „puberteta” i gubi većinu svojih nepoželjnih svojstava. „Uniformnost i standardizacija duha — kaže Mandić — spontano su izbeg-

* Politika, 26. IV 1980.

nuti, na utuk svim apokaliptičnim proricanjima." Massa se razlaže i ponovo pretvara u publiku, dolazi do velikog mirenja kulture i tehnike, umetnosti i industrije, nestaju granice između humanističke tradicije i sredstava masovne komunikacije, stvara se nova, planetarna medijska kultura kao „cjeloviti okoliš modernog čovjeka; izvan nje ništa ne preostaje".

Stvara se, ali još nije stvorena. „Svemir medijske kulture tek se konstituiše, a mi se nalazimo zatećeni u turbulenciji toga nastajanja", piše Igor Mandić, na kraju svoje knjige. Leptir medijske kulture još se nije razvio iz svoje standardizovane, masovne larve. Njegova višebojna krila i slobodni let planetarnim diskoklubom tek treba videti i pozdraviti, s Mandićem, koji taj trenutak čeka s najviše nove vere i stare nade.

KO TO TAMO PEVA?*

Objavivši vanredni broj pod naslovom *Ko to tamo peva?* — naravno, misli se na takozvane novokomponovane pesme — *Reporter* je odmah stekao jednu istorijsku zaslugu: postao je prva naša periodična publikacija koja je jedno svoje izdanje u celini posvetila stanju nove narodne muzike. Našla su se tu, prvi put na jednom mestu, mišljenja kompetentnih stručnjaka, intelektualaca tradicionalno nesklonih pučkoj pesmi (videti o tome u Geteovom *Faustu*), ljudi koji se profesionalno bave ovom muzikom, zatim samih autora i izvođača; priređivači su se potrudili da prikupe jedan broj zanimljivih podataka o mestu ove muzike u diskografiskim kućama i u programima radio-stanica, da naprave nekoliko malih anketa među izvođačima i u publici novih narodnih pesama, da prirede jedan izbor njihovih tekstova. Kod nas se već poodavno i naširoko govori o tome da je reč o pojavi koja je real vanta za naučna istraživanja, koja zaslužuje interesovanje sociologa, psihologa, etnologa, folklorista, estetičara. Međutim, koliko mi je poznato, nijedan naš stručni ili naučni časopis, nijedna naša naučna institucija nije našla za shodno da pripremi, da sačini jedan ovakav dosije posvećen novoj narodnoj muzici.

Ozbiljna nastojanja da se ova pojava bolje upozna, da se o njoj nešto trezveno kaže svode se na nekoliko predloga u časopisima, pre svega na one objavljene pre desetak godina u *Kulturi*. U takvoj situaciji, omo mišljenje o novoj narodnoj muzici koja danas domi-

* *Reporter*, 2—9. februara 1984. Tekst izlaganja na tribini Doma omladine u Beogradu koja je bila posvećena vanrednom broju *Reportera* o novoj narodnoj muzici.

nira u javnosti i na koje se, što je najgore, pozivaju kreatori naše kulturne politike, formirali su politički i kulturni radnici zaduženi za takozvani „problem šunda i kiča”, kao i jedan broj novinskih praktikanata, početnika koji svoju mladu duhovitost i zajedljivost isprobavaju na ovom terenu. Ovim lovcima na sund i kič pridružili su se — što je neobično, ali za našu kulturnu situaciju simptomatično — i neki muzički i književni stručnjaci i muzički i književno obrazovani ljudi. Tako je jedan naš ugledni muzički časopis još 1973. otvorio rubriku namenjenu objavlјivanju načito priglupih i pripristih primera tekstova novokomponovanih pesama, koji su objavlјivani fragmentarno, ali uvek propraćeni komentarima koji ih svode na dubre.

Dakle, s jedne strane imamo stidljive pokušaje da se novoj narodnoj pesmi pristupi s dužnom ozbiljnošću i dobrom voljom da se ona upozna i naučno rasvetli, a s druge strane je tu jedan pseudo-intelektualni diskurs, pun opštih mesta i prepotentne zajedljivosti, u kome se ova muzika i ova pesma opisuje kao počast i kvalifikuje se — na žalost, i u nekim tekstovima objavljenim u ovom specijalnom izdanju *Reporter* — kao „duhovna bolest”, kao „nadri poezija” i „nadri muzika”, kao „drn-drn muzika”, kao „zvučno zagodenje” i tome slično. Ovi samozvani zaštitnici naroda od njegove muzike proizveli su sledeću sliku stanja u toj oblasti: tu je priglup, neobrazovan, iskorenjen iz rodnog tla i zburnjen narod, zatim jedna gomila šarlatana koja tu zburnjenost našeg naroda zloupotrebljava prodajući mu rog za sveću, podmećući mu svoje lažno-narodne proizvode s ciljem da zgrnu što više para, dok, naravno, pravi muzičari i rodoljubi ostaju zlehudi sirotani; sve to posmatra nezainteresovana ili neenergična vlast, koja nikako da stane na put ovoj pojavi, a malo po strani stoji i grupa narodoljubaca, ljudi od kulture i duha koji nemocno šire ruke i uzvikuju — *O, tempora, o, mores!*

Nisam, na žalost, stigao da pročitam sve tekstove objavljenе u ovom izdanju *Reporter*. Pročitao sam, ipak, sve priloge kolega koji su se potrudili da daju neku vrstu stručnog mišljenja o ovoj temi (Vitošević, Baronić, Kalajić, Jevremović, Nešković i Gostuški). Pročitao sam i malu antologiju „novokomponovane eteriske poezije”, koju je za tu priliku priredio Draško Aćimović. Tekstovi su navedeni fragmentarno, od nekih od njih uzeti su samo stihovi za koje je autor ocenio da su „najjači”. U redu, ovo nije naučna publikacija, izvesni

strogi zahtevi koji se tiču poštovanja integriteta teksta ovde ne važe, ali sumnjam da bi *Reporter* na ovaj način, bez ikakvog obzira prema celini tekstova i prema njihovim autorima, objavio sličnu antologiju neke druge vrste poezije, umetničke, narodne ili rok poezije. Otkud to? Pitanje je na izgled cepidačko. Ali ja ga postavljam zato što u ovakovom odnosu prema proizvodima nove narodne muzike nalazim dobar primer veoma rasprostranjene zablude da prosuđivanje o stvarima koje nam izgledaju bezvredne, jedva dostoјne naše misli, ni samo ne podleže strogim zahtevima intelektualnog čina.

Verujem da u ovom slučaju nije reč o nekom tendencioznom skraćivanju i iskrivljavanju, da bi se autori navedenih tekstova ismejali i ponizili; moguće je da je cilj priređivača bio da na malom prostoru kojim je raspolažao prikaže što više zanimljivih primera. Istovremeno, verujem da mu nije palo na pamet da bi neko mogao postaviti pitanje integriteta teksta kad je reč o „ovim“ tekstovima; štaviše, sumnjam da i same autore može da zabrine ovakav odnos prema njihovim tvorevinama. Stvar je u tome, što niko, dakle, ni tvorci ovih pesama, ne misli da oni zaista, kao nešto realno, u sebi utemeljeno, postoje. Oni su *ništa*, otpaci, buka, simptomi bolesti, haos, dubre.

Još jedan primer za to. Dragiša Vitošević, koji je ovde među nama možda najveći poznavalač narodne kulture i, uz to, poznat kao skrupulozan naučnik, sigurno nikad ne bi u nekom radu posvećenom kakvoj drugoj vrsti tekstova, po sećanju i otud netačno citirao naslov neke pesme, pogotovo ako još kaže i da mu se ta pesma sviđa. To je mogao da učini samo sa jednom novokomponovanom pesmom. Reč je o pesmi Dobrice Erića, *Voleo sam devojku iz grada*, koju Vitošević u svom tekstu navodi kao *Ja zavoleh devojku iz grada*. Dragiša Vitošević, tumačeći neki stih prave, visoke poezije sigurno nikad ne bi tom stihu pripisao značenje nezavisno od njegovog konteksta. Ovde će on — jer je reč o „bezvrednoj“, novokomponovanoj pesmi — vrlo slobodno protumačiti smisao fraze *Uzmi sve što ti život pruža*. Reći će da je to prava himna našeg skorojevića, koji uzima sve, bilo čije, bilo kada, i zaključuje da to može da bude i neki višak, ili neka premija, uglavnom iz radničke klase. Vitošević ima prava — a, bogme, i razloga — da strogo sudi o našem mentalitetu; njegov sud o našim naravima može biti tačan i ja se tu sa njim neću sporiti. Međutim, stih *Uzmi sve što ti život pruža*

nastavlja se u toj novokomponovanoj pesmi stihom: *Danas si cvet, sutra uvela ruža*. Reč je, zapravo, o ljubavnoj pesmi koja varira prastari motiv prolaznosti mlađosti i lepote, kojoj leka nema, ali ima zaborava u predavanju bez oklevanja životnim slastima, dok one traju. Ono što pesma savetuje da valja uzeti sigurno nije radnički novac.*

* Posle ovog mog izlaganja, zapodeo se sledeći dijalog između D. Gostuškog i mene. Navodim ga onako kako ga je preneo *Reporter*: D. G. — Vi ste rekli, kolega Čoloviću, jednu stvar — da vlast ne interveniše — ne znam čak ni da li se sećate da ste to rekli. Mi kulturni radnici veoma smo pogodeni kad se vlast umeša u kulturne stvari i, mi to ne volimo, bilo da je u pitanju cenzura, bilo da je ubedljivanje, bilo da je onaj fatalni oblik autocenzure itd. Zbog čega ste vi, koji sasvim sigurno ne volite mešanje takozvanih vlasti — vi ste tu reč upotrebili — smatrali da je ovde trebalo da interveniše. Vi ste rekli da ona ništa ne čini.

I. Č. — Nisam to rekao slučajno, niti sam zaboravio da sam to rekao; naročito, nisam rekao da ja mislim da vlast tu treba da interveniše. Ono što sam ja rekao to je da u popularnoj predstavi o tome šta treba činiti i kakvo stanje vlada u novoj narodnoj muzici, jedan činilac te predstave jeste pozivanje neodgovorne, neenergične i nezainteresovane vlasti da nešto učini, ili vajkanje zbog toga što ta vlast ništa nije učinila. Rekao sam to zbog toga što sam takve ideje našao u tekstovima objavljenim, između ostalog, i u ovom broju *Reportera*.

D. G. — Zar vam nije palo na pamet da toj takozvanoj vlasti ovo odgovara, da joj odgovara ovo stanje sa narodnom muzikom, zato što je očigledno da je u izvesnim teškim momentima veoma poželjno da se narod bavi nečim drugim.

I. Č. — Ja nemam informacije o tome šta vlastima odgovara, ali imam informacije o tome da postoje ljudi koji misle da vlasti nisu učinile ono što je potrebno, i ja sam na to sveo svoje izlaganje o tom pitanju.

DOVIĐENJA, „DINASTIJO”!

Kad ste kupili televizor, kupili ste i „Dinastiju”. Kao kulturni čovek, vi verovatno mislite da je gledanje jedne takve televizijske serije nedostojno vas i vaše kulture, te kupovinu televizora obrazlažete željom da „ponekad” vidite neki „dobar” film ili neku „dobru” naučnu emisiju, možda da pratite hroniku Bitefa, Festa ili Kongresa. Ako ste, pri tom, tvrdoglavci, još će te se tog programa i držati.

Ali, to je čist nonsens. Televizor je, pre svega, aparat za prikazivanje „Dinastije” i prodavac koji vam to nije objasnio — prevario vas je. Ima on, doduše, i neke druge funkcije. Može da vam donekle zameni bioskop, novine ili pozorište, stadion, galeriju ili koncertnu dvoranu, ali to mu nije osnovna namena. Osnovna namena televizora je prikazivanje „Dinastije”. Ne gledati tu seriju, bar koliko je potrebno da biste bili u toku (jedan nastavak je nedovoljan, ali ne smeta ako mnoge od njih propustite), isto je tako ekstravagantno kao kad bi neko krstario morima na palubi podmornice, odbijajući da ikad zaroni. Prihvati televiziju, ali ne i „Dinastiju” predstavlja neizvodljivu nagodbu, neprirodan zahtev, mogućni izvor neuroze, a siguran izvor kod nas česte kulturne ozlojedenosti.

Ako ste kupili televizor, dobili ste i „Dinastiju”, to jest ono što toj kutiji najbolje pristaje. Tamo gde uz aparat ne ide ta ili neka druga slična serija, kupac nikad neće saznati šta on stvarno može. Razmislite: gledanje „Dinastije” je prilična privilegija; tamo gde je nema, šta je? Ali vi je i dalje primate s rezervom svojstve-

* *Borba*, 13. septembra 1986.

nom čoveku koji drži do svoje kulture, pa kažete: stvar je zanatski i profesionalno u redu, ali gledano s idejnog i društvenog, umetničkog i obrazovnog stanovišta, to je bezvredna, ako ne i štetna, komercijalna žvaka.

Dobijate ovaj odgovor: zar artizan i artist nisu rođena braća? Dobro zanatski urađena televizijska serija doprinos je kulturnom tvoraštvu, dok su, na primer, zbrzane, zbrdodoljene, neprofesionalno napravljene, a silno pretenciozne emisije o idejama, delima i ljudima takozvane visoke kulture (a mnoge su takve), jedan od najboljih načina da se kultura smuči čak i svojim poštovaocima.

Kupivši televizor, kupili ste „Dinastiju”, ali vi biste da nekako njega odvojite od nje, da gledate „pravu kulturu”, a da isključite „jeftini kič komercijalizovane industrijske kulture”. No, znate li da popularna kultura nije ono što je bila pre pola veka (televizija je tada tek zamenjuta), niti se aktuelna rasprava o njoj vodi s argumentima koje je pre pola veka razvila humanistička kritika te kulture (tada nazvane „industrijskom” i „masovnom“). U stvari, retki su kod nas oni koji vam na to skreću pažnju, jer našim razgovorima o kulturi i danas dominantan ton daje pesimizam humanista, koji su početak serijske proizvodnje kulturnih dobara za masovo tržište između dva rata protumačili kao simptom smaka kulture. Ako je verovati onome što maltene svakodnevno čitamo u novinama (a vi, reklo biste, verujete), popularna kultura nas gura u ponor primitivizma, prostakluka i neukusa, odvaja nas od pravih, izvornih vrednosti, ukratko ona je kulturni haos, naša kulturna apokalipsa. Jedan od jahača te naše kulturne apokalipse svakako je Blek Karington, rodonačelnik „dinastije” iz Denvera, a u toj ulozi mogla bi da se nađe i neuništiva Aleksiš.

Zato i vi, kao kupac televizora koji je samim tim kupio „Dinastiju”, ali gleda da je, zarad svog kulturnog dostojanstva, amputira, mislite da takvi proizvodi kakvi su televizijske serije, novokomponovane pesme, domaće filmske komedije itd. ne samo što nisu u umetničkom i kulturnom smislu vredni, nego da oni i ne postoje na pravi način, to jest kao nešto iznutra osmišljeno, što je stvoreno u skladu sa zahtevima svoje vrste, a zarad nekog specifičnog cilja. U njima ne vidite elemente kulturnog poretku, nego bezoblične krhotine kulturnog haosa. To vas podstiče da ponavljate za onima koji zanimaju da zastupaju moderno gledanje na te stvari: pro-

sledimo „Dinastiju” sociološkoj analizi, samo za sociologe ona može nešto predstavljati.

Poenta je u tome što se sociologiji pripisuje morbidna sklonost da čeprka po đubretu, po stvarima koje same po sebi ne vrede i nisu ništa. Međutim, „Dinastija” je televizijska serija, kao što je „Rat i mir” roman, to jest taj izraz — televizijska serija — nije deskriptivan, u tom smislu da opisuje neki iznutra neusmeren niz emisija, nego je on označa jednog žanra i to žanra koji je možda televiziji najsvojstveniji.

Uredu, kupio sam televizor, pa sam tako stekao i „Dinastiju”, kažete vi na kraju, kao pomirljivo. Ali neka ta i njoj srodne tvorevine ostanu stvar televizije, kad su joj već svojstvene. Karingtonovi i kompanija imaju svoje mesto u tom mediju, ali zar da ih trpimo i u novinama, u pesmama (pa makar i parodijskim), u razgovorima, pa čak i na omotima đačkih svezaka? Zar ćemo „Dinastiju” pustiti u škole? Zašto da ne? Da je đubre — a rekli smo da nije, nego je jedan od najboljih proizvoda od najvažnijih televizijskih žanrova — onda „Dinastiji” ne bi bilo mesta ni na televiziji ni u školi.

Ovako, budite uvereni da će jednoga dana televizijske serije poput ove biti predmet đačkih pismenih zadataka (možda negde već i jesu), i nadajte se da će najavljeni pauza u emitovanju „Dinastije” na vašem televizoru biti kratka, jer šta će vam on inače?

PARALITERATURA I FOLKLOR*

Posle ovog kratkog prikaza sadržine *Divlje književnosti*, izložiću još samo nekoliko opštih zaključaka do kojih sam došao ispitujući četiri vrste tekstova o kojima je tu reč, to jest, jugoslovenske epitafe, novinske čitulje, takozvane „novokomponovane“ narodne pesme i novinske članke o fudbalskim utakmicama.

Prvi moj zaključak glasi da su ovi tekstovi proizvodi svojih vrsta. To znači da su oni po pravilu organizovani u skladu sa izvesnim imanetnim, generičkim načelima. Za tumačenje ovih tekstova neophodni su njihovi žanrovska ključevi. Ovim zaključkom se ne umanjuje značaj poznavanja tehnoloških, ekonomskih i društveno-istorijskih uslova u kojima se pomenuti tekstovi javljaju u Jugoslaviji, niti, takođe, značaj poznavanja neposrednih izvora njihovih jezičkih sredstava i motivske građe. Međutim, ako je tačno da organizacijom ovih tekstova vladaju izvesna žanrovska načela — a ja sam u svojim radovima nastojao da to dokažem — onda se njihova celovita interpretacija ne može izvesti iz pomenutih tehnoloških, ekonomskih i društveno-istorijskih uslova.

Na primer, nema sumnje da se novinske čitulje, članci o fudbalu i novokomponovane pesme u današnjem broju i oblikujavaju u Jugoslaviji posle 1960. godine, zahvaljujući razvoju štampe, lokalnog radija i diskografske industrije. Oni su utoliko proizvodi takozvane „industrijske kulture“. Ali, takve osobine ovih tekstova kao što su konvencionalnost, stereotipnost, neoriginal-

* Predavanje održano na Univerzitetu Pariz I 16. decembra 1986. Ovde je izostavljen prvi deo predavanja, gde sam dao rezime moje knjige „Divlja književnost“ (Nolit, 1985).

nost i efermernost nisu posledica industrijskog, serijskog načina proizvodnje novina, ploča ili kasete, nego one čine karakteristike žanrova kojima ovi tekstovi pripadaju, i u tesnoj vezi su sa globalnim funkcijama tih žanrova.

Takođe, može se s razlogom prihvatići da je, u Jugoslaviji sve rasprostranjenija, praksa objavljivanja posmrtnica i komemorativnih oglasa u novinama, podizanja skupih nadgrobnih spomenika i ispisivanja opširnih epitafa (i to na gradskim grobljima), zatim običaj razmene čestitki, pozdrava i želja preko radija, navika kupovanja kaseta i ploča sa novokomponovanim pesmama, i čitanja novina, a naročito sportskih, dakle, da su sve to pojave izazvane ekonomskim, društvenim i demografskim kretanjima, pre svega, migracijom stanovništva sa sela u grad i urbanizacijom jugosovenskih seoskih naselja. Moguće je da su u pravu oni koji tvrde da se u takvim okolnostima razvija malogradanski mentalitet u znaku potrošnje, prestiža i plitke sentimentalnosti. Ali ti analitičari duha vremena nisu u pravu kad ilustraciju takvog mentaliteta nalaze, na primer, u motivima žalosti i motivima visokog vrednovanja pokojnika u čitujama i epitafima ili u motivima tugovanja zbog propale ljubavi i odlaska iz roditeljske kuće u novim narodnim pesmama ili, najzad, u žalopojkama novinara zbog nesrećnog poraza jugoslovenskih fudbalskih junaka u utakamicama sa „kobnim“ strancima. Sve su to motivi koji čine elemente tematskih repertoara ova četiri žanra pisanih tvorevinu, a mogu se svesti na ograničen broj opštih mesta (toposa), koji su zajednički ovim žanrovima i njihovim istorijskim ekvivalentima (starim i novim epitafima; starim usmenim tužbalicama, vezenim tužbalicama i novinskim tužbalicama; starim i novim svadbenim pesmama; starim i novim mitskim pričama o slavi i stradanjima, o sukobu ljudskog i neljudskog). Ovi motivi nisu od juče i ne dolaze spolja. Od juče je i spoljašnja je građa koja u njih ulazi: saobraćajne nesreće, vikendice, traktori, gastarabajteri, fudbaleri...

Najzad, izvor jezičkih sredstava, konstruktivnih postupaka i formi pisane reči koji se u ovim tekstovima koriste uglavnom je književnost (umetnička, narodna, trivijalna). Pojedine od ovih tvorevinu, na primer, neki epitafi, nastaju manjom ili većom adaptacijom popularnih pesama. Ali ono što se ovde stvara pomoći književnih sredstava, po ugledu na književna dela ili njihovom adaptacijom, ipak nije književnost, ako se ova najšire

odredi kao institucija verbalne estetske komunikacije, to jest kao umetnost reči. Novi epitafi, tužbalice u novinskim čitujama, nove narodne pesme i fudbalske priče izlaze iz okvira književnosti, prekoračuju ih, oni su paraliteratura ili, kako sam ih ja nazvao, „divlja književnost“. Oni su rezultat projekcije preuzetih književnih elemenata pod izvesnim uglom, to jest pod uglom nekih neknjiževnih žanrova pisane reči. Ako se to ne vidi, ovi tekstovi biće lako otpisani kao rđava literatura. To se u Jugoslaviji uveliko događa sa novim narodnim pesmama, koje su omiljena meta kritike naših rodoljubivih intelektualaca koji se bore za „izvornu“ narodnu kulturu.

Drugi moj zaključak, koji upotpunjava prvi, kazuje da je četiri vrste paraliterarnih tvorevinu o kojima sam pisao, a ovde ih vama predstavio, opravdano posmatrati kao vrste jugoslovenskog (srpskohrvatskog) savremenog folklora. Našao sam da su našim novim epitafima, novinskim tužbalicama, novim narodnim pesmama i fudbalskim pričama svojstvene sve najvažnije karakteristike folklora: 1. postojanost osnovnih struktura i nepostojanost teksta; 2. destruktivno konstruktivni prosede, koji podrazumeva stvaranje novih tekstova od delova ranije stvorenih; 3. formulativni stil; 4. improvizacija; 5. svedenje likova na ograničen broj uloga; 6. usmerenost na kolektivna iskustva i vrednosti.

Ovaj zaključak zasnovan je na strukturalno-tipološkoj analizi velikog broja tekstova, ali i na rezultatima komparativnog istraživanja ova četiri nova žanra paraliterature i odgovarajućih žanrova tradicionalnog folklora. Utvrđio sam, tako, da među njima postoji jasna funkcionalna ekvivalentnost, da se repertoari njihovih toposa u bitnim tačkama podudaraju, pri čemu ima čak i identičnih delova teksta, i što je možda najvažnije, da među njima postoji upadljiva funkcionalna ekvivalentnost.

Ali, zaključak da su jugoslovenski novi epitafi, novinske tužbalice, nove narodne pesme i članci o fudbalu folklorne, to jest neofolklorne tvorevine, u suprotnosti je sa rasprostranjenom koncepcijom folklora kao usmenе i umetničke komunikacije. Zbog toga sam se zadržao na argumentima koje iznose zastupnici te koncepcije.

Autori koji specifičnost folklora vide u usmenoj, prirodnoj, kontaktnoj komunikaciji, iz te specifične odlike izvode sve druge karakteristike folklornih tvorevinu: stabilnost strukture, varijabilnost teksta, formulativnost stila, promenljivost odnosa učesnika komunikacije. Trebalo

bi da su te karakteristike posledica usmenog stvaranja folklornih tvorevinu i, samim tim, znak za raspoznavanje njihove primarne usmenosti, onda kad pred sobom imamo samo zapisan tekst. Međutim, ja sam našao da su sve te karakteristike svojstvene i paraliterarnim tekstovima koje sam vam ovde predstavio, mada su to, nema sumnje, proizvodi pisane reči, a ne zapisi usmenog stvaranja.

Kad je reč o shvatanju folklora kao naročitog oblika verbalne umetnosti, ono se prihvata kao nešto samozumljivo i ostaje i danas na snazi uprkos činjenicama koje ukazuju na heterogenost književno-umetničke i folklorne (mitske, obredne, magijske) komunikacije. Koncepcija folklora kao umetnosti učvrstila se zahvaljujući tome što se o folkloru najviše sudilo, a i danas uglavnom sudi, na osnovu korpusa tekstova takozvane narodne književnosti, tekstova nastalih selekcijom, redakcijom i stilizacijom folklorne građe prema književno-umetničkim merilima. Takav postupak, postupak estetizacije proizvoda folklorne komunikacije, mogućan je, po mom mišljenju, zbog postojanja strukturalnog afiniteta između folklora i književne umetnosti: oni pripadaju području simbolične verbalne komunikacije, njihovi proizvodi su jezički artefakti, čiju bitnu odliku čini semantizovana forma. Istim strukturalnim afinitetom može se objasniti i suprotan postupak: postupak folklorizacije književnih sredstava i samih književnih tvorevinu, a to je postupak kojim nastaju i novi epitafi, novinske tužbalice, nove narodne pesme i fudbalske priče.

Do ovakvog gledanja na odnos između folklornog i književnog došao sam polazeći od Jakobsonovog lingvističkog kriterijuma poetskog, to jest od njegove poznate definicije estetske funkcije jezika, koja se, najkraće rečeno, ogleda u isticanju poruke zarad nje same. Međutim, u jednoj tački nisam mogao da sledim Jakobsona. Nai-me, područje ispoljavanja estetske funkcije on ne svodi na poeziju, ono je mnogo šire, ali, po njegovom mišljenju, estetska funkcija jezika je određujuća, dominantna samo u poeziji, a izvan nje uvek je podređena nekoj drugoj jezičkoj funkciji. Mene je, pak, analiza primera koje navodi Jakobson, a još više analiza četiri vrste tekstova moje „divlje književnosti“, uverila da poruka istaknuta zarad nje same može biti dominatno obeležje i neumetničkih jezičkih tvorevinu. U stvari, reklo bi se da ima više srodnih vrsta verbalne komunikacije koje su nezamislive bez opredmećenog, vidljivog jezika. To su,

pored estetske (poetske) komunikacije, sva ona simbolična saobraćanja sa bližnjima, natprirodnim silama, mrtvima, precima... gde se, zahvaljujući semantizovanoj formi i supstanci znakova, javlja neka vrsta nadznačenja.

Iz toga proizlazi da tumačenja poruka koje se u opštenju ovog tipa razmenjuju — a ja tu ubrajam i poruke koje sadrže tekstovi jugoslovenskih epitafa, novinskih čitulja, narodnih pesama i članaka o fudbalu — da to tumačenje nije nimalo jednostavan zadatak. Značenja ove četiri vrste paraliterarnih, to jest neofolklornih tekstova nisu prosta, neproblematična, banalna, kao što se na prvi pogled može pomisliti. Naprotiv, ona su složena, dvosmislena, jednom reči, mutna.

Na nekoliko primera pokazaću vam o kakvim teškoćama je ovde reč. Jedno od opštih mesta novinskih čitulja i epitafa je poricanje smrti ili neprihvatanje činjenice smrti. Tu se, recimo, kaže: *Ti nisi mrtav, ti si živ, mrtvi su oni koji su zaboravljeni ili Nikada se nećemo pomiriti sa surovom istinom da te nema*. Ali to poricanje, to odbijanje da se smrt bližnjeg prihvati u stvari je dvosmisleno. Ono je istovremeno i priznavanje smrti, i njeno prihvatanje. Dvosmislenost se ovde zasniva na igri između doslovног i prenosnog značenja reči živ, mrtav, živeti, umreti, koja kao da ukida strogu granicu između pokojnika i ožalošćenih, pa tako i prvi mogu da „žive”, i to večno, a drugi da „umru” od tuge za njima. U pitanju je, dakle, dvosmislenost, i to, ako mogu na ovaj teren da prenesem jednu distinkciju načinjenu na drugom mestu, nije reč o rđavoj, nego o dobroj, funkcionalnoj dvosmislenosti, jer ona ovde dozvoljava koegzistenciju dva podjednako važna stava prema mrtvima: sećanje i zaborav.

Potreba da se značenja motiva tumače u njihovoј međusobnoj povezanosti javlja se, na primer, ako pokušamo da objasnimo zašto se među vrlinama koje se najčešće pripisuju pokojnicima u jugoslovenskim čituljama i epitafima nalazi vedrina duha, vesela narav, duhovitost. Nećemo dobiti zadovoljavajući odgovor ako se oslonimo samo na ono što znamo o vrednovanju pokojnika u obredu prelaza ili značaju tog vrednovanja za afirmaciju društvenih vrednosti. Značenje ovog toposa dobrim delom je kontekstualno. Smisao za humor, životna radost i vedrina pokojnika služe kao svetao kontrast opisima mračne i svirepe smrti. Iz istog razloga pokojnik u ovim tekstovima može biti plav, plave kose i plavih očiju, a nikako crn, jer su grob i smrt crni.

Evo i jednog primera koji pokazuje kako u ovim tekstovima mogu da koegzistiraju ili, kako biste vi danas rekli, koabitiraju, različita značenja, pa se otuda tu može naći uporište za nekoliko verodostojnih čitanja. Reč je o osobinama koje se u novinskim člancima o međunarodnim fudbalskim utakmicama pripisuju jugoslovenskom fudbalu i onima koje se navode kao osobine igre protivnika naših fudbalera. U novinskim člancima jugoslovenski fudbal je uglavnom lep, maštovit, nadahnut, dok je igri stranih fudbalera svojstvena jedna od tri osobine: disciplinovanost, silovitost i lukavstvo. To su, na prvom mestu, manje-više precizne odrednice sportsko-tehničkih karakteristika fudbalske igre. S druge strane, te karakteristike raspoređene su u skladu sa izvesnim predstavama o osobenostima mentaliteta pojedinih naroda. Tako je disciplinovanost istovremeno odlika nemačkog fudbala i nemačkog mentaliteta, a lukavstvo odlika Italijana i Španaca i njihovog fudbala. Jugoslovenski fudbal je inadžijski, kakva je i naša narav, ali je zato i domišljat. Nema sumnje, fudbalska igra u novinama nije samo sportsko takmičenje, ali njena značenja ne iscrpljuje ni ono tumačenje koje je svodi na uznošenje nacionalnih vrlina kroz simbolično fudbalsko ratovanje sa strancima. Ima tu mesta bar za još jedno tumačenje. Naime, u našim „fudbalskim pričama“ dolazi do jedne opštije konfrontacije, do sukoba između zastupnika ljudskih vrednosti *par excellence* (a to su lepota, mašta i inventivnost) i predstavnika neljudskog, neprijateljskog sveta, sveta bezdušnih automata (njima je svojstvena ne-pogrešiva uigranost), animalnosti (to jest, slepe sile i gole snage) i demonskog lukavstva. Zato je članak o međunarodnoj fudbalskoj utakmici u jugoslovenskim novinama istovremeno sportski izveštaj, patriotski hvalospev i mitska priča.

Tumačima književnih dela preporučuje se krajnji oprez kad pristupaju odgonetanju značenja pojedinih njihovih elemenata i dela u celini. Isti oprez potrebam je i kada se traga za značenjima folklornih tekstova, pa i ovih današnjih na izgled samorazumljivih tvorevinu „divlje književnosti“. Mora se voditi računa o svim zahtevima analize teksta, među njima, o razlikovanju manifestnog i latentnog značenja, denotacije i konotacije, improvizacije i konvencije žanra. Za etnologiju su jezički proizvodi tradicijske kulture — dakle, folklor — bili i dobrim delom ostali zanimljivi kao dokumenti, kao izvori podataka. Zanimanje za jezik, formu i žanrove tih pro-

izvoda etnologija najradije prepušta folkloristici kao književno-istorijskoj disciplini. Za to treba zahvaliti, bar kad je o jugoslovenskoj situaciji reč, shvatanju folklora kao narodne književnosti. Ja sam, pak, nastojao, između ostalog, da pokazujem da je analiza jezičke strukture folklornih tekstova relevantna i za etnologiju. Tačnije rečeno, relevanta je za jednu vrstu istraživanja u kome se susreću etnologija i lingvistika.

PARALITERARNA SMRT*

Kada je plemeniti Žan Šeno (noble homme Jean Chesneau) sredinom XVI veka opisao plač žena za mrtvima kao „najčudnije zapomaganje koje je mogućno čuti”,¹ od njega je sigurno bila daleko pomisao da bi sličan plač i slično zapomaganje mogao čuti i u Francuskoj. Prema onome što danas znamo, on je to mogao, sasvim lako. Van Genep je pred drugi svetski rat na sledeći način rezimirao dotad skupljene podatke o običaju oplakivanja mrtvih u Francuskoj: „Danas tačnih javnih ispoljavanja bola skoro uopšte nema u francuskim krajevinama; ali, u toku XIX veka prikupljeno je dovoljno dokumenata na osnovu kojih se može reći da je u ranijim vekovima običaj oplakivanja mrtvih sa dobrovoljnim ili najmljenjim tužilicama bio deo normalnog pogrebnog scenarija u mnogim pokrajinama.”²

Poučen ovim i sličnim primerima, ja neću francuskom čitaocu predstaviti savremene jugoslovenske epitafe i posmrtne i komemorativne oglase u jugoslovenskoj štampi kao nešto što on u svojoj zemiji nema prilike da sretne, kao neku balkansku specifičnost. Jer, doista, na francuskim grobljima ima epitafa novijeg datuma, čiji

* Predgovor za francusko izdanje istoimene knjige (*La mort paralittéraire*, u pripremi), koja sadrži prevod dva poglavља *Divlje Književnosti* koja se odnose na epitafe i novinske čitulje.

¹ *Le voyage de Monsieur d'Aramon, ambassadeur pour le royaume de Levant*, écrit par noble homme Jean Chesneau, d'un des secrétaires dudit seigneur ambassadeur. Genève, Slatkin Reprints, 1970.

² Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, t. I/II, 1976, str. 681.

često dugi tekstovi, napisani prema starim klišeima i književnim uzorima, sadrže poruke koje njihovi potpisnici upućuju publici ili pokojniku, ili koje sam pokojnik „šalje“ porodicu, javnosti ili nekom drugom pokojniku, dakle epitafa veoma sličnih onima koje navodimo u ovoj knjizi. Takođe, ima francuskih listova čija je nekrološka rubrika vrlo slična odgovarajućim rubrikama jugoslovenskih listova, koji su ilustrovani pokojnikovom fotografijom, gde ožalošćeni u podužem tekstu opisuju njegove vrline i svoj bol i pri tom se „obraćaju“ samom pokojniku.

Na primer, da bi se u Francuskoj video epitaf novijeg datuma sa pokojnikom koji „govori“ ne treba tražiti daleko. Ja sam našao nekoliko primera takvih epitafa na groblju Montparnass. Na jednom spomeniku iz 1969. godine mogu se pročitati ove dve poruke, od kojih je prva u stihu: *Patiance et maitrise / avant toute chose) / telle est ma dévise!* (Strpljenje i vladanje sobom / na prvom mestu / to je moja deviza!) i *Je ne veux pas qu'on m'oublie.* (Neću da budem zaboravljen.) Još je „čudniji“ epitaf koji se nalazi na jednom spomeniku udaljenom desetak koraka od Sartrovog groba. Sačinjen je iz četiri dela, iz četiri poruke. Prvu od njih ožalošćeni upućuju neodređenom primaocu, i u njoj se navodi uzrok smrti, *un accident de voiture* (saobraćajna nesreća); drugu poruku dvoje pokojnika koji su tu sahranjeni, „šalju“ prolaznicima, kao u bezbrojnim starim i novim jugoslovenskim epitafima: *Passants! Nous vous souhaitons tout l'amour que nous avons eu de notre vivant.* (Prolaznici! Želimo vam da budete voljeni kao što smo mi za života bili.) Zatim sledi „razgovor“ pokojnika, koji se jedno drugom obraćaju u stihu, jer i autori ovog epitafa dele popularno i tradicionalno shvatanje poezije kao jezika dobrog, između ostalog, i za smrt. Ovaj složeni epitaf ima ukupno 71 red teksta.

Le Républicain Lorrain iz Meca je francuski list koji objavljuje posmrtnе oglase najsličnije istoj vrsti oglasa u Jugoslaviji. Neki tekstovi izgledaju kao da su prevedeni sa srpskohrvatskog ili kao da su francuski originali srpskohrvatskih prevoda. To su poruke upućene mrtvima, najčešće povodom godišnjice njihove smrti. Ožalošćeni ih obaveštavaju da nisu i neće biti zaboravljeni, pominju dobrotu pokojnika i rane koaj im je njihova pre-rana smrt ostavila u srcima. Te poruke su sklopljene od rečenica uzetih iz jednog ili više oglasa objavljenih u nekom od prethodnih brojeva istog lista, tako da njihovo

va konvencionalnost i bezličnost predstavljaju protivtežu elementima individualizacije (ime, fotografija) i intimnom, epistolarnom tonu ovih poruka.

Uostalom, od pre izvesnog vremena francuska sociologija počela je da poklanja pažnju ovim dvema vrstama tekstova. U *Antropologiji smrti* (1971) Luj-Vensan Toma ukazao je na značaj proučavanja nekrološke rubrike u novinama, „koja se pokazuje kao vrlo zanimljiva i raznovrsna“, i proučavanja epitafa, koji se „javljaju i u naše dane i zaslužuju da se samo njima posveti cela jedna knjiga“. On je, primera radi, analizirao jedan broj posmrtnih oglasa u *Le Monde*-u i, takođe, dao nekoliko zanimljivih opažanja o jeziku epitafa.³ Koliko mi je poznato, ove sugestije L.-V. Tome ostale su do danas bez odjeka kad je reč o proučavanju novinskih nekroloških rubrika, ali su zato podstakle naučno interesovanje za epitafe.

Ovde u prvom redu treba navesti *Društvo očuvanja* (*La Société de conservation*), delo posvećeno semiološkoj analizi zapadnoevropskih grobalja, čiji je autor, Žan-Didije Irben, sa semiološkog i sociološkog stanovišta protumačio epitafe i ekstralinguističke elemente „jezika“ nadgrobnih spomenika na više od 250 nekropola, od Lisabona do Budimpešte i od Palerma do Stockholma. Temeći glavnom cilju koji je sebi postavio, to jest „da izdvoji temeljne simboličke strategije“ na kojima se zasniva „uključivanje mrtvih u svet živih“, Irben dekodira globalno označeno sistema znakova koji čini jedno groblje kao *ideologiju očuvanja*. „Zapadna ideologija — piše on — napravila je od svojih leševa pravi marod, od svojih mrtvih imaginarnе žive ljude... Od jednog znaka do drugog, od predmeta do predmeta, od groba do groba, od epitafa do epitafa, uvek se obnavlja ista tema, ista želja koja sebi govori: *Očuvati, očuvati i opet očuvati!*“⁴

³ Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1974, str. 425—426.

⁴ Jean-Didier Urbain, *La société de conservation*, Paris, Payot, 1978, str. 17—19. Videti, takođe, *La ville des morts* (Editions du CNRS, 1983), Mišela Vovela (Michel Vovelle) i Režisa Bertrana (Régis Bertrand), knjigu koja je u podnaslovu opisana kao „esej o savremenoj urbanoj imaginaciji na osnovu provalsalskih grobljima“. Autori iznose nekoliko zapažanja o epitafima na ovim grobljima, o njihovoj evoluciji, o načinu označavanja smrti u tekstovima, o motivima zagrobog života i pohvale pokojnika. Up. naročitos tr. 122—127.

Epitafi koje sam analizirao u prvom delu ove knjige potiču sa beogradskih groblja i onih iz okoline Beograda, dakle, sa terena koji se nalazi odmah iza granice na kojoj se Irben zaustavio. Ali, ni sa ove strane te granice, na Balkanu, groblja se ne razlikuju mnogo od zapadnoevropskih. I to su „gradovi mrtvih”, sa svojim alejama, svojim „poslednjim prebivalištima”, nadgrobnim spomenicima, skulpturama i epitafima. Naročito posle 1960. godine umnožio se broj velikih mernih spomenika, ponodičnih grobnica i kapela-mauzoleja, učestalo je postavljanje skulpture (glava, bista i, sve češće, cela figura pokojnika), povećali su se broj i dužina nadgrobnih natpisa. Ideologija očuvanja?

U Irbenovoju knjizi našao sam važne dokaze u prilog ideji da su zapadnoevropska i jugoslovenska groblja i njihovi epitafi veoma slični, ali mi je ona istovremeno, pomogla da bolje zapazim razlike među njima, koje nisu beznačajne i zbog kojih sam se najviše odvažio da pružim jedno tumačenje ovih tekstova nezavisno od njegovog, odnosno komplementarno njegovom. Želja da ne zanemarimo ideo univerzalnog u kulturnim fenomenima, strah da ne padnemo u klopku egzotizma, čija je jedna od bezbrojnih žrtava bio Šeno, ne treba da nas gurne u suprotnu krajnost, to jest u potcenjivanje razlika. Jer tako bi zapretila opasnost da izgubimo iz vida glavni predmet ovakvog jednog istraživanja: Drugog. Utoliko pre što je taj Drugi za mene moj bližnji.

Ono po čemu se jugoslovenska groblja na prvi pogled možda najviše razlikuju od groblja u većini zapadnoevropskih zemalja jeste velika raznolikost spomenika koji su tu podignuti poslednjih decenija. S druge strane, pada u oči da svi ti raznoliki spomenici predstavljaju varijante dva osnovna tipa. Prvim od njih vlada uzdržanost, strogost, izvesna idea ukusa, dok je drugi divlji plod ulkrštanja još žive tradicijske kulture i savremene popularne kulture i za njega je karakteristična pretrpanost znakova. Razvijeni nadgrobni natpis u principu je nespojiv sa prvim tipom spomenika, tako da se u Jugoslaviji novi epitafi, oni nastali posle 1960. javljaju isključivo kao proizvodi popularne i neofolklorne kulture. Teško bi bilo identifikovati njihovu socijalnu i ideošku osnovu, toliko se ona čini široka i složena, ali je sigurno da buržoazija i njeni ideologiji ne čine dominantnu konstituentu te osnove kao što je to slučaj, prema Ž.-D. Irbenu, sa zapadnoevropskim epitafima.

Razlike između jednih i drugih manje su u prisustvu/odsustvu pojedinih karakteristika, a više u njihovoj nejednakoj zastupljenosti. Na primer, sigurno je da se u današnjim francuskim ili nemačkim epitafima, ili bar u onima iz prošlog veka, mogu naći tragovi starih posmrtnih obreda, narodne usmene tužbalice ili nekih motiva i formula u kojima su se zadržala folklorna shvatanja smrti. Takođe je slučaj sa izvesnim eufemizmima za smrt i mrtvaca, na primer, sa metaforama smrtsan, smrt-putovanje, leš-telo ili pokojnik-odsutni, čiju današnju funkciju Irben tumači u ključu ideologije konzervacije, no koji, kako je to utvrdio Van Genep, navodeći među primerima francuskih eufemizama za smrt i izraz *otici na put bez povratka* (*faire voyage dont on ne revient plus*), „odgovaraju jednom veoma starom i univerzalnom tabuu⁵“. Stari i univerzalni su i mitovi pohvale pokojnika i nabranja njihovih vrlina, a obredna funkcija tih motiva u pripremi pokojnika za život na onome svetu ostaje latentno prisutna i u zapadnoevropskim epitafima, mada Ž.-D. Irben nalazi da oni danas pre svega konotiraju konverziju bića u posedovanje, „simboličku konverziju iz koje proizlazi društvena diferencijacija, gde triumfuje buržoaski individualizam⁶“.

To što se ovi epitafski motivi mogu danas pročitati u sociološkom i ideoškom ključu ne umanjuje značaj proučavanja njihovog obrednog porekla, pogotovo ako se polkaže da oni još čuvaju deo svojih prvobitnih funkcija, kao što je to slučaj u Jugoslaviji, više nego u zapadnoj Evropi. U kolektivnom pamćenju našeg naroda i, prema onome što o tome znam, i drugih balkanskih naroda,⁷ još su živi svi najvažniji motivi i karakteristični jezik obrednog oplakivanja mrtvih. Staviše, u nekim krajevima Jugoslavije, u Srbiji, Makedoniji, Dalmaciji i Crnoj Gori, i sam običaj lamentacije još se upražnjava. Poredjenje zapisa usmenih tužbalica sa tekstovima starih i novih epitafa, koje se, kad je reč o terenu koji sam ja istraživao, prostо nametalo, pokazalo je da postoji velika srodnost među ovim žanrovima simbolične posmrtnе i komemorativne komunikacije.

⁵ Van Gennep, *op. cit.*, str. 669.

⁶ J. — D. Urbain, *op. cit.*, str. 378.

⁷ O narodnim pogrebnim običajima u savremenoj Rumuniji, videti knjigu Joane Andreeso (Ioanna Andreesco) i Mihaele Baku (Mihaela Bacou) *Mourir à l'ombre des Carpathes*, Paris, Poyot, 1986.

Nešto slično bi se moglo reći o podudarnostima i razlikama među nekrološkim rubrikama u zapadnoevropskoj i jugoslovenskoj štampi. Njihov opšti aspekt svuda je isti, ali uz značajne razlike. Na primer, posmrtni i komemorativni oglasi u francuskoj štampi mnogo manje duguju folklornoj tradiciji nego što je to slučaj sa istom vrstom oglasa u Jugoslaviji. Ti tekstovi, uostalom kao i nadgrobni natpisi novijeg datuma u Francuskoj — sem relativno retkih izuzetaka, od kojih sam neke ovde naveo — odišu uzdržanošću, njima vrla strah od krupnih reči, koji izbija i iz mnogih jugoslovenskih nadgrobnih natpisa i posmrtnih oglasa, ali nije toliko rasprostranjen. Ožalošćeni, koji povodom smrti ili godišnjice smrti svojih bližnjih objavljuju oglase u listovima *Le Monde* i *Le Figaro*, kao da složno prihvataju misao o deplasirnosti govora u trenucima bola, misao koju je još Seneka izrazio: „Male brige su brbljive, velike čute“. Informaciju se tu retko dodaje komentar i on je tada kratak: *izgubio život nesrećnim slučajem u Kanadi; posle duge bolesti; preminuo u tragičnim uslovima*, a izrazi žalosti su eliptični, mada oni i takvi kalkvi su svedoče da neki potpisnici oglasa osećaju potrebu ili obavezu da javno iskažu svoj bol za mrtvima, što je inače svojstveno priпадnicima takozvanih tradicijskih zajednica.

Međutim, u skladu sa dominantnim stavom prema smrti u zapadnim društvinama, koji se, polazeći od nekoliko konvergentnih istraživanja posvećenih toj temi, može negativno definisati kao odbijanje ožalošćenih da se povinuju tradicionalnim običajima u vezi sa smrću, većina potpisnika nekroloških oglasa u *Le Monde*-u i u *Le Figaro*-u smrt svojih bližnjih smatra privatnom stvari i često stavlja do znanja da će se njome baviti u uskom porodičnom krugu. Otuda obilje obaveštenja kakva su: *Ni cveće ni venci; Porodica se izvinjava što neće primati; Sahrana je obavljena u krugu najuže porodice*. Na ovoj ideji diskrecije zasnivaju se anonimni oglasi — nepoznati jugoslovenskoj štampi — koji počinju rečenicom: *Zamoljeni smo da objavimo smrt gospodina...*

Zanimljiva specifičnost nekrološke rubrike u listu *Republican Lorrain*, u odnosu na istu rubriku u francuskim nacionalnim listovima i u jugoslovenskoj štampi, čini povremena pojava oglasa formulisanih tako kao da ih sam pokojnik upućuje čitaocima. Jedan takav oglas objavljen je u tom listu od 3. januara 1985: *Napustio sam vas 2. januara 1984. Hteo bih da, kad se mene setite, imate na umu da su radosti i tuge neodvojive*. Da

bi svaki nesporazum bio izbegnut, da bi konvencionalni, retorički karakter ove poruke sa drugog sveta bio istaknut, u nastavku oglasa ulogu pošiljalaca poruke preuzimaju ožalošćeni: *Obaveštavamo rođbirinu, prijatelje i poznanike da će godišnji pomen biti...* Po svoj prilici, ovde je novinski oglas ekstenzija epitafa, gde je davanje reči pokojniku česta i „normalna“ stvar. Takvih primera nema u jugoslovenskim novinama, ali je zato jedan dobar deo njihovih nekroloških rubrika rezultat ekstenzije i preobražaja usmene tužbalice, zbog čega sam tekstove sa takvim karakteristikama nazvao novinskim tužbalicama.

Ne samo što su izdvojeni elementi novih srpskočehrvatskih nadgrobnih natpisa i novinskih čitulja, vezani za stare obrede i običaje, nego ovi tekstovi u celini posmatrani obnavljaju i preobražavaju tradiciju folklorne simbolične komunikacije koja se odvija u vezi sa smrću. Oni čine žanrove takve komunikacije, funkcionalno ekvivalentne nekim njenim starim žanrovima, i nisu prosti dve grupe tekstova koji su samo spolja povezani na osnovu toga što imaju zajedničku podlogu (nadgrobni spomenik, novinsku rubriku) ili zajedničku temu (smrt i žalost). To znači da su oni po pravilu organizovani prema izvesnim imanetnim, generičkim načelima. Mada njihovu motivsku građu mahom čine realije savremenog života, bolje reći, savremene smrti (smrt u saobraćajnoj nesreći, na pešačkom prelazu, u avionu, u stranom svetu, na sportskom terenu), a jezička sredstva potiču iz najraznovrsnijih izvora (od žargona do klasične lirike), i ti motivi i ta jezička sredstva saobrazani su strukturi i funkciji žanrova kojima ovi tekstovi pripadaju, i taj njihov istovremeno generički i tradicijski karakter treba imati u vidu kad se traže njihova aktuelna značenja.

Dakle, nije reč o tome da jugoslovenski novi epitafi i novinske tužbalice omogućavaju da se identifikuju neka stara obredna značenja pojedinih njihovih mitova ili izraza, nego o tome da je mogućno da se sastavi „gramatika“ koja reguliše upotrebu tih motiva i izraza u svakom od ova dva žanra tekstova. Uspostavljanje te gramatike je put koji vodi opisu i tumačenju protivrečne igre tekstuallnog i metaforičnog smisla, konotacije i denotacije, afirmacije i negacije, dvosmernog kretanja značenje koje čini osnovno obeležje simbolične komunikacije koja se ovde uspostavlja. Takođe, kad se na ove tekstove gleda kao na proizvode *sui generis*, lakše se razume uloga koju tu imaju književna, „poetska“ sredstva, lak-

še se uviđa heterogenost umetničke verbalne komunikacije, s jedne strane, i simbolične i paraliterarne komunikacije, s druge strane.

Motivi i formule lamentacije, onako kako su oni transkribovani u našim novim epitafima i novinskim tužbalicama, javljaju se u bar još dva žanra srpsko-hrvatske paraliterature ili, kako sam je ja nazvao, „divlje književnosti”, u novim narodnim pesmama i u novinskim člancima o fudbalu, u „fudbalskim pričama”. Dok se u epitafima i novinskim oglasima — javlja eufemistička metafora smrt-rastanak; u novim narodnim pesmama se razne vrste rastanika (razvod, prekid ljubavne veze, napuštanje sela, odlazak na rad u inostranstvo) često iskaazuju augmentativnom metaforom rastanak-smrt. Napušteni muževi ili žene, ljubavnici, roditelji i deca žale za odbeglim ili odsutnim ljubljenim osobama kao što se na drugom mestu žali za pokojnicima. One odlaze iznenada, bez poslednjeg pozdrava, baš u najgorem trenutku, a za sobom ostavljaju večnu tugu, pustoš i prazninu: *Tužan je život kad tebe nema, prazan je ovaj dom!* ili *Kuća je bez tebe prazna*. Voljene osobe zbog čijeg se odsustva tuguje u novim narodnim pesmama slične su pokojnicima i zbog toga što se ne mogu zaboraviti, večno žive u srcu i duši ožalošćenih, to jest ostavljenih. U ovim pesmama krvica za rastanak često se svaljuje na silu koja je inače, u novinskim čituljama i epitafima, okriviljena za smrt: na Zlu Sudbinu. Ona je i ovde prokleta. U novim narodnim pesmama našlazimo još na jedno opšte mesto pisane posmrtnе i komemorativne komunikacije: slanje poslednjeg pozdrava i zahvalnosti pokojniku: *Poslednji pozdrav, poslednje zbogom, i jedno veliko hvala!*

Motivi tugovanja ne sele se samo iz lamentacije za mrtvima u nove narodne pesme o rastancima, nego i u fudbalske „priče”, kad se u njima govori o tragičnim porazima naših klubova u surovom nadmetanju sa kobnim strancima. Ti porazi se često pripisuju Zloj Sudbini, a osećanja koja oni izazivaju u dušama razočaranih i utučenih navijača pravo su *more pustoši i gorčine*. I poraz u fudbalskoj igri ima sve osobine smrti, odnosno rastanka: iznenadan je, nezaslužen, dolazi u trenutku najlepših nada, i zato se tuga navijača pretvara u najčinji jad. *Najcrnji mrak je kad odjednom utrne najjača svetlost*, stoji u jednom članku.

Jedan primer me je uverio u to da se elementi lamentacije nad mrtvima i u Francuskoj mogu naći izvan

osnovnih žanrova te lamentacije danas, to jest izvan epitafa i posmrtnih i komemorativnih oglasa u novinama. Nije reč o nekoj šansonici ili članku o fudbalu, nego o jednoj reklami koju je oktobra 1985. godine u nekoliko listova objavila izdavačka kuća Chêne povodom izlaska iz štampe jedne knjige posvećene Fransoa Trifou. U njoj su kombinovane nekhološke i reklamne poruke.

Kao u simboličkoj komunikaciji sa mrtvima u epitafima i novinskim čituljama, i poruke ovog oglasa živi (izdavačka kuća Chêne) upućuju pokojniku (Trifou). Prva od njih, koja zaprema gornju polovicu oglasa i štampana je na crnoj pozadini, sadrži jedan od najvažnijih motiva tužbalice — opis praznine koju je pokojnik za sobom ostavio, što je izraženo veoma čestom formulom: *Tu nous manque, Francois.* (Nedostaješ nam, Fransoa.) Ostatak teksta, koji deli preostali prostor oglasa sa jednom fotografijom reklamirane knjige, na čijim koricama se jasno zapaža foto pokojnika, bliži je reklamnom jeziku: *Sve je ovde, Fransoa. Od tvog prvog kratkometražnog filma do Poslednjeg metroa, ništa nije zaboravljeno. 400 udaraca, Žil i Džim. Živo nedeljom, sve beleške; tvoje ideje, tvoje ljutnje, tvoj film, sve je u ovoj knjizi. Sve je učinjeno da u njoj prepoznaš sebe.*

Sličnosti i razlike u sličnosti. To je ono što omogućava dijalog među kulturama, čak i kad se ne radi o njihovim velikim i slavnim delima i tvorcima, nego o ovakvim marginalnim, efemernim, „divljim” proizvodima, koji zato nisu ništa manje reprezentativni.

S A D R Ž A J

I. JEZIK, MIT, KNIJIŽEVNOST

Struktura i strukturalizam	7
Jezik/govor, struktura i znak u lingvistici	14
Dan za mušku finoću	18
Semiologija sporta	24
Književnost kao žrtvovanje reči	30
Zlatna grana	36
Pokoravanje i oslobođanje vremena	43
Obnova retorike?	48
Laž i istina mita	54

II. ROLAN BART

Odgovornost forme	59
Rolan Bart (1915—1980)	84

III. MASOVNA KULTURA I DIVLJA KNIJIŽEVNOST

Intelektualac i masovna kultura	95
Naša masovna književnost	98
Pravci istraživanja reklame	102
Svedok „medijske oluje“	110
Ko to tamo peva?	113
Doviđenja, „Dinastijo“!	117
Paraliteratura i folklor	120
Paraliterarna smrt	127