

Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

VIKTOR ŽMEGAČ

KNJIŽEVNO STVARALAŠTVO
I POVIJEST DRUŠTVA

KNJIŽEVNO-SOCIOLOŠKE TEME

Urednik
Vera Čičin-Sain
Recenzent
Mate Zorić
Likovna oprema
Josip Vaništa

SVEUČILIŠNA
NAKLADA
LIBER

ZAGREB

1976

ECO1

820
ZME
K/b



81/219
1983

SADRŽAJ

	str.
Predgovor	9
Problemi sociologije književnosti	13
Povijesna šifra umjetnosti (O Adornovoj estetici)	81
Funkcije i oblici književnosti u suvremenom svijetu	133
Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti	157
Aspekti romana detekcije	181
Bilješke	217
<i>Napomena</i>	233
Kazalo imena	235
Kazalo pojmova	241
Bilješka o piscu	243

Proizvodnja ne pruža samo potrebi materijal nego i materijalu pruža potrebu. Kada potrošnja preraste svoju prvotnu prirodnu sirovost i neposrednost — stupanj na kojemu je još rezultat sirove, nerazvijene proizvodnje — ona sama, kao impuls, postaje ovisna o predmetu. Potrebu za predmetom, koja se očituje u potrošnji, stvara opažanje predmeta. Umjetnička tvorevina — poput svakoga drugoga proizvoda — stvara svoju publiku, publiku koja cijeni umjetnost i sposobna je uživati u ljepoti. Proizvodnja stoga ne stvara samo predmet za subjekt nego i subjekt za predmet.«

Marx, *Prilog kritici političke ekonomije. Uvod*

PREDGOVOR

Naslov ove knjige vjerojatno će pobuditi i neke asocijacije koje se ne podudaraju s autorovim namjerama. Potrebno je stoga spriječiti, koliko je to moguće, predskazive nesporazume. Ovdje sabrane rasprave ne žele, poput brojnih radova koji se smatraju priložima sociologiji književnosti, sugerirati da je književni tekst zrcalo podešeno da odrazi neku zbilju koja bi mogla postati sadržaj svijesti i na drugi način. Pojam »društveni kontekst«, posredno sadržan u naslovu, neće biti shvaćen adekvatno ako ga čitalac ispuni predodžbama koje potječu s područja razglabanja o mimetičkoj problematici umjetnosti, shvaćene, često, usko deterministički. Književnost može, ako pisci za tim teže i ako to odgovara određenoj funkciji, biti odraz zbilje — dakako samo u granicama koje ne određuje zbilja, nego narav i tradicija jezičnog oblikovanja. Ali književno stvaralaštvo može biti usmjereno i posve drukčije, a da ipak ne bude bez onih tragova koji upućuju na društveni totalitet određenoga povi-

jesnog razdoblja. Sociologija književnosti nema razloga da se odrekne svoje znatiželje ni onda kada znade da pjesnici ponekad pjevaju o ševama i slavujima usprkos tome što ni ševa ni slavuja u njihovoj zemlji nema... No tih ptica zato ima u onom ne manje šarolikom svijetu knjiga i knjiških konvencija, koje žive u prividnoj autonomiji, na ovaj ili onaj način zavisne o društvu koje im pruža trajanje ili ih baca u zaborav.

Pa ipak, pogled na književnost i na metodologiju proučavanja književnosti svojstven većini rasprava u u ovoj knjizi bit će stran čitaocima naviklima na tip kritičkog pristupa koji je posve usmjeren na tumačenje pojedinoga književnog djela, njegove estetske strukture. Velika književna djela pozivaju nas na dijalog: potiču nas da ih uklopimo u svoje životno iskustvo i da potražimo smisao tog iskustva; tražeći, u isti mah obnavljamo potencijal djela. U takvu dijalogu književni historičar može, ali ne mora biti u prednosti pred čitaocem koji tekstu pristupa neposredno, čitajući ga prostim okom. Međutim, postoji zanimanje za književnost koje ni po čemu nije manje legitimno — zanimanje za cjelinu koju nazivamo literatura i koja se ne može naprosto izjednačiti sa zbirom svih književnih djela. Pojedino je djelo, u načelu, smisljena cjelina za sebe, odvojena od ostalih tekstova. Ali ono ujedno pripada sustavu nadređenih kategorija i ima svoje mjesto u povijesnom procesu. U tom sklopu postaje relativno jer se nalazi u kompleksu odnosa koji nadilaze obzor individualnog i primarnog estetskog doživljaja.

Proučavanje cjelina koje su sažetak širega povijesnog iskustva ne razlikuje se samo kvantitativno nego i kvalitativno od tzv. interpretacije teksta. U susretu s pjesmom, pripovijetkom, dramom zaokuplja nas, po-

nekad s različitim intenzitetom, logička i vrijednosna problematika: spoznajni se interes kristalizira u pitanjima što konstituira književno djelo, odnosno zašto usporediva djela često bude potrebu da se razlika iskaže i vrednovanjem. Drukčiji je obzor promatranja ako nas zanima život književnosti u cjelini, karakter društvenih funkcija, tj. smisao književnosti kao društvene djelatnosti, i, naposljetku, uvjeti i razlozi mijena — motivi književne dinamike.

»Društveni kontekst« okvirni je pojam takva zanimanja. Znanstvena konkretizacija podudara se s nastojanjem da se razrade načela sociologije književnosti, discipline koja treba da obuhvati proučavanje uzajamnog djelovanja svih faktora književne komunikacije — pisca, teksta, posrednika (organizacijskih i tehničkih) i publike. Bilo bi brzopleto pokušaje i domišljanja metodološki sankcionirati, a nacрте proglasiti zgradom. Faza projektiranja i kritike projekata odražava se i u ovoj knjizi. Središnji je motiv problematika povijesnog i dijalektičkog shvaćanja književnih pojava, problematika odnosa između oblika materijalne proizvodnje u užem smislu, odnosno strukture društva, i specifičnosti umjetničkog stvaralaštva. Divergencije ali i srodnosti u pristupu pitanjima materijalističke teorije evidentne su u djelima autora čiji su radovi u mnogočemu potaknuli ova razmatranja: Brecht, Benjamin, Adorno, Goldmann, Lukács, Szondi. Znatne se razlike očituju osobito u shvaćanju suvremene književnosti, pa je i ta tematika jedna od sadržajnih spona knjige.

Zanimanje za procese recepcije na društvenoj razini ostaje jednostrano ako se temelji samo na reproduciranju određenog izbora iz književne tradicije. Tzv.

trivijalna književnost, u koju se, uostalom, ubrajaju različiti tipovi tekstova, ne bi se smjela smatrati zanemarivom kategorijom u znanstvenom pristupu književnom totalitetu. Završni dio knjige svjedoči o pokušaju da se o toj temi raspravlja bez predrasuda. Kategorije izvedene iz analize te vrste književnosti imaju opću teoretsku značajnost pa je cijeli kompleks pitanja načetih ovom zgodom zamišljen kao prilog raspravljanju o strategijama pripovijedanja.

Zagreb, u rujnu 1975.

PROBLEMI SOCIOLOGIJE KNJIŽEVNOSTI

I

Sigurnost s kojom se kadšto upotrebljava termin »sociologija književnosti« varljiva je. Stvara se dojam da je riječ o cjelovitoj, sadržajno i metodički definiranoj znanstvenoj disciplini. Uputimo li se, međutim, поблиže u teoriju i praksu proučavanja, ubrzo ćemo ustanoviti da taj naziv nije posljedica općega sporazuma o naravi predmeta, nego izraz provizorne potrebe da se pod zajednički nazivnik svedu raznolike, tek slabo povezane tendencije u pristupu književnosti. Tako je naziv u neku ruku pretekao stanje stvari. Svaki je razgovor o sociologiji književnosti još uvijek obilježen nesigurnošću, bez obzira na to raspravlja li se o temeljnim pojmovima, o znanstvenoj sistematizaciji ili o ideološkim implikacijama. U tom se pogledu situacija doima poput umanjene slike previranja u književnoj znanosti uopće.

Sadašnje stanje književne sociologije bit će ja-snije svrne li se pogled na njezin znanstvenoteoretski

razvojni put. On počinje u pravom smislu tek u trenutku kad se znanost o književnosti, u potrazi za primjerenim metodama na nekim područjima istraživanja, počela oslanjati na sociologiju. Ali ne bez teškoća: njegujući pouzdanje u pomoć što je može pružiti druga disciplina, neminovno se opteretila i spornom baštinom, problemima još i danas aktualnima. Oprečnosti na području opće sociološke metodologije, oprečnosti relevantne i za razumijevanje spomenute specifične situacije, prije petnaestak je godina sažeto prikazao Theodor W. Adorno:

»Metodski postupci obuhvaćeni kao akademska disciplina pod nazivom sociologija uzajamno su povezani samo u vrlo apstraktnu smislu: svojim zanimanjem za društvenu problematiku. No razilaze se i u predmetu i u metodi. Neki su usmjereni na društvenu cjelinu i zakonitosti njezina razvitka, drugi pak, u oštroj opreci s prvima, samo na izdvojene društvene pojave, izdvojene jer pobornici toga postupka povezivanje s cjelovitom predodžbom o društvu smatraju pukom spekulacijom. Odatle i razlike u metodi. Dok se na jednoj strani teži za tim da se proučavanjem temeljnih strukturnih uvjeta, kao što su odnosi robne razmjene, pronikne u društveni totalitet, na drugoj se takva težnja... odbacuje kao zaostalost filozofa u odnosu na znanstveni razvitak te se umjesto toga zahtijeva isključivo utvrđivanje fakata. Obje se koncepcije temelje na povijesno divergentnim modelima.«¹

No današnje suprotnosti ne vuku korijen samo iz sukoba između Hegelovih sljedbenika i pragmatizma; one su u isti mah posljedica dileme koja je već odavna svojstvena sociološkoj teoriji: kolebanja pred alternativom da li da se sociologija smatra općom metodom ili specijalnom znanstvenom discipli-

nom. Georg Simmel na početku je stoljeća u svom znamenitom djelu o sustavu sociologije odlučno ustvrdio da nov način tumačenja u »takozvanim duhovnim znanostima« valja smatrati opće prihvatljivom metodom, poput spoznajnoga načela indukcije koje se svojedobno afirmiralo na svim područjima znanja a da samo nije utemeljilo posebne znanosti. Sociologija, prema tome, ne svojata za sebe neku posebnu građu koja ne bi bila zastupljena u priznatim disciplinama; spoznaja da je društvo nosilac svih povijesnih zbivanja opravdava je kao sveobuhvatnu, svakom pojedinačnom problemu primjerenu metodu.² Vrijedno je spomenuti da je isto mišljenje — pod utjecajem Simmelovim — zastupao i mladi Lukács. One godine u kojoj je nastala njegova *Teorija romana* zapisao je da je sociologija, poput svake druge metode, način pristupa određenom predmetu, a nipošto »predmetno područje ili sadržaj«.³ Lukács, dakako, metodu shvaća drukčije nego poklonici isključivo empirički usmjerene sociologije. To se razabire iz zadataka koje bi, po Lukácsovu sudu, valjalo obuhvatiti budućim kulturnosociološkim istraživanjima. Ta se istraživanja, kako ističe autor, ne mogu zamisliti bez nastojanja da se bez predrasuda otkrivaju relacije između »razvojnih cjelina«, društva i kulture, bez obzira da li veze shvaćamo uzročno, funkcionalno ili fenomenološki. Odlučujuća su pitanja: »prvo, koji društveni oblici utječu na neko kulturno ostvarenje (Kulturobjektivacija), i drugo, kako duboko oni zadiru u strukturu kulturnog ostvarenja«.⁴

Lukács je već tada bio uvjeren, a u tom uvjerenju nije ostao usamljen, da se sociološki pristup književnim pojavama mora izgrađivati po uzoru na metodske postupke povijesne interpretacije, a nipošto po načelima prirodoznanstvene sistematike. Kakva je ne-

sigurnost u odnosu na moguća opredjeljenja vladala još i kasnije, dvadesetih godina, pokazuje članak Arnolda Hirscha posvećen metodološkoj problematici.⁵ Sociološku »metodu« ne karakterizira spoznaja u prirodoznanstvenom smislu, nego razumijevanje, osmišljavanje — jedan je od autorovih zaključaka. Na temelju drugih argumenata nadalje zaključuje da je sociologiji mjesto među znanostima o kulturi, koje — po tezi Maxa Webera — dijagnosticiraju vrijednosti, ali same ne vrednuju. U Hirscha se susreću i problemi koje je već Lukács načio, no u ponešto izmijenjenom obliku: težište je ovdje na pitanju jesu li, i u kojoj mjeri, opravdani sociološki pojmovi u raspravljanju o fenomenima kulturne sublimacije. Odgovori koje Hirsch navodi, a tiču se pitanja jesu li društvena zbilja i kulturna zbilja identične predodžbe, jasno svjedoče o sklonosti teoretičara da pojave promatraju statički i izolirano svodeći ih na krut princip alternative. Kao opreka mehaničkom sociologizmu navodi se, bez daljnje kritičke refleksije, mišljenje da znanost o kulturi operira i pojmovima sociološki neodredivima; tako su bez društvena značaja, navodno, kategorije književnih radova ili Wölfflinovi osnovni pojmovi analize u povijesti umjetnosti, kategorije bespredmetne za sociologiju jer im manjka društveni sadržaj.

Neosporno je da takav način razmišljanja zamagljuje razliku između sociološke građe i socioloških pojmova. No i bez toga je lako uočiti da teorija izgrađena na duhovnopovijesnim načelima dvadesetih godina nije mogla pružiti pouzdanih metodskih osnovica za književnosociološke analize. Otad se stanje, bez sumnje, kompliciralo, što bi se, općenito uzevši, moglo smatrati pozitivnim znakom. Pretežno se međutim očitovala tendencija da se metodološki proble-

mi potisnu te da se prebacivanjem težišta na bavljenje pojedinim, kadšto perifernim, temama prikrije nedostatak prihvatljivih metodskih načela. Pa i danas je poglavlje »Sociologija književnosti« u stručnim bibliografijama i priručnicima ostalo poprište raznorodnih, jedva sistematiziranih radova — područje na kojemu se klasifikacijski signali »književnost i društvo«, »društveni motivi« itd. prihvaćaju uglavnom proizvoljno. To je stanje odraz metodološke indolencije. Ni približno nije postignuta suglasnost o teoretskoj poziciji discipline, o njezinu opsegu i njezinim najvažnijim zadacima. Pojednostavnimo li ponešto situaciju, ističući bitne crte, mogli bismo ustvrditi da se koncepcija sociologije književnosti nazire u dvjema krajnostima: u shvaćanjima od kojih je jedno preširoko, a drugo preusko. Na jednom polu nalazimo književnu povijest u koordinatama opće povijesti društva, na drugom pak strogo izdvojenu specijalnu struku kojoj je do autonomije stalo do te mjere da se spremno odriče čak i neprijepornih tradicija književne kritike. S jedne se strane predmetom proučavanja smatra sve što se iole uklapa u društvenopovijesni kontekst, tako da se pitamo u čemu je onda specifičnost discipline ako se utapa u društvenokritički shvaćenoj općoj povijesti književnosti; s druge se predmetni sektor toliko sužava da je provedena redukcija ravna degradaciji vrijednosnoga sustava »književnost«. Ali krajnosti se ponekad dotiču: obično se to zbiva kad se zapostavi primarno značenje književnosnoga sistema pa analiza društvenih uvjeta najčešće promaši predmet ostajući izdvojena, izolirana. To se jasno očituje u pozitivizmu koji danas dominira u tzv. empiričkoj sociologiji. Budući da ta vrlo raširena orijentacija dosta netrpeljivo ističe svoju metodska ekskluzivnost, kritički je



prikaz njezinih teoretskih načela neophodan uvjet svake daljnje rasprave o metodi.

U tu je svrhu korisno usporediti postulate književne sociologije koju njezini zastupnici smatraju posebnom granom sociologije, »specijalnom sociologijom«,⁶ sa shvaćanjima Ernsta Kohna-Bramstedta, koji je svoju teoriju izgradio na idejnoj vjetrometini razdoblja Weimarske republike. Evo njegove definicije sociološkoga pristupa književnosti:

»Ova metoda shvaća pjesnika i djelo u sklopu društvenoga procesa te se odriče, koliko je to god moguće, svakoga vrednovanja. Pjesnik, odnosno pisac, svojim se stvaralaštvom uklapa u određenu društvenu situaciju dotičući se i klasne pozicije; shvaćanja i književni ukus čitalaca koji djela čitaju, prihvaćaju ili odbijaju također su sociološki [sic!] uvjetovani, a to vrijedi i za posrednike koji obavljaju selekciju (mecene, nakladnike, upravitelje kazališta, kritičare), institucije što posreduju između književnih proizvođača i potrošača. Sociologija književnosti proučava uzajamno djelovanje produkcije i recepcije na društvenim osnovama.«⁷

Dok se u tom pokušaju definicije sociološki relevantni odnosi shvaćaju kao *područje društvenih suprotnosti* na kojemu književne pojave, razumije se, nisu neovisne o klasnim, odnosno grupnim interesima, u većine je predstavnika empiričkoga smjera dovoljno jasno izražena težnja koja vodi neutralizaciji predmeta. Sociolozi te orijentacije trude se da svoje predodžbe o književnom i društvenom životu oslobode antagonističkih natruha, uopće protuslovlja. Da bi uspostavili autonomiju struke, ograđuju se u prvom redu od »društvenoknjiževnoga« tumačenja nazivajući ga historičkim i determinističkim. Odlučujuću razliku Hans Norbert Fügen vidi u činjenici što

društvenoknjiževna metoda (sozialliterarische Methode), kao disciplina vođena teorijom povijesnih znanosti, teži za individualnom karakterizacijom, dok se sociologija književnosti, kako je on shvaća, oslanja na tipizaciju, što će reći na obrasce suvremenoga sociološkog pozitivizma.⁸ Razlika koju opisuje Fügen zapravo odgovara dvojestvu otprije poznatom u znanstvenoj teoriji: dihotomiji koju tvore nomotetičke ili sistematičke discipline s jedne, idiografske (hermeneutičke) i povijesne discipline s druge strane. Povijesnu usmjerenost Fügen naziva determinističkom u smislu prirodoznanstvenoga poimanja uzročnosti: gdje je riječ o društvenim uzrocima u odnosu na neponavljiva, singularna zbivanja, nametnut će se — smatra on — i zaključak da su neizbježive određene posljedice. Podmećući na taj način nazoru protiv kojega polemizira proizvoljan zaključak, Fügen vrlo složenu problematiku nasilno simplificira. Ne razmatrajući uopće mogućnost da su pojavama svojstveni dijalektički a ne mehaničko-uzročni odnosi, brzopleto zaključuje: »Kako prirodoznanstveni pojam zakonitosti u sociologiji nije primjenljiv, valja se u sociologiji književnosti ograničiti na utvrđivanje tipičnih procesa i reagiranja te na objašnjavanje njihovih funkcija.«⁹ Takva argumentacija olako obilazi nepoćudna pitanja pokušavajući usput diskvalificirati oprečno mišljenje. Ipak je u njoj evidentno izvrtnje činjenica. Sociološka koncepcija, ponosna na modele izvedene tipizacijom i na svoju nepomućenu sistematičnost, sama je trabant prirodnih znanosti; svoj odbojan stav prema povijesti preporučuje kao vrlinu.

Fügenov metodski pristup svodi povijesne, u strukturnim promjenama uočljive odrednice književnosti, na problematiku forme, koja je po njegovu sudu isključivo imanentna: »Problemi forme uvijek su

književno imanentni problemi; oni su usko vezani sa stvarnošću u književnom djelu, ali nikada s iskustvenom stvarnošću izvan djela.«¹⁰ Ta tvrdnja, i inače poznata u raznim varijantama fenomenološki orijentiranih teoretičara, polazi od predodžbe da postoje »organski« procesi svojstveni životu književnih tekstova. Prihvaćajući tu tezu, sociologija se Fügenova tipa unaprijed odriče mogućnosti da svijet književnih oblika shvati kao izraz umjetničke prakse u društvenom kontekstu: zadovoljava se tehničkim aspektima forme, aspektima koje, po potrebi, može lako eliminirati. Općenito se, prema tome, totalitet književnosti raspada na područje estetičko-tehničko, koje se smatra nekom vrstom rezervata, regijom prirode nezahvaćene društvenom problematikom, i, s druge strane, na područje prođe i recepcije (uglavnom ekonomske), na kojemu književno djelo poprima značaj potrošne robe. Posve se zanemaruje činjenica da su oba ta djelokruga mnogostruko povezana te da upravo u sferi umjetnosti odnosi između njih djeluju stvaralački, tj. da društvene kategorije potiču estetske, i obratno.

Empirička sociologija (kakva je u nas poznata napose na temelju prijevoda Escarpitove knjige) dosljedna je i u tome što uporno ističe, pozivajući se neuvjerljivo motivirano na Ingardenovu logiku tekstova, irelevantnost estetskih kriterija: »Budući da sociologija proučava društvenu, tj. intersubjektivnu aktivnost, ona književnom djelu ne pristupa kao estetskom predmetu; književnost je zanima samo ukoliko je uzrok ili sredstvo nekih posebnih međuljudskih postupaka. Sociologija književnosti razmatra aktivnost osoba koje na bilo koji način sudjeluju u književnom životu, njezin predmet je interakcija tih osoba.«¹¹

Žrtva sociološke redukcije provedene na taj način postaje sve što »osobe koje sudjeluju u književnom životu« zapravo privlači književnosti, pa tako i književnost sama. Ta književnost se ne aktualizira kao apstraktna znanstvenologička kategorija, nego kao konkretna pojava u sustavu vrijednosti, i to raznovrsnih vrijednosti. Već prema tome što publika (književna javnost), odnosno kulturni receptor u najširem smislu, od nje očekuje i pod kojim uvjetima to čini (ovisno o stupnju kulture, razini obrazovanja, estetskoj osjetljivosti), književnost odgovara nekoj vrijednosnoj predodžbi koja se može očitovati — da spomenemo samo neke mogućnosti — kao obična napetost zbivanja, kao neobuzdana emocionalnost, kao kompleksna spoznaja. U svakom je slučaju »književni stav« u receptora opredjeljenje za ili protiv neke vrijednosti, norme, konvencije — neke povijesno i društveno uvjetovane kategorije. Stoga »poseban, svim ljudima jednako svojstven stav« koji empirička sociologija književnosti nudi kao predmet proučavanja ostaje, ovako izdvojen, lišen svakoga smisla. Sociologija koja smatra da može zanemariti vrsnoću svoga predmeta promatranja bavi se, u krajnjoj liniji, tim predmetom još samo kao robom. Robert Escarpit, čiji je poznat uvod u sociologiju književnosti¹² u mnogočemu egzemplan za shvaćanja empiričara, i nehotice osuđuje vlastitu metodu, koja zanemaruje vrijednosti, kad navodi jednu izjavu Diderotovu o knjižarstvu, o zabludi svakoga tko, povodeći se za općenitim načelima, na izdavačku djelatnost primjenjuje principe manufakture sukna. Rezultate koje Escarpit i njemu srodni autori crpe iz primjene svojih općenitih načela zaista nisu podobni razjasniti razliku između sukna i knjiga.

Postulat da je sociologija koja se služi kvantitativnim metodama indiferentna prema estetskim vrednotama književnih tvorevina bio bi uvjerljiviji da nije skopčan sa selektivnim mjerilom preuzetim također od Ingardena. Predmetom proučavanja ne smatraju se, naime, svi tekstovi koji se obično (po tradiciji većine povijesti književnosti) ubrajaju u književnost, nego samo, kako ističe Fügen, tekstovi fikcionalnoga značaja. Spoznajni interes sociologije književnosti usmjeren je, po Fügenovoj definiciji, na intersubjektivan stav »koji potiče stvaranje, tradiciju, difuziju i recepciju fikcionalnih tekstova i njihovih sadržaja«. ¹³ Iz toga, međutim, slijedi neočekivan paradoks: sociologiji se dodjeljuje ono područje književnosti na kojemu su vrijednosne razlike osobito naglašene, pa ih sociolog nikako ne može zaobići. Ako se pojam fikcionalnosti, suprotno tome, shvaća kao vrijednosno neutralan pojam, ostaje neshvatljivo zbog čega bi onda morao biti sociološki relevantan. U empiričkoj ili, bolje rečeno, pozitivističkoj teoriji taj je pojam (koji je neobično važan za opću teoriju književnih struktura) tek formalno mjerilo redukcije, preuzeto iz posve drukčijeg sistema. Logičkog opravdanja taj pojam u sociologiji pod sinkronijskim aspektom nema; a u povijesnom razmatranju spoznajna mu je vrijednost relativna (tj. može se izvesti samo iz opozicije između fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova, odnosno iz sociološke analize značenja koje ta opreka i određenoj epohi i pod određenim uvjetima može imati). S druge strane granice koju povlači Fügen — a koja se, uostalom, ne može uvijek jasno odrediti — ostaju književne pojave koje se bez razloga prešućuju: raznovrsna »tendenciozna« književnost s estetskim ambicijama, esejistika, reportaža, dokumentarna književnost itd. Ako se sociologija programski odriče obve-

ze da se bavi društvenim implikacijama estetskih kategorija, ostaje nerazjašnjeno zašto bi navedene književne tvorevine valjalo izuzeti. Njihovo je sociološko značenje neosporno.

Teško je oteti se sumnji da ta podjela književnosti izvire iz nekih uvriježenih predrasuda prema svim proizvodima književne prakse koji izmiču uobičajenim shemama u klasifikaciji književnih rodova. U nekih sociologa — a među njima je i Fügen — bit će da je posrijedi prije nereflektiran konzervativizam negoli briga za logiku znanstvenoteoretskog sistema. »Pozitivistička predodžba o umjetnosti«, upozorava Adorno, »stavlja naglasak na prividno slobodnu maštu koja ostvaruje fiktivnu zbilju. Ta je mašta u umjetničkim djelima svagda bila sekundarna, a danas je u slikarstvu i književnosti pogotovu potisnuta. Spoznajni doprinos umjetnosti, tj. sposobnost umjetnosti da izrazi ono što je bitno, što znanosti izmiče, sposobnost za koju na svoj način ispašta, pozitivistička doktrina ne uočava ili ga, po hipostaziranim znanstvenim mjerilima, unaprijed osporava.« ¹⁴ Proučavanju koje se kruto pridržava kriterija funkcionalnosti promaknut će ne samo značajna, u društvenom pogledu vrlo simptomatična zbivanja u nekim razdobljima, zbivanja koja nagoviještavaju mijene u odnosu između materijalne baze književnosti i stvaralačkih, odnosno po stvaranje presudnih snaga — u najnovije vrijeme npr. pokušaji buđenja kritičke svijesti umjetničkim postupkom koji se služi montažom dokumentarne građe. Promaknut će mu i razlike između frekvencije tekstova u pojedinim epohama, a time podaci o funkcijama književnosti u društvu. Tako npr. odnos koji dobivamo uspoređivanjem fikcionalnih i poetoloških (programatskih ili normativnih) tekstova često rječito svjedoči o stvarnom društve-

nom položaju književnosti. Razdoblja koja u književni kanon svrstavaju didaktičke spise društveno su drukčije strukturirana, i upućuju na drukčije potrebe čitalačke publike, nego epohe koje strogo razlučuju kategorije, ističući ekskluzivno područje umjetnosti. Može li se zamisliti sociološko istraživanje književnosti kasnoga srednjeg vijeka bez osvrta na didaktička djela, odnosno na tekstove nikle na rubovima sankcioniranih književnih vrsta? Ili socijalno-analički prikaz ekspresionizma bez poznavanja poetskih i političkih manifesta? Teorija bez razumijevanja za te pojave u najmanju je ruku skučena, pa i pristrana. Ona je zapravo i sama zahvalan predmet društvenopovijesne analize.

Bojažljivo pazeći da se ne udalji od činjeničnog, uhodanim tehnikama dokazivog stanja, empirička je književna sociologija uglavnom malo pridonijela kompleksnijem razumijevanju književnih zbivanja. Studije poput Escarpitove dokaz su da podaci o distribuciji, nakladničke statistike, analize čitalačkih slojeva itd. zahvaćaju uglavnom površinske pojave potvrđujući svakodnevno iskustvo. Tako npr. saznajemo da obrazovan čitalac kupuje knjige jer je estetski i intelektualno motiviran, dok tzv. široko čitalaštvo u književnom djelu traži nadomjestak života, lažnu kompenzaciju s pomoću iluzije. Za pitanja potrebna sociološkom shvaćanju u takvoj koncepciji očito nema mjesta, pa se ne postavljaju. No nije li potrebno znati kakvo je uzajamno djelovanje proizvodnih i posredovnih instancija, i u kakvu su odnosu društveni poredak, ponuda i prodaja knjiga? A da i ne govorimo o složenoj dijalektici što je nameće činjenica da je književno stvaralaštvo pod uvjetima robne razmjene i podjele rada nužno i samosvojan i otuđen rad u isti mah. Kad bi pokušala proniknuti u takve proble-

me, sociologija književnosti ne bi se mogla zadovoljiti time da utvrdi preparirane činjenice, odnosno, prestala bi biti — po duhovitim riječima Alberta Memmija — »sociologija probijanja otvorenih vrata«. ¹⁵ Svakako bi bila prisiljena da svoje predmete promatra kritički, a ne indiferentno ili čak afirmativno. Da se razabere višestruka geneza »objektivnih« danosti, potrebno je promatrati ih u sklopu društvene cjeline. »Ograničavanje na izdvojene, pomno izolirane predmete — dakle upravo ono približavanje empiričke sociologije prirodnim znanostima, s namjerom da se zbog potrebe za egzaktnošću stvore uvjeti slični laboratorijskima — sprečava, ne samo povremeno nego i načelno, analitički pristup društvu u cjelini. Posljedica je toga da su iskazi empiričke sociologije često oskudni, periferni, ili nalik na informacije u administrativne svrhe...« ¹⁶

Bit problema točno je uočio Bertolt Brecht još prije četiri decenija, promatrajući ga pod drugim aspektom. U *Procesu za tri groša*, piščevim komentarijama uz sudski epilog parnice nastale oko ekranizacije *Opere za tri groša*, nalazimo ovu misao: »Situacija je zbog toga tako složena što puko 'odražavanje zbilje' manje nego ikada prije nešto kazuje o zbilji. Fotografija Kruppovih pogona ili tvornice A.E.G. gotovo ništa ne govori o tim ustanovama. Prava se realnost očituje tek po svom djelovanju. Postvarenje ljudskih odnosa, realizirano npr. u nekoj tvornici, ne ispoljava više te odnose.« ¹⁷

Među primarne zadatke sociologije koja se ne zadovoljava pukom faktografijom valjalo bi, dakle, uvrstiti metodički utemeljeno nastojanje da se istraže složeni odnosi između neposredno uočljive zbilje i specifičnih motiva onih institucija koje proizvodnim faktorima raspolažu. Tako bi se utro put kritičkom

pristupu književnosti koji ne bi bio sveden ni na ponavljanje ideoloških shema ni na utvrđivanje društveno uvjetovanoga privida zbilje. Polazište će kritička sociologija naći u kategoriji totaliteta — u pojmu kojemu Lukács u svom djelu *Povijest i klasna svijest*¹⁸ s pravom pripisuje fundamentalno značenje utvrđujući da se marksizam ne razlikuje od građanske znanosti prvenstveno po tome što u njemu dominira ekonomska motivacija u tumačenju povijesti, nego po tome što zahvaća totalitet.

Za kritički stav prema pozitivizmu od presudna je značenja određivanje znanstvene osnove na kojoj se izgrađuje književna sociologija. U prvom redu: problematičan je — za empirijsku sociologiju zacijelo sam po sebi razumljiv — postulat da je sociologija književnosti ogranak sociologije, a ne znanosti o književnosti. Problematičan je već zbog toga što se sociologija književnosti, smještena u sklop društvene znanosti i onako opterećene brojnim sektorima proučavanja i široko formuliranim zadacima, izlaže opasnosti da bude stjerana u uske okvire pomoćne discipline. Dobro je stoga primijećeno da i genitivna dopuna u nazivlju brojnih ogranaaka sociologije upozorava na šablonski odnos prema predmetu, jer se metoda pristupa jedva mijenja, bez obzira da li se radi o glazbi ili književnosti, o industriji ili prostituciji.¹⁹ Svakako je činjenica da se proučavanja udomaćena u etabliranoj sociologiji uvelike oslanjaju na jedno-obrazne recepte. Bez znatnijega se otpora preuzimlju pojmovi i klasifikacije koje nudi »industrija kulture«, a da se i ne pita mnogo za njihovo porijeklo i društveno značenje.

Jedno je od prividnih protuslovlja sadašnjega stanja sigurno u tome što se sociologija književnosti, želi li se osoviti, mora u mnogo većoj mjeri uzdati u

književnopovijesnu orijentaciju. To, međutim, nipošto ne mora značiti vraćanje na neku nespecifičnu poziciju. Iskustva pozitivizma, pa i neke tehnike podobne za integraciju, ne bi trebalo posve odbaciti. U cijelosti, dakako, vrijedi postulat da sociologiji književnosti treba dati čvrsto mjesto među povijesnim znanostima — razumije se, u skladu s posebnim položajem discipline u kojoj preteže proučavanje većih, nadindividualnih struktura i kolektivnih zbivanja (proučavanje koje se prema tome razlikuje od idiografizma estetičke analize). Ipak treba priznati da teoriji i nadalje muke zadaje potreba da se književno-sociološkoj problematici točnije odrede granice i definiraju specifični zadaci. Empirijska doktrina pokušala je izbjeći opasnost proizvoljnih razmatranja krećući putem manjeg otpora. Pritom je u znatnoj mjeri zanemarila potrebu da se književna sociologija shvati kao rezultat djelatnosti upućene djelomice na interdisciplinarnu suradnju. Nerijetko se čuje upozorenje da se književni historičar bez temeljita sociološkog obrazovanja spušta na razinu diletanta. To, međutim, jednako vrijedi i za obrnut slučaj: kad sociolog društvene pojave proučava na temelju književnih činjenica, i to na materijalu kojemu je raznolikost konstitutivno obilježje pa svoju značajnost ne otkriva pred kvantitativnim metodama. Sigurno je, nadalje, da usvajanje socioloških znanja ni približno ne rješava sve probleme; i književni historičar i sociolog jednako su prisiljeni stalno dopunjavati svoj obrazovni horizont (općom poviješću, poviješću ekonomije, prava itd.). Nije stoga uvjerljiva tvrdnja da su upravo znanosti o književnosti najviše vezane ruke.

Pođe li se od uvjerenja da je književnoznanstvena pa prema tome i književnosociološka analiza prvenstveno usmjerena na književno djelo u njegovoj

pojavnoj raznolikosti i njegovim mnogostrukim mogućnostima djelovanja, postat će jasniji i problem metodичke kategorizacije. Uz područja kojih je sociološka značajnost neosporna (sociologija medija i sociologija publike) mora se afirmirati i *sociologija oblika i stilova*. Zadatak joj je da istraži društvenopovijesnu relevantnost književnih umjetničkih sredstava, norma i konvencija te da na temelju tih saznanja »immanentnoj« strukturnoj analizi pruži toliko neophodne povijesne elemente.²⁰ Društvenopovijesni aspekt može produbiti razumijevanje poetoloških sustava i pokazati relativnu uvjetovanost tih sustava društvenim zbivanjima, te, naposljetku, osvijetliti najkrupniji proces u književnoj povijesti: preobrazbe u shvaćanju socijalne tvorevine nazvane »književnost«, promjene koje društvena dinamika unosi u ideološke postulate, u funkcije i oblike književnosti.

Mjerilom za specifično književnosociološku problematiku morala bi postati očita relacija između obilježja književne proizvodnje i statusa društva. Taj se kriterij temelji na spoznaji da je književnost u cijelosti poseban oblik društvene prakse. Razumije se, međutim, da s gledišta posebnosti književne prakse nisu sve vrste književnih djela u jednakoj mjeri karakteristične za osnovnu funkciju književnosti ili umjetnosti u određenoj društvenoj strukturi. Iako se samo iznimno može govoriti o nultoj sociološkoj vrijednosti neke književne kategorije, književnoj su sociologiji potrebne točnije distinkcije; potrebni su joj pojmovi sposobni da zamijene uvriježene formule, poput »odraza« ili »izraza društvenih zbivanja«. U svakom pojedinom slučaju valja provjeriti da li se određen — manje ili više zamjetljiv — društveno simptomatičan odnos zasniva na uzročnosti, uzajamnoj zavisnosti, paralelizmu, analogiji ili homologiji.²¹ Po-

trebno je temeljito revidirati običaj — koji, usput rečeno, uvelike umanjuje upotrebnu vrijednost bibliografskih pregleda — da se kategorija »sociologija književnosti« upotrebljava nekritički, odoka, kad god je riječ o društveno obilježenim motivima ili temama književnih djela. Radovi toga tipa, npr. rasprave o frekvenciji nekih socijalnokritičkih motiva, neke građe itd., ne moraju biti nužno sociološki, pogotovu ako idu utrim putovima akademske klasifikacije. Načelnu kritiku zahtijeva i raširena praksa književnih historičara uvjerenih da teže za sociološkim pristupom ili materijalističkim spoznajama kada književnost i društvene formacije pošto-poto povezuju, eksplicirajući na taj način svoja uvjerenja više dobronamjerno nego logično. U takvu se postupku iskazi o društvu i iskazi o književnosti raspadaju u dva zapravo nepozvana »niza«, pa bi se svaki od njih bez nekih osobitih posljedica mogao promatrati posve odvojeno jedan od drugoga. Čak i tako značajno djelo kao što je *Socijalna povijest umjetnosti i književnosti* Arnolda Hausera katkad ostavlja dojam da put razumijevanju kulturnih ostvarenja tek slučajno vodi i preko nekih okolnosti materijalne zbilje. Umjesto da govorimo o »skoku« iz materijalne u duhovnu sferu, kako to čini Hauser,²² istini smo bliži ako neksus između književnih i društvenih oblika organizacije shvatimo kao rezultat djelovanja brojnih, ali ne uvijek lako uočljivih transmisija. Uvjerenje da se »prave«, bitne značajke književnosti spoznavaju isključivo poniranjem u strukturu pojedinoga teksta dugo je vremena prisiljavalo teoriju književnosti da pribjegne dihotomijama koje se — usprkos terminološkim modifikacijama — mogu svesti na »estetsko-strukturnu« i »društvenopovijesnu« poziciju. Potreba da se ta podvojenost prevlada, da se dokaže kako je osebnost knji-

ževne tradicije pojmljiva jedino u sklopu društvenoga totaliteta pruža sociologiji književnosti široko polje rada.

Naslijede se pozitivizma, u neopozitivističkom modelu, negativno ispoljava napose u tematskoj klasifikaciji književne sociologije. Ne moramo biti fanatici promatranja u totalitetu da bismo se uvjerali kako je mehanička podjela na sociologiju autora, sociologiju medija (posrednika) i sociologiju publike kao stvorena da zamagli virtuelne odnose između pojava. Stoga je svrstavanje po posebnim rubrikama opravdano samo do stanovite mjere, do stupnja koji ne dopušta da se heurističko načelo pretvori u mehanički primijenjenu doktrinu.²³ Čemu, na primjer, inzistirati na posebice provedenoj sociološkoj analizi pisaca, tj. položaja autora u društvu, a da ih ne shvatimo u istih mah kao proizvođače posve određenih književnih tvorovina? Jednako je promašeno proučavati reakcije u publike prigodom recepcije nekoga djela, a ignorirati okolnost da je susret čitalaca s djelom rijetko kada spontan čin. Reagirajući na književno djelo, čitaoci, naime, često prihvaćaju nešto što je već koncipirano s obzirom na očekivanja publike (pa je posrijedi preparirana reakcija) ili s obzirom na zahtjeve izvan-književnih instancija. Uostalom, i naziv »izvanknjiževni« problematičan je. Djelotvornost društvenih faktora, ili točnije: proizvodnih odnosa na određenim stupnjevima razvitka, i u književnoj je produkciji tako očita da se nameće pitanje koliko je uopće logike, a koliko puke ideologije u podjeli na »vanjski« i na »immanentni« pristup. Društvena norma — etička, pravna ili koja druga — i nivo opće proizvodnje (tehnički npr.) mogu piscu sugerirati izbor određene forme, bilo stoga što normu prihvaća, bilo stoga što joj se opire; u oba slučaja društvena je premisa djelu ima-

nantna. Protivno tome može se neki topos, nekoć integralni dio cjeline, s vremenom pretvoriti u šablonski element, tako reći u pokretnu jezičnu kulisu lišenu estetske izražajnosti, u materijal koji prema tome ne zaslužuje da mu u povijesti književnosti dopadne značajnija uloga od pobude uvjetovane promjenom društvenih prilika. Ne može se poreći da u mnogim književnostima živi postojana tradicija književnih rodova, stilova, shema, motiva itd., cio inventar konvencija kojih je predaja — pod određenim uvjetima — razmjerno autonomna. Ali ti su uvjeti društvene naravi: vijek, postojanost i djelotvornost poetske predaje zavisi o tome kako će se dugo sačuvati razumijevanje za njezin smisao i osjećaj za njezino djelovanje. Tradicija ne poznaje vlastitih unutrašnjih razvojnih zakonitosti — ne postoji prirodna, nego samo društvena povijest umjetničke retorike. U tom smislu valja shvatiti Marxovu tezu iz *Njemačke ideologije* da ne postoji autonomna povijest politike, prava, umjetnosti itd. »Moral, religija, metafizika i druge ideologije, pa i analogni oblici svijesti, ne mogu više zadržati privid samostalnosti. Oni nemaju povijesti, nemaju razvitka; jedino ljudi, razvijajući proizvodnju i razmjenu dobara, mijenjaju tu svoju stvarnost, a time i svoje mišljenje i proizvode svoga mišljenja.«²⁴

U svim je tim pitanjima, naposljetku, sadržan i problem vrednovanja, problem kojemu Mukařovský s pravom prilazi sa sociološkoga stajališta. Ne smijemo zaboraviti, piše praški teoretičar, da »u određenom društvu ne postoji samo jedan sloj književnosti, slikarstva itd., nego da je uvijek više tih slojeva (npr. avangarda, oficijelna umjetnost, bulvarska produkcija, umjetnost gradskoga stanovništva itd.) i prema tome i više stupnjeva estetske vrijednosti... Vrednota koja je lišena svoje legitimnosti u jednom od tih

slojeva može biti unaprijeđena na viši stupanj ili pasti na niži. Budući da ta strafitikacija odgovara odnosima društvenih slojeva, iako ne neposredno i točno, mnogostrukost umjetnosti također pridonosi složenom procesu statuiranja i preobražavanja estetskih vrijednosti.« I dalje: »Pozicija nekoga umjetničkog djela na skali estetskih vrijednosti i ustrajanje na tom mjestu ili pak promjena pozicije, odnosno iščeznuće sa skale estetskih vrijednosti zavise o različitim faktorima, ne samo o svojstvima umjetnikova materijalnoga proizvoda, koji je jedini postojan, prelazeći iz epohe u epohu i mijenjajući mjesto i društvenu sredinu.«²⁵ Treba dodati da među pojedinim vrijednosnim kategorijama postoji dijalektička veza i stalna interakcija, u skladu s često izraženom tendencijom da se estetske vrijednosti shvate kao društvene, i obratno.

II

1. Nakon tih općenitih razmatranja bit će, vjerovatno, lakše pristupiti pojedinim pitanjima koja zahtijevaju konkretizaciju. Kao polazište može poslužiti problem sociologije autora — već stoga što predodčuje jalovost znanstvenih postupaka koji književnoga proizvođača, pisca (ukoliko ga uopće možemo smatrati samostalnim proizvođačem), odvaja od njegova djela i njegove društvene funkcije. Statistički podaci o stvaralačkim razdobljima u autora, o pripadnosti određenoj generaciji itd., podaci kakve nalazimo primjerice u Escarpita, jedva da išta kazuju o književnom životu nekoga razdoblja. Vrlo je ograničena spoznajna vrijednost statistika koje prikazuju društveno porijeklo pisca a prikupljaju se u namjeri da brojke iskažu klasni potencijal u svijetu književnih stvarala-

ca. Tabela pregledi tako priopćuju podatke o privatnoj, građanskoj (ali ne o umjetničkoj) osobi autorovoj. U nekim zemljama, odnosno razdobljima, kadšto se očituje kongruencija klasne strukture, klasne svijesti i umjetnikova stvaralaštva; uopćimo li tu pojavu smatrajući je generalnim metodičkim načelom, rezultati će biti nepouzđani jer se temelje na pogrešnoj pretpostavci. U evropskom romantizmu znatan je broj pjesnika porijeklom iz plemićkih obitelji, ali iz toga se ne smije zaključiti da je romantizam pokret feudalne reakcije. Književno je stvaralaštvo — a samo su u njemu odlučujući kriteriji — nezamislivo bez tekovina građanske emancipacije i bez shvaćanja o slobodi književničkoga poziva, shvaćanja koje se temelji na uvjetima komunikacije u epohi liberaliziranoga književnog tržišta i obrazovane čitalačke publike.²⁶ Analogna je problematika odnosa između građanskog (a ponegdje još i aristokratskog) porijekla i socijalističkog uvjerenja u brojnih pisaca dvadesetoga stoljeća. Tek uklapanjem biografskih podataka u opsežnu analizu književnih proizvodnih odnosa i tendencija moguće je dati povijesnu dijagnozu i prevesti statistiku na jezik sociologije. Pružaju li se umjesto toga samo djelomične informacije izvan cjeline koja im daje smisao, sabiranje podataka ostaje na razini pozitivističkoga biografizma.

Načelna razlika između porijekla, odnosno klasne pripadnosti, i društvenoga stava potiče zanimanje za konkretan materijalni položaj pisca, za njegovu ekonomsku egzistenciju. Jedan je francuski nakladnik prije dvadesetak godina objavio niz monografija u kojima je život slavnih autora prikazan s ekonomskoga gledišta, s obzirom na izvore prihoda, mogućnosti zarade itd. Kulturnopovijesna vrijednost takvih prikaza neosporna je, ali za sociologiju književnosti oni po-

staju zaista relevantni tek ako nas uvjere da prikazani momenti imaju udjela u stvarnoj književnoj produkciji, ako pokažu put koji vodi iz privatne sfere u umjetničku. Pitanje *De quoi vivait Balzac?* npr. uistinu je bogato implikacijama ako se ne odnosi samo na poznate novčane afere piščeve, nego u prvom redu na uvjete pod kojima je pisao, dakle na organizaciju stvaralaštva. Balzac, suvremenik mlađih romantičara, pisao je uvelike za književno tržište već kapitalistički organizirano, čime je — stvarajući tekstove nejednake umjetničke vrijednosti — anticipirao proizvodne oblike i načine (npr. serijsku produkciju strogo terminiranu) koji će nedugo zatim trajno zavladati na području potrošne književne robe, naručene pripovjedne proze za novinski podlistak. U razdoblju tehničke revolucije u tisku za romanopisce se, bez obzira na njihovu značajnost, mijenja odnos između produkcije i reprodukcije; a ta mijena, koju su iskusili i najveći autori stoljeća, nije mogla ostati bez posljedica po stvaralačka načela, pripovjednu tehniku i poetološke predodžbe. Balzacov romantički kult ugođaja, za koji se pisac rado zaklanjao, šireći dojam da stvaralaštvo izvire iz neponovljiva trenutka nadahnuća, uspoređen sa stvarnim procesom pisanja, srodan industrijskoj proizvodnji, doimlje se čudno anokronistički. Biljeg epohe nose, dijalektički, i ona reprezentativna djela koja se po svom umjetničkom smislu otimlju nivelaciji. Flaubert, čija je odbojnost prema suvremenom društvu obilježila i njegovu poetiku, zastupao je u epohi sve više zaokupljenoj razvijanjem ekonomike po načelu razmjenske vrijednosti robe stav fanatičnoga estetskog individualizma, ekskluzivan stav koji podsjeća na — majstorskom titulom potkrijepljen — ponos individualnog obrtnika rukotvorca.

Povijest odnosa između pisca i društva pruža sociologiji književnosti vjerojatno najobilniju građu. Na različitim aktualizacijama strukture koja se naziva društvo može se nazrijeti dinamika prilika u kojima se književna djela potiču, stvaraju i šire. Društvo se može očitovati, primjerice, kao neposredna, materijalno i ideološki presudna instancija u liku feudalnoga vladara ili dvorskih krugova, pa zavisnost o gospodaru ili naručiocu ograničava pjesnikovu osobnu i umjetničku slobodu (ako je takva postulata uopće svjestan). Drukčije, barem što se tiče formalne strane, djeluje društvo kad se javlja kao anoniman, bezličan faktor: ozakonjene norme ili merkantilne institucije određuju, često na jedva zamjetljiv način, granice onoga što je moguće, dopušteno, poželjno — čak i onda kad se autor, pošto je postigao relativnu samostalnost kao slobodan umjetnik, zanosi iluzijom kakvu je u teoriji romantizma formulirao Friedrich Schlegel zastupajući mišljenje »da se pjesnikovoj volji ne smiju nametati nikakvi zakoni«.²⁷

Ideologiju književnog individualizma, tj. svijest koja se hrani prividom autonomije, Fügen karakterizira ovako: »Ta je ideologija barem utoliko 'istinita' što svojim idealom smatra oslobađanje pojedinca od zavisnosti koju mu nameću druge osobe, a to se još i danas očituje u tome što je pojedinac uglavnom oterećen obveza u obavljanju osobnih usluga. Ali u građanskom su društvu individualne obveze ustupile mjesto sekundarnim sustavima koje je teško prozreti; pojedinca ti sustavi sapinju iako su anonimni. Pod njihovim se utjecajem težište u građanskom društvenom ponašanju pomiče, pa se umjesto slobode naglašava jednakost. Originalnost, koju je građanska publika isprva oduševljeno prihvatila, pod takvim je okolnostima pisca učinila autsajderom stalno neza-

dovoljnim svojim društvenim položajem.«²⁸ Fügenova izlaganja o društvenoj funkciji književnika i inače djeluju uvjerljivo dok god autor ostaje na tlu povijesnoga razmatranja. No predmet je njegove ambicije naposljetku tročlana tipologija — prinova u kolu brojnih tipologija koje nudi teorija književnosti. Tipologija je, zna se, tročlana: isključujući, očito, druge mogućnosti, Fügen postulira književnost prilagođenu društvu, oporbenu književnost i, kao treće, književnost koja izmiče društvenoj problematici držeći se neutralno. Fügen smatra da je valjanost te tipologije za evropsku književnost dokazana, a za ostale kulture vjerojatna. Njegovu pokušaju, međutim, treba prigovoriti da operira »čistim« tipovima izdvajajući odnose koji se praksi javljaju mahom kombinirano, u ambivalentnoj funkciji. Još je neotpornija prema kritici okolnost što je supstrat tipologije psihološki, pa se pozornost od književnih objekata vraća na stav ili čak na mentalitet pisca.

2. Svijetu književnih oblika sociološka je analiza dosad prilazila većinom plaho. Usprkos vrlo značajnim pokušajima da se horizont sociologije proširi (u Benjamina, Adorna, Auerbacha, pa i Lukácsa) glavni su tokovi ostali rezistentni prema svemu što remeti rutinu. Tako je sociologija zaokupljena uglavnom proizvođačem i čitaocem, donekle i posredničkim istancijama, a jedva mari za objekte književne komunikacije. Karakteristično je da u Escarpitovu uvodu nema ni jednoga jedinog poglavlja o sociološkim implikacijama teksta. Jedino se u proučavanju tzv. trivijalne književnosti od početka očitovanja zanimanje za sociološku problematiku teksture.

Revidirajući svoja načela, sociologija književnosti morat će svoje klasične teme dopuniti, a zapravo i naknadno osmisliti i legitimirati, sustavnim prouča-

vanjem specifično književnih kategorija. Na najvišoj razini općenitosti treba odrediti društvene determinante predodžbi o tome što se smatra poetičnim, književnim, estetskim itd. s obzirom na različita shvaćanja umjetnosti: kao kulta, igre, objavljenja, kritike, spoznaje, ispovijesti, zabave, luksuza, zatim determinante promjenljivih mjerila klasifikacije unutar književne (i dramaturške) prakse, tj. kriterije poetike tzv. rodova i vrsta u njihovim društveno-funkcionalnim i tehničkim preobrazbama; te naposljetku uvjetovanost motivičke distribucije i stilskih norma u pojedinim epoha. Razmatranje odnosa između društvenoga supstrata i književnih norma zahtijeva kompleksne zahvate i pogled na cjelinu. Što se u određenom slučaju može smatrati cjelinom, tj. književnom pojavom u društvenom kontekstu, pokazuje npr. — još nenapisana povijest književnih tabua ili, točnije, povijest krivudanja tolerancije prema onome što se smatra ili se smatralo ružnim, sablažnjivim, odvratnim, opscenim, žigosanim — povijest slobodoumnosti i tolerancije ili pak zabrana pod promjenljivim društvenim okolnostima. Koje su to odrednice koje omeđuju put, na primjer, od lascivnosti jednog dijela renesansne i barokne poezije do otvorenog ili skrivenog puritanizma mnogih djela građanske književnosti, osobito XIX. stoljeća? Nemoguće je razmrsiti splet problema nastalih uslijed uspostavljanja ili povrede tabua a da se istodobno ne razmotre faktori uzajamno povezani: veća ili manja tolerantnost u vladajuće ideologije, stvarni interesi posrednika (distribucije), ali i poseban karakter književnih tekstova, posebice fikcionalnih, koji zbog svoga specifičnog modaliteta problematiku čine još složenijom.²⁹

Sugestije što ih je Adorno uputio sociologiji glazbe mogu se smatrati i metodološkim izazovom socio-

logiji umjetnosti uopće. Glazba, piše Adorno,³⁰ fungira u društvu, »prisutna je ne samo u životu ljudi nego, kao roba, i u ekonomskom procesu. U isti mah ona je društvena u svom tekstu. Društveni su se odnosi sedimentirali u njezinu smislu i njegovim kategorijama, a u taj smisao sociologija glazbe mora proniknuti. Upućena je stoga na potpuno razumijevanje glazbe uključujući i najsitnije tehničke detalje. Fatalno površinsko povezivanje duhovnih tvorevina s društvenim prilikama može se prevladati samo pod uvjetom da se u autonomnom obliku tih tvorevina spozna, kao estetski sadržaj, njihov društveni značaj«. Spomenimo kao primjer Adornovu tezu da je orkestralna glazba osamnaestoga stoljeća svojevrstan ekvivalent socijalne dinamike građanske epohe, a neposredno se temelji na emancipaciji koju orkestar kao grupna (društvena) institucija postiže u razdoblju kada se glazbena produkcija i reprodukcija otima tutorstvu plemićkih dvorova i postaje ustanova ovisna o građanskoj javnosti. Razvitak simfonijskih oblika u vrijeme Berliozia i Liszta također nije posljedica inherentne muzičke logike izvedene iz Beethovenovih simfonija, nego u prvom redu rezultat novih tekovina instrumentalne tehnologije i novih organizacijskih mogućnosti skupnoga muziciranja.³¹ Treba dodati da taj proces, dakako, nije jednostrano motiviran: novi izumi na području gradnje instrumenata itd. mogu biti stimulirani razmjerno apstraktnim kompozicijskim predodžbama, što znači da i tehnološka »baza« reagira na poticaje koje daje kompozitorova invenција — poticaje koji su, u konkretnom slučaju, dio romantičke glazbene poetike, uvelike literarizirane. Adornova se razmišljanja mogu dopuniti primjerom koji još jasnije predočuje ingerenciju društva u stilsko-tehničkim zbivanjima. Virtuozna klavirska glazba

Liszta i njegovih suvremenika nezamisliva je bez prigoda za koje su kompozicije stvorene, pa se može reći da je završni pljesak u salonu ili koncertnoj dvorani integralni dio glazbene zamisli, da je efekt dio kompozitorove intencije. Drugim riječima: virtuozna faktura tih kompozicija, stalno obogaćivana blještavim detaljima, odgovara očekivanjima publike obuzete idolatrijom tehnike, pa stoga spremne da nagradi prvenstveno fascinaciju koju joj pruža glazbeno iznenađenje. I u najvećih kompozitora epoha, u Chopina na primjer, intimna je konfesija neodjeljiva od virtuoznoga zamaha; a u Liszta i Paganinija tehnička pronicljivost često gradi supstanciju djela. Zato je za ono razdoblje neobično karakteristična personalna unija kompozitora i izvodača: manualna bravura (koja izaziva konkurentski odnos među umjetnicima) stvara dojam izuzetne »demonске« ličnosti, zanimljive već zbog svoga tehničkoga prestiža. Razumije se da je i društveni položaj takva umjetnika drukčije utemeljen nego u razdoblju kasnofeudalne kulture.

Sociologija glazbe, koja je dugo prednjačila, već je prije dosta vremena usmjerila pozornost na spoznaju da su društvene preobrazbe u 18. stoljeću, posebno u ekonomskoj osnovi kulture, ključ za razumijevanje razvitka koji se očitovao u stilskim mijenama između baroka i romantizma. Strukturne promjene u glazbenoj praksi, u komponiranju, nisu posljedica endogenih procesa. Prave motive povijesne dinamike nalazimo na tlu društvenih odnosa. Razdoblje baroka, naglašava Paul Bekker, imalo je posve drukčiji stav prema umjetničkom stvaralaštvu: ni stvaralac ni djelo nisu se smatrali individualnim kategorijama, pa su bili, zapravo, samo izmjenljivi zastupnici konvencija, »funkcije« u zvanju, odnosno u klasifikaciji glazbenih vrsta. Kompozitor je sve do sredine

18. stoljeća bio većinom dvorski ili gradski namještenik nižeg reda, bez osobita ugleda, a djela je stvarao (ili točnije, adekvatnije rečeno: proizvodio) po narudžbi, po potrebama svoga naredbodavca, djela u duhu konvencije, za reprezentaciju ili rasonodu. Mnoge su se kompozicije, napisane za određenu prigodu, izvodile samo jednom; kao »potrošna roba« ubrzo bi iščeznule ili bi na njih legla arhivska prašina. (Tako su pojedine Bachove kompozicije ponovno izvedene tek u 19. stoljeću.) Nove, posve drukčije prilike nastupile su u jeku afirmacije građanske kulture. Građanski individualizam, kulturni komplement gospodarske emancipacije u skladu s kapitalističkim načelima i izraz prosvjetiteljske samosvijesti, očituje se kako u organizacijskim oblicima umjetničkog života tako i u umjetnikovu odnosu prema svom stvaralaštvu. »Ukorak s postupnim procvatom glazbenog *nakladništva* pružala se kompozitoru drukčija osnova ekonomske egzistencije, a u isti mah izgrađivao se nov odnos prema publici. Pružala se mogućnost djelovanja u *širinu*, privlačenje osoba mimo neposrednoga kontakta, prostorno udaljenih ljubitelja, stvaranje nevidljivog općinstva. Time se smanjila ovisnost o lokalnim čimbenicima, a osobna se subjektivnost mogla razvijati mnogo slobodnije negoli ranije.«³² Dvorski i crkveni ansambli služili su skupnom muziciranju. Glazbenik koji je počeo nastupati kao pojedinac, tražeći *svoju* publiku, sve se više isticao kao *solist* — što je uvjetovalo razvitak homofone strukture skladbe (nasuprot starijoj, polifonoj), a posebno razvitak instrumentalnoga koncerta uz pratnju orkestra, tlo za afirmaciju virtuozu u romantičkoj epohi.

Srodan, gotovo identičan proces zahvatio je i književnost u 18. stoljeću. Opće je obilježje toga procesa isticanje građanskog individualizma: Marx je,

rašćlanjajući temeljne tokve epohe, upozorio da je razvitak kapitalističkih proizvodnih odnosa u 18. stoljeću morao ukinuti zavisnost pojedinca, ekonomskog subjekta, o dotrajalim obvezama. Dok je u feudalnim strukturama sve bilo podređeno kategoriji klasne skupine po načelu kaste, razmah je novčanih odnosa uklanjao osobnu ovisnost. Pojedinci bili su uvjereni »da slobodno stupaju u odnose obavljajući u slobodnom dogovoru razmjenu dobara.«³³ Ta je sloboda međutim, bila specifičan pričin; jednu je zavisnost uskoro zamijenila druga. Iskusili su to i autori književnih djela, osobito profesionalni književnici.

Engleski pisac Oliver Goldsmith iznio je u svojoj kulturnokritičkoj raspravi *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe* (1759) mišljenje o suvremenim iskustvima pisaca koji su, oslobodivši se od prohtjeva mecena, publiciranje zasnovali kao građansko zvanje. Autorov skeptičan sud jedno je od najranijih svjedočanstava o novim uvjetima literarnog stvaralaštva, o počecima ere književnog tržišta. Tek od toga vremena postoji potpuno izražen komunikacijski sustav kakav je još i danas karakterističan za mnoge zemlje. Pisac je u tom sustavu, prikazemo li ga shematski, u načelu nezavisan producent koji svoj proizvod, tekst, nudi nakladniku, vlasniku sredstava za reprodukciju; sporazum između autora i nakladnika osnova je za objavljivanje književnog djela, koje posredstvom nakladnog aparata, ponuđena javnosti, ulazi u prodajni opticaj. Goldsmith je već u počecima spoznao dijalektiku novih prilika. Hvalio je (u »pismima« *A Citizen of the World*, 1760—1762) okolnost što je književnik oslobođen tutorstva raznih »mecena« nalazeći oslonac u javnom mišljenju i u naklonosti čitalačke publike, ali je u isti mah s gorčinom zabilježio da ovisnost o nakladniku

pisca ponekad pretvara u najamnog radnika. I drugi su autori te epohe uočili unutarne protuslovlje koje se krije u načelu slobode književnog tržišta, u načelu po kojemu se literarno stvaralaštvo uklapa u složeno polje uzajmna djelovanja estetskih i komercijalnih pobuda. U svojim predavanjima o estetici Hegel je usporedio Pindara s Klopstockom, s gledišta koje bismo danas nazvali sociološko. Antičkom su pjesniku Atenjani podigli spomenik i darovali novaca jer ih je opjevao u svojoj poeziji; Klopstock, jedan od prvih profesionalnih pisaca u Njemačkoj, mogao se pod starost uzdati u sebe, ponosan što može izreći svoju istinu, riješen obveza »dvorskog poeta« i prisile da se bavi »beskorisnim igrarijama«, kako kaže Hegel. »No dogodilo se da je sada upravo njega knjižar smatrao svojim pjesnikom. Nakladnik u Halle platio je Klopstocku za arak *Mesijade*, mislim, jedan ili dva talira; ali k tome dao mu je sašiti prsluk i hlače i počeo ga, tako opremljena, voditi po društvima...«³⁴

Takvi bi podaci bili posve efemerni da nisu znakovi epohalnih promjena. Ali i te promjene zahvatile bi samo površinu da su se zbile samo na području nekih organizacijskih oblika, utjecavši na književničke honorare, visinu naklade, sustav raspačavanja knjiga, modalitete oglašavanja i recenziranja. Ti predmeti pozitivističke sociologije važni su u prvom redu kao *simptomi* preslojavanja koji se očituju i u supstanciji književne povijesti. Institucija književnog tržišta uvelike je stvorila preduvjete za afirmaciju novih poetoloških kategorija i, općenito, za preobrazbu shvaćanja o estetskom i društvenom dignitetu književnosti. Temeljna je tekovina emancipacije književnika, koji se oslanja na građansku javnost, osobito na obrazovanu publiku, misao umjetničke *autonomije*. U opreci sa starijim shvaćanjem da je umjetnost sublimiran ob-

lik rasonode, pouke ili klasno-kulturne apologije, sve se više ističe misao da se umjetnost ne može definirati pragmatički, jer je ona posve zaseban oblik ljudskog stvaralaštva posjedujući dignitet sama po sebi. Kantova i Schillerova estetika sadrže, na razini apstrakcije, konzekvencije izvedene iz aktualnih simptoma društvenog razvitka. Kantov estetički »formalizam« (u djelu *Kritik der Urteilkraft*, 1790) učinit će se mnogo manje jednostran ako u njemu spoznamo i skriven protest protiv utilitarnog shvaćanja umjetnosti i degradacije umjetnosti u ceremonijalu feudalnih dvorova. Razumljivo je stoga da je Kant prihvatio i nazor svoje epohe da je umjetnik individualan stvaralac, »genij«, osoba koja utjelovljuje načelo umjetničke autonomije. »Youngova, Gerardova i Kantova estetika genija izvorno nije ništa drugo nego teoretsko opravdavanje razvitka književnih proizvodnih snaga, u opreci s feudalnom normativnom poetikom, pod pritiskom književničke konkurencije na književnom tržištu i ekonomskih interesa nakladnika.«³⁵ Iz toga spleta potječe i jedan od središnjih motiva za isticanje *originalnosti* (kategorije koju Kant također priznaje). Nov položaj književnika u društvu, temelj na kojemu se s vremenom gradio i ideološki nimbus reprezentativnog autora, doveo je uskoro do polarizacije: pisci su ponekad zaista ostajali na razini najamnog radnika, isporučujući nakladniku u skladu s ugovorom uglavnom konfekcionirano štivo za zabavne edicije, po načelu manufakture,³⁶ ali su pojedinci, zahvaljujući talentu i materijalnoj prednosti, uspjeli steći ugled koji im je zajamčio stvaralačku nezavisnost.

Poetološki je izražaj tako utemeljenog individualizma originalnost kao posebna kvaliteta. Toj tvrdnji moglo bi se prigovoriti upozorenjem da se težnja za

originalnošću očituje već u ranijim razdobljima, npr. u renesansi. Razlika je, međutim, neprijeporna. Individualističke tendencije očitovale su se u prošlosti većinom u osobnom ponašanju, u suparništvu i u borbi za prestiž, individualnost bila je moralna ili psihološka kategorija, a ne estetska, odnosno stilska. Tek od vremena »predromantizma« stvaralačka osebujnost postaje proklamirano načelo i estetičko mjerilo — a što je najvažnije, djelotvoran princip u oblikovanju književnih tekstova. Romantički izazov upućen tradiciji, karakteristika ranoga 19. stoljeća, prožima gotovo sve kategorije tekstone očitujući se u osobnom »izrazu« kreativne ličnosti. Zahtjev koji su kasnije zastupali pjesnici poput Baudelairea i Rimbauda, zahtjev da autor *mora* biti »moderan«, dosljedan je nastavak tog procesa. »Dezorganizacija poetskih škola, stilova' komplement je otvorenoga tržišta koje se u liku publike otvara pjesniku«, piše Benjamin u svojim bilješkama o Baudelaireu.³⁷ Pokoljenje je simbolista, međutim, već bilo svjesno toga da se i u načelu originalnosti krije protuslovlje: motiv afirmacije ličnosti u isti je mah uzrok umjetnikove izolacije. Takav razvitak dio je povijesti kulture u građanskom društvu.

Možda nije suvišno naglasiti da se takve sociološke konstatacije ne smiju poistovjetiti s pokušajem monokauzalnog »izvođenja« svih književnih pojava iz osnovnih materijalnih uvjeta. Razgranatost i raznolikost književne djelatnosti u posljednja dva stoljeća rezultat je djelovanja različitih komponenata. Razvitak materijalne osnove, odnosno određenih proizvodnih odnosa, omogućio je nekoć neslućene procese diferencijacije, koji su se očitovali osobito u tome što je književnost u kulturnom životu pojedinih naroda mogla zastupati različite funkcije: od prosvjetiteljsko-di-

daktičkih i ideoloških u užem smislu riječi do društvenokritičkih i projektivnih (utopijskih). Neosporivo je, ipak, da je tek gospodarski fundirana institucionalizacija određenih kategorija građanske javnosti stvorila oblike književne komunikacije koji bi se suvremeniku nenaviklu na povijesno promatranje mogli učiniti »prirodni«, utemeljeni u naravi predmeta. Stoga treba podsjetiti na to da čak ni temeljni pojmovi naše klasifikacije na području »pismenosti« ne postoje od davnine. Središnji pojam, »literatura« u užem smislu, naziv za jezične tekstove u kojima pretežu estetska svojstva, nije, u današnjem njegovu značenju, stariji od pojava koje su obilježile procvat ekonomskog liberalizma u kulturi. To novije shvaćanje literarnog stvaralaštva, prožeto nastojanjem da se odrede granice prema drugim, nekoć udruženim vrstama pismenosti, prema obrazovnim (znanstvenim), filozofskim i retoričkim disciplinama, posljedica je raslojavanja u potrebama sve širih krugova čitateljstva — u znaku specijalizacije kulturnih djelatnosti. U skladu sa svojevrsnom podjelom rada provedena je unutar uže određene književne produkcije institucionalizacija aktivnosti, koje stupaju u nov uzajaman odnos: »beletristika« i književna kritika. Kritički tekstovi, postupno posve gube normativan autoritet, kakav su poetološki spisi nekoć imali, ali zato stječu regulativnu, odnosno selektivnu funkciju uklopljenu u odnose stvorene tržišnom ponudom. Razumljivo je da književna kritika u tom položaju i svoj pojmovni instrumentarij podešava prema aktualnim mjerilima, inzistirajući na razlici između općih (shematskih) i individualnih, originalnih elemenata u književnom djelu, odnosno između puke građe, koja može poslužiti različitim autorima, i osobne, nepovnljive umjetničke tvorevine. U rječniku kritike

sublimirana je time razlika između kategorija koje su u književnom životu stekle i ekonomsko-pravno značenje. Otkada postoji zakonska zaštita autorskog prava (kao nužna posljedica profesionalizacije književnika u 18. i 19. stoljeću), postoje i razlike u pravnom statusu pojedinih elemenata teksta. U eri književnog tržišta estetske se kategorije u načelu, a pogotovo u spornim slučajevima, mogu predočiti kao ekonomske i pravne. Sociologija književnosti ovdje nalazi polje istraživanja u zajedništvu s pravnim disciplinama. (Povijest norma u građanskom i krivičnom pravu i inače je relevantna za utvrđivanje društvenih odrednica književnih tokova: samo dokumentacija o parnicam i sudskim postupcima u vezi s prohibiranim tekstovima Baudelaireovim, Flaubertovim, Schnitzlerovim, Joyceovim, Lawrenceovim, Millerovim, Genetovim dovoljna je da ispuni krupno poglavlje u historiji književnih prodora u tabuirane sfere.)

Dijalektički orijentirana sociologija književnosti mora također umjeti s pomoću strukturne analize proniknuti u društveni značaj tekstova. Takva analiza ne smije slijepo primijeniti načelo sinkronog pristupa — kao što ni igrač šaha ne smije zaboraviti da njegova igra sadrži neke dijakrone elemente: bez podataka, na primjer, o tome da li se u toku igre kralj pomicao ili nije, o čemu zavisi mogućnost rohiranja, ne može se u načelu točno odrediti situacija.³⁸ Treba imati na umu da književnost nije autonoman »niz« kulturnih vrijednosti, koji bi se mogao promatrati neovisno o općim proizvodnim odnosima, ali da nije ni neposredan odraz konkretnih društvenih prilika, jer sadrži kako elemente predaje, koji se mogu na različit način aktualizirati, tako i elemente negacije postojećeg stanja. Složenost svih tih relacija očituje se na primjeru koji pokazuje kako i književna djela konci-

pirana kao utopija ili protest plaćaju danak društvu bez kojega ne mogu postojati, odnosno javno djelovati. Riječ je o dijalektici novih izražajnih tendencija, permanentnih »modernizama«, u umjetnosti od pojave građanskog individualizma. Neponovljivo, osebujan estetski izričaj, koji je prekinuo sa stereotipnim vokabularom književne tradicije, zastupao je u epohi prijelomnih zbivanja u društvu dignitete emancipirane ličnosti. Ali duhovna je autonomija pojedinaca (stvarna ili fiktivna) u isti mah začela razvitak usporediv s funkcioniranjem ekonomskog suparništva: umjetnički proizvod, opskrbljen tako reći markom originalnosti, našao se uskoro u objektivno antagonističkom odnosu prema drugim, istorodnim djelima. U dosljednoj reakciji književno se tržište s vremenom priviknulo na estetsku inovaciju i preobrazilo novinu u procesu robne ponude u potencijalno djelotvoran čimbenik; originalnost se reklamom nudila — a i danas se nudi — poput zakonom zaštićene robe. Otad se to shvaćanje uvriježilo u ponudi književnoga djela pod kapitalističkim uvjetima. Stoga je donekle naivno smatrati da je umjetnička novina uvijek izraz nove sposobnosti zapažanja i svježije senzibilitnosti. »Novo« je nerijetko tek produkt modne manipulacije, usmjerenoga, komercijalno iskoristivog procesa koji jedva ima išta zajedničko s prvotnom pobudom da se pruži otpor šablona. Pred takvim se pojavama sociologija ne može odreći kritičkoga stava: inače će kategorizirati bez razlike, paušalno, i smatrati umjetničkim svjedočanstvom i ono što je samo sredstvo komercijalne stimulacije. Kritici također ne smije izmaknuti činjenica da je asimilacijska moć »robne estetike«³⁹ danas tako prodorna da je baza izraza koji se opire manipulaciji postala zastrašujuć uska. Estetika ruž-

noće odgovor je na tehniku povećanja potrošnje, tehniku koja za svoje potrebe plijeni sve što je »lijepo«.

Sumnje koje se javljaju čim je riječ o sociologiji oblika temelje se dobrim dijelom na nesporazumima, a izvor treba tražiti u pogrešnoj, odnosno jednostranoj metodološkoj orijentaciji sociocentričkoga pristupa književnosti. Metodološka neprikladnost sociologizma, bilo vulgarno materijalističkoga bilo pozitivističkoga, reproducira, dakako, stalno popularne predrasude. Da prema jednom tipu predrasuda nije imuna čak ni refleksija na visokoj teoretskoj razini, pokazuje shvaćanje što ga je dvadesetih godina zastupao Boris Ejhenbaum:

»Istorijsko-književna činjenica predstavlja složenu formu u kojoj osnovnu ulogu igra literarnost, element toliko specifičan da njegovo proučavanje može biti plodotvorno samo na strogo evolutivnom planu. Četverostopni Puškinov jamb, na primer, nemoguće je (ne samo na uzročnom planu nego i na planu uslovljenosti) povezati ni sa opštim socijalno-ekonomskim uslovima nikolajevske epohe, čak ni sa osobenostima njenog književnog života; ali prelaz Puškinov na časopisnu prozu, i na taj način sama evolucija njegovog stvaralaštva u tom momentu uslovljena je opštom profesionalizacijom književnog rada početkom 30-tih godina i novim značenjem novinarstva kao književne činjenice. Ta veza, naravno, nije uzročna; to je korišćenje novih uslova književnog života koji su nedostajali ranije...«⁴⁰

Ejhenbaumova tvrdnja o Puškinovu stihu razumljiv je otpor tezama nekih suvremenika, »vulgarnih sociologa« (koji su svojim nastojanjem da svaku književnu pojavu neposredno izvedu iz ekonomske situacije bili više spekulativni nego »vulgarni«). Osu-

dujući sociološki kratki spoj, Ejhenbaum, međutim, gubi iz vida stvarne odnose. U svakom se slučaju problematika ondje načeta ne može tako olako shvatiti. Adekvatan pristup zahtijeva u prvom redu razmatranje nekih načelnih pitanja. Svako zaključivanje o društvenom kontekstu književnih fenomena ostaje na površini ako ne pođe od pitanja u kojem se opsegu i pod kojim uvjetima mogu određene vrste stiha ili bilo kakvi stilski elementi smatrati društvenim, odnosno sociološkim indicijama. Ne mora neka vrst stiha uvijek biti neposredan signal. Ali sud o tome da li je nešto simptomatično ili nije moguć je tek na temelju obuhvatne analize cjelokupnoga retoričkog i stilskog inventara neke epohe — analize koja će odrediti izražajni a time, mutatis mutandis, i društveni karakter stilskih elemenata s obzirom na njihovo porijeklo i tradiciju, njihovu frekvenciju u nekom povijesnom trenutku te — što je najvažnije — s obzirom na opozicije unutar književnog inventara nekoga razdoblja. Izbor određenoga stiha, na primjer, može biti pokazatelj piščeva opredjeljenja, podatak o tome kako zamišlja funkciju književnosti. Stilski izbor upućuje na predodžbe o poeziji svojstvene piscu ili cijeloj epohi, predodžbe o djelovanju intimnom, magijskom, komunikativnom, ideološki stimulativnom... Takve poetološke tendencije samo će rijetko kada biti društveno irelevantne. Nesporazum kakav je očit u Ejhenbauma temelji se na uvjerenju da se veza između književnosti i društva uvijek mora očitovati u književnim reakcijama, u »odrazima«; kao da umjetnost ne može biti izraz ljudske duhovne inicijative koja anticipira društvene preobrazbe, eksponirajući se u isti mah kritički prema svemu što je inertno. Što je drugo, na primjer, suvremeni »teatar publike«, teatar u kojemu je publika pozvana da oblikuje pred-

stavu, nego pokušaj da se u kazališnoj praksi predoči strukturni model društva koje znade samo za ravnopravne stvaraoce?

Odgovor na jednostranost kakvu nalazimo u Ejenbauma uslijedio je već odavna, u krugu samih »formalista«. Viktor Šklovski upozorio je u svom članku *Spomenik znanstvenoj pogrešci* (1930), koji je zavrijedio da postane klasičnim tekstom književne teorije i metodologije, da je bilo pogrešno u analizama oblika i oblikovanja izolirati morfološke elemente i stvarati na toj osnovi zaključke o naravi odnosa između književnosti i društvene sredine. Izdvojivši sastavne dijelove tekture iz konteksta koji na njih utječe, zastupnici su takve analize književnosti sveli na sumu pojedinih postupaka, tvrdeći da tradicija tih postupaka izmiče sociološkom tumačenju. Revidirajući taj nazor, Šklovski dolazi do odlučujuće spoznaje da mikroanaliza ne smije zagradi pogled na cjelinu (u kojoj pojedini elementi tek stječu svoj smisao). Time je Šklovski zakoraknuo od »formalizma« prema sociološki legitimiranom strukturalizmu. »Nije zasebno djelo, nisu pojedine slike korelativne sa socijalnim nizom — nego književnost kao sustav. Može se misliti da se klasičnim djelima često nazivaju upravo ona koja su izgubila svoju prvobitnu svrhovitost, postala u cjelini inertnim formama. Cenzori starih vremena dobro su to shvaćali. Cenzor Oljdekop (1841) bio je za tragediju. On je pisao: 'Općenito se može tragedija, slično operi i baletu, smatrati najbezopasnijom disciplinom dramske umjetnosti.' A na drugom mjestu: 'Ako se tragediji prepusti šire polje, time će se smanjiti utjecaj komedije. Publika koja je vidjela *Kralja Leara* s manjim će zanimanjem gledati *Revizora*. Kad nađe u tragediji čisto književno i umjetničko zadovoljstvo, ona neće s takvom zloradošću tražiti aluzije

u komediji.' Potpuno je jasno da je tragedija, osobito grčka i Shakespeareova tragedija, u svoje vrijeme imala oštru usmjerenost. Ali poslije, prema Oljdekopovu vremenu, tragedija je postala 'književno zadovoljstvo'. Pri procjeni učenja u klasika nesumnjivo je potrebno uzimati u obzir narav 'književnog užitka' koji je povezan s pojmom klasičnoga.«⁴¹

Povijest književnosti pruža mnoštvo primjera koji svjedoče o društvenim implikacijama u izboru određenih književnih oblika. Opređenije za brižno stiliziran stih i za klasicističku dramaturgiju u weimarskom razdoblju Goetheova i Schillerova stvaralaštva nikako se ne može tumačiti samo estetičkim argumentima. Klasicistički stil u pjesnika koji su inače isticali svoju građansku samosvijest simbol je težnje da se na osnovi klasnoga kompromisa ostvari univerzalna umjetnička kultura, humanistička i kozmopolitska u prosvjetiteljskom duhu. U prethodnoj epohi, obilježenoj borbom građanstva za klasnu afirmaciju u kulturi, opreka između stiha i proze u drami također nije bila samo estetička alternativa. (Skepticima treba preporučiti lekturu Diderotovih dramaturških zapisa.) Tko poznaje povijest estetike i poetoloških kategorija u Njemačkoj, znade da se u 18. i 19. stoljeću razvila prava idolatrija dramske književnosti i kazališta: od Lessinga pa preko Hegela, Schopenhauera, Wagnera i mladog Nietzschea sve do neoklasicista oko prijeloma stoljeća (za koje se, usput rečeno, zanosio Lukács u ranom razdoblju) može se pratiti kontinuitet uvjerenja da je drama najviši i najvredniji oblik književnog stvaralaštva, odnosno poezije u izvornom smislu. Pitamo se zašto se vrijednosni sud Aristotelove poetike uspio ne samo održati nego postati neprijeporna vrijednost, iako je već mlađa generacija za Lessingova života obračunala s nor-

mama baštinjene poetike. Pozadinu teoretskog postulata treba tražiti u društvenoj povijesti njemačkog građanstva. Politički razjedinjena, nacija je pod vodstvom građanskih intelektualaca nastojala utemeljiti svoje jedinstvo u kulturnim djelatnostima, u prvom redu u znanosti i književnosti; a tu je napose kazalištu, simbolu kulturnog jedinstva i nacionalnog okupljanja, pripala posebna uloga. Dok su lirika i roman slovili kao književne kategorije primjerene pretežno intimnoj recepciji, scenska se drama smatrala najpogodnijim oblikom javnoga umjetničkog djelovanja, medijem estetskih i obrazovnih namjera progresivnoga građanstva. Tako je i kasnije, kada se politički obzir promijenio i kulturna apologija više nije bila potrebna, drama sačuvala svoj nimbus univerzalne i vrhunske umjetničke tvorevine. Formalizacija vrijednosnih sudova u poetici nije, međutim, objašnjiva bez poznavanja političkih implikacija, bez društvenog značenja estetičkog pojma.

U našem stoljeću egzemplan je Brecht, koji nikada nije propustio priliku da upozori na društveni smisao umjetničkih postupaka. U članku *O nerimovanoj lirici nepravilna ritma* (1939)⁴² kaže za svoje namjerno nezgrapne stihove iz dvadesetih godina kako nije smatrao svojom zadaćom da »formalno neutralizira nesklad i interferencije« u društvenoj zbilji. Naprotiv, stihu je povjeravao, misleći ne samo na značenja riječi, svoj protest protiv tečnoga sklada starije pjesničke tradicije, protiv harmonije koju je smatrao korelatom društvene laži. Jednako je karakteristična, premda izrečena s drukčijih književnih i idejnih pozicija, izjava suvremenoga njemačkog pisca Rudolfa Hagelstangea⁴³ o izražajnosti soneta u nekih pjesnika tzv. unutarnje emigracije za vrijeme fašizma: ti su

pjesnici oblik soneta, smatrajući formalnu doradnost znakom humanoga duhovnog otpora, shvaćali »politički«, kao svojevrsan izraz intelektualnog otpora.

Komplementarna je pojava *estetika izazova* u pisaca i likovnih umjetnika koji, služeći se mogućnostima koje pruža relativna (ali manje-više institucionalizirana) autonomija umjetnosti, oblikuju svoju osudu okrutne zbilje: nepravde, nasilja, rata. Dadaisti su, za vrijeme prvoga svjetskog rata, razaranjem i persiflažom baštinjenih umjetničkih oblika izricali protest protiv »ludila čovječanstva«. *Bezobličje* odnosno gomilanje nesuvislosti smatrali su, dijalektički, jedinim *oblikom* koji pristaje »krvavoj farsii« osvajačkog rata. Ekspresionistička poetika »krika«, koju je u nas zastupao A. B. Šimić, bila je obuzeta težnjom da se društvena laž razgoliti obaranjem na književne konvencije, shvaćene kao puka dekoracija.^{43a} »Alogičke bombe miniraju građansku jezičnu arhitekturu«, pisao je Šimićev njemački suvremenik Johannes R. Becher. Jedno je od očitovanja protesta protiv društveno sankcionirane ljepote, zapravo ideologizirane estetike, tzv. estetika ružnoće, karakteristična za znatan dio modernističke, inovativne umjetnosti. Negacija kriterija po kojima je zbilja podijeljena na estetski »dopuštene« i »nedopuštene« fenomene specifičan je oblik kritike konvencionalnoga društvenog morala. U našoj je književnosti Krležino stvaralaštvo najobuhvatniji primjer estetike izazova koja umjetnički izraz i društvenokritičku misao stapa u nerazdvojivu cjelinu. Različito od dadaista na primjer, Krleža, međutim, ne ostaje na razini apstraktne estetske provokacije (koja se može tumačiti i kao alogičko kockanje riječima, bez ikakve oštrice); njegove inovacije

ne upućuju samo na shvaćanje o drukčijoj, neafirmativnoj književnosti nego i na viziju o drukčijem društvu.

Na višem stupnju uopćavanja nameće se problematika društvenog značaja književnih rodova i pojedinih generičkih konvencija. Reprodukcijska društvena hijerarhija u dramskom stvaralaštvu sedamnaestoga i ranoga osamnaestog stoljeća — u skladu sa zahtjevom tzv. staleške klauzule, koja je dopuštala samo plemićima da budu tragični junaci, a komediji je propisivala likove iz tadanjih nižih slojeva — klasičan je primjer, simptomatičan koliko i pobuna protiv političko-poetske normativne stege u građanskoj drami kasnijega osamnaestog stoljeća. Obje pojave pripadaju razdoblju koje nije krilo karakter društvenih obveza umjetnosti, pa je tu građa, zanimljiva za sociologa, na dohvat. No kasniji je razvitak, nakon romantizma, složeniji. Društveni značaj procesa koji su se u poetici, odnosno u teoriji i praksi književnog stvaralaštva općenito, zbivali nakon rasapa nekoć općepriznatih, u klasicizmu sankcioniranih normativnih sustava još nije dovoljno proučen. Hauserovo opsežno djelo, s težištem na starijim razdobljima, neka važna, prijelomna zbivanja u književnosti prikazuje samo letimice. U vremenu oko 1890. posebno je zanimljiv stilski pluralizam (koji postaje tada sve vidljiviji, kao posljedica konzekvencija izvedenih iz historizma prošloga stoljeća): gotovo istodobno afirmira se i naturalistička drama i simbolistički teatar. Sociologija književnosti tu činjenicu ne smije ignorirati, a ne smije se zadovoljiti ni s općenitim tumačenjem da je posrijedi promjena u ukusu građanske publike. Lukács je već u svojoj predmarksističkoj fazi, upozoravajući na društvenopovijesnu značajnost preobrazba u estetskom oblikovanju, u *formi*, raspravljao o si-

tuaciji moderne drame, osobito o njezinu društvenu položaju, i zastupao teze koje zaslužuju punu pozornost.⁴ Raznolikost stilskih koncepcija Lukács smatra pojavom koja odgovara suprotnostima unutar građanskog društva, formacije tada već očito protuslovljene, obilježene sukobom između progresivne tradicije i novih, regresivnih ideologema. Međutim, i to je tumačenje suviše uopćeno jer ne pokazuje posebne transmisije preko kojih izvanknjiževne institucije i ideološke predodžbe mogu djelovati na književno stvaralaštvo. Bilo bi pogrešno stilski pluralizam, tj. istodobnost posve različitih umjetničkih koncepcija, neposredno izvoditi iz društvenih sukoba. Na ključni problem uputit će nas spoznaja da su pluralizam i nagla izmjena u dominaciji umjetničkih pokreta razmjerno mlada pojava u evropskoj kulturi i da preduvjeta treba tražiti u sublimaciji konkurentskih odnosa kakve nameće praksa iz liberalističke faze građanskog društva. Sociološko tumačenje inovacije bilo bi simplifikatorsko kad bi »takmičenje« između pojedinih struja svodilo na motive ekonomskog probitka; ta poznato je da je modernizam za ekonomski odgovorne faktore, za nakladnike, u prvom redu stvar prestiža, a samo vrlo rijetko i izvor zarade. Stvarna, vrlo složena problematika estetske inovacije, koja je duboko motivirana u svijetu kojemu sve više prijete šablona, ali koja je u isti mah izložena tome da postane samosvrhovita nova konvencija, očituje se u odnosu prema publici. Književna sociologija koja polazi od estetskog ostvarenja, otkrivajući protuslovlja u umjetničkoj intenciji, uočiti će, na području suvremene drame, objektivne opreke npr. u Brechtovoj dramaturgiji. Autor je svoj teatar gradio na postulatu da se obraća publici koja je voljna i interpretirati i mijenjati svijet — kojoj kazalište nije luksuz, nego »za-

bava spoznaje«. Virtuoznost što ga zahtijeva realizacija njegovih tekstova te složena dijalektika dijaloga, pristupačna u punoj mjeri samo filozofski i literarno obrazovanom gledaocu, u načelu je u opreci s demokratskim aktivizmom koji, razumljivo, traži teatar manje ekskluzivan u pogledu scenske realizacije a pristupačniji u odnosu na publiku. Rješenje toga protuslovlja nije estetski, nego društveni problem. Međutim, naposljetku ostaje paradoks: društvu u kojemu bi svi gledaoci bili adekvatna publika Brechtov teatar, kako je zamišljen, više ne bi bio potreban.

Još je bliža tekstu sociološka stilistika ili, što je gotovo isto, povijesna stilistika. Njezino je načelo da kategoriju izbora, uobičajenu u općoj stilistici, shvati, u načelu, kao društvenopovijesnu kategoriju. Opravdanost toga gledišta potvrđuju selekciona načela napose onih epoha u kojima noviji mimetički postupci u potpunosti ostvareni i poetološki sankcionirani tek u devetnaestom stoljeću, u jeku realizma i naturalizma, još nisu bili poznati, odnosno književno priznati. Voltaireova negativna kritika Shakespeareova vokabulara, zamjerajući engleskom dramatičaru »vulgarne« izraze, polazila je od klasicističkih norma poistovjećujući stilsku normu s društvenom, po geslu: dopušteno je ono što je »dolično«. Stilski kriterij u tom slučaju nije izveden iz estetske logike teksta, iz dramske situacije, nego iz društvene konvencije koja nije imanentna tekstu. Klasicistička stilizacija nije ni pokušavala kriti svoje društveno porijeklo.

Nije teško obilato dokumentirati tvrdnju da je vladajuća estetika nerijetko bila estetika vladajućih slojeva. Tu tvrdnju, ipak, treba štititi od vulgarizacije koja nastupa čim je shvatimo uopćeno, bez potrebnih korekcija. Treba u odnosu na svaku povijesnu konstelaciju posebno ocijeniti elemente koji definiraju

»vlast«, a zatim funkciju kulturnih vrednota u tom sklopu. Dokle god je supstrat kulture tvorila potreba za reprezentacijom u vladajućih, odnosno gospodarski povlaštenih slojeva, književna estetika jedva da je mogla biti išta drugo nego sublimacija društveno konformnih pogleda. Takva kultura nije poricala da je privilegij, i da se ni elementarni uvjeti — sloboda raspolaganja vremenom i mogućnost razvijanja senzibiliteta — ne mogu zamisliti bez prava na društvene povlastice. Ipak se iz toga nikako ne smije izvesti zaključak da su umjetničke tvorevine iz takvih razdoblja puko oličenje luksuza i ideologije. Estetska se funkcija nikada u potpunosti nije poklapala s društvenom. Formulacija »estetika vladajućih slojeva«, točno shvaćena, izriče zapravo protuslovlje svake umjetnosti u klasnom društvu. »Cjelovitost svojstvena umjetnosti i istinska ljudskost umjetničkih likova nestvarne su; predočenje su sušte opreke onome što se zbiva u društvenoj zbilji. Kritičko-revolucionarna snaga ideala koji upravo svojom nestvarnošću bodri najbolje ljudske čežnje usred nevaljale stvarnosti evidentna je pogotovu u vremenima kada nema sumnje da su saturirani slojeva izdali vlastite ideale.«⁴⁵ Njemačka klasika weimarskog razdoblja, na koju Herbert Marcuse ovdje aludira, nedvojbeno pokazuje kako se »vladajuća estetika« ne može naprosto proglašiti za klasno konformnu estetiku. Istina je, doduše, da je Goetheovo, a osobito Schillerovo poimanje umjetnosti nakon godine 1790. sadržavalo postulate nespojive s programom popularne poezije kakvu je npr. zamišljao Bürger: ne smijemo prećuti ekskluzivnost u Schillerovim riječima kad autor, recenzirajući Bürgerove pjesme, govori o »profinjenom osjećaju za umjetnost« koji se »nikada ne zadovoljava izobiljem, nego mudrim izborom, nikada građom, nego samo

ljepotom oblika, nikada sastojcima, nego jedino finoćom mješavine«.46 Ali ima dovoljno pjesničkih i teoretskih dokaza da je književna kultura u Weimaru bila daleko od toga da propovijeda aktualnu ideologiju vladajućega sloja; misao imanentna idealizaciji u književnom izrazu bila je, naprotiv, utopijska: prožeta nadom da je ostvariv slobodan razvitak ljudske ličnosti u društvu bez predrasuda. Sklad u *Ifigeniji*, djelu za koje je Goethe bio svjestan da je u bolnoj opreci sa suvremenom društvenom zbiljom, nije pokušaj da se apologetski izglađe protuslovlja. Trajna je u tom djelu opomena upućena društvu koje nije ispunilo svoja obećanja.

Srodna je sa sociološkoga gledišta problematika umjetnosti koja pod krilaticom »l'art pour l'art« odlučno ističe svoju samosvrhovitost. Toj je pojavi sociološka kritika često sumnjičavo pridijevala uglavnom negativne attribute smatrajući je nekom vrsti umjetničkoga defetizma. Dijalektički pristup, međutim, mora biti pravedniji.47 Zahtjev za potpunom autonomijom umjetnosti javio se tek u devetnaestom stoljeću, u simptomatičnom trenutku: prethodila mu je emancipacija umjetnika u kasnom prosvjetiteljstvu i romantizmu, u procesu koji je omogućio novu definiciju umjetničkoga stvaralaštva; no probuđena se samosvijest morala s vremenom naći u suprotnosti s građanskim utilitarizmom koji je stao potiskivati nekadašnje emancipatorske impulse. Konceptija samosvojnog artizma prosvjed je umjetnika koji su se našli u izolaciji prema društvu. Povijesna je aporija artizma u objektivnom raskoraku intencije i stvarnoga položaja u društvenoj zbilji. Težnja za potpunom autonomijom zapravo je utopijska anticipacija istinski slobodne ljudske djelatnosti — aktivnost kakvu je Marx, govoreći o ostvarenoj slobodi (*das*

Reich der Freiheit), izrijekom nazvao samosvrhovitom.48 Nije, dakle, problematična težnja sama po sebi, nego društvena situacija koja je pervertira. Umjetnost zadovoljna sama sa sobom izlaže se opasnosti da se u svakom društvu koje slobodu umjetnosti nije dostiglo doima zapravo cinično te da, u isti mah, posluži vladajućim mehanizmima kao kulturni alibi, da djeluje afirmativno.

3. Brzopleta primjena formule o »estetici vladajućih slojeva« stvara nedoumicu čim su pred historičarom razdoblja u kojima odnos između estetskih norma i društvenih potreba nije lako uočljiv, odnosno izmiče jednoobraznoj definiciji. Poznato je u kojoj se mjeri situacija u posljednjih stotinjak godina komplicirala. Znači li to da — napose u zemljama u kojima se život književnosti ne usklađuje s društvenopolitičkim doktrinama — više nema regulativnih instancija? Sociologija književnosti mora se čuvati naivnosti. Otkad se književna produkcija više ne može odreći posredničkih institucija (nakladnika u prvom redu), povijest književnosti znatnim je dijelom povijest takvih institucija, koje nerijetko poprimaju i značaj instancije. Sociološki bi interes valjalo jače usmjeriti na kritičko proučavanje svih funkcija poteklih iz toga stanja. Modifikaciju s povijesnoga gledišta svakako zahtijevaju tradicionalne kategorije, koje su samo dijelom primjerene stvarnim odnosima: kategorije autora, koji se obično smatra pojedinačnim, integralnim producentom, i — s druge strane — nakladnika, koji u sociološkim istraživanjima najčešće fungira kao puki organ distribucije. Takvo mehaničko shvaćanje nalazimo u Escarpita, čija kruta klasifikacija unutar komunikacijskoga sustava (proizvodnja, distribucija, potrošnja) stvara pogrešne predodžbe o relacijama. Sociološkoj teoriji koja za-

nemaruje ili ignorira procese koji zahvaćaju u tekst na putu od rukopisa do objavljivanja s pravom je prigovoreno da gradi iluziju po kojoj je autor nezavisan producent, u neposrednom kontaktu s čitaocima.⁴⁹ U stvarnosti su zahtjevi nakladnika ili nakladnih savjeta te sredstva koja im dopuštaju da svoje zahtjeve provedu vrlo djelotvorne snage u sferi proizvodnje. Usprkos brojnim zaprekama (kadšto i filološke naravi) književna sociologija ne bi smjela propustiti prilike, kad god joj se pružaju, da povijest teksta književnoga djela osvijetli i s gledišta kritike koja prati manipulacije na tekstu. Široko su polje istraživanja različne motivacije za obradu poznatih književnih djela (autora poput Cervantesa, Defoea, Melvillea), priređenih po receptu »ad usum Delphini«. Tekstovna filologija na taj način postiže književno-sociološku relevantnost. Analize toga tipa mogu ujedno pružati mjerila za kategorizaciju simptomičnih stavova i reakcija u pisaca. Koji društveni uvjeti pogoduju ekskluzivnom shvaćanju, što ga zastupaju npr. simbolisti, da je književno djelo apsolutno, integralno i nepovredivo ostvarenje? Pod kojim se okolnostima pak javlja posve suprotno shvaćanje po kojemu je autor tvorac pretežno aktualističkih tekstova u kojima se oblik i opseg »informacije« može (ili čak mora) po potrebi mijenjati?

Sociologija je nakladnika i druge institucije koje utječu na produkciju dosada promatrala pretežno s obzirom na njihovu funkciju svojstvenu naručiocu, posjedniku nakladnih prava itd. Podaci o visini honorara u pojedinim razdobljima i za pojedine autore, podaci dakle o odnosu između radnog učinka i nagrade, dragocjeni su za kulturnu i ekonomsku povijest. Njihova posebna spoznajna vrijednosti i opet zavisi o tome što kazuju o specifičnom životu književ-

nosti. Da nakladnici izrabljuju pisce, u tom je slučaju i suviše općenita tvrdnja. Bolje bi bilo zapitati ostavlja li zavisnost o nakladniku vidljivih tragova u stvaralaštvu, u njegovoj kvaliteti i njegovim oblicima. Povijest nakladnih tvrtki i javnih knjižnica ne temelji se samo na kalkulacijama, politici cijena itd. Ona je neposredno utjecala i na oblikovanje književnosnih faktora u užem smislu. »Do neke je mjere«, piše David Daiches, »zanemarivo iz koje društvene klase potječe pojedini romanopisac viktorijskog razdoblja: ako je želio biti uspješan, morao je odgovoriti zahtjevima određene publike, koji su se odražavali u stavu nakladnika i posudbenih knjižnica. Poznato je, na primjer, da je popularnost romana u tri sveska u Engleskoj 19. stoljeća, i prisila za autore da pišu takve romane, odgovaralo to njihovim stvaralačkim pobudama ili ne, neposredna posljedica pritiska i utjecaja tvrtke *Mudie's Select Library*, velike mreže posudbenih knjižnica, koja je kao nezavisan koncern postojala od 1842. do 1894, diktirajući uvelike u znatnom dijelu toga razdoblja ton engleskoj beletristici. Osim toga je objavljivanje romana u nastavcima u časopisima — vrlo raširen običaj u Evropi 19. stoljeća — uvjetovano određenim društvenim potrebama spojenima s mnoštvom kulturnih i ekonomskih čimbenika. Taj način objavljivanja romana utjecao je isto tako na strukturu tekstova kao što su posebni zahtjevi nakladnika određivali opseg pripovijedaka publiciranih u časopisima — čak i u stvaralaštvu tako osjetljiva umjetnika kakav je bio Henry James.«⁵⁰

Isto vrijedi za pravne pogodbe koje zasijecaju u književni život. Primjer naveden u Escarpita pokazuje kakve posljedice mogu imati »izvanknjiževne« okolnosti. Početkom devetnaestoga stoljeća američki su nakladnici pretiskavali tada pravno još nezaštiće-

na djela engleskih pisaca ušteđujući tako plaćanje honorara; a kako prema domaćim autorima nisu mogli postupiti na isti način, zanemarivali su njihova djela, pogotovu opsežne tekstove. Američki su pisci stoga bili prisiljeni surađivati u časopisima, prilagođavajući tekstove opsegu predviđenom u takvim publikacijama. Američka *short story* (u Poea i njegovih suvremenika) razvila se upravo pod tim okolnostima.⁵¹ Mogli bismo to, parafrazirajući Nietzschea, nazvati rođenjem književnoga žanra iz duha ekonomike.

Sprezi ekonomske i književne povijesti donekle je srodna sprega u kojoj neke odrednice pripadaju političkoj historiji. Djelovanje društvenih čimbenika, očituje se u određenim epohama u obliku cenzure. Da se utjecaj te ustanove zbiva posve mehanički, njezine bi metode mogle zanimati samo historičara administracije i, posredno, filologa koji prema kritičko izdanje teksta svojedobno zahvaćenoga mjerama cenzure. Za sociologiju književnosti, kojoj je stalo do toga da spozna društvene odrednice teksture, pristup će biti drukčiji. Pozornost će se usredotočiti na proučavanje svih podataka koji pružaju uvid u književne strategije, koji su piščev odgovor na nametnute uvjete rada. Ponekad već i opseg publikacije znade biti relevantan znak. U prvoj polovici 19. stoljeća, u Metternichovo vrijeme, sve su se knjige do dvadeset araka morale prvo naći na cenzorskom stolu; sastavljači odredbe smatrali su da »obični građani«, koje su nastojali očuvati od »razorna« utjecaja slobodoumnih spisa, neće posegnuti za opsežnim djelima, koji od čitaoca zahtijevaju veći napor. Operativne mogućnosti popularnih i agitacijskih tekstova (letaka, brošura itd.) bile su pogođene. Pisci i nakladnici iznalazili su protupoteze objavljujući kritički usmjerene tekstove u zbirka i zbornicima većeg opsega, gdje su

udarne odlomke smještavali među posve bezazlene. Heine, osobito u svojoj prozi genijalni kritičar razdoblja restauracije, imao je bogato iskustvo s cenzurom. Kada su u ožujku 1848. ukinute Metternichove mjere, Heine je na uklanjanje reagirao sarkastično: »Što ću, ne mogu više pisati, ne mogu, jer nemamo cenzure! Kako da bez cenzure piše čovjek koji je uvijek živio pod cenzurom? Bit će to kraj svakom stilu, cijeloj gramatici...« Ta »gramatika« koju je Heine imao na umu gramatika je književne taktike pod posebnim uvjetima, sustav podešenoga eufemističkog stila, srodan izrazu kakav je Brecht u vrijeme fašističke diktature nazvao »Sklavensprache«. Razlike između taktičkih postupaka u Heinea, odnosno u njegovih suvremenika, i postupaka (prividnih ustupaka) npr. u Švejka (Hašekova i Brechtova) tema je socio-centričke analize toga jezika: podešavanje književnih konvencija, lukavstvo metaforike, primjena aluzija, uopće problem recepcijskih signala ugrađenih u tekst — u tom rasponu treba pristupiti predmetu. Kada književno ili neko drugo umjetničko djelo zadire u područja tabuirana u određenoj društvenoj sredini, sustav zabrana također potiče umjetnikovu maštu da iznađe znakove koji će šifrirati intenciju. U naše vrijeme Fellini, govoreći o svojoj filmskoj praksi, rekao da nekih simbola i »alegorijskih trikova« ne bi bilo da ga cenzura, u lovu na »parapornografske« elemente, nije prisilila napregnuti maštu.

U sklopu proizvodnih odnosa specifično značenje za književnu produkciju mogu imati proizvodna, odnosno reprodukcijaska sredstva, određeni mediji. Proučavanje sociologije i tehnologije medija moglo bi unijeti nove akcente u književnu historiografiju. Već smo naglasili da nije moguće braniti tezu da je povijest književnosti rezultat endogena procesa:

usprkos golemoj ulozi tradicije, koja se očituje u relativnoj postojanosti pojedinih književnih oblika i shematskih elemenata, književnost u povijesnim tokovima nije tekstualan perpetuum mobile. Bilo bi, međutim, pogrešno motive historijskih mijena tražiti uvijek u istoj kategoriji. Oblici kulturnog stvaralaštva mijenjaju se, općenito, pod utjecajem društvenih potreba koje im određuju funkciju. Ali te su potrebe kadšto nezamislive bez tehničkog potencijala koji određenim tendencijama tek pruža artikulatornu moć.

Trebalo bi jednom sustavno istražiti spoznajnu relevantnost tehnološkog aspekta za nacrt jedne povijesti književnosti koja ne bi bila samo revija autora i djela nego i historija institucije koju zovemo književnost. Treba li tumačiti kakvo je značenje izuma knjigotiska za kvantitativan uspon i za preobrazbu te institucije u novovjekovnoj epohi? Obično se smatra da je za sociologiju književnosti u prvom redu važan kvantitativni moment — dakle činjenica da se reprodukcija tekstova nakon izuma brzotiska u 19. stoljeću pretvorila u granu industrije i da su tako u književnom životu stvoreni uvjeti koji bitno mijenjaju relacije unutar komunikacijskog sustava. Pozitivistički usmjerena sociologija ostaje, kako je već rečeno, na razini statistike koja bilježi brojčane odnose i pruža građu za prognoze o čitalačkim preferencijama. Ali puka statistika ne predočuje kvalitativni karakter procesa potaknutih tehničkim medijima. Knjigotisak, sve donedavna najkrupnija tekovina na tom području, ne mijenja samo kvantitetu (količinu reproduciranih tekstova) nego utječe i na *strukturu* književnih djela, a posredno i na oblike i načine recepcije.⁵² Reproduciran tekst, u načelu omniprezent, dopušta autoru da teksturu zasnuje posve drukčije nego u

vrijeme kad je pjevanje ili pripovijedanje bilo upućeno na neposredno realiziranu riječ, namijenjenu auditivnoj recepciji. Stoga su razvojne tendencije književnosti od Gutenbergova vremena znatnim dijelom obilježene integracijom tehničkih uvjeta u književno stvaralaštvo. No nije posrijedi samo prilagođavanje. Nove tehničke mogućnosti i novi oblici komunikacije potaknuli su kreativne predodžbe pisaca, pa su tehničke inovacije postale temelj nekim književnim postupcima koji se, izolirano gledano, smatraju »immanentnim« pojavama. Poetika romana, od enciklopedijskih namjera u golemim tkanjima barokne proze do suptilne introspekcije u složenim narativno-esejističkim kompozicijama našega stoljeća, neodvojiva je od predodžbe da tekst mora biti čitaocu *prezantan* u cjelini, kako bi u mentalnoj realizaciji djela bila, ako je potrebno, moguća provjera memorije.

U načelu, taj je korak u povijesti poetske riječi učinjen već u davno doba, kad je usmenu predaju počela nadopunjavati ili zamjenjivati pisana. Zapis na pergamentu nije, ipak, u praksi isto što i tiskan tekst. Razlika se očituje dvojako: na razini teksta i na razini recepcije. Pisana predaja, na primjer, srednjovjekovnih djela pokazuje da je ponekad teško utvrditi koji od brojnih rukopisa (prijepisa) treba smatrati autentičnim, odnosno prvotnim tekstom, budući da nije uvijek moguće ustanoviti što je izvorno, a što je dodano ili izmijenjeno od prijepisa do prijepisa. Pitanje je, uostalom, može li se u odnosu na tadanju praksu uopće govoriti o autentičnom tekstu. Mogućnost modifikacije i, općenito, slobodan odnos prema poetskom djelu obilježja su razdoblja koje još ne poznaje ni kategoriju individualne originalnosti ni pravnu zaštitu umjetničkog stvaralaštva. Dijalektika se stava prema tekstu tada očitovala na taj način što

epoha za koju je reproduciranje zapisa bio mukotran posao ipak nije njegovala ideju neponovljivosti i »auratičnosti«, kako bi rekao Benjamin. Autoritet u obliku pisane riječi priznavao se u srednjem vijeku samo kanoniziranim nefikcionalnim spisima, npr. dogmatskim. Književnost u užem smislu ulazi tek nakon izuma tiska, ali i tada tek postupno, u razdoblje koje ozakonjuje praksu (koja kulminira u 19. stoljeću): da se književnim djelom u prvom redu smatra *fiksiran*, jednom zauvijek oblikovan tekst. Tek su se u naše doba neki autori, među njima Brecht, odrekli načela sankcioniranog teksta, smatrajući da kolektivnom radu na tekstu (npr. u pripremi kazališne predstave) treba dati prednost pred individualnim ostvarenjem, koje postaje »autonomno«.

Na razini recepcije društvena je relevantnost medija još veća. Tek od vremena kad tekstovi (knjige) postaju, barem u načelu, pristupačni svima koji imaju elementarne uvjete da se služe knjigom kvantiteta izaziva kvalitativne promjene u književnom životu. Nabavljanje knjiga doduše ostaje materijalan problem, pa se stoga sve do 19. stoljeća, kad se pojavljuju prva »džepna« izdanja vrijednih djela u velikim nakladama, knjiga posredno smatra kriterijem povlaštenosti; ali, ipak, odlučujući obrat nastupa time što reproduciranje i tumačenje književnih tekstova prestaje biti privilegij malobrojnih vještaka ili vlasnika zapisa i postaje predmetom književne javnosti. Time su stvoreni temelji za oblike književnog života kakvi se od vremena građanskog prosvjetiteljstva smatraju normalnima: tekst se objelodanjuje te prezentira sudu čitalaca, a posebno sudu kritike, dakle javnosti u kojoj su moguće posve različite reakcije. Na toj potencijalnoj raznorodnosti suda temelji se smisao kritike.

Poetološke konzekvencije koje nameće razvitak tehničkih medija nisu u znanosti ostale nezapažene — nedostaju, međutim, sustavna istraživanja na tom području. Potrebno je razraditi metodološke poticaje koji se mogu naći u Marxa i, u novije vrijeme, u Benjamina. Jedan često citiran odlomak iz *Uvoda Marxove rasprave Prilog kritici političke ekonomije* (1859) pruža nove spoznajne mogućnosti ako se autorova pitanja domisle u sklopu naznačene problematike. »Možemo li zamisliti Ahila s barutom i olovom? Ili, uopće, Ilijadu s tiskarskim tijeskom ili čak s tiskarskim strojem? Zar pojava tiska nužno ne ukida epsko pjevanje i muzu, zar nužno ne prestaju uvjeti za epsku poeziju?«⁵³ Iz Marxovih se formulacija može zaključiti kako je zamišljao vezu između književnog stvaralaštva i opće razine proizvodnje. Marx upozorava na nužnu determiniranost te kreativnosti u sklopu svih proizvodnih oblika uvjetovanih stanjem tehnike i formama ljudskog udruživanja. Ali njegov pristup ne ignorira posebnosti književnog izraza, on ih samo uklapa u cjeloviti društveni kontekst. Antički ep kao poetska praksa više ne živi jer ne postoje prilike u kojima je počeo živjeti i koje su postale tlo za izgrađivanje njegovih estetskih svojstava. Cijela strukturalna aparatura epa odgovarala je tadanjim oblicima poetske komunikacije, običajima i društvenom sastavu publike, mnemotehničkim mogućnostima pjesnika, odnosno izvođača, dakle izvorno retoričkom, a ne knjiškom izrazu, itd. Već i riječi »retorički« i »knjiški«, u značenju koje ovdje imaju, izriču opoziciju koja je izvedena iz svojstava medija. Stilski i tehničko-proizvodni aspekti u tom pojmu konvergiraju.

U razvitku tehničkih sredstava devetnaesto je stoljeće u specifičnom pogledu vijek tiskarstva. Izum brzotiska i unapređenje tiskarske tehnologije stvorili

su osnovu za razvitak novinstva u skladu s organizacijskim i uredničkim načelima kakva uvelike vrijede i danas. Iz susreta novina s književnošću potekli su tekstovi za feljton, npr. roman u nastavcima, popularan osobito u Francuskoj i Engleskoj. Raspravljajući o sociološkim aspektima književničkog zvanja, spomenuli smo da medij nije utjecao samo na vanjsku prezentaciju nego i na način proizvodnje i pripovjedne postupke. Tempo izlaženja i potreba da se pripovijedanje u cjelini prilagodi objavljivanju u nastavcima nametnuli su načinu pripovijedanja neka posebna obilježja (npr. stvaranje napetosti na kraju odlomka, što služi kao stimulans za nastavljanje lektire), koja su prodrla i u romane objavljivane u cjelini. Tada su se takvim postupcima priklonili i veliki pisci — ne samo producenti trivijalnih tekstova, kao danas. U našem je stoljeću razvitak vizuelnih i auditivnih medija (koji izvorno nisu imali estetsku namjenu) zahvatio književnost. Film su pisci, npr. njemački ekspresionisti, koji su već rano objavili zbornik filmskih scenarija (*Das Kinobuch*, 1914), isprva shvatili kao vrst drame;⁵⁴ tek je kasnije specifičan filmski jezik, izgrađen dijelom u namjernoj opreci s dramskom književnošću, svojim kompozicijskim postupcima počeo utjecati na tradicionalne književne oblike. Pripovjedni postupci u romanu dvadesetih i tridesetih godina (Dos Passos, Döblin, kasnije Sartre) koji sugeriraju simultanost zbivanja reakcija su na izazov filmske montaže. Teoretičari filma (Šklovski, Benjamin i drugi) upozorili su tada na činjenicu da film i posredno utječe na dramu i na kazalište uopće: usvajajući u znatnoj mjeri mimetičke i informativne elemente scenske radnje, film je pripomogao širenju shvaćanja da pozornicu treba osloboditi mimetičke, iluzionističke dramaturgije. Prema toj teoriji odnos

između filma i teatra usporediv je s relacijom koju je stvorio izum fotografije: slikarstvo moglo je razviti nemimetičke tendencije, »apstrakciju«, jer je fotografija preuzela jedan dio nekadašnjih društvenih funkcija slikarstva.

Radio-drama pruža najočitiiji primjer djelovanja tehničkih tvorevina, bez estetske tradicije, na repertoar izražajnih mogućnosti u literaturi. Kao što je nekoć izum tiska iz temelja promijenio uvjete u kolonju informacija, preobražavajući u isti mah i karakter književnosti, tako je radiofonija, zamišljena kao informativni medij, s vremenom razvila posebnu vrst poetskog teksta, kojemu uvriježen naziv »radio-drama« pristaje samo uvjetno. Radiofonski tekstovi toga tipa temelje se na totalnoj auditivnoj poetici, koja, zahvaljujući tehničkom aparatu, ima neiscrpive mogućnosti u stvaranju sinteza govora, zvuka i šuma, stapajući vremenske razine i prostore. Riječ i zvukovni simbol izvori su sugestije koja posve prirodno spaja elemente iskustvene zbilje sa sadržajima svijesti — prekoračujući sve granice koje su smetnje vizuelnoj dramaturgiji. Posredstvom fizikalnih mogućnosti, koje ne služe samo umjetničkoj mašti nego i *bude i oblikuju*, uspostavljeno je jedinstvo tehničke i poetske kreativnosti na koje upozorava srodnost pojmova *tehnika i poezija* u njihovu izvornom značenju.

4. Standardno zanimanje književne sociologije, zanimanje za publiku, u zadnje je vrijeme ponovno steklo punu aktualnost. Romanist Harald Weinrich zalaže se čak za opću književnu povijest napisanu pod aspektom recepcije — za »čitalačku povijest književnosti«. ⁵⁵ Sociološkoj kategoriji *publike* posvećeni su posljednjih decenija brojni radovi, pretežno empirijske orijentacije. No napredak, ako to tako možemo nazvati, više je kvantitativan negoli kvalitativan.

van: s metodološkoga stajališta svakako zabrinjava činjenica što — nekoć zaslužna — Schückingova rasprava *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* gotovo pedeset godina otkako je prvi put objavljena još uvijek uživa međunarodan ugled. U potrebu da se budi nepovjerenje prema rutini većine dosadašnjih radova uvjerit će nas vjerojatno Roland Barthes, koji je, baveći se francuskom klasicističkom tragedijom, postavio pitanja podobna da izazovu plodan nemir. »O Rasinovoj publici... ima mnogo uzgrednih primedaba, nesumnjivo dragocenih brojki (posebno u Pikara), ali nema nijedne nove sinteze, tako da suština pitanja ostaje nerasvjetljena. Ko je išao na predstave? Rasinova kritika pominje Korneja (skrivenog u loži) i Gospođu De Sevinje. Ali ko još? Ko je predstavljao dvor i građanstvo? I još više od socijalnog sastava publike, zanimalo bi nas da znamo kakvu je funkciju pozorište imalo u njenim očima: rasonoda? zaborav? poistovećivanje? odstojanje? snobizam? Koliki je bio udeo svih ovih elemenata? Prosto poređenje sa publikama iz bližih razdoblja pokreće prave istorijske probleme. Uzgred nam se kaže da je *Berenika* uspela da rasplače publiku. Ali ko još danas plače u pozorištu? Bilo bi poželjno da nas suze izazvane *Berenikom* obaveste ne samo o onome koji ih je izazivao već, takođe, i o onima koji su ih prolivali, da dobijemo istoriju plakanja, da se počev odatle, i postepeno osvajajući ostala obeležja, opiše čitava osećajnost (ritualna ili stvarno psihološka) razdoblja, upravo onako kako je Granet (Granet) rekonstruirao ispoljavanja žalosti u klasičnoj Kini.«⁵⁶

Ne razabire se da li su Barthesu poznate Auerbachove rasprave. Na neka je pitanja Auerbach već odgovorio. Druga, koja zahtijevaju još mnogo napo-

ra, ostat će obveza tko zna kako dugo. Potrebno je, međutim, raskinuti s mišljenjem da se sudovi o recepcijskim procesima mogu temeljiti samo na ispitivanju u javnosti s pomoću socioloških anketa ili, ako je posrijedi prošlost, na proučavanju kulturnopovijesnih svjedočanstava. Često se upravo književna djela nude kao najpouzdaniji izvori: jer osebnost teksta sadrži izravno ili neizravno podatke o prisutnosti čitaoca u djelu. U kompoziciji, retorici, motivima, u obrazovnim preduvjetima, ukratko: u cijeloj komunikativnoj strategiji teksta očituje se moment javnosti, komunikativna intencija i komunikativna mogućnost. Za sociocentričnu povijest književnosti iz toga proistječe potreba da s trajnijom pozornošću prati udio publike u književnom životu, i to ne samo u reakcijama pristupačnim kvantitativnoj registraciji nego i na području tekstovnih obilježja, u stilskim implikacijama. Intencije teksta mogu, dakako, biti raznolike. Pogrešno je »komunikativnost« identifikirati s težnjom za popularnošću. Recepcijska tendencija može biti označena željom da odjek bude što veći (u produkciji trivijalnih tekstova, ali i u prosvjetiteljsko-didaktičkim vrstama); no važan je socijalan označitelj i svjesna redukcija na ograničen broj receptora, kao na primjer u esteticističkim krugovima potkraj prošloga stoljeća (Mallarmé, George), koji su svoju — kadšto posebno dotiranu — indiferentnost prema javnosti podigli na razinu poetske ideologije.

S metodičkoga je gledišta prijeko potrebno upozoriti na nedostatak koji često prati teoretska razmatranja o recepciji (tako npr. Jaušova), a očituje se u uopćenom, apstraktnom shvaćanju »književne publike«. Nužnost sociološke raščlambe tog pojma uvjerljivo je pokazao Antun Barac u svom članku *Zapisi o književnoj publici*, napisanom prije četrdeset

tak godina. »Primijene li se na ispitivanje hrvatske književnosti djelomične metode kojima je na pr. Sakulin ispitivao rusku književnost, moći će čovjek da govori ne o jednoj hrvatskoj književnoj publici, nego o više publika, koje često žive jedna pored druge, često bez ikakvih veza. Jednu publiku sačinjavaju oni koji još i danas čuvaju narodnu pjesmu, a donekle čitaju i Kačića. Drugu sačinjavaju ljudi kojima su lektira različiti kalendari, sanjarice, legende, a djelomično i knjige društva sv. Jeronima. Treću publiku čine oni koji čitaju različite romane u sveščićima, napete putopise, Gričku vješticu, i sl. Četvrtu publiku čine oni koji čitaju, među ostalim, knjige kakve izlaze velikim dijelom u Zabavnoj biblioteci, i u drugim sličnim preduzećima. Peta je pak publika ona koja prati domaću i stranu bolju produkciju (jedan dio knjiga Zabavne biblioteke i sl.). Konačno, imade jedan sloj koji gotovo i ne čita knjiga na hrvatskom jeziku, nego na stranim jezicima, u prvom redu na njemačkom. — Granice između ovih različitih »publika« čvrste su, i ako nijesu svuda točno fiksirane. Imade među njima donekle i ispreplitanja, a nije rijedak slučaj da i pojedini čovjek prođe postepeno kroz sve te »publike«. Ni čovjek s izrazitim literarnim ukusom nije odmah kad je počeo da čita knjige stao čitati knjige s izrazitom umjetničkom vrijednošću, nego su mnogome prva lektira bili kakvi avanturistički romani ili kriminalne pripovijesti, a mnogima čak i Kačić i narodna pjesma. Ali se, u principu, može reći da između ovih različitih publika u isto vrijeme imade slaba veza — jer onaj koji na pr. čita Kačića nema apsolutno razumijevanja na pr. za Domjanića, a onaj koji će s interesom čitati Kranjčevića, udubljujući se u nj, dosađivaće se nad 'Gričkom vješticom'«⁵⁷ I inače je taj Barčev članak (bez obzira što se nećemo složiti

sa svim sudovima) još i danas vrlo poticajan: ne može mu se poreći ni metodološka aktualnost ni spoznajni prinos, koji svjedoči o nužnosti sociocentričnog pogleda za shvaćanje književnopovijesnih procesa u cjelini.

Publika je, zaključujemo, određiva kao sociološka i ujedno književnoestetska kategorija: u književnom procesu čitalac je ekonomski, a dijelom i selektivni faktor, ali on je i jedan od neznanih junaka književnosti, anonimn ili prisutan, neuhvatljiv lik kojemu pisac ili popušta i ugada ili upućuje izazov. Jednu općenitu spoznaju suvremene teorije recepcije Jurij M. Lotman formulirao je ovako: »Prelazeći od pisca čitaocu, sve više raste neodređenost... a uslijed toga raste i količina informacije u tekstu.«⁵⁸ Ono što Lotman naziva informacija, sadržaj je recepcije, čitačeva doživljaja i tumačenja. Za književnu sociologiju relevantno je pitanje zašto se, usprkos nužnoj difuziji, u određenom povijesnom trenutku pozornost koncentrira na stanovito djelo (ili skupinu djela) poprimajući ponekad obilježje kolektivne fascinacije — pri čemu se raspon informacije, odnosno interpretacije opet sužava jer se pozornost usredotočuje većinom samo na jednu dimenziju teksta. Povijest recepcije na taj način postaje povijest teksta pod aspektom povijesti publike, javnosti. Historija zaboravljenih ili u svoje vrijeme slabo zapaženih djela poučan je primjer. Sva su Kafkina najvažnija djela bila pristupačna već dvadesetih godina, ako izuzmemo fragmente, prije pola stoljeća. Pa ipak su, očito, tek potresi najnovije povijesti i iskustva njihovih sudionika stvorili sluh za riječi tekstova koji su sloveli kao ezoterični.

Lotman je u navedenu djelu dao samo sažet nacrt pristupa recepcijskoj problematici, bez razrade pojedinih zaključaka. Potrebno je, ipak, razmotriti

poticaje koje on pruža. Posljednje poglavlje, a o njemu je riječ, raspravlja o tipologiji tekstova s obzirom na izvantekstualne kategorije. Polazište je spoznaja da je preduvjet za djelovanje (funkcioniranje) književnog teksta kulturni kontekst, tj. sustav kulturnih kodova s pomoću kojih se uspostavlja veza između sudionika komunikacije. U kulturnom kontekstu koji je odavna dio naše tradicije posve je normalna pretpostavka da postoji razlika između umjetničkih i neumjetničkih tekstova. Zamisliva je, međutim, civilizacija (npr. civilizacija strojeva) u kojoj ta opozicija nije poznata; ondje bi se i umjetnički tekst dešifrirao poput ne-estetske obavijesti. Shvaćanja usvojena u našoj kulturi dopuštaju da se predvide tri relevantne mogućnosti književne komunikacije: (1) autor stvara tekst kao umjetničko djelo, a čitalac ga prima kao takvo djelo; (2) autor ne zamišlja tekst kao umjetničko djelo, ali čitalac ga recipira estetski (primjer je za to recepcija sakralnih i povijesnih tekstova antičke i srednjovjekovne književnosti); (3) autor stvara umjetnički tekst, ali čitalac nije kadar uklopiti ga u jedan od načina organizacije koji se podudaraju s njegovom predodžbom o umjetnosti, pa on stoga tekst recipira kao neumjetničku obavijest. Granice, dakako, nisu stalne, one se povremeno pomiču zahvaćene povijesnom dinamikom. Ima kulturnih sustava, dodaje Lotman, koji umjetnosti i neumjetnosti pripisuju tako bitnu strukturnu razliku da isključuju upotrebu istoga stila ili čak istoga jezika za obje djelatnosti; u drugim se razdobljima razlika ocjenjuje funkcionalno, tako da je moguće i neknjiževne postupke podrediti nekoj umjetničkoj namjeri. Primjer je, u našem stoljeću, montaža novinskih tekstova.⁵⁹ Nestabilnost kriterija komplicirala je, također u novije doba, recepcijsku problematiku sadrža-

nu u navedenom trećem tipu odnosa. Namjera pišćeva da čitaocu nametne svoj estetski model izazvat će otpor, ali ujedno i proces »svladavanja« teksta. Usvojivši strukturu na koju nije bio navikao, čitalac će svoj obzor proširiti pogledima koje mu sugerira književno djelo. Ta pobjeda pisca nad čitaocem u isti je mah pobjeda čitaočeva.

Taj sklop Lotmanove argumentacije zahtijeva nadopune i tumačenja moguća s gledišta sociologije. Nameće se, na primjer, pitanje u kojoj mjeri izvantekstualne norme pojedinih razdoblja zavise o određenim interesima društvenih klasa, odnosno njihovim ideologemima. Nije teško navesti motive koji uvjetuju ekskluzivnost u funkciji nekoga kulturnog koda. Kulturne norme, ceremonijali, razine sporazumijevanja, estetske konvencije, jezik koji se umjetno njeguje — sve to može biti simbolički izraz privilegija i klasne distinkcije. U opreci između narodnog (pučkog) jezika i stranog ili konzerviranog jezika očituje se takva motivacija: što je teže usvojiti kulturni kod povlaštenih slojeva, to ekskluzivnost dulje čuva svoj nimbus. U primitivnim sredinama magijski značaj koda može biti neposredan instrument vlasti. Drukčiji interesi mogu biti posrijedi u društvu koje ne podržava ekskluzivnost znanstvene ili umjetničke komunikacije. Društvo poput građanskoga npr., naprotiv, iz ekonomskih pobuda potiče širenje kruga potencijalnih potrošača (pa tako i kupaca knjiga). Uspjeh književne inovacije, tj. autorova pokušaja da receptora privikne na svoju umjetničku poruku, ovisit će o stavu i odlukama složenoga nakladnog aparata, a među ostalim o interesima koji upravljaju odnosom između komercijalnog probitka i težnje za kulturnim prestižom.

U svojim tipološkim razmatranjima Lotman je proveo i pojmovnu redukciju mogućih odnosa receptora prema strukturi teksta. Mnoštvo je povijesnih aktualizacija sveo na dva osnovna tipa: na »estetiku istovjetnosti« i na »estetiku oprečnosti«. ⁶⁰ Prvi tip obuhvaća sve umjetničke pojave obilježene nekim obrascem koji čitalac ili slušalac prepoznaje, koji dakle odgovara njegovim očekivanjima. Pojedini će tekst u tom slučaju svojom strukturom potvrditi receptorno predznanje o određenom načinu oblikovanja, o stilskim konvencijama itd. U povijesti književnosti, odnosno umjetnosti, naglašava Lotman, razmjerno su rijetki sustavi u kojima je estetska intencija prožeta originalnošću; oni su više iznimka nego pravilo. Primjeri su za estetiku istovjetnosti folklorna baština svih naroda, srednjovjekovna književnost, *commedia dell'arte*, klasicizam. Umjetnički postupci koji publici omogućuju prepoznavanje poznatih obrazaca, »identifikaciju«, stereotipne su norme, zapravo šablone. Ali riječ »šablona«, dodaje Lotman, u umjetnosti ne mora biti pogrdan izraz; shematski građena umjetnička djela imaju svoje povijesno opravdanje, a negativan sud o njima razumljiv je samo s gledišta posve drukčije zasnovane estetike, koja također ima samo relativnu povijesnu vrijednost.

To je estetika oprečnosti, koja bi se mogla nazvati i estetika inovacije, a temelji se na umjetnikovoj težnji da strukturom svoga djela publici uputi izazov. Autor provocira čitaočevu svijest suočavajući je s oblicima koji ne dopuštaju snalaženje s pomoću ugovorenih, konvencionalnih signala i pravila. Svojedobno je takvo djelovanje bilo svojstveno tekstovima evropskog realizma, kada je književno oblikovanje građe iz svakodnevnog života poremetilo orijentaciju čitalaca naviklih na »literarizaciju« posve druge vrste.

Otada je nastojanje da se umjetnički izraz gradi na načelu stalne inovacije sve više uzelo maha, pa se neko vrijeme činilo da je inovacija autonoman motiv (a ujedno i neosporivo vrijednosno mjerilo). Lotman upozorava da bi bilo pogrešno zaključiti da razaranja nekoga usvojenog sustava ugrožava sustavnost u umjetnosti uopće. Bez strukture nema umjetnosti, pa ni stvaralaštva koje rastače konvencije. »Recepcija takve umjetnosti nije, s gledišta matematičke teorije igre, neka 'igra bez pravila', nego igra čija pravila treba odrediti u procesu igre.« ⁶¹

Iako je u Lotmanovim razmatranjima sociološka problematika stalno nazočna, ona ipak ostaje i suviše u pozadini, pa se čitaocu uskraćuju i oni zaključci koje on s pravom očekuje poveden premisama autorove argumentacije. Ako je predložena tipologija sažetak povijesnog iskustva, izvedena, dakle, induktivno, opravdano je pitanje kako treba tumačiti porijeklo razlika koje se u njoj očituju. Estetika identifikacije pretpostavlja »eksternu strukturu« u kojoj je umjetničkom stvaralaštvu dodijeljena stabilna ili barem, po namjeri, definirana uloga u društvenom životu. Značajno je da u razdobljima koje Lotman spominje prevladavaju društveni odnosi obilježeni čvrstom hijerarhijom i izrazitom normativnošću u shvaćanju svega što ima »pravo javnosti«. Estetska je funkcija u takvim društvenim strukturama nerazrješivo spojena s oblicima klasne reprezentacije (sa simbolikom i ceremonijalom vlasti), s obrednim tradicijama i s repertoarom igara i javnih takmičenja. Istovjetnost, tj. nastojanje da se sačuva obrazac, estetski je izraz rigidnoga društvenog uređenja. U epohama koje snagom svoje proizvodne dinamike razgrađuju baštinske konvencije umjetnički obrasci prošlosti ponegdje žive dalje u drukčijoj funkciji, stapajući se postupno

s novim oblicima. Trajanje takvih procesa teško je prognostički odrediti jer se složenost interakcije različitih čimbenika, u načelu, očituje svaki put drukčije. Neosporivo je, međutim, da proces koji vodi od estetike ustaljenih obrazaca do estetike inovacije nije posljedica neke interne razvojne mijene. Publika drevne epike, narodnih pjesama i viteških romana nije se zasitila slušajući kazivanja, stilski stereotipna, o događajima kojima vlada načelo predestinacije.

Estetika oprečnosti moguća je tek od vremena kad autor više nije neposredno društveno integriran. Razriješen obveza koje su umjetnici u ranijim razdobljima — svojom voljom ili protiv nje — prihvaćali, umjetnik gradi svoju egzistenciju u uvjetima koji ga sile da se afirmira individualno, često pod cijenu materijalne sigurnosti, ako mu je stalo da očuva svoju umjetničku osobnost. To je, svakako, primarno tumačenje okolnosti, »eksternih« faktora koji su prethodili razvitku različitih oblika nekonformnog shvaćanja umjetnosti nakon krupnih društvenih preobrazba u eri građanskih revolucija. Nekonformnost, ugrađena u djelo, očituje se kao protivljenje obrascu; a takav stav, razumljivo, preduvjet je za recepciju umjetničkog djela koja računa s mnogoznačnošću i prihvaća čitanje kao oblik pustolovine duha. Tu, na tlu estetike i tehnike čitanja, za sociologiju književnosti ima mnoštvo tema. Koji su preduvjeti za adekvatan pristup tekstovima zasnovanim u skladu s estetikom oprečnosti? Kakva je uloga književne kritike u tom sklopu? Gdje su granice stvaralaštva koje opreku (odnosno inovaciju) usvaja kao načelo?

I naposljetku: na razini se recepcije zbivaju oni — još nedovoljno proučeni — procesi koji se obično spominju pod natuknicom »utjecaj književnosti na život«. Historičari književnosti, zaokupljeni mimetič-

kom problematikom i njezinim raznovrsnim aktualizacijama, propustili su da pomnije istraže djelovanje književnosti na kolektivnu svijest u pojedinim razdobljima, na opće predodžbe, norme, jezične navike; drugim riječima: propustili su da udare temelj povijesti koja ne polazi od života u književnosti, nego od književnosti u životu. Činjenica da neke krajolike ili neke situacije u osjećajnoj sferi neizbježno prati atribut »romantično«, tj. da senzibilnost, ali i stereotipi kasnijih generacija nose biljeg književnoga romantizma i njegovih autentičnih otkrića i tekovina, samo je jedan od rasprostranjenih primjera. Kakvo je značenje i kakva je frekvencija kategorija nekoć izraslih iz određenih situacija životne zbilje, kategorija literariziranih u medijima književnih vrsta ili postupaka? Nisu li zbiljske pojave u kojima vidimo, odnosno prepoznavamo npr. tragediju, idilu, grotesku zapravo odrazi književnih obrazaca, u tom smislu što zbivanja koja već odavna imaju drukčije društveno značenje ponekad još uvijek tumačimo i vrednujemo po strukturama iz književne tradicije? Pa i ponašanje ljudi u svakodnevnim situacijama u znatnoj je mjeri »literarizirano«, što će reći predeterminirano kulturnim, posebno književno tradiranim obrascima koji ne bi tako dugo odolijevali preobrazbama što ih donosi životna praksa da ne postoji stalna reprodukcija predaje u ljudskoj svijesti. Mitovi časti i »viteškoga« ponašanja takvi su razmjerno postojani relikti nekadašnjih norma, sačuvani dobrim dijelom posredstvom trivijalne književnosti. Povijest djelovanja književnosti na društvo još nije napisana. Sustavno proučavanje potrebno za takav pothvat jedna je od zadaća književne sociologije, koja bi time unaprijedila spoznaju o općoj povijesti društva.

POVIJESNA ŠIFRA UMJETNOSTI

O Adornovoj estetici

I

Adornovu estetiku mogli bismo, parafrazirajući jednu autorovu misao, nazvati estetikom u sjeni katastrofe. Središnje iskustvo iz kojega crpi cijeli njegov filozofski napor, opirući mu se u isti mah, iskustvo je čovječanstva suočenoga s parcijalnim ili potpunim uništenjem. To je razmišljanje u kojemu je nazočna mora kakvu je vizionarno izrazio Beckett u svojim djelima. Stoga je pisac *Godota* i *Svršetka igre*, jedan od duhovnih srodnika Adornovih, paradigmatički autor u estetičkim i književnosnim refleksijama »kritičke teorije«. *Pokušaj da se shvati Svršetak igre* — tako glasi naslov jednog Adornova eseja — karakterističan je pokušaj pronicanja u šifre teksta u kojemu kritičar otkriva autentične znakove vremena.

Potpuno bismo, međutim, promašili Adornovu misao shvaćajući rasap što ga evocira Beckettova tje-

skobna igra kao znamen ljudskog bitka svagdje i svagda. Adorno se svakim retkom distancira od egzistencijalističkog tumačenja, koje smatra pomodnom ideološkom konstrukcijom podobnom da filozofski zapečati resignaciju i afirmira jalovost. U opreci s pokušajem se neko određeno stanje društvenih odnosa hipostazira i proglaši »prirodnim obrascem« — što je puka ideologija u izvornom smislu — Adorno prihvaća Marxovu povijesno-filozofsku distinkciju između dosadašnjeg, preliminarnog razvitka u povijesti čovječanstva (Vorgeschichte) i buduće historije. *Negativna dijalektika*, glavno njegovo filozofsko djelo, pristaje uz misao da je povijest proces, ali s gorčinom govori o objektivnom cinizmu koji se očituje u vjerovanju da se, nakon svega što se zbilo, Hegelov »Weltgeist« može definirati bez ustezanja optimistički. Njegovo je obilježje u povijesti klasnog društva, zaključuje Adorno, »permanentna katastrofa«.¹ U povijesnom se procesu očituje i kontinuitet i diskontinuitet u isti mah. Usprkos nadi koja tinja — kao što to rječito kazuje i Blochova filozofija — u utopiji, ne postoji jamstvo imanentno povijesnom toku da će u odlučujućim prekretnicama humanost i razum nadvladati destruktivne silnice protuslovlja. Nužnost koja spaja stupnjeve proizvodnje ne zajamčuje nužnost univerzalnog napretka: put ne mora voditi »od »divljaka do humanosti«, kao što zaista vodi »od pračke do megabombe«.²

Adorno priznaje snagu Marxove dijalektičke argumentacije kojoj je primat materijalnih uvjeta bitka jedini temelj s kojega valja poći da se dokine ljudska ovisnost o tim uvjetima. Ali shvaćajući dosadašnji razvitak isključivo kao porast mogućnosti instrumentalizacije vlasti (Herrschaft), vlasti nad prirodom i nad čovjekom, on dijalektikom operira go-

tovo fatalistički; potencijalna katastrofa koja prati suvremena iskustva zla je slutnja koja apsorbira dijalektiku. Ne iznenađuje stoga što je i u Adornovu mišljenju prisutan diskontinuitet: njegova refleksija zastaje, kao da je suočena s tabuiranim područjem, pred budućnošću. Predodžbu o pozitivnim mogućnostima pogađa zabrana koju je sam sebi nametnuo — »Bilderverbot«, iracionalan element koji je jedna od konstanta u teoriji frankfurtske škole. Dosad jedva zamijećen paradoks te filozofije jest u tome što se Adorno u krajnjoj liniji našao nehotice na pozicijama svojih filozofskih suparnika — neopozitivista i zastupnika fenomenologije. U brojnim metodološkim raspravama, u kojima se s pravom okomljuje na stereotipe pozitivističke sociologije, a isto tako u kritici Husserlove fenomenologije, stalna je potka tvrdnja da je misao koja mari samo za ono što postoji, za »faktične« sustave, zapravo intelektualni ortak konzervativizima, u svojoj konzekvenciji afirmativna, pa čak i apologetska.³ No teško je poreći da se i »kritička teorija« u krajnosti nije mnogo udaljila od fiksiranosti na društveno stanje koje je zatekla — samo što je odbacila neutralan ili potvrđan stav, zauzevši dosljedno negativan. Tako je negativna dijalektika u biti kritički komplement one građanske filozofije kojoj se suprotstavlja.

Ipak, »kritička teorija« nezamisliva je bez marksističke komponente. Točnije: ona je usvojila i adaptirala niz specifičnih pojmova dijalektičkog i historijskog materijalizma, a posebno pojmove Marxove kritike građanskog društva — isto tako kao što je kritički usvojila neke predmarksističke (Hegelove) misaone poticaje, ali i elemente psihoanalize. Mišljenje da rezultat takva spajanja neminovno mora biti eklektičan u ovom slučaju nije točno. Kritika »kritičke

teorije«, a napose Adornovih shvaćanja, bila bi neadekvatna kad bi ustrajala na isticanju nehomogenosti zahtijevajući jedinstvo ondje gdje ga po volji autorā, nesklonih akademizmu, nema i ne treba da bude. Bliži smo istini ako Adorna smatramo adeptom davne želje filozofije da svojom misli obuhvati ukupnost života, da bude univerzalna upravo u opreci sa »specijalističkim« ograničenjem. Dalek od naivnog mišljenja da puka pretenzija može oživjeti praksu renesansnog univerzalizma, Adorno je svoju intelektualnu djelatnost svjesno gradio na otvorenoj suprotnosti: opirao se kako obuhvatnom »sustavu« u smislu tradicionalne filozofije, sistemu bez protuslovlja, tako i prisili specijalističkog partikularizma, u kojem je vidio trag načela opće podjele rada. Po karakteru (ne po sadržaju) njegova mišljenja mogli bismo ga nazvati Nietzscheovim marksističkim srodnikom. Na kritičara građanske kulture u razdoblju prve faze njezine dezintegracije podsjeća aforistički način refleksije, »neakademski« pristup, ali i sklonost da objekte zahvati s oprečnih gledišta naglo mijenjajući aspekte. Tlo na kojemu se susreću intelektualna disciplina u Hegelovoj tradiciji i antihegelovska prizmatičnost aforističke fomulacije, baštinjena od Karla Krausa, kritika je društva koje svoju insuficijenciju želi nametnuti kao posljednju riječ povijesti. Kao zastupnik na svoj način radikalne kritike ideologema izraslih na ruševinama građanskog liberalizma Adorno je bez sumnje sljedbenik Marxov. Međutim, ni osnovni pojmovi preuzeti iz Marxovih spisa o političkoj ekonomiji ni teza o progresivnom otuđenju neće pomutiti spoznaju da je tu posrijedi shvaćanje povijesti i društvenih odnosa koje totalitet marksističke intencije, jedinstvo historijske analize i prospektivne teorije, svodi na interpretaciju etabliranih odnosa.

Ali i ta interpretacija, prelazi li granice dijagnostičkog razmatranja o oblicima represije u kapitalizmu, tražeći odgovore u širim povijesnim razmjerima, ide putovima koji se znatno udaljuju od pogleda na povijest izvedenih iz pretpostavaka originarnog marksizma. »Po tom tumačenju kapitalizam je otvoreno očitovanje nekoć zastrte biti povijesti, dok karakter kapitalizma kao kvalitativno određenog razdoblja u povijesno-dijalektičkom procesu, zavisnog o razvitku ekonomskih proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa, dopijeva u pozadinu.«⁴ Stoga Gerhard Kaiser ima pravo tvrdeći da Adorno u svom tumačenju povijesti regredira u odnosu na Marxa. Potvrda se za to može naći i u djelima nastalima prije *Negativne dijalektike*, napose u knjizi *Dijalektika prosvjetiteljstva* (1947), zajedničkom radu Maxa Horkheimera i Adorna.

Prosvjetiteljstvo (Aufklärung) u terminologiji dvojice autora nije samo određena epoha u povijesti građanske emancipacije nego i pojam za jednu od središnjih tendencija u cijeloj novovjekovnoj kulturi. To je zapravo naziv za proces »racionalizacije« zbilje, proces u kojemu čovjek nastoji zavladatai prirodom rastačući i rušeći mitove, maštovite slike ljudske podčinjenosti. Duboko protuslovlje koje je ostalo znamen prosvjetiteljskog napretka uvjetovano je činjenicom da je čovjek nametnuo prirodi svoju vlast a da nije oslobodio sam sebe; instrumentalizacija razuma u svrhu osvajanja prirode dovela je do usavršavanja totalne vlasti čovjeka nad čovjekom. Dijalektika se procesa očituje u tome što su motivi i sredstva građanske emancipacije — u razvitku proizvodnih snaga prema liberalističkom konceptu slobode — počevši od razdoblja kada je građanstvo postalo subjekt vlasti, stali ugrožavati nekadašnje građanske vrijednosti. Već se u dvoznačnosti Kantova poimanja

uma, naglašavaju Horkheimer i Adorno,⁵ opaža karakteristična dihotomija: um je jamstvo sklada općih i individualnih težnja i stoga uvjet humanosti u smislu klasične prosvjetiteljske filozofije; ali um je u isti mah instancija razumske kalkulacije koja bića i stvari pretvara u puke objekte pod aspektom funkcionalnosti, odnosno koristi. Industrijsko društvo naposljetku prirodu smatra samo još predmetom eksploatacije i administrativnog upravljanja. Opažajno, osjetno iskustvo pojedinca također je zahvaćeno, tj. određeno mehanizmu pojmovnih sudova, osjeti su determinirani unaprijed, prije nego što primamo opažaj: svijet je a priori određen, sagrađen onako kako to odgovara eksploataciji. »Kant je intuitivno anticipirao ono što je tek Hollywood svjesno ostvario: slike se već prigodom proizvodnje prethodno cenzuriraju po standardima razuma s kojim u skladu ih publika poslije treba da gleda.«⁶

Paradoksi racionalnog osvješćivanja, ukorak s uklanjanjem iracionalnih mitova, paradoksi su građanskog društva — to je povijesno utemeljena teza *Dijalektike prosvjetiteljstva*. Građanska je filozofija nastojala ljudsku svijest osloboditi straha i tjeskobe, slijepe pokornosti prema autoritetu mitskih ideologema; ali oslobođenje je, kako upozoravaju autori, pošlo dalje nego što su to zamišljali njegovi misaoni začetnici. Nekontroliran razmah kapitalističke privrede postao je aktualno očitovanje racionalnosti, ali ujedno i snaga kojoj je racionalnost bijedno podlegla, nemoćna da zaustavi razvitak koji je u ime slobode vodio u »organiziranu anarhiju«. Pisci ranoga građanskog razdoblja, Machiavelli, Hobbes, Mandeville, prozreli su tu snagu u zametku, sluteći mnogo jasnije što se sprema uslijed razornih načela ugrađenih u društvo. Stoga je njihova zla riječ bliža istini ne-

goli misao klasika idealizma, kojih je vjera u sklad i mimo njihove volje postala apologetska.⁷ Ideologiju sklada opovrglo je društvo, kojemu se nasilje nad prirodom osvećuje na taj način što savršeno vješto provedena podjela rada, organizacijski uvjet vlasti nad prirodom, osiromašuje čovjekove sposobnosti. »Čovjek plaća porast svoje moći otuđenjem od onoga nad čime iskazuje svoju moć.«⁸ Najgorči sud o društvu koje ideološki taji mehanizme svoje vlasti izrekao je Adorno, dvadesetak godina kasnije, u *Negativnoj dijalektici*.⁹ Grozote iskustva iz nacističkih logora smrti strahotna su konzekvencija procesa u kojemu se pojedinac postupno degradira: »on je već u svojoj formalnoj slobodi sveden na funkciju i izmjenjiv, kao kasnije pod čizmama likvidatora«.

Jedinstvo »kritičke teorije«, osobito u kontinuitetu Adornove misli, očituje se u negativitetu dijalektičkog zaključivanja. Kao što se Adorno u svom ishodištu — tezi da već davno ljudsko osvajanje prirode anticipira razornu vlast — udaljuje od Marxa i vraća nekim kritičkim gledištima filozofije prije Kanta, tako u cijelom rasponu svoga mišljenja ne dopušta dijalektici da zakorači prema sintezi. Protuslovljenje, koje smatra nužnim odgovorom na protuslovlja društva, zastaje na tlu negacije i ne vidi revolucionarni subjekt sposoban da ostvari dalji korak dijalektike. U apstraktnoj kritici ljudske proizvodne prakse, shvaćene tako da je naglašen antagonizam prirode i rada, naziru se tragovi Feuerbachove filozofije; u zakočenoj dijalektici negativnosti aktualizira se, po Adornovu vlastitu priznanju, mišljenje koje se kreće u zatvorenu krugu. Uostalom, i na razini posve sublimirane pojmovne apstrakcije Adorno negira nužnost dijalektičke sinteze, po kojoj bi iz negacije negacije rezultirala pozitivna identifikacija. »Izjednačenje ne-

gacije negacije s pozitivnošću jest kvintesencija identificiranja, formalno načelo svedeno na najčistiju formu. Ono u jezgru dijalektike unosi prevlast antidijalektičkog načela, onu tradicionalnu logiku koja *more arithmetico* bilježi minus puta minus kao plus.¹⁰ Iako naglašava da je Hegelov misaoni napor uvelike posvećen razradi negacije, Adorno sustav idealističke dijalektike podvrgava oštroj kritici zamjerajući joj u prvom redu afirmativnost, usiljeno opredjeljenje za pozitivnu vrijednost u sintezi. Svoju dijalektiku smatra dosljednom jer joj postojanost negacije ne dopušta da sankcionira ono što postoji. Negacija negacije po shvaćanju negativne dijalektike nije poništenje negacije, nego operacija koja pokazuje da negacija nije bila dovoljno negativna.

Tome bi se moglo prigovoriti da posve dosljedna dijalektika zapravo anulira sama sebe: perpetuirajući negaciju, ona ostaje vezana za jednu određenu poziciju, a to znači da implicira pretpostavku da sva protuslovlja treba tražiti u jednom izvoru. Dijalektika potenciranih negacija u krajnosti postaje dijalektikom zastoja. Međutim, Adorno priznaje samo jedan motiv koji opravdava dijalektiku: protivljenje tendenciji da se uspostavi identitet. U njegovu odnosu prema tradiciji Hegelove filozofije, i konzervativnoj i lijevoj, sa spomenutim se otporom slaže drugi motiv njegove kritike — motiv koji je u korelaciji sa sumnjom u legitimnost filozofskih »sustava«. Lapidarno ga je Adorno izrazio u zbirci aforističkih zapisa i kratkih eseja (iz godina provedenih u emigraciji): »Das Ganze ist das Unwahre«.¹¹ Misao da cjelina iskrivljuje ono što je istinsko poriče Hegelovu tvrdnju da je samo cjelina »das Wahre«. Ta je misao uperena protiv totaliteta u smislu ideološkoga konstrukta, tj. protiv shvaćanja po kojemu cjelina apsorpira pro-

tuslovlja. Protivno takvu misaonom usklađenju Adorno uporno brani dignitet filozofije koja je analiza otuđenja i jaza među ljudima, filozofije »naočigled očaja«, kako stoji u posljednjem zapisu zbirke *Minima Moralia*. Razumije se da riječ o »očaju« nije ustupak egzistencijalizmu; »očaj« nije natpovijesna, ontološka kategorija, nego rezultat dijagnoze o društvu. Budući da Adorno u povijesti društva spoznaje antagonistički, klasni princip, njegovo tumačenje konkretnih protuslovlja ostaje povijesno. Odatle proizlazi njegova upotreba pojma »totalitet«, koji, dakako, ne označava ideološku sintezu, nego ukupnost odnosa koji tvore neko društveno, antagonističko stanje. Iz takva shvaćanja totaliteta izvodi prigovor što ga u metodološkim tekstovima upućuje pozitivizmu empirijske sociologije, znanstvenoj orijentaciji koja atomizira podatke jer ne vidi uzajamnu uvjetovanost društvenih pojava. U kapitalističkom društvu sve su ljudske djelatnosti zahvaćene načelom razmjene i robnim fetišizmom pa društvom vladaju apstraktna mjerila ekvivalentnosti.¹² Razmjenska vrijednost, koja je u usporedbi s upotrebnom vrijednošću samo zamišljena, fiktivna vrijednost, zagospodarila je nad ljudskim potrebama, tako da pričin (Schein) vlada zbiljom. Ali taj je pričin u isti mah vrlo stvaran — o njemu ovisi značaj ljudskih djelatnosti. Zadaća je filozofske i znanstvene spoznaje da stekne evidenciju o toj ovisnosti.

II

Sustavno bavljenje Adornovim tekstovima otkriva, usprkos punktualnosti, trajne unutarne sveze njegova mišljenja. Tek spoznaja tih sveza dopušta točnije određenje položaja i značenja estetičkih i književno-

kritičkih sudova. Umjetnost je u Adorna stvaralačka djelatnost koja je po svojim strukturnim odnosno logičkim obilježjima autonomna — pod uvjetom da taj predikat shvatimo dijalektički, tj. kao rezultat složenih procesa. Proizvodni odnosi i ideologemi društvenog supstrata nazočni su posredstvom transmisija u svim kategorijama umjetničkog djela i, općenito, umjetničkog stvaralaštva. I ono što nazivamo formom, specifična pojavnost artefakta, također je višestruko uvjetovana povijesna kategorija, ovisna o neestetičkim faktorima. Umjetnost se može shvatiti samo kao dio općega povijesnog procesa. Zahtijevajući od estetike (i svake pojmovne kritike) da prevlada stajalište akademskog idealizma i njegovih derivata, Adorno se mogao osloniti na poticaje koje su pružali pojedini Benjaminovi radovi, pa i na neke sugestije iz prijelomne faze ranog Lukácsa.

U Adornovim estetičkim raspravama izmjenjuju se dva aspekta: jedan zahvaća detalje estetskog objekta, kako bi se u pojedinosti otkrio smisao cjeline, drugi svoj predmet smještava u perspektivu obuhvatne filozofije povijesti. »Iz daljine« gledana, umjetnost je jedna od najsloženijih historijskih pojava: prolaznost i trajnost u njezinu životu posebna su tema dijalektičkog tumačenja. Adorno ne prihvaća Hegelovu prognozu o svršetku umjetnosti, ali je uvjeren da umjetnost u onom procesu što ga prikazuje *Dijalektika prosvjetiteljstva* nije izmakla paradoksima društvenog razvitka. U umjetničkom trajanju povijest čuva poseban smisao — ljudsku težnju za egzistencijom bez straha i žrtava, težnju za bitkom u kojemu protjecanje vremena nije ukalupljeno mjerenjem radnih učinaka. Umjetnost kao znamen nade i uspomena stalan je izazov, na koji je civilizacija odgovorila nastojanjem da ga potisne ili, još češće, pokušajem

da ga neutralizira, tj. sebi prilagodi i otupi. Horkheimer i Adorno u svojoj zajedničkoj knjizi tumače epizodu iz dvanaestog pjevanja Homerove *Odiseje* kao alegoriju koja predočuje odnos osvajača prirode prema umjetnosti. Da odoli zamamnom pjevu sirena, zvucima ljepote koji odvrćaju od dužnosti, Odisej naređuje da ga vežu uz jarbol, a njegovi pratioci, kojima su uši začepljene voskom, moraju veslati iz petnih žila. Oni znaju samo za opasnost pjesme, ne znajući, oglušeni, za njezinu ljepotu. Reprodukcijski život, po želji gospodara, rezultat je gluha napora. Odisej, imajući na umu samo svoj cilj, okorjeli je pragmatičar koji — anticipirajući puritanizam — svoje odricanje nadoknađuje svrhovitim upornošću. Ljepotu, koja bi ga odvela od njegova puta, on potiskuje. Njegovi će sljedbenici, mnoga stoljeća kasnije, čaroban glas ukrotiti pretvorivši umjetnost u instituciju. Ali već epski junak, privezan uz jarbol, »pribiva koncertu, slušajući nepomično, poput publike kasnijih vremena, a njegov oduševljen poklik za oslobođenjem iščezava poput aplauza«. ¹³ Antički ep, zaključuju autori, sadrži teoriju epohe koja vodi k razdvajanju materialnog rada i uživanja u umjetnosti. Posljedica bit će korelativan odnos između kulturnih vrijednosti i nametnutog rada.

Zajedničko djelo, nastalo u emigraciji, objavljeno je prije povratka dvojice autora u domovinu, na sveučilište u Frankfurtu na Majni. Dvadesetak godina kasnije Adorno je dovršio rad na glavnini rukopisa *Estetičke teorije*, svoga posljednjeg djela. Definitivnu redakciju više nije uspio provesti. Zajedno s *Negativnom dijalektikom* to djelo tvori sažetak njegova mišljenja u kasnijim godinama — kao što su *Minima Moralia*, po riječima Jürgena Habermasa, neka vrst »sume« ranijeg razdoblja. *Estetička teorija* svoje-

vrсна je nadopuna raspravi o dijalektici, nastavak razmišljanja o konstitutivnim protuslovljima, u tematski određenim granicama. U metodskom pogledu Adorno je ostao vjeran svojim načelima, dosljedan napose u neakademskoj realizaciji zamisli. To djelo nije ni uvod u estetiku, u tradicionalnom smislu, ni kritički prikaz estetičke literature. Izlaganje zazire od toga da probleme slijedi u povijesnoj kronologiji, izbjegavajući u isti mah orijentaciju prema nekim sustavima estetičkih kategorija (ontoloških tipologija npr.). Strukturalno usmjerena estetika, pogotovu ortodokсна, bila je za Adorna, dakako, neprihvatljiva; ali ni estetika Hegelova tipa nije pružala alternativu, estetika kakvu nalazimo, usprkos modifikacijama, i u Lukácsa (*Die Eigenart des Ästhetischen*, 1963).

Dva aforizma iz zbirke *Minima Moralia* mogla bi poslužiti kao moto autorovu djelu o estetici. Prvi glasi: »Umjetnost je magija oslobođena laži koja tvrdi da je ta magija istina«, a drugi: »Zadaća je umjetnosti danas da unese kaos u red«. ¹⁴ Ta dva zapisa vode u srž njegova razmišljanja o umjetnosti, a obilježavaju i važna tematska područja *Estetičke teorije*: problematiku umjetničkog pričina (Schein) i pitanje o položaju suvremene umjetnosti. Osobito je druga tema karakteristična za Adornov pristup estetici. Njegova bi se teorija mogla definirati kao filozofija moderne umjetnosti, ako prihvatimo šire značenje koje autor daje riječi »moderna«, označujući njome razvitak građanske umjetnosti od postromantičke epohe do danas. *Estetička teorija* umnogome dograđuje na teze autorove *Filozofije nove glazbe* (1949) — primjer kontinuiteta njegova mišljenja.

U skladu sa svojim uvjerenjem da se u estetici odnos između promjenljivih, neposredno povijesno tangiranih, i relativno invarijantnih pojava ne može

svesti na određen sustav, Adorno je *Estetičku teoriju*, po vlastitim riječima, »montirao« nižući »parataktički« pojedine pojmovne sklopove. Umjesto dispozicije koja sugerira hijerarhiju pojmova ili sukcesiju, po prioritetu, provedena je razrada problema u koncentričnim krugovima. ¹⁵ U takvoj koncepciji nema mjesta ni uobičajenom razvrstavanju umjetnosti (glazba, književnost, likovne umjetnosti itd.) ni klasifikaciji po nekom »internom« kriteriju (npr. po generičkom u književnosti). Ključne su kategorije opći pojmovi primjereni višoj razini apstrakcije: mimeza, privid, tehnika, konstrukcija, originalnost itd.

Razumije se da takav postupak izaziva kritiku. Ne bi trebalo inzistirati na prigovoru da su ti pojmovi disparatni; njihov je suodnos posljedica autorove »paratakse«. Odista je, međutim, relevantan prigovor da ti pojmovi imaju vrlo različit povijesni opseg — i da bi stoga tek pomno historijsko tumačenje pojedinih termina (a to u djelu nije dosljedno provedeno) uklonilo izvor mogućih zabluda. Zato Adorna treba čitati vrlo oprezno, dopunjavajući ga elementima koji u njegovu tekstu nedostaju. Uostalom, *Estetička teorija* u prvom je redu filozofsko djelo: ne poučava, ne informira, nego potiče na samostalno razmišljanje. A granice te estetike granice su misli koja ustraje na pozicijama negativne dijalektike. To će se pokazati napose u odlomcima koji razrađuju drugi od navedenih aforizama.

Misao prvog aforizma javlja se ovdje donekle preinačeno. Magijska fascinacija koja zrači iz umjetnosti ostaje za Adorna jedno od konstitutivnih obilježja estetske sfere. Zagonetnost (Rätselcharakter) svake umjetnosti izmiče racionalizaciji (što ne znači da izmiče analizi) i odgovor je na nastojanje da se svijet posve podvrgne funkcionalizmu. Nastojeći barem

naznačiti iracionalnu komponentu umjetničkog djela, Adorno pribjegava metafori i uspoređuje djelo s vatrometom: poput vatrometa umjetnički je fenomen i empirijski predmet i fikcija u isti mah, i artefakt i fantazmagorija (ET, 125). Umjetnost je multivalentna: duboko je prožeta aktualnom situacijom iz koje se rađa, a ipak je u njoj nešto što uporno odolijeva prolaznosti; njezina poruka, upućena svakome, ne može se ni »dešifrirati« ni iscrpsti. Najdublji je motiv umjetnosti njezin prosvjed protiv puke empirije. »U svakom izvornom umjetničkom djelu pojavljuje se nešto što ne postoji« (ET, 127). Bio bi nesporezum to »nešto« tumačiti kao transcendentnu kvalitetu u vulgarnom smislu. Po glavnom načelu negativne dijalektike tu kvalitetu treba shvatiti kao očitovanje negacije. Specifična negacija identična je sa specifičnom artikulacijom umjetničkog djela, koje tumači, ali i negira zbilju. »Estetska cjelovitost antiteza je neistinitoj cjelini« (ET, 429). Dok u toj tvrdnji Adorno aludira na spomenutu tezu iz svoje aforističke zbirke, u istom se odlomku vraća i na misaonu osnovicu *Dijalektike prosvjetiteljstva* kada umjetnost naziva stvaralaštvom u kojemu se također nazire ljudska vlast nad prirodom — ali sublimirana vlast spremna da ukine samu sebe i da se solidarizira s prirodom. Stoga je težnja umjetnosti da naprosto svojom pojavom ozbilji mogućnost egzistencije oslobođene prisile i nužnosti.

Estetička teorija u tim tezama dostiže onu razinu uopćavanja na kojoj apstraktna ideja posve potiskuje realna iskustva. Teško je, naime, prihvatiti predodžbu o umjetnosti koja je svedena na »idealni tip«, po terminu Maxa Webera, odnosno na obrazac onih djela koja jedino odgovaraju shvaćanju da artefakt indirektno negira postojeću zbilju anticipirajući izmire-

nje suprotnosti. Sumnja je opravdana to više što apstraktno izjednačenje protuslovi Adornovim temeljnim intencijama. Ne treba zaboraviti da je u višeznačnosti umjetničkog djela potencijalno sadržana mogućnost manipulacije. U određenom tumačenju djelo može postati medij sugestije, instrument za oblikovanje svijesti i stoga izvršilac namjera koje pervertiraju moment oblikovane slobode, humanu simboliku umjetnosti.

Svjestan toga da pojam »magične« pojave ne obuhvaća složenost umjetničke tvorevine, Adorno u *Estetičkoj teoriji* razrađuje i jednu drugu misao *Dijalektike prosvjetiteljstva*: da je umjetničko stvaralaštvo ujedno i spoznajni čin. U davna vremena umjetnost nije bila posve odvojena od spoznaje — od filozofije i od kroničarskog sjećanja na prošlost. Otada se sve više izgrađivala njezina autonomija, ali je u tom procesu slabio spoznajni potencijal, pa je ona povremeno mogla biti degradirana do puke zabave ili dopadljive dekoracije. Umjetnost odvojena od spoznaje, nikome na putu, lako je postajala povlašten objekt tolerancije.¹⁶ Treba dodati da je upravo prosvjetiteljstvo, u užem smislu, umjetnost najviše približilo spoznaji ograničujući tako njezinu autonomiju, ali podižući je u isti mah na razinu društveno relevantne djelatnosti. Bez prijelomnih zbivanja u prosvjetiteljstvu jedva se može zamisliti položaj umjetnosti i njezin društveni prestiž u »moderni« posljednjih stotinu godina, dakle u razdoblju koje Adorna najviše zanima. Od kasnoga 18. stoljeća umjetnost u jeku građanske emancipacije dopijeva na mnogo višu razinu društvenog ugleda, osobito uslijed toga što joj u povijesnom procesu dopada uloga sintetičke duhovne aktivnosti, simboličke djelatnosti u kojoj se stapaju sve sublimirane težnje epohe. Kritička, spoznajna supstancija umjetničkog

djela, aktualizirana u prosvjetiteljstvu, otad ne prestaje zaokupljati teoriju. Kantovo i Schillerovo inzistiranje na autonomnom karakteru umjetnosti, usmjerenom prema sferi »igre«, potaknuto je otporom protiv prakse koja s umjetnošću postupa vulgarno utilitistički dodjeljujući joj ili funkciju dopadljivog luksuza ili ideološkog stimulansa. U razdoblju romantizma, kada dignitet umjetnosti više nije bio sporan, Hegel je, udaljivši se od Kantove estetike, naglašavao »sadržajnu«, zapravo spoznajnu komponentu.

Adorno u tome, donekle, slijedi Hegela. Magiji se pridružuje spoznaja. Spoznajna supstancija umjetničkog djela jamstvo je ugleda što ga je umjetnost osvojila oslobodivši se obveze da bude feudalni divertimento. Raspravljajući o Hegelu, Adorno naziva objektivni idealizam u estetici napretkom, ali napretkom koji je skupo plaćen priznavanjem postulata po kojemu je umjetnost tako reći ilustracija duha, organizirana ljepota u slavu one vrijednosti koju čuva ideja. I umjetnosti je, tvrdi Adorno, posredstvom interpretativne mimeze svojstven pojam istine; u tom pojmu filozofija i umjetnost konvergiraju. Međutim, kad god se umjetnost oslanja na filozofiju, uvjerit ćemo se da je umjetnička istina drukčija nego filozofska. Filozofiju, a pogotovu znanost, zbilja može opozvati ili revidirati; umjetnička se istina može samo obnoviti ili zaboraviti, opovrći se ne može. Djelima koja su zamišljena kao ilustracije idealističkih teza naknadno se osvećuje njihova veza s određenom filozofijom. »Sve više očita neistina idealizma retrospektivno... kompromitira umjetnička djela« (ET, 197). Adorno se slaže s Herbertom Marcuseom u mišljenju da upravo kategoriju sklada, koja je inherentna umjetnosti, zahvaća zasebna dijalektika: sklad koji prožima umjetnička djela može se smatrati očitovanjem

njihove utopijske poruke, znamen njihove anticipatorske ideje; ali se sklad, pod drugim aspektom, može tumačiti kao simbol pomirenja i kvijetizma, kao znak postignute sublimacije u kulturi. Umjetnička djela u toj drugoj interpretaciji poprimaju afirmativan karakter služeći kao kulturni alibi. U kasnijoj građanskoj kulturi, upozorava Adorno, takvo je nastojanje očito. Umjetnost, preparirana da posluži za utjehu i za uljepšavanje zbilje, postaje oblik društvene laži (ET, 10).

Modernu umjetnost, čiji razvitak Adorno prati od Baudelaireova vremena, treba shvatiti kao mnogostruk protest protiv te laži. Ali taj bi protest ostao deklarativna fraza (kao što ponekad i biva) kad bi se ograničio na programatsku tvrdnju. Protest postaje estetskim činom tek u umjetničkoj strukturi, izražen i oblikovan jezikom djela. Disonanca, montaža, razaranje iluzije — to su središnje kategorije teorije koja se temelji na iskustvima umjetničkog stvaralaštva koje izbjegava identificiranje, dopadljivost, ustupak, afirmativnost. Te se kategorije u Adornovoj estetici uklapaju u njegovu opću kritičku dijagnostiku — one su očitovanja negativne dijalektike. Stoga motivi Adornova razmišljanja o umjetnosti postaju tek u odlomcima posvećenim tim pojmovima u punoj mjeri evidentni i u povijesnom kontekstu legitimni. Ona djela koja kritika danas često naziva »provokativnim«, u specifičnom značenju izvedenom iz protesta, Adornova su prava domena.

Izazovan karakter umjetničkih tvorevina koje prosvjeduju protiv sankcionirane, tj. ukroćene i prilagođene ljepote očituje se neposredno, često vrlo drastično, u isticanju predmeta i pojava s područja koje inače pogađa estetski tabu. Izazov se objektivira s pomoću onoga što se obično smatra ružno, odvratno,

sablažnjivo. Baudelaire (u pjesmi *Strvina*) i Rimbaud začetnici su tendencije koja u našem stoljeću — u njemačkom ekspresionizmu, u nadrealista, u Becketta i mnogih drugih autora — postaje širokom strujom, gotovo normom. Ali toj težnji da se posebnim izborom elemenata iz zbilje ramponira estetička kodifikacija svojstvena je dijalektika koju Adorno, čini se, nije uočio. Posljedica je kvantitativnog porasta da izazov ružnoće, postajući stereotipan, sve više gubi svoju provokativnu snagu. Od neutralizacije toga postupka korist danas vuče već i reklama računajući s adaptiranom publikom. Adorno je jednom drugom prigodom, u *Filozofiji nove glazbe*, upozorio na srodnu pojavu. U nekim se suvremenim djelima skladatelji ponekad služe tonalnim suzvučjima, no u atonalnom ili dvanaesttonskom kontekstu, paradoksnom, upravo ti akordi zvuče kakofojnično, a ne disonance.¹⁷ Isto vrijedi i za odnos između usvojenih estetskih elemenata i »ružnih«. O estetskoj izražajnoj vrijednosti odlučuje kontekst. Zato se danas na kolažima i fotomontažama neodadaista izazov ne postiže samo reškim kontrastom »lijepih« i »ružnih« segmenata, nego napose isticanjem namještene ljepote: blistavi zubi filmske dive vizuelne su »disonance«, a ne kante prepune smeća.

Društveni sadržaj Adorno traži i u opreci između estetski pozitivnih i estetski negativnih kategorija (po tradicionalnim mjerilima). Groteskne figure, nakaradne maske i vulgarne, skatološke šale u starijoj likovnoj umjetnosti i književnosti nisu isto što i drastični, izazovni prikazi fizičkog rasapa ili nasilja u postrealističkoj umjetnosti. Očitovanja ružnoće bila su u kulturi antike ili renesanse uklopljena u sustave vrijednosti, a legitimirala ih je mitska baština. Lijepo i ružno imalo je svoj alegorijski smisao. Moderna umjet-

nost, međutim, ne poznaje mitski ili filozofski plašt koji zaodijeva te pojave. Zazorni objekti u njoj nisu pojave figurativnog izraza, nego predmeti neposredne zbilje; prestavši biti dijelom neke utvrđene, općepriznate stilske klasifikacije (na primjer tzv. niskog stila, po obrascu antičke retorike), oni djeluju kao neposredan izazov upućen konvencionalnim društvenim navikama. Spregu »lijepih« i »ugodnih« dojmova, koja je sve donedavna vladala trivijalnom estetikom, estetika izazova želi razbiti. U sociološkom je pogledu karakterističan argument što ga navode pobornici konzervativnih shvaćanja: da je zbilja dovoljno ružna i da je stoga dužnost umjetnosti da se uzdigne do »čiste ljepote«. Takva uloga umjetnosti, da bude pozlata koja pokriva nesklad i nasilje u realnosti, suptilan je oblik društvene represije, naglašava Adorno. Radikalizam u djelima suvremene umjetnosti napada lažnu fasadu; u tome se, posredno, očituje kritičko opredjeljenje. Nacisti, koji su progonili modernu umjetnost nazivajući je »degeneriranom«, osjećali su njezin protest protiv laži i nasilja — pa tako i protiv njihova barbarstva. »Estetička osuda svega što je ružno oslanja se na socijalnopsihološki verificiranu sklonost da se ružne pojave, s pravom, poistovjete s izrazom patnje . . .« (ET, 79). Hitlerova država, koja je u tom pogledu brutalno provela neka načela građanske ideologije, sručila je svoju mržnju na sve odraze zbiljske patnje sileći u isti mah umjetnost da svim sredstvima efektne prezentacije veliča laž. »Što su u podrumima više zlostavljali, to su nesmiljenije zahtijevali da krov počiva na stupovima« (ET, 80).¹⁸

Bilo bi naivno vjerovati, tvrdi Adorno, da umjetnost sa zloupotrebom njezina potencijala nema nikakve veze. Umjetnost je, gradeći svoju autonomiju, svoj »Olimp privida«, kako kaže Nietzsche, postigla

status koji je izlaže manipulaciji. Otpor što ga takvu stanju pružaju neki stvaraoci moderne umjetnosti manifestira se na način koji pokazuje kako je teško izmaknuti iz rezervata institucionalizirane umjetnosti. Tako treba shvatiti pokušaje diverzije unutar umjetnosti, napore koji idu za tim da se rastvori estetska imanentnost djela, utemeljena na pričinu, i eksponira proizvodni postupak umjesto rezultata (ET, 157). Adorno je, dakako, svjestan toga da se i takvo potenciranje postupaka, koji služe tome da se razotkriju postupci, zapravo kreće u krugu. Zato, priznaje, ima istine u dosljednosti onih umjetnika koji svoja djela grade posve na hermetizmu, odbijajući barem na taj način kompromis.

Odlomke *Estetičke teorije* u kojima autor raspravlja o konstitutivnim obilježjima moderne umjetnosti popraćuju povijesni eskursi, u kojima se pojedini eksponirani pojmovi osvjetljuju dijalektički. Jedan je od tih pojmova »originalnost«, kategorija koja je nezamisliva bez ekonomskih implikacija. S pravom Adorno naglašava da treba razlikovati osebujne umjetničke postupke (kvalitativne pojave kakve nalazimo u svim razdobljima) od ideologije programatske originalnosti, koja je posljedica kapitalističke ekonomike. Originalnost, kakva je u trivijalnoj, reklamnoj sferi postala gotovo elementom neželjene parodije, vuče neslavno porijeklo iz veze s tržišnom privredom, koja iz uvijek istih motiva mora stvarati pričin da nudi stalno nešto novo, kako bi privukla kupce (ET, 257). Evidentna je i točnost primjedbe da originalnost pod uvjetima konkurentskih odnosa nikad nije smjela »prevršiti mjeru«; morala je držati ravnotežu izmirujući načela inovacije i komunikativnosti. Individualizam, koji je psihički supstrat umjetničke originalnosti, fungirajući kao transmisija između eko-

nomskih proizvodnih odnosa i umjetničkog stvaralaštva, na taj je način također dospio u problematičan položaj.

Adorno, ipak, na ovome mjestu ne slijedi misao do kraja. Protuslovlje originalnosti može se zamijetiti već u rano doba afirmacije te pojave. Individualna originalnost u umjetnosti neodvojiva je od emancipacije pojedinca građanina koji oponira normama staleške kulture povlaštenih slojeva. U estetsku osebujnost ugrađena je predodžba o slobodi. Stoga je romantička ličnost sebe mogla smatrati kako nezamjenjivim pojedincem tako i zatočnikom čovječanstva, reprezentantom svih ljudi željnih da odbace konvencionalne spone. U 19. stoljeću umjetnik se našao suočen s izgubljenim iluzijama; njegova osebujnost, komercijalno iskorištena, izgubila je simboličko značenje u širem društvenom smislu i postala uporište njegove osamljenosti. Suvremena kriza pojma »originalnost« temelji se na spoznaji da je društvena uloga umjetnika pretrpjela promjene koje rastaču kategorije baštinjene od romantizma. Inovacija, nekoć izraz samosvojne ličnosti, danas je — napose zbog udjela anonimnih, tehničkih faktora u medijima reprodukcije — u znatnoj mjeri proizvod složene suradnje, a manje rezultat posve individualne kreativnosti. Tako treba shvatiti Adornovu tvrdnju (ET, 258) da u suvremenom stvaralaštvu naglasak nije na originalnosti, nego na stvaranju novih tipova estetskog izraza.

Posljednje poglavlje koje je autor uspio barem donekle zaokružiti (ako je taj izraz u odnosu na Adorna uopćen dopušten) sažetak je razmišljanja o problematici umjetnosti u društvenom kontekstu. Polazište je teza: »Umjetnost, koja je, jednom svojom stranom, kao proizvod društvenog rada duha, uvijek fait social, to postaje izričito u procesu integracije u

građansko društvo. Ona obrađuje odnos artefakta prema empirijskom društvu tematski; na početku tog razvitka nalazi se *Don Quijote*. Ali umjetnost nije društvena činjenica samo po načinu proizvodnje, u kojemu se, pod određenim uvjetima, usredotočuje dijalektika proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa, niti samo po društvenom porijeklu sadržajne građe. Njezin društveni karakter posve je određen tek njezinom oprekom prema društvu, a u taj položaj ona dospjeva tek u stanju autonomije. Kristalizirajući se kao samosvojna vrijednost, nesklona da ugoditi postojećim društvenim normama i da se kvalificira kao 'društveno korisna', ona se kritički odnosi prema društvu naprosto svojim postojanjem, kakvo s negodovanjem primaju puritanci svih ispovijesti« (ET, 335). »Asocijalna« je strana umjetnosti prema tome određena negacija određenog društva.

Ali Adorno ne bi bio dijalektički mislilac kad ne bi u isti mah izrekao spoznaju da se takav negativan stav umjetnosti može tumačiti također ideološki: odvrćući se od društva, od koga zazire, umjetnost to društvo više ne tangira. Uslijed toga ona i sama postaje problematična — jer društvo usprkos svemu nije samo »negativnost« (Negativität), koju osuđuje estetska struktura, nego i stalan oblik produkcije i reprodukcije ljudskog življenja. Umjetnost se nije mogla lišiti obveze ni prema tom momentu ni prema kritičkom djelovanju, sve dok se u društvenom procesu nije očitovala tendencija koja vodi samouništenju. Međutim, nije do umjetnosti, tj. oblika stvaralaštva koji ne operira sudovima, da intencijama luči jedno od drugoga. »Čista proizvodna snaga poput estetske, oslobođena heteronomnog diktata, objektivno je opreka sputane snage, ali i paradigma kobne djelatnosti koja je sama sebi svrha« (ET, 335).

Nije slučajna pojava što upravo najšire intendirano poglavlje Adornova djela sadrži teze koje najviše izazivaju kritiku. U dijalektici opaža se i određeno protuslovlje dijalektike, Adornove dijalektike. Izvor je dvojstvo značenja koje je u tekstu svojstveno pojmu »društvo«. Društvo je jednom poprište negativne prakse (kojoj umjetnost oponira), drugi put totalitet u kojemu je sadržana sva ljudska praksa. Nameće se zaključak da je umjetničko stvaralaštvo jedina djelatnost koja je u isti mah i dio cjeline i kontrapunkt toj cjelini. Ako je umjetnost — što Adorno i priznaje — nezamisliva bez društvenog totaliteta, onda je obilježena protuslovljima cjeline u kojoj participira (cjeline koja znači »neistinu« — das Unwahre). Znači li to da je umjetnost neka vrst egzistentne utopije? U *Filozofiji nove glazbe*⁹ nalazimo misao da bi tek u izmirenom čovječanstvu umjetnost mogla odumrijeti. Očita je analogija s Marxovom tezom o ukidanju filozofije u činu realizacije. Po Adornovoj pretpostavci zbilja bez umjetnosti bila bi ostvarenje umjetnosti — čovječanstvo oslobođeno prisile. Ali to implicira zaključak da cjelina postaje »istinita« po uzoru na ljudsku djelatnost koja može biti samosvrhovita jer se po svom cijelom značenju opire pojmu nužnosti. Ako je tako, nije opravdana navedena Adornova dijalektička poenta sadržana u riječima da je umjetnost ujedno i »paradigma kobne djelatnosti«. Razumije se da je kob autonomije samo posljedica objektivnog stanja, pečat »krivnje« koja pogađa umjetnost, jer ona, zatvorena u sebe, nehotice stvara iluziju općeg sklada. (Mučitelji u logorima koji zaneseno slušaju Mozartovu glazbu nisu za Adorna samo primjer perverzije; ne očituje se u tom užasnom prizoru samo zloupotreba nego i dubok simptom razdora koji zasjenjuje ljepotu umjetničkih djela.) Dosljedan bi od-

govor na to protuslovlje bilo ukinuće umjetnosti — njezine autonomije i njezine imanencije. Time bi, međutim, nestao jedini simbol one druge mogućnosti ljudske egzistencije, jedini zalag budućnosti. Krajnja točka negativne dijalektike i ovdje je aporija.

Mišljenje koje ne zna za poziciju bez protuslovlja ne može se prikloniti priprostoj alternativni: »angažiranost« — »artizam«. Ono što se obično naziva angažirana umjetnost nije za Adorna koncepcija koja bi, potaknuta umjetnikovim voljnim činom, mogla izmaknuti objektivnoj dijalektici stvari. Želi li umjetničko djelo biti medij specifične prakse s namjerom da oblikuje svijest ljudi, postignut će cilj samo pod uvjetom da apel ne postane direktiva, tj. da djelo ne iznevjeri načelo kreativnosti u spoznajnom procesu (ET, 361). Umjetnost koja svojoj publici nameće spoznaje na način koji ne dopušta stvaralačku recepciju odnosi se prema njoj represivno, vršeći funkciju tatora; a time umjetnost ukida smisao koji joj je inherentan. Razlika između Brechtovih i, na primjer, Sartreovih drama nije u divergenciji namjera — i jedne i druge angažirane su po svojoj intenciji. Razlika je u bogatstvu tekstone, u mnogostrukoj interakciji estetskih elemenata, u svemu što Brechta iskazuje kao većeg umjetnika. Angažman, naglašavanje kritičko-spoznajnih vrijednosti, u estetičkoj je aksiologiji samo relativan faktor. Ni jedno umjetničko djelo ne može biti »istinsko« u društvenom smislu ako nije uvjerljivo kao estetska tvorevina; obratno vrijedi da lažna ili pervertirana društvena svijest ne može biti tlo istinski umjetničkog stvaralaštva (ET, 368). Drugi Adornov zaključak može se shvatiti kao aluzija na Sartreovu izreku da ne možemo zamisliti veliko umjetničko djelo prožeto nekom ahumanom ideologijom. Estetski »intenzitet« također nije apsolutna vrijed-

nost. Štoviše, Sartreova teza zahtijeva dopunu. Što veći intenzitet estetskog izraza, postignut djelovanjem lažne svijesti, to gore po artefakt.

Nije teško složiti se u tome s Adornom ili Sartreom. Ali Adornova formulacija sadrži misao koju valja ponovno razmotriti u odnosu na njegovu dijalektičku problematiku. Suodnos što ga Adorno uspostavlja između estetske i društvene autentičnosti odnosno »istinitosti« implicira postojanje društvene svijesti koja može biti supstrat velikih umjetničkih ostvarenja. Da takva djela postoje, za Adorna je aksiom. Ali on ih u duhu svoje negativne dijalektike smatra znakom oporbe, ne-identiteta s društvom. Kako je onda uopće moguća bilo kakva istovjetnost s društvenom sviješću? Da li je »istinita« svijest, sadržana u autentičnim djelima, svijest nezavisna o društvenim odnosima? Postoji li takva svijest? Adorno bi to odlučno zanijekao. Ta pitanja, koja ne treba smatrati logičkim zamkama, vode konstataciji da su nedosljednosti Adornove estetike posljedica zanemarivanja konkretnih povijesnih distinkcija. Polazeći od iskustava suvremene umjetnosti, Adorno je ta iskustva uopćio i iz njih izveo generalne zaključke, koje je teško dovesti u sklad s povijesnom dinamikom ranijih razdoblja.

Uvjerljive sudove, relevantne za sociologiju umjetnosti, nalazimo u odlomcima gdje uopćavanja ustupaju mjesto spoznajama potkrijepljenim povijesnom evidencijom. S pravom Adorno upozorava da je u analizi društvenoga karaktera umjetnosti kriterij neposredne nazočnosti određenih motiva u izboru građe vrlo često varljiv. Pogrešno je tvrditi da prizori iz radničkog života u djelima realista ili naturalista a priori više kazuju o društvenim odnosima nego neki prividno posve ezoterični tekstovi simbolističke ori-

jentacije. »Meunierov idealizirani nosač ugljena uklapa se, kao i cijeli realizam toga kova, u građansku ideologiju, koja je s tada još uočljivim proletarijatom izašla na kraj potvrđujući i njemu lijepo čovječstvo i plemeniti izgled« (ET, 341). Nasuprot tome suptilna simbolistička djela poput ranih Hofmannsthalovih ponegdje sadrže srž iskustva o položaju umjetnosti u građanskom društvu — iskustva 19. stoljeća koja je Mallarmé izrazio riječima da suvremena zbilja može biti samo ružna.

Zaključak je Adornov da je »imanencija društva u umjetničkom djelu bitna društvena odrednica umjetnosti, a ne imanencija umjetnosti u društvu« (ET, 345). Njegovo je shvaćanje umjetnosti prema tome nedvojbeno definirano kao sociološka varijanta kritičkog pristupa »inherentnim« kvalitetama umjetničkog djela. Polazeći od spoznaje da su oblici društvene interakcije na području umjetnosti specifični oblici interesa za objekte (artefakte) koji se po svom estetskom i logičkom statusu ne mogu usporediti s predmetima druge vrste, Adorno u sociologiji umjetnosti inzistira na orijentaciji prema umjetničkoj proizvodnji, odnosno prema rezultatima proizvodnje. Primarna je zadaća takve sociologije »dešifriranje« — kadšto prikrivenog, a gotovo uvijek samo posredno izraženog — društvenog karaktera djela; sfera recepcije za njega je samo od sekundarne važnosti. U tom je pogledu Adorno pobornik koncepcije kakvu je zastupao mladi Lukács,²⁰ a kasnije, u pojedinim radovima, Benjamin, Goldmann i Szondi. Znanstveno zanimanje za sociološke indikacije u procesu recepcije, vrlo živo u najnovijim raspravama,²¹ Adorno je unaprijed metodološki relativirao izražavajući sumnju u domet istraživanja koja se zadovoljavaju klasifikacijom različitih oblika djelovanja. Glavni mu je ar-

gument tvrdnja da je recepcija proces koji se zbog stalna utjecaja posredovnih faktora, društvenih ali neumjetničkih, stalno udaljava od izvornog značenja artefakta te se u tom procesu gubi i izvorna društvena signatura (ET, 339). Ta se teza lako može ilustrirati primjerima. Velika književna i glazbena djela iz razdoblja oko godine 1800. sublimiran su izraz građanskoga revolucionarnog idealizma u prosvjetiteljskoj tradiciji: Goetheov *Faust* i Beethovenove simfonije (s paradigmatskim Schillerovim tekstom u IX. simfoniji) prožeti su istim duhom. Ali umjetničke tvorevine nisu rezistentne prema ideološkoj manipulaciji. U razdoblju kada su suprotnosti imanentne građanskom društvu nekadanje građanske ideale obrnule u laž, i ta su djela počela funkcionirati kao ideološki alibi ili, još gore, kao poštapalice agresivnosti.

Sociološka analiza recepcije ponekad zaista ostaje na razini pozitivističkog nizanja podataka, pa je stoga Adornova metodološka skepsa shvatljiva. Prave njezine mogućnosti, međutim, Adorno je očito potcijenio. Gotovo je nemoguće strogo razlučiti aspekte o kojima govori: nazočnost društva u umjetničkom djelu od nazočnosti djela u društvu. Recepcija nije proces koji samo smještava djelo u različite situacije; recepcija je u isti mah stalna interpretacija i reinterpretacija, djelatnost koja je dijalektički spojena sa strukturnim značajkama djela. Zašto je, blago rečeno, trivijalizacija mogla pogoditi pojedine Beethovenove simfonije, a nije pogodila njegove gudačke kvartete? Koji su to elementi u cjelokupnoj organizaciji estetske materije podesni da posluže pervertiranju izvorne intencije? Može li se djelima vratiti njihov povijesni smisao, i kako? Sve su to pitanja koja zadiru i u ono područje koje je Adorno omeđio svojom definicijom. Uostalom, u jednom ranijem radu, u članku o nače-

lima sociologije glazbe (*Ideen zur Musiksoziologie*), i sam je upozorio na opreku između pojedinih povijesnih stadija u životu umjetničkog djela. »Čak i najneposrednije kompozicije Beethovenove, zaista, po Hegelovim riječima, svjedočanstva istine, u reproduktivnom se aparatu degradiraju na razinu kulturne robe, pa poslužuju konzumente ne samo prestižom nego i emocijama kojih u tim kompozicijama nema; a prema svemu tome njihova bit nije indiferentna.«²² Teoriju recepcije koja bi bila kadra objasniti smisao određenih preferencija i otkriti veze između analognih pojava tek treba izgraditi.

Sumnja prevladava i u Adornovu osvrtu na dosadašnju praksu sociocentričnog tumačenja »sadržaja« u djelima. Neadekvatan je postupak interpreta koji, na primjer, sukobe u Shakespeareovim dramama nastoje svesti na društvenopovijesni obrazac klasnih borba — iako je takav pristup razumljiva reakcija na bornirane parafraze što ih nude poklonici trivijalnog idealizma, koji bez prestanka ponavljaju da je »bitno« u umjetnosti društveno indiferentno, izraz antropoloških konstanti, vječno... Društvenu okosnicu, kaže Adorno, treba tražiti u kategorijama svojstvenim dramskoj strukturi, u kategorijama bez kojih su nezamislive konstituente forme. Povijesni trenutak društva sačuvan je u kategorijama poput individualnosti (u renesansnom prototipu) i strasti, u »građanskom konkretizmu« Kalibanovu, u (anakronističnom) gnušanju što ga likovi tragedije o Antoniju i Kleopatri osjećaju prema goloj vlasti. U usporedbi s tim simptomima prikazi su političkih sukoba iz prošlosti samo obrazovna građa (ET, 378). Flagrantno nerazumijevanje za složenost umjetničkih fenomena Adorno nalazi u onih kritičara ili teoretičara koji pro-

suđuju također neadekvatno, jer s ideološkoga gledišta identificiraju cjelinu djela s pojedinim nazorima zastupljenima u tekstu ili s građanskom ličnošću autorovom. Takav postupak izjednačuje književno djelo s izvorima neposrednih informacija, s pragmatičkim (ili ekspozitorskim) tekstovima. Razumije se da se tako gubi njegov specifični karakter, a sociološka analiza ostaje zaokupljena parcijalnim ili perifernim pojavama. Najkrupnija zamjerka tiče se prakse po kojoj se, posve neproblemski, provodi cijepanje u »sadržaj« i »formu«. Rezultat: tip književne kritike, gotovo normativne, koja ne zazire od toga da proglasi sadržaj nekoga djela progresivnim prigovarajući u isti mah zbog »formalizma«. Primjeri za takvu kritiku mogu se naći i u Lukácsa. Brecht ju je više puta iskusio. Besmisleno je, ističe Adorno, npr. Strindbergu zamjerati što nije slijedio Ibsenove »emancipatorske intencije«. Usprkos tome što su neka njegova uvjerenja represivna, cjelina njegove dramaturgije sadrži znatan kritički potencijal. U dezintegraciji dramskog realizma s pomoću groteske, očitovanja podsvijesti i tabuiranih iskustava ostvarena je slika destruktivnosti građanskog društva. Strindbergove inovacije objektivno su kritičke. »O prelaženju društva u stanje mđre one svjedoče autentičnije nego najhrabrije optužbe Gorkoga. U tom su smislu i društveno izražajan simptom, slutnja u kojoj se budi svijest katastrofe koju sprema građansko individualističko društvo: u njoj posve izoliran pojedinac postaje do te mjere sablast kao u *Sablasnoj sonati*« (ET, 382). Jalovo je jadikovati zbog »destruktivnih« tendencija u modernoj umjetnosti — u ranog Schönberga, u Picassa ili Becketta — i zahtijevati od umjetnosti da konzervira vrijednosti koje su u zbilji odav-

na devalvirane. Tko inzistira na realizmu, morao bi priznati da je bolna, izazovna destrukcija istinski realizam danas. Društvenokritička snaga umjetnosti u njezinu je otporu prema pokušaju manipulatora koji žele umjetnosti dodijeliti ulogu dekoracije ili prazne igre; njezina je istina u intenzitetu koji pokazuje do koje su mjere njezine »konstrukcije i montaže ujedno i demontaže« (ET, 379). To je facit Adornova shvaćanja moderne umjetnosti: dosljedan potez koji zatvara krug negativne dijalektike. Misao koja je prožeta više slutnjom katastrofe negoli nadom shvaća izraz samo kao odraz rasapa. Takva se estetika doima poput goleme parafraze jednog aforizma Karla Krausa: »Izobličenje zbilje u zapisu istinit je zapis o zbilji« (*Pro domo et mundo*, 1912).

Na više mjesta Adorno varira misao da je bolje biti uopće bez umjetnosti nego zadovoljiti se s pseudoumjetnošću. U njegovoj viziji totalno opredmećenog svijeta mjesto je paradoksnog predodžbi da je negacija, nepostojanje zalag iščezle pozitivnosti. Ipak, u trenutku kada je dio studentske ljevice s pozicija srodnih anarhizmu zahtijevao »ukinuće« umjetnosti smatrajući je bez razlike oblikom društvene laži, Adorno je argumentirao u prilog umjetnosti, stvaralaštva koje se ne može mjeriti po kriteriju potrebe i nužnosti. Pobornicima političkog akcionizma pod svaku cijenu poručuje da je besmisleno u ime pragmatizma ukinuti nešto što je nužno upravo kao očitovanje ne-nužnosti (ET, 373). Svom je sudu dodao sarkastičnu poentu. Tko je obuzet potrebom da umjetnost mjeri po učinku, zapravo podržava, htio li on to ili ne htio, načelo robne razmjene — po uzoru na malograđanina koji se pita, nudeći neku stvar, što će dobiti za uzvrat.

Teže Adorno nalazi opravdanje za postojanje umjetnosti pri pomisli na ona zbivanja u realnosti koja su sušta opreka svemu što umjetnost može značiti. Brecht je u svom *Malom teatarskom organonu* (1949) zapisao da je najlakši oblik egzistencije umjetnički pričin. Najteža iskustva o životu i razaranju života imao je Adorno na umu kada je ustvrdio da je nakon svega što se dogodilo u logoru Oświęcim u barbarski pisati pjesme.²³ Bilo bi posve pogrešno toj tezi pripisati karakter moralističkog poziva na apstinenciju. Teza nije potekla iz naivnosti; naprotiv, njezin je smisao da provocira suvremenu svijest i tako unese nemir u poetsku naivnost. Ne može se reći da Adorno u tome nije uspio. U kasnijim radovima prevagnulo je shvaćanje — s očitim tragom rezignacije — da je umjetnost opravdana kao izraz protivljenja i, možda, nade. *Negativna dijalektika*, u kojoj autor još jednom aludira na svoju tvrdnju, izjednačuje estetski izraz s glasom očaja. »Stalna patnja ima toliko prava na izraz koliko i čovjek kojega muče ima pravo urlati; stoga je možda bilo pogrešno tvrditi da se nakon Oświęcima više ne mogu pisati pjesme.«²⁴ Motivi dijalektičke spoznaje time, dakako, nisu iscrpljeni. Porazna je, na primjer, konfrontacija koju Adorno nije neposredno proveo, ali se nameće ako njegove tekstove čitamo usporedno: konfrontacija smisla koji ima krajnja ekspresija u modernoj umjetnosti — i okolnosti da umjetnost u neokapitalizmu, po Adornovoj dijagnozi, ne može izmaknuti mehanizmima tržišne privrede, koji je pretvaraju u robu. Kao oblik robe, ona, bez obzira na intencije, postaje ovisna o posve disparatnim faktorima, ali napose o interesima koji vladaju na području koje su Horkheimer i Adorno u *Dijalektici prosvjetiteljstva* nazvali »industrija

kulture«. Jedna je od gorkih spoznaja »kritičke teorije« da ni pozitivna negativnost nije sigurna pred zahvatima komercijalizacije koja sve izjednačuje na razini konformnih »vrijednosti«. Po pretpostavkama Adornove dijalektike i ovdje se krug zatvara.

III

Većina je Adornovih eseja o književnosti objavljena pod karakterističnim naslovom *Noten zur Literatur* (I—IV). Note, bilješke — ta riječ (s konotativnom aluzijom na muzikologa) shvaćena je adekvatno ako budi predodžbu nesustavnih zapisa poteklih iz razmatranja u duhu filozofskog poentilizma. Takav poentilizam, međutim, nema gotovo ništa zajedničko s impresionističkom kritikom. Portretirajući u jednom svom eseju Waltera Benjamina, prijatelja i duhovnog srodnika, Adorno se i nehotice približio autoportretu. Pojedine karakteristike, bez sumnje, pristaju i njegovoj esejistici. Benjamin, piše ondje Adorno, nije težio za tim da izvede nacrt totaliteta građanskog društva; zaokupljale su ga pojave zaslijepljenosti i difuznosti, prividna prirodnost. Tim je tragovima prilazio povećalom uvjeren da upravo u detalju treba tražiti bitna očitovanja, ključ za materijalističku interpretaciju. Na taj je način, svojom »mikrološkom i fragmentarnom metodom«, Benjamin nastojao izbjeći reifikaciji koja prijete analizi kapitalističkih struktura uslijed utjecaja što ga predmet vrši na analitički pristup.²⁵ Kako bi se izbjegli nesporazumi, treba naglasiti da se Adornova karakterizacija ne odnosi na sve Benjaminove radove; neke kasnije rasprave, tako npr. poznata studija o umjetničkom djelu u razdoblju tehničke reprodukcije (1936), drukčije su koncipirane.

Razlika između Benjaminova i Adornova pristupa očituje se, ipak, i u navedenoj karakteristici. Na Adorna se, naime, ne može primijeniti tvrdnja da »fragmentarna metoda« nastoji otkriti neposrednu povezanost estetskih pojava i društvene baze, obilazeći pojam univerzalne posredovanosti. Dok je ta tendencija u Benjamina ponekad jasno uočljiva (npr. u studiji o Baudelaireu), Adorno u načelu sumnja u mogućnost neposredne evidencije; stoga u njegovim nastojanjima da otkrije djelovanje društvenih kategorija u umjetničkoj tvorevini središnje mjesto pripada pojmu »posredstvo« (transmisija, Vermittlung). Štoviše, u vrijeme kad je Benjamin, od 1936. do 1939, surađivao u časopisu »Zeitschrift für Sozialforschung« (u brojevima objavljenim u emigraciji, u Parizu), Adorno je, dopisujući se s njim, više puta iznio kritičke primjedbe o njegovoj praksi materijalističkog tumačenja kulturnih fenomena. Jezgru kritike sadrži prigovor da marksističkoj teoriji ne odgovara metodički postupak neposrednog »izvođenja«, jer se temelji na nedijalektičkoj primjeni kauzalnosti. Navođenje odnosno zazivanje činjenica s područja materijalne baze, s namjerom da te činjenice u aktu konfrontacije osvijetle složenost nadgradnje, Adorno naziva materijalističkom magijom, Ne poričući determinaciju (impliciranu, uostalom, već u upotrebi pojmova »baza« i »nadgradnja«), on inzistira na teoriji koja determinaciju vodi kroz filter posredovnih kategorija koje omogućuju shvaćanje pojedinih funkcija društvenih djelatnosti u cjelokupnom procesu.²⁶

Iz mnoštva poticaja relevantnih za produbljenu društvenopovijesnu analizu umjetničkih postupaka izdvojit ćemo razmišljanja o sklopu problema za koji kao terminološki signal obično služi višeznačan pojam »realizam«. U *Estetičkoj teoriji* Adorno je »de-

montažu« realizma, dakle određenih mimetičkih načela književne tradicije, nazvao znamenjem moderne književnosti, bez obzira na intencije pojedinih autora, pa je svojom karakteristikom mogao obuhvatiti tako raznorodne pisce kao što su Brecht i Beckett. Previranja u shvaćanjima o mimetičkim obvezama, što znači i u shvaćanjima o tome koji principi konstituiraju realizam, Adorno nije prikazao. Tu središnju temu u povijesti novije književnosti, pogotovu 18. i 19. stoljeća, osvjetlio je na neobičan način u eseju o Balzacu. Upadljiva je napose suprotnost prema raširenom shvaćanju o naravi realizma, tumačenju kakvo je prihvaćeno pod utjecajem poetoloških teza davnih pobornika realizma, a dijelom pod sugestijom Lukácseva autoriteta.²⁷ Po toj interpretaciji realizam građanske epohe legitiman je izraz društvene klase koja svoj praktički empirizam primjenjuje u svim djelatnostima, pa stoga i umjetnosti nameće spoznajni karakter, iako na specifičan način. Realizam je, tako shvaćen, estetsko usvajanje (i osvajanje) zbilje — prividno ekstenzivno, nereducirano. Iskustvo se ne podvrgava književnim konvencijama, nego se književni izraz podvrgava iskustvu. Adorno, međutim, zastupa mišljenje da realizam 19. stoljeća nije prožet primarnim odnosom prema iskustvenoj zbilji, pa je njegova neposrednost varljiva. Realizam je posljedica »gubitka realnosti«.²⁸ Povijesni trenutak očituje se u reagiranju književnosti na fenomen otuđenja u stvarnim odnosima. Zbilja zarobljena u znaku robe samo je prividno evidentna; napose u društvenim odnosima, koje zastupnici realizma stavljaju u središte, zbilja je zapravo sve više apstraktna, izmičući postupno individualnom iskustvu. Stotinjak godina kasnije Brecht će tvrditi (a Adorno tu misao citira) da osobna, neposredna empirija posve zakazuje zahtijevamo li od nje da bu-

de osnovica umjetničkog oblikovanja suvremene zbilje. Složenosti te zbilje ona nije primjerena, pa spoznaja mora poći od promišljene teorije društva, a umjetnički će ekvivalent biti realiziran u modelima apstraktnih klasnih odnosa. Za Adorna je realizam Balzacova vremena nagovještaj simptomatične reakcije: građanska epika, kojoj predmetni svijet, područje njezina zanimanja, izmiče iz vida, nastoji usiljenom točnošću opisati taj svijet pretjerujući gotovo u tome, ali upravo stoga što je postao stran, lišen prisnosti.

Istina, čitamo u *Dijalektici prosvjetiteljstva*, samo je u pretjerivanju. To se odnosi i na spomenuto tumačenje. Adornu se, naime, može prigovoriti što je »opisnost« realističkog pripovijedanja sveo na reakciju koja kao da anticipira iskustva negativne dijalektike. To gotovo proročansko obilježje realističkog romana ne bi trebalo zanemariti. Ne može se, međutim, poreći da je književnost onoga vremena ispunjena — prigušenim, nenametljivim — otkrivačkim patosom. Otkrivačkim u dvostrukom smislu: prodor u područja zbilje koja su književnosti dotad iz društvenih razloga bila strana proveden je istom ozbiljnošću kao i uklanjanje književnih konvencija prošlosti u kojima se nazirao trag preživjelih društvenih norma. Na Adornovoj je strani drugi argument. Njemu ide u prilog opažanje da su gotovo svi veliki realistički romani prožeti neobičnom ambivalencijom, koja je zacijelilo znak problematičnog odnosa prema objektivnoj zbilji. Protuslovlja u Balzaca, groteskne crte u Dickensu, Gogolja i Kellera, tjeskobna minucioznost Flaubertova, sve su to očitovanja nemira. »Kritički realizam« ne poznaje drugo nego iskustvenu realnost; književna mu je utopija tuđa. Ali prikaz te zbilje takav je da nerijetko budi duboko nezadovoljstvo sa

životom »kakav jest«. U našem stoljeću, upozorava esej o pripovjedaču u modernom romanu, realnost je pogotovu manipuliran pričin. Roman zato dopijeva u paradoksan položaj. »Želi li roman ostati vjeran svojoj realističkoj baštini i reći kakav je život, mora se odreći realizma koji, reproducirajući fasadu, samo pomaže fasadi u pokušaju obmane.«²⁹ Roman je po Adornovu sudu tako reći stvoren da pronikne u labirint ljudskih sudbina stvoren u epohama otuđenja i samootuđenja. Već od procvata građanskog romana u 18. stoljeću, od Fieldingova vremena, središnja je njegova tema sukob žive ljudske ličnosti i okamenjenih društvenih odnosa. Do Flauberta roman je umio prikazati dinamiku tog sukoba. Nakon toga razdoblja u umjetnički značajnim romanima zapadnih književnosti preteže nemoćna introspekcija, koja upravo zbog toga što se roman morao odreći mogućnosti da dešifrira život sadrži nov, adekvatan smisao. U estetskim zagonetkama tih djela krije se istina o otuđenom životu.

U svijetu gdje stvari nisu ono što zapravo jesu, nego »funkcije« utilitarne prakse, zbilja je »začarana«. Umjetnost je jedan od čovjekovih napora da se tom stanju odupre — ako nikako drukčije barem tako da otuđenost potencira do te mjere da gubi pričin prirodnosti i uzdrma svijest. To je smisao i Kafkine metafore: umjetnost je sjekira koja razbija led zarobljene, automatizirane svijesti. Jedan je Adornov zapis³⁰ karakterističan primjer rasuđivanja u kojemu se estetska problematika stapa s općom spoznajnoteoretskom.

»Hebbel iznenađuje pitanjem koje postavlja u jednoj bilješci svoga dnevnika: zašto je život u kasnijim godinama lišen čara. 'Zato', sam odgovara, 'što u svim onim šarenim izobličnim lutkama vidimo valjak koji

ih pokreće, i zato što se upravo stoga dražesna raznolikost svijeta pretvara u ukočenu jednodimenzionalnost. Kada dijete jednom vidi kako lakrdijaši pjevaju, glazbenici sviraju, djevojke nose vodu i kočijaši voze, ono misli da ljudi u tome nalaze zadovoljstvo i veselje; ono i ne pomišlja da ti ljudi i jedu i piju, liježu na počinak i opet ustaju. Ali mi znamo što se u svemu tome krije.' — Krije se, naime, zarada koja sve te djelatnosti plijeni pretvarajući ih u puka sredstva uzajamno zamjenjiva i svedena na apstraktno radno vrijeme. Kvaliteta stvari prestaje biti bit i postaje slučajna pojava njihove vrijednosti. 'Oblik ekvivalencije' unakazuje sve opažaje: ono u čemu više ne svijetli sjaj vlastite namjene za nečije 'zadovoljstvo' gubi sjaj i za oko. Osjetila ne primaju ni jedan podražaj izolirano, nego opažaju da li su boja, zvuk, pokret sami sebi svrha ili služe nečemu drugom; zamara ih lažno obilje, pa sve utapaju u sivilu razočarani varavom pretenzijom kvaliteta, izraženom njihovom nazočnošću, iako se kvalitete ravnaju prema svrhama prisvajanja, a uvelike i postoje samo radi njih. Depoetizacija zornog svijeta reakcija je senzorijska na opredmećenje toga svijeta u znaku robe. Tek stvari oslobođene prisvajanja bile bi šarene i korisne u isti mah: pod univerzalnom prisilom ne može se jedno s drugim izmiriti. No djeca nisu, kao što Hebbel smatra, toliko obuzeta iluzijama o 'dražesnoj raznolikosti' da njihovo spontano opažanje ne bi bilo kadro shvatiti i ojeti se protuslovlju između fenomena i fungibilnosti, kojemu rezigniran način opažanja u odraslih ljudi više nije dorastao. Igra je dječja obrana. Nepodmitljivo dijete zamjećuje 'posebno obilježje oblika ekvivalencije': »Upotrebna vrijednost postaje javni oblik oprečnog pojma, razmjenske vrijednosti' (Marx, *Kapital*, I, Beč, 1932, str. 61). Zaokupljeno nesvrhovitom

aktivnošću, dijete se varkom opredjeljuje za upotrebnost vrijednost, a protiv razmjenske vrijednosti. Upravo time što stvari kojima je zaokupljeno lišava posredovane korisnosti, dijete pokušava u bavljenju njima spasiti ono što u tim stvarima čovjeka zadovoljava, a ne ono što odgovara razmjeskom odnosu, koji ljude i stvari podjednako izobličuje. Mala teretna kola nikamo se ne kreću, a sitna su burenca prazna; ali ona ostaju vjerna svojoj namjeni time što svoju službu ne vrše i ne sudjeluju u procesu apstrakcija koji onu njihovu namjenu nivelira; ostaju joj vjerni time što spokojno ustraju kao alegorije svoga specifičnog smisla. Raspršene ali nesputane, stvari čekaju hoće li društvo jednom s njih ukloniti društvenu stigmę; hoće li životni proces koji spaja ljude i stvari, praksa, prestati da bude praktična. Nestvarnost igara očituje da stvarnost još nije ostvarena. Igre su nesvjesno uvježbavanje istinskog života.»

»Mala trgovina«, kako je Adorno nazvao svoj tekst, zapravo je sažetak estetičkog traktata — autor bi rekao »alegorički esej«. Tekst je neobično važan za razumijevanje Adornove teorije u cijelosti, jer je u njemu evidentna autorova recepcija Marxove teze o povezanosti osjetilnog opažanja s totalitetom proizvodne prakse. Materijalistički intendirana spoznajna teorija u Adornovu zapisu ujedno je ključ za estetičku problematiku. Estetsko doživljavanje usporedivo je s držanjem djeteta, koje nesvjesno čuva mogućnost slobodne i osmišljene ljudske djelatnosti izvan sfere otuđenog rada. Igra i umjetnost konvergiraju u tome što su oblici potencijalnoga društvenog odnosa prema svakoj stvaralačkoj djelatnosti. Temelj na koji upućuje to rasuđivanje opća je antropološka problematika. Nije teško u tome prepoznati tradiciju koju je Adorno usvojio: uz Marxove poticaje nazire se

odraz Schillerove estetike, napose antropološki orijentiranih shvaćanja iz tzv. *Estetičkih pisama* (1795). U njima Schiller, anticipirajući kritičke sudove mladog Marxa o društvu koje neminovno pospješuje alijenaciju, pojmovno razvija svoju antropološku viziju, koja ga vodi k zaključku da je čovjek u punom smislu riječi čovjek tek u stanju nesputane igre. Paradigmatički pojam igre označuje aktivnost u kojoj je čovjek oslobođen nužnosti, tlake koja mu nameće jednostranost i uslijed toga ga deformira; »razigran«, čovjek mijenja i svoj odnos prema okolini, prema prirodi, koja prestaje biti puki predmet izrabljivanja. Adornova interpretacija Hebbelova zapisa aktualizira spoznaje koje su u idealističkoj filozofiji kasnog prosvjetiteljstva spekulativna reakcija na tendencije koje su se tek u narednom razdoblju očitovale u punoj mjeri.

Citiranom se tekstu, međutim, može pristupiti i drukčijim asocijacijama. U Adornovim djelima nigdje se, doduše, ne spominju teoretičari ruske »formalne škole«. Ali podaci te vrste ne moraju biti relevantni za stvaranje zaključaka o srodnosti problema. Neosporivo je da se spoznajnoteoretska komponenta Adornova tumačenja alijenacije može dovesti u vezu s estetičkom i književnokritičkom tezom Šklovskoga po kojoj književno djelo snagom primijenjenih postupaka može pobuditi dojam svježje, neposredne percepcije određene zbilje. Postupak što ga Šklovski naziva *ostranenie* potiče spoznajnu ulogu estetske osjetljivosti: izazvana na neobičan način, naša se svijest načas oslobađa automatizama navike, pa otupljenu perceptivnost obnavlja, osvježuje, tako da ponovno postiže pun intenzitet prvog, neposrednog opažanja.³¹ Već je Hegel u *Fenomenologiji duha*³² ustvrdio da ono što je

poznato, upravo zato što jest *poznato*, nije *spoznato*. Hegel zahtijeva da se neprovjerena, navikom usvojenaa predodžba zamijeni kritički provjerenom; Šklovski vidi u primarnom opažanju uvjet za neizobličen, primaran odnos prema zbilji. Zajednička je težnja za istinom koju pruža otpor prema stereotipnim reakcijama, prema stanju mehaničke ravnodušnosti i stoga neosjetljivosti u odnosu na osjetna svojstva ili strukturne osobine predmeta i pojava.³³ Analogno stanje dijagnosticira Adorno s gledišta kritičke sociologije kada tumači društvene motive opreka između percepcije zarobljene robnim fetišizmom i djetinjske naivnosti, kojoj je svojstven onakav odnos prema stvarima kakav se na višoj razini svijesti očituje u umjetnosti.

IV

Adornov prinos »kritičkoj teoriji« temelji se gotovo bez iznimke na analizi i kritici kapitalističkog društva. Povijest i stanje toga društva tvori, kako je već rečeno, obzor negativne dijalektike. U tom je smislu Adorno usvojio pojmove Marxovih analitičkih postupaka i, općenito, elemente historijskog materijalizma. Prikaz glavnih radova pokazao je kolike je poticaje Marxova teorija alijenacije dala filozofiji frankfurtskog kruga i kakve je preobrazbe (i zastoje) izvorni marksizam pretrpio u spomenutim djelima. Potrebno je, međutim, posebno se osvrnuti na primjenu i tumačenje određenih Marxovih operativnih termina u kontekstu »kritičke teorije«, napose u razmišljanju o estetskim pojavama. Distinkcija sadržana u Marxovim pojmovima *Gebrauchswert* i *Tauschwert* stalna je potka Adornovih rasuđivanja o umjetnosti. Povijest umjetnosti, a to znači i književnosti, mogla bi se

shvatiti kao povijest procesa u kojima se stalno mijenjaju uvjeti komunikacije. U tom je procesu od osobite važnosti uloga i utjecaj medija koji prenose (ili oblikuju) poruku teksta. O tim medijima — od arhaičkog pjevača do elektroakustičkih realizacija — bilo je pobliže govora u prvom dijelu ove knjige. Za neke tvrdnje Adornove estetike relevantni su napose komunikacijski čimbenici koji utječu na umjetničko stvaralaštvo i njegove oblike od vremena kad umjetnička djela ulaze u sustav robne cirkulacije pod kapitalističkim uvjetima. Kako je spomenuto u odlomku o razvitku književnog tržišta, književna su djela u proizvodnji ovisnoj o nakladnicima već u 18. stoljeću tvorevine kojima prijeti sudbina puke robe. Suvremenici bili su toga svjesni. Drastični naziv »roba« već se tada javlja, i znak je zabrinutosti. U *Dijalektici prosvjetiteljstva* Horkheimer i Adorno, razmatrajući prilike karakteristične za komercijalizaciju odnosa prema umjetnosti u suvremenom kapitalizmu, govore o »industriji kulture«. Većina je njihovih analiza u istoimenom poglavlju provedena na temelju iskustva s praksom američkih radio-stanica i filmskih kompanija tridesetih i četrdesetih godina. Merkantilni splet estetskih vrijednosti, reklame, isticanje »servisa« u ponudi kulturnih dobara i stereotipna proizvodnja filmova i glazbe po strogo klasificiranim obrascima, od crtanih filmova i glazbenih »hitova« do melodrama, aspekti su komercijalno organizirane eksploatacije kulturnih djelatnosti — organizirane po načelu unovčavanja prestiža što ga konzument crpi iz priznatih umjetničkih djela ili po načelu racionalizacije proizvodnje, s rezultatom da tvorevine rubricirane kao kultura postaju nalik na proizvode s tekuće vrpce. Najdjelotvorniji je komercijalni stimulans moda, tj. nametnut »stil«, izraz manipuliranog ukusa. Publika,

konzumenti »kulturne industrije«, obmanjuje se time što joj se sugerira da proizvodi služe njoj, iako — upravo obratno — ona služi mehanizmu tržišta. »Ono što bi se moglo nazvati upotrebnom vrijednošću u recepciji kulturnih dobara nadomještava se razmjenskom vrijednošću...«³⁴ To će reći da se tvorevine ne prihvaćaju same po sebi, nego kao posrednici nečega što je izvan njih — oni su simboli mode, društvenog ugleda, prestiža. Novac uložen u »konzumaciju« kulture vraća se u obliku društveno motiviranog probitka. Umjetničke vrijednosti postaju fetiš, a u tom pojmu sadržana je društvena popularnost djela, a ne njihove zbiljske kvalitete. Pravu »upotrebnu vrijednost« potiskuje privid iza kojega se krije neka druga motivacija. Čak i sublimna umjetnička djela koja, posve prožeta specifičnim vrijednostima, negiraju robni karakter ne mogu se potpuno oteti sustavu koji ih prostituira. Simfonijski stavci montirani kao pratnja uz reklamne filmove dopijevaju u »kontekst« koji razara njihovu umjetničku logiku.³⁵

U jednom članku iz šezdesetih godina Adorno je ponovio tvrdnju da su tvorevine koje su prilagođene načinu potrošnje u razdoblju industrije kulture posve podređene robnom postupku.³⁶ Izraz »industrija«, upozorava Adorno, treba shvatiti uvjetno. On se u prvom redu odnosi na standardizaciju pojedinih kulturnih kategorija i na tehnike racionalizacije u reprodukciji, a manje na sam proizvodni čin. I u tom pogledu postoje razlike između pojedinih vrsta umjetničkog stvaralaštva. U proizvodnji filmova (i u srodnim granama) provedena je podjela rada, a kako znaatan udio pripada tehničkim sredstvima, u kapitalistički je organiziranim kompanijama rad osnovan na ovisnosti: proizvodna sredstva ne pripadaju neposrednim stvaraocima. Književnost i glazba, iako također

vezani za reprodukciju, u izvornom stvaralačkom stadiju zadržavaju kategoriju individualnog producenta, barem na višoj vrijednosnoj razini. To individualno polazište industrija čak podržava: individualna emotivnost ili originalnost može poslužiti kao preporuka u reklamne svrhe.

Usprkos pojmovnim distinkcijama koje je Adorno proveo, pojam robe prihvaćen je u jednom dijelu sociološke literature o umjetnosti bez dovoljno opreza. Termin je postao opće mjesto, iako upravo taj pojam zbog svojih implikacija zahtijeva strogu kritičku provjeru.³⁷ Ni Benjamin ni Adorno, uostalom, tim pojmom ne operiraju uvijek dosljedno. Stoga je opravdan pokušaj da se ta problematika načelno osvijetli i podvrgnu kritici pogrešne pretpostavke. Treba razmotriti argumente koje je nedavno iznijela Hannelore Schläffer u svojoj raspravi o aspektu »Umjetnost kao roba«.³⁸ Polazište je pojmovne analize kritika tvrdnje po kojoj umjetničko djelo postaje na tržištu »stvar«, predmet poput svakoga drugog artikla. Ali tertium comparationis otpada, upozorava H. Schläffer, ako se raznorodni objekti ne uspoređuju samo na osnovi osjetilnog iskustva. Bitne se razlike između umjetničkih tvorevina i robnih proizvoda u ekonomskom smislu mogu spoznati samo na temelju usporedne analize koja obuhvaća način proizvodnje, distribucije i recepcije (upotrebe).

Po analizi koju je Marx proveo u *Kapitalu* proizvod prestaje biti neposredno shvatljiv predmet u času kada gubi status upotrebno predmeta i postaje roba određena za zamjenu. Razmjenska vrijednost (ili na-prosto vrijednost — Wert) samo se prividno očituje, odnosno utjelovljuje, u empirijskom predmetu; prividno, jer vrijednost zapravo ne ovisi o neposrednim, osjetilnim kvalitetama stvari, nego o društvenom ka-

rakteru proizvodnje, dakle o načinu i o količini utrošenog rada. Opipljiv proizvod samo je oblik vrijednosti (Wertform). Razmjenska vrijednost stoga svaki proizvod rada pretvara u »društveni hijeroglif«. ³⁹ Tumačenje je tih složenih znakova odnosa djelatnost koja se, kako naglašava Marx, provodi post festum, kad su se procesi robnog obrtanja već ustalili; zato se rezultati tih procesa smatraju, pogrešno, prirodnim oblicima (Naturformen) društvene djelatnosti. »Tajnovitost oblika robe naprosto je u tome što on ljudima društvene značajke njihova rada odražava kao predmetne značajke proizvoda, kao društvena prirodna svojstva tih stvari, a time i društveni odnos proizvođača prema ukupnom radu odražava kao društveni odnos predmeta egzistentan izvan proizvođača.« ⁴⁰ Fantom ili fetiš robe stvara se na taj način što čimbenici ekonomskog proračuna poprimaju privid izvornih, prirodnih svojstava.

Za robu u navedenom smislu konstitutivno je dvojstvo: roba se rađa, tumači Marx, u obliku prirodnih predmeta ili tvari (željeza, tkanine itd.), ali te stvari, određene svojom upotrebnom vrijednošću, postaju nešto drugo, tj. roba, čim se njihovoj izvornoj namjeni pridruži razmjenska vrijednost. Roba posjeduje to dvojstvo — prirodni oblik i apstraktnu vrijednost. ⁴¹ Tom dvojstvu odgovaraju dva aspekta ljudskog rada: svrhovit radni učinak, koji je u skladu s upotrebnom vrijednošću, i apstraktan rad, koji se mjeri količinom utrošenoga vremena. Taj drugi oblik rada određuje robnu vrijednost. U engleskom jeziku to se dvojstvo može izraziti riječima *work* i *labour*. *Work* označava rad koji stvara upotrebne vrijednosti a određen je kvalitativno; *labour*, kvantitativno određen rad, stvara razmjensku vrijednost.

U nedovršenu IV dijelu *Kapitala (Teorije o višku vrijednosti)* Marx na jednom mjestu raspravlja o odnosu između »produktivnog« i »neproduktivnog« rada. Razlikovanje polazi od spoznaje da u kapitalističkom procesu proizvodnje produktivnost, mjerena po kriteriju dobitka, u načelu nema ništa zajedničko ni sa sadržajem rada ni s upotrebnom koristi proizvoda. Ista vrst rada može biti i produktivna i neproduktivna. Karakteristično je da Marx ovdje uzima primjer iz kulturnog stvaralaštva. Milton, napisavši *Izgubljeni raj* i prodavši rukopis za pet funta, bio je »neproduktivan« radnik; neki autor koji za svog nakladnika po narudžbi piše književnu manufakturu »produktivan« je radnik. To su mjerila koja degradiraju rad, dijeleći ga na koristan ili nekoristan, već prema probitku kapitalista. Milton je, piše Marx, s toga gledišta svrstan među »neproduktivne« proizvođače, jer se njegov rad ne može ubrojiti među profitabilne produkte, štoviše ne može se ni ocijeniti mjerilima poddesnima za proizvode unaprijed subsumirane pod pojam kapitala. Da izrazi suprotnost, prirodno stvaralaštvo, Marx se služi metaforom: Milton je svoje djelo stvorio iz istog razloga iz kojega dudov svilac stvara svoje niti — kao očitovanje svoje prirode. ⁴² Ili drugi primjer. Pjevačica koja na svoju ruku nudi svoje umijeće nije »produktivna«; druga pjevačica, u službi poduzetnika, u organiziranim je priredbama »produktivna« jer stvara kapital. Proizvodnja *robe*, ističe Marx, nije samo materijalna proizvodnja. Jedini je uvjet da služi razmjeni. Kod te vrsti proizvodnje Marx razlikuje dvije mogućnosti. Znanstvena i umjetnička djela mogu na putu između stvaraloca i primaoca dospjeti u robnu cirkulaciju i poprimiti oblik robnog objekta jer se uz specifičnu, upotrebnu vrijednost očituje i komercijalna. Međutim, takva — u na-

čelu — individualna proizvodnja vrlo je daleko od tipične kapitalističke. Činjenica da je upravo u tim prijelaznim oblicima eksploatacija rada osobito izražena ne mijenja ništa na stvari. Drugu mogućnost nalazimo ondje gdje se proizvod ne može odvojiti od proizvodnog čina, npr. u kazališnih glumaca. Za publiku glumac je umjetnik, a ne posrednik koji omogućuje novčanu dobit; za vlasnika kazališta ili za agenta on je »produktivan« u materijalnom pogledu, iako i taj rad samo u neznatnoj mjeri odgovara kapitalističkim, robnim načelima.⁴³

Polazeći od pojma individualnog rada, kako ga, u sklopu ovdje iznesenih distinkcija, shvaća Marx, H. Schlaffer dolazi do zaključka da osobitost umjetničkog stvaralaštva treba tražiti u prvom redu u činjenici da umjetniku s gledišta sociologije pripada, bez sumnje, poseban status. Njegov se rad po određenim obilježjima izdvaja iz sustava proizvodnje, u najširem smislu, a pogotovu danas, s obzirom na suvremene uvjete produkcije. Različito od robne proizvodnje, umjetničko stvaranje ne može se razumno mjeriti kriterijem utrošenog vremena. Zato i racionalizacija radnog vremena odnosno radnih postupaka ne može biti relevantna za ocjenu učinka. Tako i umjetnikov »minuli rad« (stečeno iskustvo u tehničkoj vještini) ostaje individualna kategorija, objektivno nemjerljiva. Ta posebnost umjetnikove kreativnosti, uočena već u ranijim povijesnim razdobljima, potaknula je tradicionalnu estetiku da stvaraocima i djelima dodijeli u svakom pogledu autonoman status. Tu je estetiku zavela specifičnost društvenoga karaktera stvaralaštva, pa je ona oblik djelatnosti pojmovno uočila i proglasila idejom umjetnosti.⁴⁴ Srodan je argument da se na umjetničko stvaranje ne odnosi podjela relevantna za teoriju društva, podjela na umni i

manuelni rad. Svoju predodžbu umjetnik većinom ostvaruje sam, a djelo (dovršeno odnosno spremno za realizaciju) ostaje njegov proizvod bez obzira na mogućnost različitih ostvarenja u komunikacijskim situacijama.

Odlučujuću važnost, međutim, ima spoznaja koja iz toga proizlazi. Umjetnika ne zahvaća proces konstitutivan za robnu proizvodnju po dosad navedenim načelima: dok stvaranju razmjenske vrijednosti, po Marxovoj definiciji, odgovara otuđen rad, u umjetnikovu stvaralaštvu očituje se rad u kojemu je sačuvano osobno jedinstvo. *Umjetnikov odnos prema radu nije zahvaćen alijenacijom.* »Taj individualni totalitet stvara od umjetnika fascinantno lik u građanskom društvu, utemeljenom na podjeli rada.«⁴⁵ Razumije se da se ta tvrdnja ne smije uopćiti i da je sociologija dužna voditi računa i o pojavama koje su kompletno utvrđenoga stanja. Već je rečeno u prvom poglavlju ove knjige da književni život 18. stoljeća nije obilježen samo kultom »genija« nego i — posve oprečno — praksom nakladnika koji su tekstove naručivali kod najamnih pisaca. Posljedica je toga raslojavanja u sferi proizvodnje definitivna kategorizacija književnosti po obrascima utvrđenima već ranije: podjela na »visoku« i na »nisku«, trivijalnu književnost. Braneci svoje uvjerenje da se o »književnoj robi«, usprkos graničnim slučajevima, može govoriti samo metaforički a ne egzaktno ekonomski, H. Schlaffer pokušava osporiti shvaćanje da je trivijalna produkcija u manifestnim proizvodnim karakteristikama izjednačiva s robom. Trivijalne tvorevine nisu naprosto serijski primjerci, tvrdi ona; i u toj se vrsti književnosti (ili glazbe ili slikarstva) očituje neka senzibilnost, koja se manifestira npr. u tome što autor pogađa

ukus publike u određenom trenutku; autor stoga ne povlađuje toliko poslodavcu koliko anonimnoj javnosti.

Na tom mjestu treba kritiku podvrgnuti kritici. Tvrdnju da i u proizvodnji posve stereotipnih tekstova sudjeluje, ipak, ličnost proizvođača, dakle čovjek koji prema svom proizvodu može imati neotuden odnos, ne bi trebalo smatrati argumentom. Ovakav ili onakav odnos potpuno je neprovjerljiva, subjektivno intencionalna kategorija, i stoga irelevantna, ako je tekst bezlična, šablonska tvorevina. Stvaraočeva ličnost koja se manifestira samo kao puko ime, nakamljeno nekom serijskom produktu, nije ništa drugo nego lako zamjenjiva, beznačajna etiketa — etiketa koja može biti komercijalno poticajna ako je riječ o popularnom autoru. No ta popularnost nerijetko je manipulirana, kao što je s pomoću reklame podešen i tzv. modni ukus publike. Horkheimer i Adorno pokazali su primjerima kako se u potrošačkom društvu Zapada umjetno stvaraju »potrebe« potaknute modnim prestižom, kako bi se zatim iskoristio povratni učinak mode: nametnut ukus proglašava se spontanim. Važan je indikator, nadalje, organizacijski oblik konkretne proizvodnje izrazito trivijalnih tekstova, književne konfekcije za kioske. Već je prije spomenuto da se takvi tekstovi gotove u »tiskom radu«: profesionalni pisci (koji ostaju anonimni jer svoj zajednički produkt objavljuju pod nekim zvučnim pseudonimom, s kojim se ni jedan od njih ne može identificirati) isporučuju nakladniku u točno utvrđenim rokovima serije napisane po isto tako utvrđenim obrascima. Robni karakter takvih proizvoda evidentan je.

U složeniju problematiku zasijeca argument da se književno djelo, bez obzira kakvo ono bilo, ne »troši« onako kao što se troši roba u trenutku kada pre-

staje biti nosilac apstraktnog ekvivalenta. Točno je da nema smisla govoriti o trošenju u materijalnom značenju. Sustav znakova koji konstituira bilo kakav tekst stalno se ponovno aktualizira u svijesti čitalaca; značenje živi i traje tako dugo dok materijalno postojanje teksta, kao primaran uvjet, potiče realizaciju značenja. Ali ta je realizacija, čiji kontinuitet može trajati mnoga stoljeća, dijalektički povezana s estetskom supstancijom teksta. Obnavljanje odnosno reinterpretacija, iako u načelu moguća dok god postoji djelo, nije — povijesno iskustvo to dokazuje — bez granica. Ovisi o dometu i osobinama teksta kako će dugo i kojim intenzitetom zaokupljati svijest čitalačkih pokoljenja. Sociocentrično tumačenje zato ne može zanemariti kvalitativne razlike. Bogatstvo *različitih* poticaja što ih umjetnička djela pružaju svijesti, obražavajući ujedno ljudsku svijest, jedno je od temeljnih kriterija za iskazivanje estetske vrijednosti. A ta vrijednost nije apstraktna kategorija (Tauschwert), nego dio konkretnoga ljudskog doživljajnog totaliteta.

Književna, likovna i glazbena djela jedva se još razlikuju od robe ako u komunikacijskom sustavu potpuno pretegnu komercijalni interesi posrednika (nakladnika, agenta) pa se tvorevine prilagođavaju nekom (pomodnom) standardu podešenom tako da odovara posrednikovim predodžbama o izvoru maksimalnog probitka. Točna je tvrdnja H. Schlaffer da se tvorevine koje u prvom redu služe posrednikovu nastojanju da sebi osigura što veći višak vrijednosti uopće ne moraju kvalitativno razlikovati.⁴⁶ Ono što nazivamo kvalitetom kategorija je »upotrebne vrijednosti«, dakle kategorija relevantna za autora i — pod adekvatnim uvjetima recepcije — za publiku. Tipu posrednika kojemu je stalo jedino do dobiti u načelu

je svejedno što posreduje i na čemu zarađuje. U cijeni odnosno honoraru odražava se samo »apstraktan rad«, utrošeno vrijeme. Tek autorima koji na temelju uspjeha na tržištu mogu postavljati zahtjeve (autorima »bestselera« npr.) nakladnik mora honorirati ne samo proizvodni nego i recepcijski učinak, dakle popularnost, »ime« (koje je za njega, međutim, opet samo ekonomska kategorija).

Važno je u tom kontekstu upozorenje da se posebnost umjetničkih djela, s ekonomskog gledišta, očituje napose u naše vrijeme, u razdoblju usavršenih postupaka tehničke reprodukcije. Likovna i glazbena djela najočitiiji su primjer. Cijena kupovnih proizvoda, tj. likovnih reprodukcija i gramofonskih ploča, adekvatna je cijena robe i ravna se po troškovima proizvodnje ili po tržišnoj situaciji. »Vrijednost« originala nije u toj cijeni izražena — jer se uopće ne može izraziti. Simptomatično je, ipak, da se predodžba o novčanom ekvivalentu znade nametnuti i ondje gdje se naplata troškova ne može provesti ni približno — npr. u muzejima i kazalištima. »Simbolična je cijena potrebna kako bi se prikrilo javni karakter umjetnosti. Građansko društvo mora čuvati pričin da nema druge mogućnosti usvajanja — a to se tiče i užitka — nego putem zamjene. Kada recepcija izmiče uobičajenoj zamjeni vrijednosti, supstituira se simboličan čin zamjene.«⁴⁷ Uvjerljiv je stoga zaključak da novac kao oblik vrijednosti, odnosno kao univerzalni robni ekvivalent, nije sredstvo na bilo koji način primjereno specifičnim mjerilima vrednovanja umjetničkih djela. Ekonomski je paradoks umjetnosti da se ona pod određenim društvenim uvjetima mora ponašati poput robe, služeći se nekom vrstom mimikrije, kako bi se očuvala od toga da zaista postane roba.

V

Duboka averzija prema sustavnoj razradi i modeliranju spoznaje motivirana je u rasuđivanju Adornovu zacijelo na isti način kao u Benjaminovim radovima. Nesklonost sistematici, obilježje na koje je Adorno upozorio pišući o svom suvremeniku, može se u odnosu na oba autora tumačiti kao oblik otpora prema racionalnom shematizmu, kako ga oni interpretiraju — kao oblik otpora prema simptomima reifikacije. Nema sumnje da je tu posrijedi shvaćanje kritičke spoznaje koje se oslanja na tradiciju hermeneutičke teorije. Zastupnici te tradicije ne prihvaćaju koncepciju »metode« smatrajući je neadekvatnom, nametnutom kategorijom, u kojoj se očituje penetracija prirodoznanstvenog mišljenja. Kontroverze između Adorna i pobornika »empirijske« sociologije jasno pokazuju što je zapravo posrijedi u sporu oko »metode«: sukob empirizma, kojemu je jedino stalo do iznalaženja postupaka i obrazaca (metoda) za kvantitativne iskaze o sociološkim predmetima, i povijesno-filozofski usmjerene kritike. Sociocentrični pristup ostao je za Adorna problem neodvojiv od hermeneutike, tj. od obveze da se objekt zahvati interpretativno. Za autorovu kritičku praksu ništa nije tako karakteristično kao uvjerenje da društveni značaj i povijesno značenje umjetničkog djela treba potražiti u fakturi i estetskoj supstanciji, u tvorbi djela — na tragu onih šifri koje su nezamjenjivo očitovanje povijesti. Kao zastupnik postulata da je za kritički pristup važnije spoznati povijest u umjetničkom djelu nego atribuirati djelo nekom povijesnom toku, Adorno pripada onoj struji kritičkog mišljenja o umjetnosti kojoj je stalo do toga da prizna i pojmovno različiti kategorijalnu razliku između estetske i prag-

matičke djelatnosti. U takvu pristupu pojmovi poput »strukture«, »oblika«, »teksture« i srodnih nameću interpretu posebnu obvezu: da ih shvati kao prijeko potrebne operativne pojmove, izbjegavajući u isti mah ahistorijski apriorizam. Poticajni su u tome napose pokušaji da se sociocentrično tumačenje oslobodi najkrupnijega pozitivističkog relikta (nazočnog i u nekim Lukácsevima), problematične baštine ugrađene u shvaćanje da je povijest i materijalističko tumačenje već zajamčeno prezentacijom građe koja treba da osvjetli genezu umjetničkog djela. Praksa te tradicije prešutno se temeljila na pretpostavci da razmatranje treba provoditi na dvjema razinama, na razini društvene osnove i, zasebno, na razini estetskog stvaralaštva. Posljedica je bila sumiranje odnosno odvajanje, pa je stoga samo prividan paradoks da se i vulgaran formalizam i stereotipan društvenogenetički pristup donekle mogu svesti na impliciranu teoriju o različitim »nizovima« kulturne djelatnosti. Dijalektička alternativa zahtijeva jedinstvo perspektiva, u skladu s naporom da se pronade gledište s kojega ergocentrični i sociocentrični pristup neće biti suprotnosti. Takav napor nalazi uporište u spoznaji da je umjetnosti svojstvena autonomija, ali nipošto autarkija.

FUNKCIJE I OBLICI KNJIŽEVNOSTI U SUVREMENOM SVIJETU

Razmišljanje spremno da se podvrgne kriterijima povijesti morat će se odreći navike da neke baštinske oblike, institucije i konvencije smatra pojavama koje su same po sebi razumljive. Ako predviđanja nisu varava, približavamo se razdoblju koje će naše predodžbe o književnoj komunikaciji relativirati ili čak znatno izmijeniti. Komunikacijski sustav književnosti već je stoljećima koncentriran oko knjige, dakle oko pisane i tiskane riječi, apelirajući tim medijem u prvom redu na individualnu recepciju. Njemački romantičar Novalis pretekao je mnoge književne historičare svojom samo prividno neobičnom formulacijom da je roman »život u obliku knjige«.¹ Život, zbiivanje, umjetnička vizija ostvaruje se kao pisan, definitivno oblikovan i stoga — u intenciji — neizmjenjiv tekst, što znači kao struktura koja je neodvojivo srasla s medijem priopćavanja i reprodukcije. Takav status poetsko djelo (u izvornom smislu riječi) nije oduvijek imalo. Tradicija koju danas nagriza sumnja

u budućnost utemeljena je u epohi tehničkog preobražaja koju je stvorio knjigotisak. Tehnički se medij doduše nije pretvorio u »poruku«, kako bi rekao McLuhan, ali je uvelike determinirao oblik i funkciju književnih tekstova. Čitanje, tj. osobna recepcija, bez koje ne možemo ni zamisliti adekvatan pristup mnoštvu djela, posebna je aktivnost, primjerena karakteru i strukturi umjetničkih tvorevina u razdoblju književnog individualizma.

Svaka od četiriju kategorija komunikacijskog sustava — autor, tekst, posrednik i čitalac — ima svoj historijat, koji je (u Evropi) sve do našeg stoljeća dio povijesti građanskog društva. Teško je shvatiti karakter preobrazba koje su zahvatile te kategorije u naše vrijeme ako nemamo na umu što su one nekoć značile, a dijelom i danas znače. Ekonomski uvjeti građanske epohe, počevši od 18. stoljeća, potaknuli su razvitak tzv. slobodnoga književnog tržišta, institucije koja je stala usmjeravati odnose između književnika, koji postaje pravno zaštićen individualan producent, njegova nakladnika i njegove publike. Književno djelo u tom sklopu dopijeva u sjecište dviju različitih tendencija. Kao duhovna tvorevina djelo je svojevrstan simbol kulturne emancipacije pojedinca u liberalnoj fazi građanskog društva; u njemu se očituje dignitet prividno nesputane ličnosti, zanesene svojim mogućnostima napose u romantizmu. Ali pisac i djelo, oslobođeni tutorstva feudalnih ustanova, postaju čimbenici novih protuslovlja. Objektivna je posljedica tržišnih odnosa da i umjetnička djela donekle poprimaju karakter robe, s popratnim pojavama koje iz toga proistječu. Usljed ovisnosti o sredstvima u rukama nakladnog aparata, distribuciji i sklonostima publike, stvaralačka je nezavisnost i u liberalnoj eri bila samo jedna od iluzija umjetnika. Tu je iluziju

tek rijetko potisnula spoznaja da je umjetnost u građanskom društvu — društvu totalnoga materijalnog interesa, po Marxovu opisu — zapravo puki luksuz, područje tolerirane samosvrhovitosti, ili — na trivijalnoj razini — ideološko sredstvo i komercijalni produkt. Razumije se da uloga književnih tvorevina nije invarijantna, da im je svojstvena dijalektika po kojoj i ezoteričan tekst može poslužiti apologiji onoga društvenog stanja protiv kojega njegova izražajnost prosvjeduje. Protuslovlja odnosa u eri književnog tržišta posebno se očituju u kategoriji originalnosti. Izvorno znak i izraz samosvojne ličnosti koja se protivi konvencionalnoj stilskoj pa tako i društvenoj normi, originalnost je s vremenom postala merkantilni pojam, vrijednost s pomoću koje se isticao — i još uvijek ističe — konkurentski odnos između duhovnih tvorevina.

Književnost danas — to je sklop koji nije određen samo pitanjima konkretne teksture (o kojima će, dakako, biti govora); stvaralačke težnje imaju svoje mjesto u sustavima širega, nadindividualnog raspona. Pođimo od skicirane sheme. Autor i danas istupa većinom kao pojedinac, kao stvaralačka ličnost. Mislim da još uvijek možemo zanemariti pokušaje da se stvaranje poetskih tekstova povjeri elektronskim strojevima i tako iskoristi mehanička kombinatorika lišena onoga osobnog psihičkog iskustva koje je ipak ostalo glavni izvor poetske svijesti. Iako je tradicija individualnog stvaralaštva neobično duboko ukorijenjena, sociološkom osvrtu na suvremene tendencije ipak neće izmaknuti činjenica da se u toj tradiciji štošta promijenilo. Nije li upadljivo da mnogi suvremeni pisci, i to upravo oni kojima s pravom možemo vjerovati, zaziru da upotrebljavaju riječi poput »genij«, »stvaralac«, pa i »pjesnik«? Brecht je, nipošto iz laž-

ne skromnosti, sebe nazivao »pisцем komada« (Stückeschreiber). Očito je da su takvi terminološki signali izraz procesa koji se zbivaju u sferi društvenih odnosa, utječući na predodžbu koju pisci imaju o svojoj socijalnoj funkciji. Premda su s obzirom na političke i kulturne diferencije u suvremenom svijetu uopćavanja moguća samo uvjetno, sigurno neće biti jednostrana dijagnoza po kojoj je položaj književnika danas obilježen, na ovaj ili onaj način, društvenom integracijom. Usporedba s donekle još živom prošću pokazuje kako je i kamo je tekao razvitak. Predodžba o pjesniku, pa i umjetniku uopće, u romantičkoj tradiciji 19. stoljeća dvojaka je: umjetnik je slovio kao iznimka, kao društveno ekscelencijalna ličnost u pozitivnom ili negativnom smislu. Pozitivna varijanta utjelovljena je u liku »nacionalnog barda«, kojemu dopada uloga ideološkog reprezentanta, dok negativna, po tadanjim mjerilima, obuhvaća tipove »prokletnika«, boema, ezoterika. Bilo s ovim ili onim predznakom, umjetniku je pripadala aura posebnosti, biljeg izabranika ili pak izopćenika. Oba položaja dijalektički su povezana. Metaforički rečeno: privilegirana ličnost našla se iznad, a deklasirana ispod razine socijalne integracije.

Atributi ekskluzivnosti suvremenom piscu zvuče strano, pa i smiješno jer je svjestan toga da su mu kategorije prošlosti sve manje primjerene. Ni priznanja, ni nagrade, ni širok publicitet ne mogu opovrgnuti da bi bilo upravo groteskno kad bi neka Madame de Staël danas bilo koju državu nazvala »zemljom pjesnika i mislilaca«. ² To, razumije se, nemà nikakve veze s rasprostranjenošću talenata ili s nekom psihološkom problematikom; nije riječ o kvantiteti nadarenosti, nego o objektivnim uvjetima pod kojima književnost i književnici žive i djeluju. Auru ekscel-

cionalnosti u naše vrijeme, usprkos reliktima, potiskuje institucionalizacija. Nikoga više ne začuđuje okolnost da se individualizam, s navodnim znakovima ili bez njih, njeguje u staleškim savezima, književničkim sindikatima i drugim oblicima udruživanja. U Zapadnim zemljama staleške se organizacije osnivaju s namjerom da zaštite materijalne interese književnika ovisnih o nakladniku i tržištu. Međutim, ovdje nas ne zanimaju toliko motivacije koliko simpotomi u cjelini. Ono što nazivamo integracijom književnika proteže se i na slučajeve koji naoko protuslove toj tvrdnji. Moglo bi se, naime, prigovoriti da ni u naše vrijeme nije nimalo rijetka pojava umjetnika koji svjesno bira poziciju autsajdera, ističući tako svoj protest prema društvu u cjelini ili nekim aktualnim političkim zbivanjima. Primjer su raznorodne opozicione skupine mladih intelektualaca u američkim i evropskim gradovima, od San Francisca do Zapadnog Berlina. Ipak, već činjenica da je naziv »boema« gotovo posve neadekvatan fenomenu, upozorava na potrebu razlikovanja. Boemi Baudelaireova vremena i kasnijih decenija bili su autsajderi, tako reći, na svoju ruku; njihova je izolacija bila intiman, osoban prosvjed protiv građanskog utilitarizma, nadahnut gnušanjem prema »filistarskom moralu«; a stoga je ta opozicija bila potpuno bez društvenog oslonca, isključivo izraz ambivalencije u svijesti građanskih intelektualaca, nemoćnih da svoj otpor drukčije artikuliraju. Antigrđanska boema bila je, slikovito, samo »negativ« građanskog društva. Suvremeni se protivnici *establishmenta*, međutim, ne zadovoljavaju time da se ograde zidom estetske superiornosti, poput esteta prošlog stoljeća. Za većinu njih danas odlučuje kriterij političke značajnosti, odnosno sprega politike i estetike, sprega provedena u uvjerenju da bez kole-

banja treba žrtvovati ideju umjetničke autonomije u korist političke djelotvornosti.

Bilo bi, ipak, naivno smatrati da uvjeti pod kojima književnost fungira kao medij prosvjeda ne utječe na književnu produkciju. I opozicija ne može izmaknuti protuslovljima proizvodnih odnosa protiv kojih diže svoj glas. Prilike u kapitalističkim zemljama poučan su model. Na razmišljanje potiče činjenica da nakladni aparat na Zapadu prihvaća i provokativnu, kritičku, svakako nekonformnu literaturu, ugrađujući je u svoj program. Na taj način takva djela, koja su u pojedinim slučajevima znatan izvor novčane dobiti, participiraju u obrtanju privatnoga kapitala. Taj proces asimilacije izaziva u autora kadšto nedoumicu. Kao alternativa postoji u načelu mogućnost objavljivanja tekstova izvan uobičajene distribucije, s težnjom da se izbjegne ovisnost o uvjetima koje nameće »industrija svijesti« (kako je naziva Enzensberger).³ Međutim, dilema time nije uklonjena. Namjera pojedinog autora ili skupine autora da se tekstovi objave mimo etabliranog aparata objektivno se osvećuje upravo publikacijama. Mogućnost da se zaobiđe aparat i tako izbjegne manipulacija ne otvara, naime, najkraći put do čitalaca. Nezavisnost ide na uštrb nužnog i poželjnog publiciteta. Jedno je od stvarnih protuslovlja toga stanja da ekskluzivnost prijeti upravo onom književnom stvaralaštvu koje inače nema nimalo razloga da njeguje ekskluzivnost.

Postoji prividno radikalni odgovor na sumnje i nedoumice, odgovor koji je prije nekoliko godina bio geslo jednoga dijela tzv. nove ljevice. Ne samo zidne parole u Parizu, Zapadnom Berlinu i drugdje nego i neki časopisi proklamirali su smrt književnosti — njezinu dotrajalost. Književnost je po toj tezi ili korumpirana, što će reći zaokupljena stvaranjem lažnih

iluzija, nekom vrsti jezičnog opsjenarstva, ili — u autora koje to ne pogađa — zapravo nepotreban zaobilazni postupak na putu prema ciljevima koje može ostvariti samo neposredna politička aktivnost. S racionalnoga gledišta teško je naći pravih argumenata u prilog toj tvrdnji. Grubo, nekritičko uopćavanje koje je u njoj sadržano može se shvatiti kao efektivan protest protiv apsurdnih prilika. Ne treba zaboraviti da živimo u svijetu u kojemu se govori o »eksploziji« tiskanih proizvoda (oko pola milijuna naslova godišnje, od toga oko 150 000 beletrističkih), ali koji usprkos tome u statistikama bilježi da je gotovo polovica ukupnoga stanovništva nepismena. Sigurno je da takvi podaci bude sumnju u smisao i budućnost razvika koji radi slijepom inercijom, nekontrolirano. Ipak je pitanje je li opravdano afekt prosvjeda uperiti protiv objekta, protiv knjiga i književnosti, umjesto protiv institucija koje su odgovorne za apsurdna stanja. Ne podsjeća li gorčina onih koji atakiraju književnost na zabludu ludita u 19. stoljeću, radnika koji su se okomili na strojeve smatrajući da su mašine krive za njihovu bijedu? U obranu književnosti treba — upravo u naše vrijeme — reći i to da je pisana riječ danas ionako na uzmaku, sve više potiskivana od drugih medija, vizuelnih i auditivnih. Ti su mediji tehnički i organizacijski mnogo složeniji, pa je inicijativa pojedinca u njima upućena na golem aparat. A skupo funkcioniranje aparata, koji je neusporedivo složeniji od svake nakladne djelatnosti, zavisi o mreži selektivnih i upravnih organa. Nije teško predvidjeti koje sredstvo pripćavanja ili izražavanja dopušta veće mogućnosti autoru da postupi nekonformno. Nije logično da kritika kulture pogađa u prvom redu književnost, onaj medij koji je još uvijek najlakše dostupan nekonvencionalnim, pa i kritičkim nastojanjima.

Vrijeme je da ponešto suzimo spektar razmatranja, pokušavajući u općem sociološkom okviru naći mjesto posebnih književnih problema. Kao polazište neka ponovno posluži teza o sumnji u smisao i stvarnu funkciju literature. Kakvoga smisla ima stvaranje estetskih vrijednosti u svijetu u kojemu nema časa a da ljudi nisu žrtve nasilja i mahnitog ubijanja? Kake koristi od poezije u vrijeme kada milijuni djece gladuju? Čemu romani kada nijedan roman nije kadar da zaustavi bombardiranje? Takva i slično formulirana pitanja ne prestaju zaokupljati mnoge autore — uostalom i one kojima je stalo do književnosti. Pitanja svakako nisu samo retorička. Potrebno je razmisliti o mogućim odgovorima.

Jedan je od preduvjeta sporazumijevanja shvaćanje književnosti u povijesnom kontekstu. Spomenuo sam preobrazbe u ocjeni društvene funkcije autorove ličnosti. Politizacija umjetnika usmjerila je razvitak prema pojavama kojih smo svjedoci: da se pisac više ne smatra neobičnim i auratičkim bićem, nego građaninom koji na svoj način očituje svoju kritičku odgovornost u javnosti. Međutim, u isti se mah javlja raskorak između njegova položaja u društvu i specifičnoga karaktera njegove djelatnosti. Književno djelo sačuvalo je, usprkos svim modifikacijama, svoj poseban status — kao tvorevina koja preobražava i oblikuje životnu građu, djelujući tek posredno na svijest javnosti putem složenih reakcija. Raskorak se ispoljava u tome što se od književnog djela zahtijeva više nego što ono, čini se, može dati. Kritika koja ga pogada neadekvatna je, pa je rezultat nesporazum koji rađa netrpeljivost. Kritika koja od književnosti traži više nego što jezična struktura može dati nije samo moralistička; vjerujući očito u neposrednu preobrazbenu snagu duha, takva je kritika, iako se često

oslanja na materijalističke pojmove, zapravo idealistička. Ona je u tome srodna načinu na koji Peter Weiss u svom kazališnom komadu o Hölderlinu tumači društvene prilike u pjesnikovo vrijeme. Iako polazi od spoznaja historijskog materijalizma, Weiss je stvorio djelo koje je zapravo drama duhovne osame i intelektualnih zabluda. Na kraju se nameće zaključak da bijednih prilika ne bi bilo da su filozofi i pjesnici, Hölderlinovi suvremenici, pokazali više razumijevanja za revoluciju i svojim moralnim ugledom zamčili napredak.

Osvrt na prošlost potvrđuje da književnost danas u mnogočemu prate brige koje nisu nove. Ne bi se moglo tvrditi da je opreka između estetske egzistencije i okrutne zbilje posebno obilježje našega vremena. Goethe je jednom zapisao da bolno osjeća suprotnost između poezije koju stvara i neimaštine koja muči gladne tkalce na selu, suprotnost između intendiranoga sklada i neskladne zbilje. Samo što su takve spoznaje u prošlosti rijetko kada utjecale na umjetničku praksu, a još su rjeđe prodirale u opću svijest. Pomirenje suprotnosti nalazilo je, sve do 19. stoljeća, svoje mjesto u kategorijama filozofskih sustava. Tko će poreći da je lažna harmonizacija diskreditirala i umjetnost, dodjeljujući joj u društvenom životu ulogu puke dekoracije? Ili još gore: potpunu degradaciju doživjela je umjetnost, a književnost napose, kada je za imperijalističkih ratova građanskih država, i kasnije za fašizma, zloupotrijebljena kao kulturna fasada agresije. Otkad je društvenokritičkoj misli poznata pojava i funkcija lažne svijesti, u Marxovu smislu, sve više raste osjetljivost i odbojnost prema naivnom usvajanju ideoloških tumačenja. Današnja sumnjičavost prema svim oblicima etablirane kulture posljedica je razvitka koji danomice očituje sve krup-

nija protuslovlja suvremene civilizacije, protuslovlja pred kojima se korjenito mijenjaju tradicionalne kategorije rasuđivanja.

Prošla su vremena kad su se književnici — pogotovu oni kojima je bilo stalo do toga da ih nazivaju »pjesnicima« — ponosili svojom poetskom naivnošću, uvjereni da im njihova misija naređuje da traže samo »ljepotu«, po mogućnosti daleko od svih briga i sukoba svakodnevnice. Takva je privilegirana bezbrižnost danas svojstvena samo još producentima nekih vrsta trivijalne književnosti — teško reći da li iz cinizma ili iz naivnosti. Sva odgovorna suvremena književnost više je nego ikad obilježena kritičkom sviješću, u skladu sa shvaćanjima da ozbiljno književno djelo, koje sve više gubi svoj magijski ali i svoj »kulinarski« karakter, legitimnost traži u težnji da postane *specifičan oblik spoznaje*. S toga se aspekta čini da Hegel svojom prognozom o budućnosti umjetnosti nije bio na krivom putu — iako se predviđanje obistinilo drukčije nego što je bilo zamišljeno.

Karakteristika je prodora kritičke svijesti u književnost da ta svijest zahvaća sve strane artefakta i stvaralačkog postupka. U rasuđivanju u tom predmetu obično imamo na umu tematske implikacije, pa se pitamo kako se očituje dispozicija koju bismo mogli nazvati »nečistom savjesti« današnje književnosti. Već je tridesetih godina Brecht u svojoj velikoj pjesmi *Potomstvu (An die Nachgeborenen)* napisao stihove koji su postali jedan od znamenja epohe: »Kakva su to vremena gdje je razgovor o drveću gotovo zločin. Jer uključuje šutnju o tolikim nedjelima!« U poratnom razdoblju Adorno je Brechtovoj dijalektičkoj formulaciji dodao krajnje zaoštrenu tvrdnju da je nakon svega što se zbilo u fašističkim logorima smrti barbarski pisati pjesme. Obojicu ćemo autora shva-

titi adekvatno ako prihvatimo produktivan izazov zajedničke njihove misli: da je nemoguće stvarati, razmišljati kao da se ništa nije dogodilo, nepomućene svijesti, dakle naivno u onom smislu u kojem je ta riječ netom upotrijebljena.

Ali problematika odgovornosti prema svijetu u kojemu književnost traži svoj smisao nije jedini izvor pitanja. Drugo, za ocjenu današnje situacije isto tako prijeko potrebno opažanje odnosi se na činjenicu da se u znatnom dijelu književnog stvaralaštva neopterećenoga šablonom kritička svijest usredotočuje i na logičku strukturu jezične tvorevine, na umjetničke postupke, strategije i direktive, u krajnjoj konzekvenciji i na logičke pretpostavke artefakta uopće. Kao što je potisnuta naivnost prema tematici, tako je u isti mah potresena i naivnost prema formalnim obrascima i komunikacijskim postupcima književne tradicije. No nisu posrijedi samo različita shvaćanja o tome što je pripovijetka, roman, drama, pjesma; takva pitanja odavna zaokupljaju teoriju i praksu. Ako se ne varamo, nikada dosad preispitivanje osnovnih pojmova relevantnih za stvaranje književnih tekstova nije prodiralo tako duboko u temelje kao danas. Stoga se sustavnost znatiželje i sumnje ne zadovoljava pitanjem kako se preobražavao npr. roman, nego se pita što konstituirala pripovijedanje uopće, kakav je to čin i čemu služi. Dosljedno je u tom sklopu, napokon, i pitanje da li je u procesu stalne racionalne provjere teoretskih postulata pripovijedanje u bilo kojem tradicionalnom smislu još moguće.

Premda bi se moglo učiniti da dva aspekta, koji su ovdje izdvojeni kao primjerni za suvremenu problematiku, zahtijevaju primjenu posve različitih kriterija, mislim da je ipak moguće odrediti točku konvergencije. Duboko usađena skepsa prema tradicio-

nalnom obzoru književnosti zapravo je sumnja u djelotvornost i opravdanost *fikcije*. Fikcionalnost temelji se na prešutnom sporazumu između autora i receptora da zbilja koju stvara tekst ne podliježe verifikaciji. Tekst je stoga logički autonomna tvorevina, koja se oslanja na svoje estetski obrazložene propozicije. Ali tekst, iako logički samosvojan, u načelu ne poznaje autarkiju; jezični znakovi prenose značenja usvojena izvan konkretnog teksta, a ta značenja usprkos svim metaforičkim preobrazbama ostaju prisutna. Upravo zbog te vezanosti teksta uz cijelinu jezika književno se djelo može organizirati kao struktura koja, koristeći se usvojenim značenjima, gradi svijet usporediv s iskustvenim. Fikcija — i onda kada se povodi za fantazijom — usvaja jezičnu funkciju koju nazivamo mimetičkom funkcijom. Tu, na čvorištu spoznajnokritičkih problema fikcije i mimeze, jedan je od bitnih izvora suvremenih dilema književnog stvaralaštva.

Pokušajmo sustavno iznijeti i kritički razmotriti neke prigovore fikciji u baštinjenu smislu. Jedan od krupnih prigovora dolazi iz tabora pisaca za koje se uvriježio naziv »angažirani« autori. Većina tih autora akceptira shvaćanje što ga je nakon rata formulirao Sartre.⁴ Po tom shvaćanju proznog pisca, što znači i romanopisca i dramatičara, obvezuje zbilja koja postoji izvan književnog teksta: tu društveno determiniranu zbilju valja kritički osvijetliti, s namjerom da tekst utječe na čitaočevu svijest, koja će reagirati i na taj način književni impuls pretvoriti u spoznajnu i praktičnu kvalitetu. Temeljna je propozicija »angažirane« književnosti da je jezični medij kadar odraziti zbilju, tj. da tekst daje na svoj način obavijest koje imaju intersubjektivno značenje. Bez saopćenja (to je Sartreov termin) i mogućnosti sporazumi-

jevanja o predmetu teksta autorovo bi »angažiranje«, što će reći opredjeljenje za određenu vrijednost, bilo besmisleno. Međutim, takvo je opredjeljenje predujet, ali ono ne rješava sporna pitanja. Kakva je uloga fikcije u književnom djelu kojemu je povjerena kritička aktivnost? Smeta li fikcija tu aktivnost ili je potiče? Odgovori na ta pitanja neodvojivi su od shvaćanja o tome što zapravo konstituira zbilju kojoj književnik pristupa. »Situacija je zbog toga tako složena«, pisao je Brecht oko 1930, »što puko 'odražavanje zbilje' manje negoli ikada prije nešto kazuje o zbilji.«⁵ Stara praksa umjetnosti, nastavlja autor, praksa koja polazi od dojma i doživljaja, suvremenom stanju više nije primjerena. Tko se u pristupu zbilji zadovoljava s tim da evidentira osobno iskustvo ili anonimne osjećaje promašit će zbilju — jer zbilja se na taj način već odavna više ne može zahvatiti u totalitetu. Brecht, dakle, nipošto ne sumnja u podobnost jezika da obavještava o iskustvenoj zbilji (njegovi su pojmovi *Wiedergabe* i *Abbild*), ali on sumnja u podobnost individualnog iskustva da posluži kao osnovica za zahvat u životni totalitet. Na udaru su se stoga našle kategorije koje je Brechtov književnoteoretski antagonist Lukács smatrao nezaobilazivim i u književnom izrazu današnjice: zaokružena individualna fabula, psihološka motivacija, integritet likova, iluzionistički značaj djela, intaktnost fikcije. Nasuprot tome Brecht je bio uvjeren da složenosti suvremenog svijeta više ne odgovara individualističko načelo *pars pro toto* te da je potrebno društvene procese tumačiti s pomoću apstraktnih modela. Iako nastala u posve drukčijem kontekstu, za Brechtov postupak vrijedi izreka Paula Kleea: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«. Brecht je nastojao skinuti onaj površinski sloj na koji su se uzdavali naturalisti, sloj

koji bismo, parafrazirajući njegove riječi, mogli nazvati »fotografskim«. Ono što ispod sloja neposrednog iskustva postaje vidljivo dijalektička je figuracija društvenih odnosa. Takav model, koji ne potiče identifikaciju, nego kritički sud, ponovno teži za totalitetom. Ali totalitet intendiran na taj način više ne izvire iz simbolike pojedinačnoga fiktivnog slučaja. Poetiku individualne sudbine zamjenjuje poetika socijalnih struktura.

Dvije su tendencije, donekle oprečne, potekle iz te osnove. Jedna je obilježena napuštanjem nekih načela baštinjenog realizma. Ako se realizam shvati kao koncepcija koja se temelji na podudarnosti svih elemenata zbilje — bez raskola između pojave i supstancije, ili, metaforički, između »fotografije« i »rendgenske snimke« — onda je razumljivo da se književnost kojoj je stalo do projekcije struktura morala udaljiti od postupaka realizma u prošlosti. Zadovoljiti se prividom, »površinom« — tako argumentiraju zastupnici dijalektičkog teatra — znači zadovoljiti se pojavama koje u suvremenom svijetu mogu biti više nego ikad lažna fasada, manipuliran pričin. Realizam iznevjeruje sam sebe ako kao zbilju nudi dojmove iz prefabricirane empirije. Pitanje je, međutim, kako sačuvati načelo estetske evidencije u tekstu koji se odriče individualne simbolike. Brecht i njegovi sljedbenici spoznali su da suvremen ekvivalent treba tražiti ondje gdje identifikaciju sprečava čuđenje izazvano paradoksom, racionalnim šokom. Polazište poetike koja takav učinak zove *Verfremdung* zapravo je misao da samo paradoks može izraziti svijet kojemu otuđenje prijati da postane drugom prirodom. Ta prijetnja nije izolirana pojava. Uopćen karakter književnog modela u mnogim suvremenim djelima odgovor je na univerzalnost nekih pojava alijenacije.

Ali konstruktivnost, koja nužno teži apstrakciji, daleko je od svake jednoobraznosti. Modeliranje otuđenih odnosa očituje se često na posve oprečan način, zavisno o shvaćanju realnosti u cjelini. Shvati li se određena društvena zbilja kao tranzitorna faza razvitka koji odgovara pozitivno intepretiranom povijesnom projektu, književno će djelo sadržati posebnu estetiku racionalnih poticaja, a stvaralaštvo će općenito nagingjati paraboli. Parabola je, osobito u marksistički orijentiranih autora poput Brechta, jedan od središnjih oblika u sklopu poetike koja se oslanja na teoriju pervertiranih ali reverzibilnih odnosa.

Ako se otuđenost doživi kao labirint iz kojega nema izlaza, kao stanje s kojim se čovjek navodno mora pomiriti na ovaj ili onaj način, parabolu će potisnuti groteska ili »apsurdan« tekst, a apstraktna okosnica književne fakture naći će uporište u egzistencijalnom shvaćanju, u svijetu viđenom bez nade. »Vrtoglavice me obuzima, strava«, zabilježio je Ionesco. »Svet je zaista to: pustinja ili samrtničke senke.«⁶ Trajno vrelo umjetnosti samo su konstante nedirnete u povijesnim mijenama: prolaznost, usamljenost, smrt; a to su iskustva, smatra isti autor, pred kojima su jednaki i obučar i filozof, i rob i gospodar... Moglo bi se zaključiti da je nepotrebno upozoriti da je takav stav u suprotnosti sa svim predodžbama o angažiranosti. Međutim, spomenuta tendencija pokazuje da su stvari složenije nego što ih šablona obično predočuje. Nisu, naime, svi autori tako skloni simplificiranju kao Ionesco. Više pozornosti zaslužuju pisci u kojih egzistencionalno sivilo ne guši kritički potencijal, pa složenost vizije u njihovim djelima isključuje ideološke stereotipe. Tekstovi poput Beckettovih dovode u ozbiljnu nepriliku kritiku koja je navikla klasificirati shematski, bez ostatka, dijeleći karakte-

ristike kao što su »angažirano« ili »apsurdno« bez mnogo skrupula. Uostalom, i suviše se često zaboravlja da opravdanost ili neopravdanost takvih oznaka ne zavisi samo o autoru i djelu nego i o situaciji u kojoj se ostvaruje susret s publikom. Djelo u koje je ugrađen apel i motiv za djelovanje u javnosti uspjete izći iz rezervata literature samo onda ako u javnosti postoje uvjeti za adekvatnu recepciju. Angažman se ostvaruje tek u komunikaciji. Takva bi tvrdnja bila banalna da nije prakse koja pokazuje da odnos između poetološke pobude i stvarne recepcije nije tako jednostavan. Lako je zamisliti sredinu u kojoj piščev angažman ostaje posve sterilan jer između autora i publike ne postoji jedinstvo interesa. U tom se slučaju djelo, zamišljeno kao apel, ponekad prihvaća suprotno njegovim intencijama: poticaj se neutralizira, a ističu se, odvojeno, neke poetske inovacije. To se u nekim zapadnim zemljama zbililo s Brechtovim djelima. Isto je tako poučan obratan slučaj. Protiv svake uprošćene kategorizacije govori iskustvo po kojemu tekst koji izbjegava apelativnu funkciju — hermetička proza ili »apsurdna« igra — može pod stanovitim okolnostima djelovati i te kako provokativno. Max Frisch izrekao je samo pola istine izjavivši jednom da mu se čini da bi diktatorima mogao biti po volji repertoar koji ne pruža ništa drugo nego komade »apsurdnog teatra.«⁷ Bit će da diktatori o tome misle drukčije. U Grčkoj je prije nekoliko godina zabrana pogodila i Becketta. Ali ne može se poreći ni istina Frischova suda. Apstraktnim postupcima svojstveno je protuslovlje: ono što pogađa svakoga, ne pogađa, u krajnosti, nikoga.

Ekskurs o problematici građe i recepcije ponešto nas je udaljio od problematike fikcionalnosti. Baštineni koncept realizma pretrpio je tolike modifika-

cije da je danas opravdana sumnja u upotrebljivost sintetičkog termina »realizam«. Nazivi kao što su »magijski realizam«, »novi realizam« i drugi jasno upozoravaju na proces rastakanja tog pojma. Druga tendencija, potekla iz uvjerenja da individualna sudbina više ne može izraziti složenost (ali i jednoobraznost) našega vremena, kulminira u mišljenju da je fikcija nepotreban relikv prošlosti, oblik sublimacije koji tekst pretvara u estetsku igru. Ta je vrlo raširena tendencija zastupljena u tekstovima koje obuhvaća naziv »dokumentarna književnost«.

Logika dokumentarista služi se argumentima koji poriču vezu s davnom, trivijalnom izrekom da »život sam piše najbolje romane«. Ono što privlači pisce (a možda treba reći priređivače) dokumentarnih tekstova nipošto nije neobična fabula. Naprotiv: glavni prigovor upućen fikciji odnosi se na simboličku konstrukciju izvedenu pod sugestijom nekoga subjektivnog iskustva ili neke doktrine. Paradoks je da se zastupnici izjašnjavaju protiv određenoga osobnog opredjeljenja upravo u ime opredjeljenja. Taj se paradoks, ipak, razrješava ako se prihvati argument da upravo poseban status dokumenta zajamčuje onu objektivnost do koje je dokumentaristima u prvom redu stalo. U svijetu koji je preplavljen reklamom, propagandnim korekturama i nesporazumima dokument njegovi zagovornici smatraju autentičnim svjedočanstvom o istini. Treba spomenuti da takvo shvaćanje zahtijeva drukčije tumačenje tradicionalnih kategorija. Kritika je primijetila da se autori, redigirajući puk materijal, odriču stvaralačkog postupka. S tradicionalnoga gledišta taj je prigovor opravdan — kao što je donekle opravdano i mišljenje da se na dokumentarnu književnost više ne mogu primijeniti estetički kriteriji književne kritike. No ipak, treba shva-

titi da se samo promijenila uloga instancije koja se naziva autorskom; umjesto poetske aktivnosti, stvaralačke u izvornom smislu, autor odabire moralnu. Svoj dignitet on — gotovo patetično — temelji na uvjerenju da njegova neovisnost garantira publicitet istini.

Bilo bi suviše jednostavno zaključiti da dokumentarni tekstovi uopće ne zadiru u estetičku problematiku. Neki autori ne kriju da je njihovo zanimanje za svjedočanstva o kolektivnim procesima pobuđeno odbojnošću prema jednom tipu tradicionalne tematike. »Tema«, zapisao je Peter Weiss, »kojoj je svojstven tek interni sukob... uopće me ne zanima. Čini mi se kao da je sve što se obično prikazuje na pozornici, bračne afere, ljubavne zgrade i sve što preplavljuje građansko kazalište, da je sve to iz kamenog doba — tako otprilike.«⁸ Čovjek je još uvijek akter i žrtva kolektivnih zbivanja — tako bi se mogao obrazložiti Weissov sud — pa književnost kao tribina javnosti ne smije izbjegavati svoju obvezu prema tim zbivanjima. Ali kako ih prikazati? Priređujući tekst o užasima nacističkog logora u Oświęcimiu, »oratorij« *Istraga*, Weiss je smatrao da je nemoguće bezimene patnje evocirati u narativnom ili dramskom obliku, jer bi konvencionalna literarizacija postala besmislena i trivijalna. Neizmjernim strahotama jedino je primjeren dokument, u kojemu svjedoci ili naprosto goli podaci izriču najpotresniju osudu.

Tu se, bez sumnje, nazire granica koja se ispriječila pred usvojenim predodžbama o umjetnosti. Jedno je od obilježja umjetničke sfere danas da umjetnost ne priznaje načelo tabua nametnuto u građanskoj tradiciji nekim područjima života; umjetnost, a osobito književnost, u tom je pogledu osvojila pravo na »totalitet«.⁹ Uklonjena je društveno uvjetovana predrasuda sadržana u mišljenju da je umjetničkom

izrazu potrebna unutarnja estetska cenzura. (Grassov roman *Limeni bubanj*, na primjer, predočuje integracijsku snagu umjetnosti oslobođene konvencionalnih obzira.) Ali postoje drukčije brane, kojih postajemo svjesni u susretu s tekstovima poput *Istrage*. Umjetnička kreacija, usprkos svemu neodvojiva od elementa igre i sublimacije, ne može, čini se, podnijeti konfrontaciju sa svakim činom. Naočigled muka, poniženja i stradanja o kojima izvještava Weissov tekst, poezija mora zanimjeti. Nije relevantno da li umjetnost podnosi tu strašnu istinu; odlučuje činjenica da ta istina ne podnosi umjetnost.

Istraga je ekstreman primjer. Ali i mnogi drugi tekstovi, pretežno dokumentacije iz političke povijesti, nameću neka temeljna pitanja. Teško je potisnuti misao da je objektivizam, koliko god opravdane bile njegove pretpostavke, i sam potajno inficiran gledanjem koje sve rješava u globalnim i epohalnim razmjerima, sklonim da stradanja pojedinca i suviše brzo uklopi u niz statističkih fakata. Podižući spomenik bezimenom mnoštvu, objektivistički se iskaz izlaže opasnosti da s mrtvima postupi na način na koji su njima postupali dok su bili živi: kao s brojkama. Ako se književnost odrekne svoje sposobnosti da zaroni u individualan život čovjekov — tko da onda preuzme ulogu da pred najezdom anonimnosti osluhne glas pojedinca?

Neće biti slučajnost što se posljednjih godina u dokumentarnim tekstovima sve češće bilježe iskustva iz tzv. privatnog života autentičnih osoba — zapisi s ulice, s radnog mjesta, iz obitelji. Ta se sociološka građa, međutim, zapravo vraća na razinu koju je Brecht prije četrdeset godina nazvao površinskom. Zanimljiv je, ipak, i jedan drugi aspekt. Ako dokumentarni tekst izbjegava podatke u užem smislu, na-

lazeći svoju građu u neregistriranoj svagdašnjici, on se približava jednom tipu fikcionalne naracije. Može je zamisliti tekst koji se, s gledišta receptora, bez dodatnih informacija dakle, ne može razlikovati od fikcionalnoga. Koristeći se tim logičkim momentom, neki suvremeni autori relativiraju i naraciju i dokument: u pripovjednom tekstu fingiraju dokumentarni postupak. U tom slučaju samo autor poznaje logički status svoga teksta, tj. stupanj determinacije. U pravom dokumentarnom zapisu svi su elementi teksta potpuno determinirani zbiljom koja postoji izvan teksta, a autorova mogućnost odlučivanja svedena je na nulu.

Uostalom, još jednom treba zapitati postoji li pod tim uvjetima »autor«. Stroga doktrina dokumentarnosti ne dopušta čak ni redaktorske zahvate. Što onda ostaje? Problem ne bi bio načelno važan da nije pokušaja da se dokumentarna djelatnost tumači u širem društvenom kontekstu. Ako se uloga posrednika (autora) svede na tehničku ili redaktorsku, tad je u načelu svatko potencijalan medij, u onom smislu u kojemu svatko s fotografskim aparatom može »slikati«, odnosno reproducirati. Konzekvence su povukli neki kritičari zapitavši ima li još smisla podržavati načelo *podjele rada* između umjetnika i neumjetnika.¹⁰ Pitanje zvuči marksistički — ali samo u prvi čas. Usporedba s Marxovom tezom, na koju ti kritičari očito aludiraju, pokazuje da nije riječ o društvenom stanju u kojemu bi kategorije talenta i senzibilnosti bile oslobođene prestiža ili ekonomske konkurencije. U suvremenom prijedlogu izjednačenje zamišljeno je na obrnutoj osnovi: svatko bi mogao postati profesionalac. Ali u prilikama koje i dalje zahtijevaju podjelu rada na svim drugim područjima iluzorno je pomisliti da je moguć umjetnički rez-

vat. I dokumentarizam nezamisliv je danas bez proizvodnih sredstava, nakladnika itd. Književni programi ne mijenjaju društvene odnose.

Dokumentarizam različitih tipova, od političkoga kolaža do magnetofonskog protokola, može se tumačiti i kao pokušaj da se izbjegne problematika primarnoga jezičnog stvaralaštva — sa svim onim poetološkim tegobama koje zaokupljaju mnoge autore. Spomenuli smo dileme koje se javljaju kada književnost gubi mimetičku naivnost, uznemirena teorijama o spoznaji zbilje. Što se, međutim, događa, ako pisac posumnja u jezik kao medij sporazumijevanja ili spoznaje? Ako posumnja u izravnu relaciju između jezika i zbilje pa jezik smatra autonomnom tvorbom koja se može shvatiti samo gramatički? To je shvaćanje autora koji angažman smatraju doduše moralnom (i praktičnom) kategorijom, društvenim stavom, ali poriču da taj stav može biti književna kategorija. Snaga je književnog teksta u njegovoj vižeznačnosti, u njegovoj »otvorenosti«, kako glasi jedna od metafora te poetike. Opredijeliti se — to je argument skeptika — znači opredijeliti se za jedno utvrđeno značenje, za jednu vrijednost.

U toj teoriji, koja je spoj spoznajnog skepticizma i postsymbolističke poetike, jezik je poprište kombinatoričke, igre (s antropološkog aspekta) i utočište mašte. Društveni moment očituje se u nazoru da pjesnički jezik treba da pruži otpor svakodnevnoj šablona i reglementiranom jeziku. U svijetu reklama, paraola i normiranih informacija, gdje se gomilaju jednoobrazne sugestije, jezik postaje mehaničkim sredstvom utuvljivanja. Peter Handke prikazao je u svom scenskom djelu *Kaspar* proces podešavanja i prilagođavanja svijesti nekog pojedinca s pomoću jezičnih

klišejja koji ga uče konformnom ponašanju.¹¹ Književno djelo, u tom slučaju, oblikuje takvo zbivanje, prikazujući u negaciji što jezik ne bi smio biti.

Pozitivnu protutežu neki kritičari vide u tekstovima zastupnika razigrane poezije («konkretne», aleatoričke i srodne), smatrajući da tek samosvrhovitost utjelovljena u ljudskoj igri može zajamčiti slobodnu djelatnost duha, stvaralaštvo koje izmiče pragmatici. Odobravanje što ga ta teza pobuđuje može biti iskreno. Drugo je pitanje da li je promišljeno. Autonomija prema kojoj teži takva poezija plaćena je sterilnošću koja nikoga ne iritira. Nije slučajnost što racionalni element u njoj podsjeća na funkcioniranje suvremenih tehničkih naprava; u njezinu je skladu nešto od neutralnosti strojeva koji mogu slijepo služiti svakomu. Čak ako i prihvatimo mišljenje da se tu očituje suvremeni *homo ludens*, koji traži svoje pravo na artizam, protuslovlja se ne mogu zaobići. Anticipacija slobode, sadržana u zahtjevu da umjetnost bude samosvrhovita, nije, dakako, puki defetizam, kako to žele pobornici opredijeljene umjetnosti. Povijesna je aporija artizma u objektivnom raskoraku intencije i stvarnog položaja u društvu. Nije problematična estetska samosvrhovitost u načelu, nego društvena situacija koja je pervertira. Umjetnost zadovoljna sama sobom izlaže se opasnosti da se u svijetu koji je daleko od toga da prevlada »carstvo nužnosti« doima zapravo cinično, služeći u isti mah kao kulturni alibi.

Problematika artizma upozorava samo na jedan od mnogih antagonizama zbilje u kojoj živi i književnost. Ona živi, bujajući u statistikama, posredstvom različitih mehanizama i motivacija, dijelom prestižnih i komercijalnih, koji su vrlo daleko od neposrednih stvaralačkih pobuda. Da književnost zaista živi, još

živi, osjećaju, čini se, najjače njezini protivnici. Nedavno je u javnost prodrła vijest da je čileanska hunta iz škola prognala neka djela koja su bitan dio ljudske kulture. Među njima je i *Don Quijote*. Zaključak koji se nameće ne treba formulirati patetično. Možda je dovoljno izreći uvjerenje da su djela u koja su ugrađene ljudske vizije, slutnje i čežnje ostala, ipak, trajna poruka.

KATEGORIJE KRITIČKOG PRISTUPA TRIVIJALNOJ KNJIŽEVNOSTI

Književna se kritika donedavna gotovo bez iznimke držala načela estetske ekskluzivnosti: njezino je područje djelovanja bilo nalik na njegovan rezervat, brižljivo omeđen i strogo čuvan od prodora književne građe koja je iz ovih ili onih razloga ostajala izvan sankcioniranoga kruga. Povijest književnosti, kojoj, u načelu, širina koncepcije ne bi smjela biti strana, pisana je dosad pretežno afirmativno, s uporištem u umjetničkim i ideološkim normama pojedinih povijesnih razdoblja, dakle po mjerilima koja historičistički reproduciraju društveni vidokrug prošlih epoha i njemu odgovarajuće kriterije. Na taj je način kritičkoj spoznaji izmicala kvantitativno golema građa, sva ona nepregledna mnoštva sveščića, knjiga i knjižurina koja od vremena šire pismenosti u evropskih naroda kolaju svojim tokovima u književnoj komunikaciji, mahom na rubu oficijelne kulture. Nazivi su različiti: trivijalna književnost, popularna literatura, zabavna književnost — već prema stajalištu s kojega smo

spremni suditi o toj pojavi. Međutim, kakvi su se god sudovi usput izricali, trpeljivi ili porazni, nenarušeno je ostajalo opće mišljenje da je jalovo, pa i gotovo štetno baviti se kritički tekstovima pisanima bez pretenzija, površno, kadšto mehanički, povrh toga za čita-lacke slojeve za koje književna povijest nikad nije mnogo marila.

Bilo je, ponekad, i drukčijih mišljenja. Korisno je sjetiti se riječi jednog filologa 19. stoljeća koji je u uvodu svoga književnopovijesnog djela napisao da se znanost ne može osloniti na izbor što ga vrše ukus i raspoloženje. Što bismo rekli o prirodoslovcu koje-ga zanimaju samo lavovi i orlovi, hrast i ruža, biseri i dragulji, a ne želi baviti se ružnim stvarima, pauci-ma ili sumpornom kiselinom?¹ I filolog, dodao je isti autor, morao bi se čuditi takvu izboru i izvesti adekvatne zaključke primjenjujući ih na svoju struku. Dakako, zamjerka upućena filologiji i književnoj po-vijesti, koliko god se čini uvjerljivom, nije posve op-ravdana. Usporedba sa svijetom izvanljudske priro-de, štoviše, vrlo je problematična. Književni histori-čari, pa ni ekstremni pozitivisti među njima, ne mo-gu postupiti poput botaničara ili zoologa, ignorirajući činjenicu da duhovne tvorevine pripadaju vrijedno-snim sustavima, tj. da one ne postoje nezavisno o ljudskim predodžbama, kriterijima i stvaralačkim na-mjerama, da nisu objekti, poput prirodnih, u načelu vrijednosno indiferentni. Mehaničko izjednačavanje svih dokumenata pismenosti nije temelj na kojemu bi se mogla graditi znanost o tekstovima.

A ipak u navedenim riječima ima istine. Vrijed-nosni sustavi koji zahvaćaju područje nazvano knji-ževnost (u užem smislu riječi) nisu stabilni, jednom zauvijek određeni, nepromjenljivi. Pogledu se ne pru-ža neka vrst stratifikacijskog modela čvrsto utemelje-

nog u nekim stalnim idejama o književnim vrijedno-stima, nešto nalik na baroknu hijerarhiju koja ne do-pušta ni tračak sumnje u opravdanost rasporeda slo-jeva i odnosa između onoga što je »gore« i onoga što je »dolje«. Književnost je, naprotiv, »dinamički su-stav« (Mukařovský) unutar kojega se zbiva stalno preslojavanje i izmjena vrijednosnih pozicija. U knji-ževnoj povijesti poznata je pojava na koju su upo-zorili ruski formalisti: da književni oblici i tipovi koji u određeno vrijeme stječu ugled svoje porijeklo vuku iz »nizina« stvaralaštva, iz književnih vrsta bez po-etološkog digniteta. Puškinova lirika, tvrdi Šklovski, po-digla se iz sfere prigodnih stihova po salonskim albu-mima kasnoga 18. stoljeća, Čehov je feljtonističku skicu i grubu farsu umio produbiti i uvesti u ozbilj-nu književnost, Dostojevski je elemente kriminalistič-ke pripovijetke uklopio u djela književne umjetnosti; u svim tim slučajevima posrijedi je »kanonizacija« problematične predaje.² Primjerima Šklovskoga može se dodati i bajka. Do 17. stoljeća pučka bajka sma-trana je samo primitivnom pričom za djecu i neuke, neuglednim ogrankom pripovjedne književnosti nedo-stojnim ozbiljne pozornosti. Mijene u cijelom književ-nom sustavu, tekovine romantizma, potisnule su di-skriminaciju bajke; štoviše, ona je, podignuta iz sub-literature na razinu priznate književnosti, postala iz-vor i uzor poetske mašte. Nekoć otpadak, bajka je pod novim okolnostima poput magneta privukla mno-štvo vrijednosnih akcenata. Pod srodnim je okolnosti-ma, u 18. stoljeću, književni dignitet stekla balada.

Na ovom mjestu treba upozoriti na nepreciznost koja se još uvijek opaža u upotrebi pojmova »trivijal-na književnost« i »sub-literatura«. Smatram da je po-trebno — i moguće razgraničiti te pojmove. Kao po-lazište može poslužiti kritika definicije koju je prije

nekoliko godina predložio Helmut Kreuzer.³ Po njegovu je shvaćanju u nazivu »trivijalna književnost« sadržana estetička »diskriminacija« jednog dijela književne produkcije nekog razdoblja, diskriminacija koja se vrši s gledišta »meritornog« tumačenja književnih vrijednosti, sankcioniranog u povijesnom kontekstu. Historizacija pojmova, za koju se zalaže i Kreuzer ali je ne provodi, zahtijeva da se točnije odredi odnos između vrijednosnih sudova i povijesnog značenja objekata. Neprihvatljiva je primjena pojma »diskriminacija« na trivijalnu književnost građanskog razdoblja (i njezinu tradiciju do danas), jer ta riječ uključuje pretpostavku da je trivijalna produkcija zbog specifičnih klasnih motiva dospjela na nižu vrijednosnu razinu. Teza o diskriminaciji povijesno je legitimna samo u odnosu na stvaralaštvo za koje bi — radi nužne distinkcije — trebalo prihvatiti naziv »sub-literatura« (naziv koji obuhvaća i pučku, nekoć samo usmenu predaju). Različito od trivijalnih tekstova, u kojima se očituje deprecijacija nekih standardnih generičkih tipova, npr. povijesnog ili pustolovnog romana, odnosno, na području kazališta, građanske »intimne« drame (koju, poput parazita, prati bulvarski komad), sub-literatura znatnim dijelom potječe iz izvorne tradicije, koja sve do 18. stoljeća nije bila poetološki sankcionirana, tj. iz društvenih razloga nije bila ravnopravna književnim djelima s normativnim statusom. U skladu s društvenom motivacijom koja je potaknula »obnovu« književnosti, bajka i pučka balada, primjeri sub-literature, postali su mediji romantičarskog protesta protiv dvorske natruhe klasicizma. Prihvaćene u novom tranzitornom sustavu romantičke poetike, te vrste, dakako, gube svoj sub-literarni značaj. Ilustrativne su analogije na području likovne umjetnosti. Dok trivijalnoj književnosti od-

govara likovni kič, pandan je sub-literaturi naivno slikarstvo, koje nema parazitski odnos prema akademskom, nego se temelji na posve drukčijem, osebujnom stvaralačkom potencijalu. Izvor je pojmovne zbrke činjenica da obje spomenute književne kategorije imaju jedno zajedničko obilježje: shematski način gradnje. O shematičnosti, međutim, ne bi se smjelo suditi apstraktno, tj. bez obzira na porijeklo i estetsku funkciju predmeta. Strukturna dijagnoza i traženje povijesnog smisla neodvojive su operacije spoznajnog interesa.

Povijesna dinamika očituje se i u procesima koji nose obratan predznak. Promjena funkcije često je izvor deprecijacije, koja je glavni simptom trivijalnosti. Privilegij stečen u nekom razdoblju, pod određenim povijesnim okolnostima, ne jamči nekoj književnoj pojavi trajno mjesto među prihvaćenim vrijednostima. Srednjovjekovni viteški roman u doba svog procvata u Francuskoj i Njemačkoj dio je razvijenoga književnog sustava, koji je primjeren recepcijskim mogućnostima razmjerno uskoga kruga slušalaca, ekskluzivne publike na feudalnim dvorovima. U stoljećima rane građanske kulture, u eri obilježenoj mehaničkom reprodukcijom tekstova i širenjem pismenosti, viteški roman mijenja svoj lik: prilagođuje se zahtjevima šire publike, napušta stih i pribjegava proznoj parafrazi, ističe fabularnu akciju potiskujući retoriku viteške ideologije. Ukratko, trivijalizirana djela dospijevaju na drukčiju, »nižu« vrijednosnu razinu u odnosu na nove standarde renesansne književnosti. Stoga je razumljivo da roman kao književna vrsta u očima normativne poetike gotovo do romantizma slovi kao sumnjiv, manje vrijedan, a svakako kompromitiran literarni proizvod — kao štivo za slabo obrazovane čitaoce bez filološkog digniteta, za publiku želj-

nu puke zabave. U zadnjih dvjesta godina, nakon definitivnog rasapa klasicističke normativne poetike, naziv »roman« više nije vrijednosni signal, ni negativan ni pozitivan; roman može biti sve: i obuhvatna vizija o čovjeku i društvu, i — na drugom rubu raspona — niz otrcanih obrazaca.

Povijest i teorija književnosti ne mogu svoju građu trpati u krute sheme, ni strukturalne ni vrijednosne. Te su discipline u svojoj tradiciji, sve donedavna, uglavnom primjenjivale prihvaćene norme u selektivnim postupcima — bez sumnje na svoju štetu. U temelje takva stava ugrađena je logička pogreška. Bavljenje književnošću koje polazi od apriornih kritičkih pozicija miješa pojmove »sud« i »izbor«, pa umjesto na izradi teoriju izbora, ona svoj izbor već smatra teorijom. U svjetlu znanosti koja svom predmetu pristupa bez predrasuda književna je povijest područje bez restrikcije, što dakako ne znači da treba jednu predrasudu zamijeniti drugom te bez razmišljanja negativni predznak koji je obilježavao (i žigosao) velik dio popularne književnosti zamijeniti pozitivnim — kao što to smatraju neki protivnici konvencionalnih nazora, oduševljeni što su našli objekte kojima mogu nađati akademizmu. U svakom slučaju, ponovo je aktualan problem koji je u proučavanju književnosti već više puta unio nemir i kolebanja, problem njegova predmeta, odnosno kriterija po kojima treba povući granice, odrednice teritorija književne kritike. Novi političari, pa i izazovi, koji su posljednjih desetak godina zapljusnuli kritiku, bit će, shvate li se razumno, neobično korisni za obnovljeno razmišljanje o njezinu predmetu. Vrijeme je da analitičar književnosti, pristupajući najrazličitijim tipovima tekstova, usvoji onaj stupanj objektivnosti koji je već odavna tekovina lingvistike, discipline kojoj ne pada na um da vrši diskrimina-

ciju prema bilo kakvoj građi njezina domašaja ili da svoje pojmovne kategorije podvrgne nekoj apriornoj, odnosno tradicionalnoj vrijednosnoj dihotomiji. Vrijednosti, pokazatelji društvenih norma, postoje i za nju, napose za sociolingvistiku; ali ona nastoji vrijednosne postulate shvatiti u njihovoj uzajamnoj povezanosti, u cjelini, u strukturama jezičnog inventara. To je primjer koji valja slijediti.

Uvjerjenje da je potrebno proširiti spoznajne interese književne znanosti danas gotovo više i nije sporno, usprkos nedomišljenom konzervativnom otporu s ove ili one strane. Ozbiljno zanimanje za književne pojave koje su se za etabliranu kritiku nalazile ispod nivoa dostojna pozornosti u najnovije vrijeme zaokuplja u svijetu kritičare različitih orijentacija, pa i tzv. akademsku kritiku. Semiotičke analize nerijetko nalaze svoju građu na stranicama stripova, generičke studije i rasprave o tehnici pripovijedanja pojmovno sublimiraju opažanja stečena prigodom čitanja pustolovnih romana. Ukratko, danas ni književni teoretičari ne moraju zbunjeno iznalaziti neka opravdanja ako ih netko zatekne kako su se zadubili u lekturu romana o Tarzanu ili o Draculi. Ta i Fantom i njegovi srodnici postali su objekti disertacija. Ne može se, doduše, poreći da u svemu tome ima intelektualne mode i da brzopleti sudovi, doneseni u časovitom oduševljenju za građu otetu stanju književnokritičke ilegalnosti, ponekad diskreditiraju dobru namjeru. Uostalom, metodološki prigovor koji se ponekad izriče u isti mah, prigovor da bavljenje trivijalnom produkcijom nije ništa drugo nego nov val književnopovijesnog pozitivizma, jedva se može smatrati ozbiljnim. Tko ga zastupa, ili ne zna kako su dosad tekla relevantna istraživanja, ili nema jasnu predodžbu o tome što treba nazvati pozitivizmom. U svakom slu-

čaju, argumente u prilog proučavanja trivijalne književnosti⁴ trebalo bi saslušati i razmotriti bez predrasuda. Možda je razgovor o njima podoban prikazati neke navike kritike u drukčijem svjetlu.

Smatram da su moguća barem tri obrazloženja. Prvo od njih nije novo. Prošlo je dosta vremena otkad smo postupno navikli književno djelo, i tekstove uopće, shvaćati kao strukturu, tj. kao cjelinu u kojoj su svi elementi uzajamno povezani, konstituirajući se tek u svojoj funkcionalnosti. Odlučujući korak prema strukturalnom rasčlanjivanju jezičnih tvorevina učinjen je u trenutku kad se učvrstila spoznaja da treba u saopćavanju s pomoću znakova uočiti sustav odnosa između znakovnih aktualizacija, sklop relacija dakle koje dopuštaju da se izvedu modeli razmjerno postojanih tipova u praksi saopćavanja. Već je u počecima strukturalnog (odnosno dosljedno morfološkog) pristupa književnom tekstu postalo jasno da metodička načela postaju evidentna i u primjeni plodonosna ako su posrijedi tekstovi koji sadrže najmanju količinu elemenata sposobnih da promatračevu pozornost zaokupe, sugerirajući individualan slučaj, i odvrate od odnosa u generičkom nizu. Tako je, na primjer, sovjetski filolog Propp⁵ analizirajući način gradnje pučkih bajki spoznao djelotvorno značenje relacija, strukturalnih kriterija, što ga je dovelo do zaključka da zadaća proučavanja takvih tvorevina nije u analizi »sadržaja«, nego u opisivanju funkcionalnih odnosa unutar književnog sustava koji zovemo *bajka*. Analitičkom oku pruža se pogled na pripovjednu vrstu kojoj je svojstvena varijacija odnosno permutacija. U ruskih formalista slično je postupio Šklovski raščlanjujući Doyleove pripovijetke o Sherlocku Holmesu, djela koja se također mogu svesti na neke ustaljene obrasce.

Detektivski i pustolovni roman, uopće »zabavni« književni proizvodi različite orijentacije, ostvaruju svoje sadržaje u okviru shema koje imaju značaj predložaka, modela. U takvim tekstovima značenje (poruka) i shema u toj mjeri konvergiraju da su u načelu identični: poznavajući načela strukturiranja, poznajemo tekst i prije nego što smo obaviješteni o njegovim promjenljivim (irelevantnim) elementima. Opće je obilježje maksimalna predskazivost, što će reći da su obrati u pojedinim fazama fabularnog toka stereotipni, pojavljujući se gotovo uvijek na istom mjestu u rasporedu pripovijetke. Takav se shematizam očituje i u funkciji pripovjednih likova. Za određene vrste shematskih tekstova osobito je značajno aktiviranje likova kojima je uloga, pa prema tome i raspon njihova djelovanja, u odnosu na cjelinu također predskaziva; za njih vrijedi zakon književne *predestinacije*, po kojemu im je unaprijed zajamčen uspjeh ili neuspjeh, ovakav ili onakav izgled, već prema zahtjevima obrasca; a kadšto im je garantiran i trajan život ako to odgovara potrebama serije.

Razumije se da u svijetu u kojemu vlada predestinacija za volju klišeja nema slučajnosti. Slučaj je u književnom djelu, dakako, uvijek samo dio stvaralačke namjere, što znači da je element planske fikcije i potporanj mimetičke iluzije. Na to je, davno prije afirmacije strukturalnih nazora, upozorio Maupassant u predgovoru svom romanu *Pierre et Jean* (1888). Taj predgovor, nedovoljno poznat, sadrži *in nuce* opću teoriju fikcionalnoga književnog stvaralaštva: u izboru, toj temeljnoj kategoriji, očituje se stvaralačka svijest, a izbor isključuje slučaj — kao što ga isključuju i odrednice strukturalnog plana, mogli bismo reći »pravila igre« koje autor sebi nameće.⁶

Prave slučajnosti u književnom djelu — izuzme-
mo li aleatoričke tekstove — ne može biti. Međutim,
shematska književnost trivijalnog tipa odriče se i one
iluzije životne uvjerljivosti na kojoj mnoga književna
djela grade svoju produbljenu interpretaciju iskustve-
ne zbilje. Slučaju trivijalna djela bezobzirno suprot-
stavljaju načelo književne samovolje: konstruktivni
postupak likuje nad životnim iskustvom. Ali taj je tri-
jumf — u dijalektičkom obratu — u isti mah njihova
bijeda. Autonomija samo je prividna; ona nije znak
stvaralačke slobode, nego biljeg manipulacije⁷ oslo-
njene na ustupke mentalitetu kojemu je stereotip
utočište.

Schema, stereotip, šablona nisu nove pojave u
književnosti. Naprotiv, bit će da njihova starost dose-
že gotovo starost književnosti uopće; ona je predmet
književne arheologije. Bilo je dosta razdoblja u koji-
ma ponavljanje i obnavljanje unutar jednom steče-
noga književnog inventara nikoga nije smetalo. Sred-
njovjekovne pjesnike i retore — izrazimo li se moder-
nim pojmovima — nije zabrinjavala neoriginalnost,
nego originalnost, tj. hirovitost nekog pjesnika koji bi
se usudio omalovažiti ili ignorirati sustav norma iz-
veden iz kodificirane predaje. Među svim razlikama u
shvaćanju književnosti koje nas dijele od onog vre-
mena sigurno je jedna od najizrazitijih upravo osjet-
ljivost prema šablonskim postupcima. Da se umjet-
nost nastoji oteti shemi, to je za nas prirodno i ra-
zumljivo, to nas nimalo ne iznenađuje — iznenađuje
nas ponekad samo način na koji se ta težnja ostva-
ruje stalno novim, odnosno modificiranim postupci-
ma. Trivijalna je književnost u našoj epohi ono dru-
go — svejedno da li to drugo nazivamo neumjetno-
šću ili nekako drukčije. A upravo u spoznaji i analizi
te opreke, njezinih obilježja i njezine povijesne uvje-

tovanosti, jedna je od zadaća znanosti. Drugi argu-
ment u korist toga posla može se stoga najjednostav-
nije formulirati ovako: što je po današnjim shvaća-
njima vrijedno, estetski legitimno, vidjet ćemo oštri-
je ako promatramo s negativnog pola. Raščlanjivanje
i tumačenje trivijalne produkcije može se — suprotno
uobičajenom mišljenju o tom problemu smatrati vrlo
korisnom i gotovo prijeko potrebnom književnokri-
tičkom propedeutikom.

Ali i za prokušane kritičare trivijalan tekst krije
svojevrzne probleme. Zapravo, pristup djelima s te
razine uključuje konfrontaciju s jednim od krupnih
pitanja hermeneutičke teorije, s pitanjem vrednova-
nja. Mlađi zemljak Staigerov, švicarski književni hi-
storičar Karl Pestalozzi, prikazao je nedavno proble-
matiku ovako: »Trivijalna književnost suočava nas s
pitanjem u kojoj su mjeri interpretacija i pozitivno
vrednovanje nekog teksta identični. Oni su to dosad
bili utoliko što je, po Emilu Staigeru, estetski doživ-
ljaj prethodio interpretaciji ili je, kako potvrđuje sva-
kodnevno iskustvo, intenzivna zaokupljenost određe-
nim tekstom našla svoj vrijednosni ekvivalent. Bav-
ljenje trivijalnom književnošću nužno zahtijeva raz-
dvajanje vrednovanja i tumačenja, tj. zahtijeva eks-
plicitno vrednovanje na temelju interpretacije. Pro-
blem vrednovanja... time postaje neizbježiv; jer
vrednovanje je u odnosu na trivijalnu književnost od
primarnog značenja.«⁸

Ovdje možemo zanemariti pitanje da li je odnos
interpreta prema djelu »visoke književnosti« uvijek
— i dovoljno — određen kategorijom estetskog doži-
vljaja. Uostalom, Pestalozzi svoju misao nije razra-
dio, pa je teško reći kako on zamišlja konzekvencije
svoje tvrdnje. Sigurno je, ipak, da je vrednovanje ko-
je zahvaća pojave ekstremnog značaja na temelju po-

vijesnog suda uvijek manje-više tautološko, jer potvrđuje samo ono što je putem različitih informacija već postalo sadržaj kritičke svijesti. Zato smatram da problem vrednovanja, ovako zamišljen, nije primaran. Mnogo je važnije nešto drugo. Vrijedilo bi jednom za pokus usvojiti fingirano stajalište po kojemu estetska razina trivijalne književnosti odgovara priznatoj, pozitivnoj normi, tako reći visokom estetskom standardu epohe. Pripativši tu eksperimentalnu premisu, mogli bismo tekovine književnosti koja se izdiže nad šablonu promatrati »odozdo«, kao nešto što tek treba usvojiti, a rezultat je mentalnog napora i stilske strategije. Mjereći ozbiljna književna djela mjerilima trivijalnih, više ćemo saznati o njihovu obliku i smislu negoli oslanjajući se na neposredan doživljaj. Što je, na primjer, to što nazivamo uvjerljivim realizmom u književnosti jedva će nam otkriti intuicija; mnogo će više spoznaju unaprijediti usporedba s mimetičkom potkom većine trivijalnih tekstova, koji, sugerirajući iskustven pristup zbilji i strogo izbjegavajući sve što bi skrenulo čitaočevu pozornost na literarnost djela, zapravo iluzionizmom podržavaju vlast klišeja, privlačiv teror šablone.

Književna strategija uspoređivanja s trivijalnim obrascima već je ostvarena u praksi suvremene stvaralačke literature. Djela poput Robbe-Grilletova romana *La maison de rendez-vous*, koji na osebujuć način parafrazira i premeće šablone pustolovnog romana (ili filma) iz svijeta krijumčara drogama, ili Handkeova posve neobičnoga kombinatoričkog teksta *Der Hausierer*, s elementima kriminalističkog romana, treba shvatiti kao pokušaj da moderna proza svoje inovatorske težnje odredi u opreci s receptima trivijalnih tvorevina — dakle u opreci s tekstovima koji se još i danas ravnaju po nekoj vrsti — nenapisane — nor-

mativne poetike. Uvjereni da se život, ponašanje pojedinca, u naše vrijeme sve više svodi na ovisnost o univerzalnim mehanizmima, spomenuti autori svoja književna djela shvaćaju kao kritiku komunikacijskih shema, odnosno kao kritiku ukalupljenog mentaliteta. Neposredan su im objekt jezični kalupi trivijalne književne konfekcije, primjeri reglementirana jezika i mišljenja. Neobičnim strukturiranjem otrcanih obrazaca autori dovode shematizam do apsurdna izazivajući na taj način učinak kakav je Šklovski nazvao *ostranenie*, a Brecht, u drukčijoj funkciji, *Verfremdung*. Posljedica je, u svakom slučaju, posebna »literarizacija« književnosti, usredotočenje pozornosti na raspored elemenata i kvalitete jezičnih znakova. Sjetimo se da je Flaubert stotinjak godina ranije postupio slično. Sabirući trivijalne uzrečice, sudove i maksime iz svoje sredine (rezultat je postumno objavljena zbirka *Dictionnaire des idées reçues*), u namjeri da ljudsku svijest suoči s enciklopedijom gluposti, utemeljio je kritiku određenog mentaliteta i šablonskih reakcija s pomoću kritike trivijalnosti u jezičnoj praksi. Da je takva osjetljivost za jezik neodvojiva od spoznaja o društvu, evidentno je. I u tom je pogledu Flaubert važan svjedok.

Treći argument pripada književnoj sociologiji. Proučavanje književnosti i njezinih funkcija ne bi smjelo proći mimo golema korpusa tekstova, korpusa koji sadrži djela koja su za bezbroj čitalaca — i to vrlo zdušnih čitalaca — stalno štivo i jedini medij u susretu s književnošću. Takav zahtjev podupire i suvremena metodologija književnih studija, uvjereni da je potrebno mnogo intenzivnije nego dosad pristupiti razradi teorije o recepciji književnih djela te analizi recepcijskih uvjeta, mehanizama i djelovanja. Trivijalna književnost s tog aspekta nije samo područje

koje se ne smije i ne može zaobići; njoj su svojstvene i neke posebnosti koje dopuštaju jasnu demonstraciju odnosa i funkcija koji sačinjavaju komunikacijski model književnosti. Producent, tekst, receptor — te se tri instancije tu pojavljuju na način koji neposrednije, da ne kažemo brutalnije (jer su pisac i djelo lišeni uobičajene aure) pokazuje tendenciju koja sve jače obilježava život književnosti uopće: tendenciju po kojoj tekst, književni proizvod, poprima značaj robe.

Tiskarstvo, stvaranje književnog tržišta i širenje čitalačke publike aktualizirali su — a dijelom tek stvorili — opreku između estetski ili ideološki legitimirane književnosti i zabavne potrošne robe. Institucionalizacija tih kategorija posljedica je naglog porasta i proizvodnje, odnosno reprodukcije, i broja pisanih književnih konzumenata. Treba podsjetiti da razdoblje građanske emancipacije nije samo epoha koja bilježi djela najvišeg dometa u umjetnosti i filozofiji — to je ujedno epoha duboko protuslovnna u odnosu na uvjete pod kojima se razvija književnost. Između onih nekoliko tisuća romana sadržanih u brojkama književnih statistika za Francusku i Njemačku u razdoblju od desetak godina oko godine 1800. neznatan je broj djela trajnije vrijednosti; sve ostalo trivijalna je produkcija, od romana »strave i užasa«, preko kolportaže o »plemenitim razbojnicima«, do fiktivnih golicavih memoara izdržljivih ljubavnika. Takva su djela imala dobru prođu, što je za nakladnike bilo nadasve važno upravo u trenutku kad se počelo obrazovati književno tržište u suvremenom smislu riječi, kad se nakladništvo u jeku opće merkantilizacije stalo povoditi za načelima robne proizvodnje, potražnje i profita.⁹ Tome su se bez mnogo skrupula znali prilagoditi proizvođači trivijalne lite-

rature, pisci koji su podilazili ukusu publike. Jedan je odavna zaboravljeni njemački pisac pustolovnih romana, odgovarajući zamjerkama kritičara Augusta Wilhelma Schlegela, izrazio kolektivan stav tih autora tvrdeći da im je jedino stalo do toga da ih ljudi čitaju, i to rado čitaju, bez obzira kako će kritika ocijeniti njihove romane.

U takvim se primjerima očituje jedna od komponenata protuslovnog procesa koji su Horkheimer i Adorno prikazali u *Dijalektici prosvjetiteljstva*.¹⁰ Proces opismenjavanja unutar građanske civilizacije ima svoje lice i naličje: porast broja potencijalnih sudionika u kulturnom stvaralaštvu u skladu je, bez sumnje, s težnjama koje nose misao svake istinske kulture; ali u isti je mah puko stvaranje uvjeta za receptivnost — receptivnost kojoj nije određen sadržaj — moguća osnovica za zloupotrebu kulturnih medija, za manipulaciju. Drastično rečeno: obrazovanje može biti polazište zaglupljivanja ako čitalac ostaje pasivan konzument primajući ono što mu nudi proizvodni odnosno distribucijski aparat koji prvenstveno polazi od komercijalnih interesa. Taj se aparat vrlo rado poziva na ukus publike hineći obvezu prema njoj, a čitaoci, zaslijepljeni reklamom, bivaju s vremenom uvjereni da roba koja im se pruža odgovara njihovim potrebama. To je zatvoreni krug cinizma koji podržava »industrija kulture«, kako Horkheimer i Adorno u svojoj analizi odnosa u kapitalističkim zemljama nazivaju proizvodne instancije.¹¹

Problem nije nov. On uznemiruje kritičku svijest u građanskom društvu od vremena kad je postalo jasno da je opreka između ideoloških postulata i stvarnih razvojnih tendencija tom društvu imanentna. Građanski ideolozi zastupali su — i ponekad još uvijek zastupaju — tezu da je nejednak kulturni razvitak po-

jedinih slojeva prirodan proces i da je podjela na »elitnu« i »masovnu« kulturu posljedica slobode izbora u odnosu receptora prema kulturi, slobode koja poštuje načelo različitosti potreba. Po tom pseudodemokratskom argumentu potrebe većine — nužno nerazvijene potrebe — stekle bi opravdanje već zbog toga što ih legitimira većina. Ta se tvrdnja može pobiti riječima koje je Marx, dijagnosticirajući *Bijedu filozofije* (u istoimenom djelu) uputio Proudhonu: tvrditi da su jeftiniji proizvodi, samo zato što se mnogo traže, i korisniji, znači smatrati da je, na primjer, široka potrošnja rakije, uvjetovana jeftinoćom proizvodnje, uvjerljiv dokaz da je ta stvar korisna. A uvjeravati radnika da mu je bolje zadovoljiti se s onim što može dokučiti, znači prihvatiti postojeće stanje.¹² Analogija je jasna. Uostalom, već u Goetheovu romanu *Naukovanje Wilhelma Meistera* (V, 9) likovi raspravljaju o tome kako treba definirati potrebe kazališne (ili književne) publike — s pomoću kriterija koji potvrđuju »postojeće stanje« ili drukčije, na način koji traži izlaz iz naoko zatvorenoga kruga. »Pogrešno povlađujemo publici«, glasi zaključak, »kad u njoj budimo osjećaje koje ona hoće da ima, umjesto osjećaja koje ona treba da ima.«

U naše je vrijeme Michel Butor, raspravljajući o odnosima između pisca i publike, zaključio da autor koji tvrdi da piše »za narod«, prilagodivši se niskoj kulturnoj razini onih slojeva koji su socijalno prikraćeni, zapravo piše protiv interesa svojih čitalaca.¹³ Ti se interesi, o kojima Butor ništa poblize ne kazuje, ne mogu, razumije se, književno definirati. Ali oni zahtijevaju da bilo koja definicija sadrži i elemente nužne da se prekine komercijalno začaran krug ponude i potražnje.

Neosporno je da Goetheova prosvjetiteljska maksima potiče niz novih, složenih pitanja. Kako potrebe o kojima je riječ usmjeriti drugim putem? U čije se ime vrši takav obrazovni proces? Ako se vrši pod režijom kulturno razvijenije društvene klase, kako sprječiti tutorski odnos, tj. ideologizaciju procesa i represivan učinak? Sociologija književnosti ne može se oglušiti na ta pitanja. Uspjehom, svakako, može se smatrati već spoznaju koja joj pomaže ocijeniti složenost relacija. U društvu u kojem postoji mogućnost da se snovi i potrebe za snovima unovče ta će problematika uvijek prije ili poslije zalutati među aporije.

U krugu protuslovlja kreću se i neki govornici mlade ljevice na Zapadu koji iz protesta prema »elitnoj kulturi«, koju smatraju preživjelim izrazom obrazovnih privilegija, zagovaraju oblike »masovne kulture« ne pitajući mnogo za njihovo porijeklo. Posrijedi je, u prvom redu, nesporazum. »Masovna kultura« nije autentična kultura slojeva po kojima je nazvana, nego konglomerat vrlo različitih proizvoda namijenjenih nekritičkoj potrošnji, dakle nametnuta »kultura«. Zašto, dakle, pripisati manipuliranoj popularnosti neku osobitu vrijednost? Istina je da neki oblici, npr. strip, mogu, u novoj funkciji, postati medij progresivnih političkih namjera — ali samo pod uvjetom da se ne promijeni samo fabula nego i cijela struktura teksta, način pristupa temi: umjesto primitivnih šablona potrebni su složeni, svestrano motivirani sadržaji. Inače medij ostaje zarobljen, ovisan o mentalitetu kojemu se opire.

Na ovom se mjestu nameće ekskurs o nekim oprečnim sociološkim tumačenjima odrednica trivijalne produkcije. Pišući o odnosima »zabavne« i »dosadne« književnosti, Milivoj Solar iznio je teze koje

vrijedi kritički razmotriti. »Historijski pristup fenomenu zabavne književnosti neće nam mnogo pomoći«, tvrdi Solar smatrajući da je književnost uvijek bila i zabavna i manje zabavna te da je uvijek bilo »umjetnički vrijednih književnih djela, onih manje vrijednih, pa i onih uopće bez vrijednosti«. ¹⁴ No takva tvrdnja postaje relevantnim sudom tek onda ako zamislimo sustav koji pobliže određuje izrečene ocjene. Pozivanje na antičku poetiku nema mnogo smisla jer ta poetika još ne poznaje problematiku naših vrijednosnih distinkcija. Pisanoj književnosti sve do renesanse svojstvena je samo podjela na različite književne vrste, po generičkim i funkcionalnim značajkama; izrazito vrijednosno stupnjevanje rezultat je kasnijeg razvitka. I Solar, međutim, čak u istom pasusu, uvodi povijesne kategorije upozoravajući da se zabavna književnost kao posebna pojava konstituira tek od vremena kada publici »književnost kao književnost« više nije dovoljno zabavna pa se potencira jedna komponenta, zabavnost, na račun svih ostalih komponentata. »Ako je književnost doista bila integralni dio života, ako je na ovaj ili onaj način pripadala životu naroda izražavajući totalitet onog što čovjek jest i može biti, svakako joj je pripadala i zabavnost, odnosno ona je bila i zabavna po svojem mjestu između rada i odmora. Razonoda, međutim, kao ubijanje dosade nije mogla da bude ni zbog toga što dosadu u strogom smislu poznaje samo industrijsko društvo. Tendira li književnost da postane isključivo zabava, tj. razonoda, znači da njen totalitet postaje dosadan, jer u totalitetu ona je izraz života koji je dakle sam postao dosadan.« ¹⁵

Pojmovi »književnost kao književnost«, »izraz života« i »publika« ovdje podjednako izmiču provjeri. Konkretizacija potrebna je napose pojmu »publika«,

koji je, ovako, u rasponu od mnogo stoljeća, puka apstrakcija, koja za razliku od generalizacije »književnost« ni logički nije opravdana. Postoji, doduše, tradicija ukusa, tj. moralnih i estetskih predodžbi, ali nosilac je uvijek određena, društveno determinirana publika, koja nije, poput književnih djela, sposobna da se pod drukčijim uvjetima uvijek iznova regenerira. Treba inzistirati na omeđenim pojmovima jer je upravo u shvaćanju kategorije publike (i mogućnosti publike da utječe na književnost) ključ za pristup problematici. Bez sumnje je opravdano životne uvjete industrijskog društva ubrojiti među krupne čimbenike koji su pospješili penetraciju svih vrsta trivijalne produkcije. Ali pojava je mnogo starija od industrijskog društva. Književnost, odnosno usvajanje književnosti, kao mentalan čin i, nasuprot tome, književnost kao puka zabava ili surogat — to je distinkcija koja upućuje mnogo dalje u prošlost. Svakako je potrebno revidirati mišljenje da »zabavna književnost kao vrsta postoji tek od romantizma«. ¹⁶ Točno je da se dosada kao filozofska kategorija javlja kao refleks otuđenja čovjekove djelatnosti u industrijskom kapitalizmu — a to znači tek u 19. stoljeću. Büchner, Kierkegaard, Flaubert, dijagnostici dosade, suvremenici su mladog Marxa. *Ekonomsko-filozofski manuskripti* Marxovi iz godine 1844. znanstveni su komentar uz književnu prozu epohe. Ako, međutim, zabavne trivijalne tekstove shvatimo kao korelat dosade, kako objasniti da je prava poplava trivijalne produkcije uslijedila već u 18. stoljeću, u vrijeme kada građanska književnost — ako je smatramo »izrazom života«, odnosno izrazom bitnih tendencija građanskog društva u tom razdoblju — još nije mogla sumnjati u iluzije koje je i sama pomagala graditi? Je li zaista totalitet onog vremena mogao proizvesti simptome dosade? Ako nije, kakvu

su onda funkciju vršili izrazito trivijalni, »zabavni« tekstovi?

Razvitak trivijalne književnosti, oblika trgovine iskrivljenom sviješću slabo obrazovane publike, treba pratiti od početka. Solar s pravom upozorava na opreku između čitanja (kao svojevrsne djelatnosti) i shvaćanja rada. »Književnost nema mjesta u građanskom svijetu gdje je vrijeme novac odnosno rad« (121). Može se, uostalom, ići i dalje i pitati nije li svako čitanje, dakle i ono »pravo čitanje«, već oblik otuđenja jer iskazuje nemoć da se obuhvati totalitet života. Nije li, isto tako, institucionalizacija književnika, književničke profesije, znak krize u tom smislu?¹⁷ Uvjerljiva je Solarova tvrdnja da se čitanje (ili slušanje) književnih djela bez neposredne svrhe mora u određenom povijesnom trenutku sukobiti s općim društvenim tendencijama. Ali najraniji sukob na toj razini datira onda od uspona ranoga građanskog kapitalizma, točnije: od one razvojne faze građanske kulture u kojoj nije bilo razumijevanja za integraciju bilo kakve druge književnosti osim didaktičke, budući da u toj društvenoj formaciji rad postaje moralnim postulatom koji svaku rasonodu žigoše kao jalovost pa i zlo. Strogi duh puritanizma i srodnih pojava, duh koji se sačuvao donekle i u prosvjetiteljstvu, ostavio je u svoje vrijeme jasne tragove na svim područjima javnog života.¹⁸ Nije tek dosada u industrijskoj eri stvorila preduvjete za potrošnju snova koji se mogu kupiti; bijeg u život satkan od riječi postaje potreba svagdje gdje je život izložen represiji, pa čovjek, primoran na neku jednostranu aktivnost, traži puninu života u fikciji. Pitanja socijalne psihologije čitateljstva relevantna su od vremena kada književnost definitivno prestaje biti specifična svojina povlaštenih društvenih slojeva, šireći se i obrćući na nov način.

Presudno je značenje tiska u tome što nije nastupila samo preobrazba reprodukcije tehnike nego i književne komunikacije uopće. Otprilike stotinu godina nakon izuma tiska potencijalno se značenje knjige počelo očitovati u praksi obrazovanjem nove — sociološki sve više difuzne — književne publike.¹⁹ Razmjerno jeftine, neugledne »pučke knjige« 16. stoljeća prototip su trivijalne kolportажne književnosti. Nakladnici su te vulgarizirane redakcije viteških romana i raznih pripovijedaka iz različitih izvora smatrali potrošnom robom za čitaoce bez kriterija. Takvo štivo simptom je raskola u životu književnosti. Stara književna djela, koja su nekoć imala svoje mjesto u konvencijama društva vršeći različite funkcije u isti mah, dospijevaju sada u ruke čitalaca kojima idealizirane pustolovine ne mogu značiti nadgradnju vlastitih životnih norma, nego samo privid, iluziju o dalekom, drukčijem životu, književni surogat. Ta potreba za jeftinom (u dvostrukom smislu jeftinom) obmanom, za iluzijom »iz druge ruke« ostat će obilježje konzuma trivijalne književnosti do danas.

Karakteristika je književnosti koja je uvjetno nazvana »dosadna« da je u stalnoj mijeni, tj. da ne dopušta da postane objekt mehaničke navike. Dok se trivijalna književnost, koja stalno reproducira svoje obrasce te tako izrazom širi onu dosadu koju želi izbjeći gomilanjem efekata, može razmjerno lako definirati, ona druga kategorija tekstova izmiče uopćavanju. To, ipak, ne znači da ta, recimo, »ozbiljna književnost« ne može biti predmet manipulacije. U opreci trivijalno — ozbiljno povremeno se, u određenim društvenim prilikama, krije svjesna intervencija društva. Dosadna u pravom smislu visoka književnost postaje u procesu jednostrane ideologizacije — kada se

sapinje u kanon vrijednosti koje služe još jedino tome da legitimiraju obrazovne norme povlaštenih slojeva.

Da zaključimo. Za znanstveni pogled na književnost ne postoji stalan sustav kategorija, pogotovu ne vrijednosnih, pa tako ni sustav trajnih opozicija. Određene se opozicije ostvaruju ili aktualiziraju u sklopu promjenljivih povijesnih situacija. Teorija likovnih umjetnosti poznaje pojavu srodnu književnoj trivijalnosti: problem kiča, koji je također povijesni problem. Opreka između kiča i umjetnosti nije svojstvena svim razdobljima; ona se javlja kao posljedica oštro izražene polarizacije po kojoj inventivno, u svakom pogledu artikulirano stvaralaštvo prvenstveno odgovara našoj predodžbi o umjetnosti, a klišetizirana, u mentalnom, a često i u tehnološkom pogledu mehanička produkcija dopijeva na razinu estetski beznačajnu. Ono što zovemo kič, nije konstanta. U odnosu na neka starija umjetnička razdoblja, koja ne poznaju ni kategoriju estetske inovacije (u koju je uključena i spoznajna) ni komercijalno stimuliranu proizvodnju dopadljivih luksuznih tvorevina, jedva je opravdano govoriti o kiču. Isto vrijedi za trivijalnu književnu produkciju. Sustavno je moguće odrediti samo opoziciju u određenom razdoblju, koje opoziciju nameće, utvrditi, dakle, što je značajka trivijalnih tekstova u sklopu поблиže određene koncepcije književnosti.

U naše je vrijeme, uopćimo li tendencije što je više moguće, dominantno obilježje svake književnosti koja negira trivijalnost njezin otpor što je pruža šabloni rastvarajući obrasce ili podvrgavajući kritici besmisao stereotipa. Ona to čini svojim oblikom, ne deklarativno. Po smislu i značaju ona je danas mnogo

više *upitna* negoli *potvrđna* vrijednost.²⁰ Opirući se automatizmima na svim područjima, u totalitetu života, književnost vrši posve specifičnu, ničim nezamjenjivu funkciju. Neka o tradiciji te težnje svjedoče riječi dvojice velikih pisaca našeg stoljeća. Među aforizmima Karla Krausa nalazi se zapis: »Umjetnost u život unosi nered. Pjesnici čovječanstva uvijek iznova uspostavljaju kaos.« Krausu ovdje kaos znači onaj nered koji je uvjet da se svijet, ljudski život, vidi očima sposobnima da otkriju nove mogućnosti življenja skrivene pod naslagama navika i konvencija. Miroslav Krleža zabilježio je istih godina: »Veličina umjetnika i jeste u tome što on, opažajući, širi za nas horizonte, otvara nam oči od strave, čuđenja i zanosa.«²¹ Trivijalna književnost, stalno reproducirajući šablone, zarobljuje našu svijest lažnom sigurnošću; velika književnost razbija tu sigurnost i stvaralački uznemiruje svijest — želeći sačuvati cjelinu slutnje o neotuđenom životu.

ASPEKTI ROMANA DETEKCIJE

Za ljude kakvi su danas postoji samo jedna radikalna novost — a ta je uvijek ista: smrt.

Walter Benjamin

I

Motiv zločina prati književnost od najstarijih vremena. Nije, međutim, prošlo više od stotinu godina otkad su sustavna književna ubojstva utemeljila posebnu vrst pripovijetke i romana, tradiciju koja je izgradila svoj kodeks, svoju tehniku i terminologiju. Otdad su zločini počinjeni perom ili pisačim strojem u stalnom porastu. Zabilježi li se korpus te tradicije znamenkama, dobiva se jedno od brojčano najbogatijih poglavlja opće povijesti književnosti u dvadesetom stoljeću.

Za Gogolja je Dostojevski jednom rekao da je generacija ruskih realista izašla iz njegove *Kabanice*. Slično bi se moglo ustvrditi da su autori literarnih proizvoda o kojima je ovdje riječ nasljednici baštine

iz Rue Morgue. *Ubojstva u Rue Morgue* (1841) zove se novela Edgara Allana Poea koju zacijelo treba smatrati obrascem određenog tipa pripovjedne proze. Model sadrži bitne elemente: zagonetno ubojstvo na početku, neočekivan rasplet na kraju; između toga dominira detektiv, odnosno kriminalistički amater, čija je aktivnost većinom u logičkom zaključivanju. Dosljedna analiza činjenica dovodi — usprkos tragovima koji kadšto pokazuju pogrešan smjer — do željene rezultata: razumskoj kombinatorici istina ne može izmaknuti.

Terminologija s područja logike ili pojedinih značnosti sastavni je dio opisane operacije. Scijentizam Poeov (u spomenutom i u nekim drugim tekstovima) neobično je značajan za shvaćanje kasnijeg razvitka. Uostalom, pisac je svoje detektivske pripovijetke ponekad nazivao člancima, što je i skromno i pretenziono u isti mah, a svakako karakteristično. Očito je bio sklon shvaćati ih kao priloge egzaktnoj spoznaji zakonitosti u ljudskim postupcima. Zameci budućnosti što su se mogli naslutiti u prozi američkog autora suvremenicima nisu izmaknuli. U Dnevniku braće Goncourt nalazimo zapis o Poeu, datiran 16. srpnja 1856: »Pojave koje kritika još nije uočila: nov književni svijet, znaci književnosti dvadesetog stoljeća. Maštovita znanstvenost, fabuliranje s pomoću A + B; književnosti bolećiva i vidovita. Udaljuje se od poezije; maštu prožimlje analiza: Zadig kao sudac istražitelj, Cyrano de Bergerac kao učenik Aragoov... Stvari su važnije nego ljudi; ljubav ustupa mjesto dedukciji i drugim izvorima misli, rečenica pripovjednih postupaka i zanimanja; osnovica se romana pomiče od srca prema mozgu i od strasti prema misli; od sukoba k rješenju.«¹

Sukob između discipliniranog tumačenja »stvarnih« podataka i pripovjedačke mašte manje je zao kupljao narednu važnu etapu u razvitku proze s kriminalističkom tematikom. Put vodi iz pariške Rue Morgue u londonsku Beker Street. Ondje je, na broju 221 B (koji, usput rečeno, u zbilji ne postoji) Conan Doyle naselio svoga Sherlocka Holmesa i povjerio mu rješavanje zakučastih problema — koji nam se danas i ne čine tako teško rješivi. I ta je vrst intelektualnog sporta uznapredovala donijevši nove standarde. Ipak, u Beker Street zbile su se stvari koje nisu ostale bez krupnih i kvalitativno lako uočljivih posljedica: detektivski roman dobio je svoju razmjerno trajnu shemu. Serijskoj proizvodnji više ništa nije stajalo na putu.

II

»Junak« je detektiv. Kao književni lik pripada tipu obilježenom impozantnom predajom. Bowrina monografija o junačkom pjesništvu od antike do novijih vremena pruža definiciju koja usprkos tome što se prvenstveno odnosi na arhaičke prilike pristaje i modernom protagonistu romana o zločinu. Junak »budi divljenje napose zbog toga što je u nadasve obilatoj mjeri nadaren sposobnostima kakvima drugi ljudi raspolažu tek u vrlo maloj mjeri. Junačko pjesništvo nastaje kad se opća pozornost ne usredotočuje više na magične sile nekog čovjeka, nego na njegove čisto ljudske vrline. Iako se u poimanju o junaku mogu zadržati ostaci starije predodžbe, nekom se čovjeku ljudi dive kao junaku stoga što on utemeljuje nove standarde koji posebnu vrijednost iskazuju svakome tko druge ljude nadvisuje svojstvima koja su donekle opća svojina.«²

Nije, dakle, čudo što junak najčešće nastupa kao pojedinac, izolirano; to zahtijeva proporcija. U književnom krajoliku koji mu je poprište svi drugi likovi svojim skromnijim formatom stvaraju pozadinu na kojoj se on ističe. Značajno je da i klasični roman detekcije dopušta samo jednoga protagonista. U pravilu pisci vode stereotipno gospodarstvo: zadovoljavaju se većinom s jednim ubojstvom (dva do tri leša u tradicionalnom je romanu maksimum), ograničavaju se na grupu osumnjičenih koja ne smije biti odviše velika (otprilike pet do deset osoba), ali mora biti pregledna, čitaocu prezentna. Stoga je od svih recepata najviše na cijeni tehnika »zatvorena kruga«, koja prikazuje skup osoba jednako sumnjivih: jedna između njih počinila je zločin. Ekonomija teksta zahtijeva jednaku pažnju za te likove, u skladu s ravnotežom sumnje. Razumije se da takav postupak ne dopušta neko osobito isticanje, pa ni podjelu na glavne i epizodne figure.

Detektiv, jedini glavni lik, prema tome nema takmaca. Njegov protivnik, ubojica, ostaje — iako ga čitalac, dakako, poznaje — u toj svojoj ulozi do kraja nepoznat, a u svom držanju najčešće pasivan. Neki noviji romani koji zločinca ne kriju, dodjeljujući mu od početka aktivnu ulogu, ne stvaraju strukturu pravog suparništva koje bi potaknulo, mogli bismo reći, kriminalistički *agon*; rezultat je, naprotiv, obrazac u kojemu se potiskuje ili gotovo posve zanemaruje funkcija detektiva — pa je stoga polarizacija opet jednostrana. Preslojavanje toga tipa uz to zadire još i dublje u shemu, osnovno obilježje šablonskog romana. Zločinac u središtu zbivanja, kao nosilac akcije ili psihološki objekt, ukida operaciju s nepoznanicama i tako negira zagonetku, temeljni motiv detekcije.

Između problema nepoznanice i detektiva postoji nerazlučiva korelacija. Junaku detekcije pripada glavna, a svakako i završna riječ u romanu — rješenje zagonetke. Bilo je pokušaja da se detektivskom romanu sociološki opipa bilo i potkrijepi teza da je ta književna konfekcija izrazit proizvod kapitalističkog tržišta i mentaliteta. Iako je to mišljenje u mnogočemu uvjerljivo, ipak ga treba prihvatiti oprezno. Sociološke jednadžbe u povijesti književnosti, izvode li se jednostrano, jedva kada daju zadovoljavajući rezultat; jer život se književnosti ne sastoji samo od vertikalnih struktura (sveza umjetničkih tendencija i društvenih oblika proizvodnje), nego se razvija i horizontalno, u nizovima formalnih i tematskih tradicija. Upadljiva je — premda, čini se, nezamijećena — činjenica da detektivski roman svojom formulom ustrajno ignorira jednu od temeljnih značajki klasičnog kapitalizma: načelo konkurencije. Shema konkurenciju ne predviđa, naprotiv, ona ističe princip ekskluzivnosti. I Dupin, i Sherlock Holmes, i Poirot, i Dr Gideon Fell i mnogi drugi već više od stotinu godina u tradiciji kriminalističke zagonetke pokazuju da pripadaju književnoj eliti analitičkih genija koji ne dopuštaju takmičenje. Njihovi su suradnici notorne naivčine, kao takvi autoru potrebni da njima ispunišu shemu: postavljajući nevješta pitanja, provociraju potrebne i mudre odgovore, detektivova objašnjenja. Ponekad se javlja lik koji je prividno takmac u otkrivanju zločinca, obično samouvjeren, ali kratkovidan policijski činovnik. Da djeluje bezuspješno, ne treba ni reći.

Ipak, kontrast je vrijedan pozornosti. Nepogrešivi detektivi, koji se u nekih pisaca javljaju po zakonu serije u nizu knjiga, rijetko su službeni predstavnici vlasti. Alewyn³ je dobro upozorio da su najslav-

niji književni junaci detekcije privatni detektivi ili amateri, uz to ekscentrici, čudaci, boemi. Ne vjerujemo mu, međutim, kada to smatra potvrdom svoje teze da je detektivski roman nikao iz romantizma. Osoba koja se potpuno uzdaje u rad »malih sivih stanica«, kako kaže Poirot, da je romantički junak? Već je Pöov Dupin, koji detektivu svoga kova pripisuje i pjesničku intuiciju, isticao matematsku disciplinu mišljenja, logiku i psihologiju. Od Sherlocka Holmesa dalje svi su detektivi te tradicije intelektualni junaci, ne samo oštroumni nego i svestrano obrazovani, napose prirodnoznanstveno. Sherlock Holmes — prema portretu u prvom Doyleovu romanu *Grimizna studija* (*A Study in Scarlet*, 1887) — doduše slabo ili nikako ne poznaje književnost i filozofiju. A to je vrlo značajno: pouzdajući se posve u praktična znanja i empiričke metode, Holmes je protivnik spekulativne misli. U prvom poglavlju romana *Znak četvorice* (*The Sign of Four*, 1890) piščev junak spominje svoju raspravu o razlikovanju pepela raznih vrsta duhana: »U njoj nabrajam sto četrdeset vrsti cigara, cigareta i duhana za lulu, a razne tabele prikazuju u boji pojedine vrste pepela. Činjenica koja se stalno javlja u krivičnim sporovima, a koja je katkada od najveće važnosti kao putokaz. Ako se ispostavi da je ubojstvo počinio netko tko puši indijsku *lunkahu*, tad se očigledno sužava polje istrage. Za iskusno je oko razlika između crnog pepela cigare Trihinopoli i bijelog paperja tankog duhana kolika između kupusa i krompira.« Rješavajući zagonetku oko tajanstvenih zbivanja na imanju Baskervilleovih, Holmes nas uvjerava da ima sedamdeset i pet različitih parfema koje bi kriminalist bez muke morao razlikovati.

Ključ za spoznaju svijeta (što ovdje znači: kriminalističkog slučaja) detektivi ne nalaze, poput roman-

tičarskih likova, u metafizici, mitu ili čuvstvenoj magiji; nalaze ga u stvarnom iskustvu i u racionalnoj analizi činjenica. Pozitivistička definicija znanosti i logička kombinatorika temelj su na kojemu grade. Stoga nije čudo što se izjalovio pokušaj Agathe Christie da u jednom svom romanu uobičajenu problemsku fabulu, smještavajući je u davninu starog Egipta, uvjerljivo poveže s prikazom arhaičke sredine i da magijski svijet prošlosti prožme modernim empirizmom. Jaz između shvaćanja onog vremena i mentaliteta kojemu odgovara detekcija i suviše je velik, pa tekst nema ni onaj minimum uvjerljivosti i koherentnosti što ga čitalac očekuje.

Detektivi su, nema sumnje, djeca poodmakloga devetnaestog stoljeća, junaci pozitivizma. Dakako, i njihove metode idu ukorak s vremenom. Ernst Bloch tumači neke preobrazbe ovako: »Holmes, *fin de siècle*, postupa prirodnoznanstveno-induktivno; prema uličnom blatu na donovima svojih posjetilaca zaključuje iz kojih četvrti Londona dolaze, on razlikuje sve vrste duhanskog pepela, kemija je nauka kojoj daje prednost. Ali već Hercule Poirot, lik Agathe Christie, koji potječe iz manje racionalnog razdoblja, svojim *little gray cells* više ne igra na induktivnu kartu, nego intuicijom traži cjelinu slučaja, što je u skladu sa širenjem iracionalizma u ideologiji poznijega građanstva. I na području detekcije Bergson je odnio pobjedu nad J. St. Millom, a teorija cjelovitosti potisnula je puko slaganje pojedinosti. No bez obzira da li djeluje indukcija ili intuicija: svakako ostaje patos upravo onih neznatnih indicija, onih neupadljivih detalja što ih policajac često ne zamjećuje a otkrivaju se tek mi k r o l o š k o m pogledu, ipak poželjnom...«⁴

Razum detektivā, stvorenih po prilagođenoj formuli, nije apstraktan; potkožen je enciklopedijskim znanjem koje seže od poznavanja indijskih jezika ili srednjovjekovne heraldike do vještine u odgonetavanju šifara ili klasificiranju egzotičnih ptica. Ta je intelektualna akrobatika odgovor na izazov zločinca čija tehnička mašta — u romanima koji po svojoj prirodi čitaoca moraju iznenađivati novim i stoga sve složenijim problemima — postaje sve bujnija. Ako je dopuštena neka usporedba s prošlošću, pretke ćemo detektiva potražiti možda prije nego igdje drugdje među univerzalnim učenjacima renesanse. No, moderni sveznadari (koji, kao Holmes, znadu biti i umjetnički senzibilni) u eri podjele rada i protiv volje svojih autora djeluju parodistički; toliko je trivijalna projekcija davne ljudske težnje u opreci sa suvremenom zbiljom.

Uspjeh u rješavanju zagonetki zadanih ubojstvom plod je individualizma. Detektiv, jednako nesklon kolektivnom i rutinskom radu, nastupa kao autsajder, ponekad i kao organ individualne jurisdikcije. Iza toga krije se sumnja u uspješnost nadležnih društvenih ustanova. Od te sumnje pa do suvremenog mita o pojedincu koji svojom pronicljivošću uspijeva na svoju ruku braniti zakon samo je jedan korak — ali korak koji zacijelo znatno doprinosi popularnosti tekstova koji na taj način apeliraju na neke kolektivne pobude i potrebe. Roman takve pobude institucionalizira u liku »izabranika« kojega ističe dajući mu posebne atribute. Tipizirana karakterizacija ovdje služi stvaranju aure ezoteričnosti. Sociolog Siegfried Krauer komentira ovako: »Detektiv celebrira racionalan kult u hotelskim dvoranama i na ulicama«. I u istom smislu: »Oženjen je detektiv degeneracija.«⁵ U

utjelovljenju čiste intelektualnosti, zaključujemo, racionalnost se preobražava u vješto doziranu iracionalnost.

Junaci spomenutog mita u svakom su slučaju samo književni klišeji. Svi oni funkcioniraju jednako, svi su intelektualno nepogrešivi. A kako su uglavnom svedeni na svoju spoznajnu ulogu, osebuju se njihova obilježja iscrpljuju u sitnim književnim atrapama ličnosti: jedan uzgaja orhideje, drugi svira violinu, treći sakuplja kineski porculan, a većina ih puši lulu. Predstavnicima individualizma — to je paradoks detektivskog romana — nemaju prave individualnosti.

Ne mogu je ni imati. Način na koji detektivi žive i djeluju strogo je determiniran shemom, a to znači da je maksimalno predskazivo. Roman koji se toliko poziva na empiriju — u svojoj šablonskoj ne mari za nju. Detektiv je besmrtni, a svaki je slučaj rješiv; pravda, na kraju, ne mora biti zabrinuta za svoj prestiž. Stoga roman detekcije nije krojen prema stvarnosti, nego prema pravilima koja uvelike upravljaju mehanizmima šablonske književnosti. Samo naivan čitalac, uvjeren da upoznaje neku individualnu sudbinu, ne zna da se ključni likovi ravnaju po formuli koju bismo mogli nazvati zakonom *književne predestinacije*. Ruka predestinacije — piščeva volja — poseže doduše za stvarnošću, ali je upotrebljava samo kao dekor; iza toga tankog sloja iluzije većinom su jedni te isti predskazivi obrasci, simptomi prikrivene alegorije. Usprkos tome što se naselio u realnosti, dosljedno izbjegavajući, na primjer, svaku metafizičku natruhu, detektivski roman ne priznaje realizam. Točnije: kategorija realizma nije mu primjerena, pa mu pristaje koliko i srednjovjekovnom viteškom romanu ili baroknoj tragediji. Od poštivanja nekih zasada

stvarnosti pa do realizma bez klišeja — u književnosti je dalek put.

Otpor prema jednoobraznosti potaknuo je u novije vrijeme, napose u američkom romanu, postupke koji čitaoca žele uvjeriti da je klasičnom detektivu odzvonilo. pisci koji se ugledaju u Hammetta ili Chandlera, pišući *hard-boiled*, nastoje prikazati detektive bez idealizacije, detektiva prljavih ruku opterećenog i sitnim brigama. O svom suvremeniku Chandler je zabilježio: »Hammett je ubojstvo izvadio iz venecijanske vaze i bacio ga na prljav asfalt.« Međutim, koliko god ti autori ramponirali intelektualnog i moralnog junaka staroga kova, shemi ipak nije odzvonilo. Samo što između ubojstva i raspleta manje djeluje razum a više šaka, pa inteligenciju potiskuje surovost. Ovako ili onako, na kraju usprkos brutalizaciji pobjeđuje načelo uz koje će golema većina čitalaca sa zadovoljstvom pristati. Za volju konfekciji vlada i dalje etika još uvijek dovoljno naivna da podsjeti na etiku bajke.

Klišeju se pisci na taj način neće oteti. Pitanje je, uostalom, da li to oni ozbiljno žele. Sa sigurnošću se može tvrditi da to nakladnici i drugi komercijalni faktori ne žele: jer na području shematske književne proizvodnje eksperiment ugrožava šablonu i — što je najvažnije — iznevjerava očekivanja i navike čitalačke publike. Detektivski roman našao bi se zaista na izmaku kad bi iz njega iščeznuo princip mehaničke predestinacije, ustupajući mjesto nepredvidivosti, pukom slučaju, alogičnosti. Francuski autori Boileau i Narcejac pokazali su, više u teoriji a manje u praksi, kako zamišljaju obnovu koja bi bila u isti mah i kraj: »Detektivski roman mora, umjesto da prikaže trijumf logike, objaviti bankrot mišljenja...«⁶ No, kao što

njihovi romani shemu ne odbacuju, nego samo preinačuju, tako i njihov program jednu ideologiju zamjenjuje drugom. Samosvjesno pouzdanje u znanstvene metode, nekoć ideološka okosnica romana, podgrizla je sumnja u doseg brižno sistematizirane spoznaje. Posljedica je skepsa začinjena pojmovima egzistencijalizma.

Srodne su teze Dürrenmattovih romana, tekstova koji su, uostalom, zanimljivi ne samo zbog ambivalentnog odnosa prema shemi nego i zbog naglašene društvene kritike. *Obećanje* (*Das Versprechen*, 1958) prikazuje detektiva nemoćnoga pred stvarnošću koja je nedokučiva razumskom analizom. Jedan od likova djela, također kriminalist, upućuje (fiktivnom) pripovjedaču, piscu detektivskih romana, ove riječi: »Ono što ste jučer razradili u svom predavanju prilično je uvjerljivo: otkad političari upravo nedopušteno zakazuju... ljudi se, eto, nadaju da barem policija umije osigurati red u svijetu, iako sebi ne mogu zamisliti bjedniju nadu. No kriminalističke pripovijetke opsjenjuju, na žalost, još i gore. Nije mi čak prvenstveno na umu da vaše zločince zatekne kazna. Jer ta je lijepa bajka vjerojatno moralno nužna. Ona je jedna od državotvornih laži, kao i kreposna izreka da od zločina nema koristi — a treba samo pogledati ljudsko društvo da bismo saznali istinu o tome; sve se to još nekako može podnijeti, ako ne drukčije a ono kao gospodarsko načelo, budući da svaka publika i svaki porezni obveznik ima pravo na svoga junaka i svoj *happy-end*, a mi policajci i vi pisci jednako smo dužni da te stvari namaknemo. Uostalom, zapravo se ljutim zbog radnje u vašim romanima. Tu opsjene prevršuju svaku mjeru, drske su. Vi svoje fabule gradite logički; sve se zbiva kao u partiji šaha, ovdje zločinac, ondje žrtva, ovdje svjedok, ondje ko-

risk; dovoljno je da detektiv, poznavajući pravila, ponovi partiju, i već je zločinac u škripcu, a pravdi zajamčena pobjeda. Ta me fikcija razdražuje. Stvarnost se logikom može zahvatiti samo djelomice. Treba, istina, priznati da smo upravo mi kriminalisti prisiljeni postupati logično, znanstveno; ali faktori koji remete rad i kvare nam igru javljaju se u toj mjeri da nam i suviše često pomaže samo puka profesionalna sreća i slučaj. Ili pak odmaže. No, u vašim romanima slučajnosti nema, a ako je nešto nalik na slučaj ispostavlja se da je to sudbina i udes; vi ste književnici odvajkada dopuštali da istinu proždru dramaturška pravila. Ta pošaljite ta pravila već jednom dovraga. Neko zbivanje za nas ne može biti prost račun već zbog toga što nikada ne poznajemo sve potrebne faktore, nego samo manji broj njih, najčešće tek sporedne. A stalno se upleće ono što je slučajno, nepredvidivo, inkomenzurabilno. Naši zakoni temelje se na vjerojatnosti, na statistici, ne na kauzalnosti, a vrijeđe samo općenito, ne u pojedinačnom slučaju. Pojedinac je izvan proračuna. Naša su kriminalistička sredstva nedovoljna, a što ih više izgrađujemo, to zapravo manje zadovoljavaju. Ali vi od književne struke ne marite za to. Ne pokušavate uhvatiti se u koštac sa zbiljom, koja nam stalno izmiče, nego gradite svijet s kojim se može izaći na kraj. Taj svijet može biti savršen, to je moguće, ali je laž. Manje se savršenstva ako vam je stalo da se maknete s mjesta, da se približite stvarima, zbilji, ... inače ćete stagnirati zabavljeni jalovim stilskim vježbama.«⁷

Tako Dürrenmattov lik. Autor je znao zašto je svoje djelo nazvao *Rekvijem kriminalističkom romanu*.

III

Ponekad čujemo pitanje: zašto je čitačev užitak moguć samo pod cijenu ubojstva? Zašto baš leš mora služiti zabavi? Tko tako pita, neadekvatno upotrebljava moralne kategorije. Neizbježivi leš nije ništa drugo do ulog u igri, a jedno je od iskustava igre da napestost raste u razmjeru s visinom uloga — čak i onda kad uz ulog, kao što je to na tlu fikcije, nema ni dobiti ni gubitka. Mrtvo tijelo najviši je ulog u tom žanru. »Između svih zločina«, uvjerava nas pomalo simplicitički jedan zastupnik teorije, »ubojstvo mora biti na prvom mjestu, jer ubojstvo je tajanstvenije i dramatičnije nego bilo što drugo.«⁸ Bilo je pisaca koji su pokušavali detektivovu oštroumnost i čitačevu pozornost zaokupiti, recimo, nekom krupnom krađom. Nisu uspjeli. U devedeset i devet od stotinu detektivskih romana barem jedan od likova mora platiti glavom.

Koji lik, odnosno kakav? Strategija romana detekcije u većini slučajeva zahtijeva polaganje uloga odmah na početku, često već u prvom poglavlju. Time je osiguran jedan od bitnih uvjeta teksta: neutralan, zapravo indiferentan odnos čitačev prema žrtvi zločina. Žrtva nije blijeda samo uslijed gubitka krvi; ona mora biti beskrvna i kao književna figura. Svoju je ulogu uspješno odigrala ako stavi mehanizam istrage u pogon; zatim može iščeznuti ostajući u čitačevoj svijesti kao posve apstraktan faktor. Što ostavlja, nije dojam, nije sjećanje, nego problem. Detektivski roman prezentira ubojstvo »po sebi«, a ne pruža neku ljudsku sudbinu koja bi mogla izazvati sućut čitačevu. Uživljavanje bi intelektualnu igru poremetilo na nezgrapnan način. Istina, ubojstvo sadrži prijetnju i ima sugestivnu težinu jer je jedini zločin koji je posve nepopravljiv. Ali kako ozbiljne psihičke zaokupljeno-

sti ne smije biti, piščeva je zadaća prokušanim sredstvima neutralizirati dojam i spriječiti identifikaciju.

Moralni je lik žrtve stoga nerijetko sumnjiv. U toku radnje pada naknadno sjena na žrtvu: iza nako neporočne građanske egzistencije diskretno se nazire ponor krivnje. To nije samo element unutarnje ravnoteže u romanu (naslijeđen možda od tragedije). Posve nedužna žrtva ili »tabuirana« osoba, na primjer dijete, u pravilu je neprikladna jer može izazvati neprimjerenu reakciju: emocionalan odnos čitaočev, uživanje u sudbinu žrtve. Leš je, rekli smo, rekvizit, pa je racionalan odnos prema tom kotaču u mehanizmu jedino adekvatan. Primjerenom čitanju detektivskog romana ništa tako ne smeta kao afekt, pogotovu sentimentaln. Da predusretnu neadekvatne reakcije, pisci kadšto pribjegavaju vješto doziranoj ravnodušnosti u pripovijedanju (*understatement*). Takva je i uloga humora. Detektivski roman podnosi komične crte, ali ne podnosi istinsku tragičnost. Krv koja kaplje kroz pukotine ili tvori ružnu mrlju na sagu u biblioteci također je osobita tekućina: vrlo artificijelna naime. Značajno je, uostalom, da se proza u tradiciji Conana Doylea ne preobličava samo pod pritiskom surovosti koja se nastoji legitimirati realizmom; tlo joj se, suzdržano ali ipak zamjetljivo, pomiče i uslijed parodističkih postupaka koji sve češće najavljuju osjetljivost pisaca prema nekim klišejima.

Sve to detektivskom romanu zajamčuje poseban položaj među trivijalnim i shematskim vrstama književnosti. Dok većina ostalih tipova romana u toj regiji svoj prodajni uspjeh duguje načinu na koji su u njima dozirani sentimentalnost (manipulirana čuvstvenost) i kič, roman detekcije, čineći samo rijetko ustupke, čuva svoje konstitutivno obilježje: značaj racionalne šarade. Odbojan na sentimentalnost, on se i ne-

hotice nalazi u dobrom društvu — s djelima stvaralačke književnosti koja teže da razumskoj analizi prikazane stvarnosti dadu estetsku dimenziju. Razumije se, razlika između konfekcije i društvenokritičke proze umjetničke razine velika je. Ipak, Brecht nije tek nasumce zapisao: »Vratimo se kriminalističkom romanu!«⁹

IV

Za stil detektivskog romana moglo bi se, slobodno po Buffonu, reći: stil, to je ubojstvo. Formulaciju treba shvatiti ovako: u dosljedno ispričanu romanu detekcije sve se svodi na obrazac, izraz je u njemu totalno funkcionaliziran. I predmetni svijet i priroda tek su osmišljeni ako je u njima nazočan zločin. Zadaća je mjesečine da obasjava mjesto ubojstva, pojedini predmet ili krvav trag. Mjesečina kao fenomen širega ljudskog iskustva ili kao pojava osmišljena drukčije, na primjer simbolički, nedopušten je luksuz. Opisi odjeće ne predočuju naprosto boje, ukus vremena, društvenu pripadnost, modne konvencije; oni naprotiv bilježe upadljivosti ili skrivene znakove koje će detektiv ili svjedok u danom trenutku prepoznati i uvrstiti u dokazni sustav. Šarenilo svijeta nije ništa drugo nego niz indicija — pravih ili lažnih.

U romanu *Pokućarac* (*Der Hausierer*, 1967) Petera Handkea, eksperimentalnom proznom tekstu koji na osebujan način raščlanjuje model detektivske pripovijetke baveći se ne samo tehnikom istraživanja nego i istraživanjem tehnike, nalazi se među odlomcima koji tumače pojedine segmente zbivanja pasus vrlo ilustrativan u odnosu na funkcionalnost stila. »Postupno su zakoni forme u kriminalističkoj priči potisnuli svakodnevnu zbilju«, tako pripovjedač ko-

mentira jednu etapu radnje. »Što se opis više ograničio na ubojstvo, to je zbilja sve više ostajala izvan dometa... Ali čim bi se opis dotaknuo nekoga svakodnevnog odnosa, moglo se sa sigurnošću zaključiti da on nipošto nije svakodnevno. Činjenica da se opisivalo kako se podiže maramica, da se opisivalo kako se priprema neko jelo, da se opisivala tamna mrlja na zidu i ruka, posebno nokti, neke osobe ne služi autonomiji opisa, nego iznošenju znakova, indicija. Napose opis nekih inače beznačajnih sporednosti mora izazvati pozornost. Ako se najednom stalo opisivati nešto što za trenutni tok radnje nema značenja, treba zaključiti da je značajno ili za budućnost ili za prošlost. Svaka nepravilnost, svako odudaranje, svaki opis neke svakodnevne pojave među upadljivim pojavama i obratno, svaki — u odnosu na druge predmete — točniji, dulji, površniji, kraći opis *pojedina* predmeta morao je potaknuti sumnju da upravo taj predmet nije mogao biti tako nevažan kao što se to čini, nego da je naprotiv osobito važan za kriminalističku fabulu.«¹⁰

Pedanterija koja je ovdje na djelu nije hir, ona je uvjetovana potrebama strukture — Handke to dobro zna. Standardni roman detekcije nije štivo za površne čitaoc: primjerena tehnika čitanja zahtijeva koncentraciju usporedivu s pozornošću s kojom kod složenijih igara kartama pratimo tok igre zaključujući po bačenim kartama kakve su mogućnosti u suigrača. Tko, čitajući, ne prati pojedinosti istrage i ne ocjenjuje značenje detalja u kojima se kriju elementi rješavanja zagonetke, taj se naprosto latio pogrešne knjige. Stilistički i tehnički takav je roman neka vrst bedekera na području pripovjedačke fikcije. To potvrđuje i topografija. Ambijent, koliko god nabijen »atmosferom«, strogo je podložan normama koje gaji pragma-

tizam detektivskog romana. Čitalac vičan tim normama zna da se u načinu na koji su opisane sobe u dvorcu ili osamljenom ljetnikovcu (»zatvorenom prostoru« koji odgovara »zatvorenom krugu« osoba) ili u naznačenom rasporedu u kolima za spavanje mogu naći informacije o bitnim uvjetima, tako reći o pozicijama igre koju razvija tekst. Tehnicizam dopušta sve što mu odgovara, pa i predočavanje prostora shematskim crtežom, npr. tlocrtom, ili kronologije zbivanja grafikonom. Takav bi crtež u većini drukčijih romana bio znak piščeve nemoći da se izrazi jezikom; u detektivskom on je ustupak funkcionalizmu kojemu je podvrgnuta svaka pojedinost. U grafičkoj slici teksta naziru se emblemi otuđenog i postvarenog svijeta.

Stil je ortodoksnog romana detekcije izrazito netrpeljiv, odnosno neobično osjetljiv u selekciji. Načelo retoričke distinkcije i u njemu je na snazi, pa izbor sredstava koja grade književnu stvarnost nije manje rigorozan nego primjerice u klasicističkoj tragediji. Kao što je u sonornom patosu uokvirenom mramornim stupovima stilska nagrada svaka riječ o sitnim svakodnevnim brigama ili fiziološkim potrebama, tako je u romanu-zagoneci deplasirana svaka životna pojava koja bi svojim intenzitetom ugrozila čistu shemu. Od svih se motiva koji se smatraju stranim tijelima najdosljednije potiskuje erotika: proskribirana je jer odvraća pozornost i remeti strukturalne odnose. (Ima doduše romana u kojima se javlja ljubavni par. No erotička aktivnost pristalog mladića i neodoljivo simpatične djevojke iscrpljuje se u tome što se zajednički igraju — detektiva.) »Roman živi od vjere u moć ljubavi«, tako glasi zaključak što ga je historičar Altheim izveo iz glavnih tokova evropskog romana.¹¹ Roman detekcije tome oponira tako doslje-

dno da je —izuzmemo li znanstvenu fantastiku — teško naći premca toj pojavi. S toga je gledišta proza o prodornosti intelekta svojevrсни anti-roman.

Istina, stilska funkcionalnost na temelju izbora značajka je svake smišljene književne tvorevine. Čehov je jednom zapisao da puška koja u prvom činu neke drame visi na zidu u posljednjem činu mora opaliti. Drugim riječima: bez potpune organizacije nema umjetnosti; u njoj je i slučaj organiziran. Pa ipak postoji razlika između šablonskog sloga u detektivskom romanu i estetskih struktura višeg reda. U shemi svaki element služi samo jednom cilju pa je stoga lišen osobnoga života, potpuno je »postvaren«; u umjetničkom djelu funkcionalnost je nenametljiva, detalj živi svojim životom, ambivalentan je, budi asocijacije... Cilj i sredstvo u umjetnosti su identični.

V

Šablonska književnost duboko je konzervativna, nesklona svakom pokušaju da se okušani kalupi odbace. Njezina je poetološka formula književni *status quo*, koji je svojevrсна reprodukcija društvenoga. A kako svagdje gdje postoji namjera da se postojeće stanje zadrži i trajno ozakoni, tako se i u nekim ograncima književnosti javlja potreba da se katalog mogućnosti sankcionira. Književni historičar poznaje takve i slične pojave iz prošlosti: poetske doktrine s manje ili više normativnim značenjem — sistematizaciju u antičkoj teoriji, renesansne poetike, sklop preporuka i zabrana u baroknom pjesničkom ceremonijalu. U individualističkoj nastrojenoj književnosti, počev od građanskog osamnaestog stoljeća, normativna stega sve se više gubi, a smjenjuju je teorije pojedinih književnih struja i grupacija. To se, svakako, odnosi na

književnost koja se odupire šablonama. Regije koje takav napor ne poznaju izobrazile su s vremenom skup uglavnom nepisanih pravila, recepte trivijalne književnosti, u skladu kako s popularnim mitovima tako i s društvenim tabuima. Međutim, i u tom pogledu detektivski roman čin iznimku; njegove su norme više puta zapisane, praksa je u određenim etapama kodificirana. I u tome se ogleda izrazit tehnicizam svojstven romanu detekcije.

Neka kao primjer posluži kodeks pravila što ga je 1928. publicirao jedan od praktičara detektivskog romana, američki pisac i filolog Willard Huntington Wright, kao autor romana poznat pod pseudonimom Van Dine.¹² Njegov postulat glasi: detektivski roman vrst je intelektualne igre, pa kao svaka igra mora poštivati neka pravila zamišljena tako da se i čitalac može smatrati ravnopravnim sudionikom. Van Dine je svoj sustav razradio u dvadeset točaka. Evo ih redom, ali sažeto, u glavnim crtama:

- 1) Čitalac i detektiv moraju imati jednake mogućnosti da riješe problem.
- 2) Pisac nema prava služiti se u odnosu na čitaoca posebnim trikovima različnim od varki kakve upotrebljava zločinac da obmani detektiva.
- 3) Pravi detektivski roman ne smije sadržavati ljubavnu priču.
- 4) Krivac se nikad ne smije kriti u liku detektiva ili među pripadnicima policije.
- 5) Krivca treba otkriti na temelju zaključaka, dakle detekcijom; rasplet ne smije biti plod slučaja ili neočekivanog priznanja.
- 6) U svakom se romanu mora pojaviti detektiv. Njegova je zadaća skupljati indicije, stvarati zaključke i,

naposljetku, raskrinkati osobu koja je u prvom poglavlju počinila zločin.

7) Nema detektivskog romana bez leša.

8) Kriminalistički problem treba riješiti na način koji strogo odgovara realnom iskustvu, roman, dakle, mora imati realističku fakturu.

9) U detektivskom romanu koji zaslužuje to ime ne smije biti više od jednog detektiva. Veći broj detektiva pomutio bi misaonu jasnoću strukture.

10) Krivac mora biti osoba koja je u zbivanju imala neku značajniju ulogu pa ju je čitalac bolje upoznao i zanimao se za nju. Ispostavi li se u posljednjem poglavlju da je zločin počinila osoba koja se netom pojavila ili se jedva isticala — poenta je izostala. Pisac time priznaje da nije kadar prihvatiti izazov čitačeve oštroumnosti.

11) Krivac ne smije biti član kućnog personala: sluga, kuhar, itd. Rješenje bilo bi suviše jednostavno, iznenađenje slabo.

12) Ne smije biti više od jednog krivca, bez obzira na broj počinjenih ubojstava. Pozornost se mora koncentrirati na jednu osobu.

13) Raznim tajnim organizacijama nema mjesta u detektivskom romanu, to je predmet špijunskog i pustolovnog romana.

14) Sredstva kojima se služi zločinac, a isto tako i metode koje upotrebljava detektiv, moraju biti opravdane razumno i znanstveno. Postupke kakve poznaje samo mašta treba isključiti.

15) Rješenje zagonetke mora čitaocu u toku cijele radnje biti dostupno, a na njemu je da bude dorastao zadaći. Roman mora biti sačinjen tako da nas, čitan ponovno, uvjeri kako smo i sami mogli obaviti posao

povjeren detektivu. Štoviše, u dobro građenu romanu koji poštuje *fair play* gotovo je nemoguće pred prodornim okom sačuvati tajnu do kraja. Ima čitaoca koji će uvijek biti ravnopravni partneri pogađajući na vrijeme kako valja krivcu ući u trag. Na toj se mogućnosti temelji čar igre.

16) Detektivski roman ne trpi dugačke opise, a još manje suptilne analize i »ugodaže«. Sve što nije u vezi s kriminalističkim slučajem suvišno je. Ustupci uobičajenoj književnoj tehnici ustupci su iluziji realizma. Čitalac u detektivskom romanu ne traži stilističku virtuoznost ili duboke analize, nego svojevrstni duhovni stimulans, kao na primjer u rješavanju križaljki.

17) Krivac uzet iz krugova profesionalnih zločinaca ne pristaje takvom romanu. Svakodnevni zločini zaokupljaju policiju, ali ne privlače pozornost onih majstora kombinatorike što ih proizvode pisci.

18) Događaj prikazan kao zločin ne može na kraju biti nešto drugo: ne smije se ispostaviti da je smrt posljedica udesa ili samoubojstva. Tko zasniva dug i složen postupak detekcije a na kraju ne predviđa nužan rasplet neoprostivo obmanjuje čitaoca.

19) Motiv zločina uvijek mora biti osoban, odnosno privatan. Međunarodni komploti i politički motivi strani su detektivskom romanu. Poželjna je sfera koju čitalac poznaje iz osobnog iskustva.

20) Motivi i trikovi dovoljno poznati iz ranijih romana piscu ozbiljnih namjera više ne mogu služiti. Na popisu već otrcanih elemenata nalaze se npr. ovi: vrst cigarete koja odaje krivca; spiritistička seansa u toku koje se zločinac obuzet stravom sam odaje; otisci prsti kao nepobitan dokaz; alibi izveden na taj način što čovjeka zamjenjuje vješto napravljena lutka; pas koji ne laje pa tako odaje da je čovjek koji se ušuljao

u kuću član domaćinstva; istragu zbunjuje dvojniki; ubojstvo počinjeno u zatvorenoj prostoriji pred očima policije; kriptogram ili šifra sadrži ključ za rješavanje zagonetke. —

Teško je zamisliti bilo kakav drugi tip romana ili pripovijetke koji dopušta takvu tehnološku obradu sheme. A činjenica je da Van Dineove upute nisu jedini obrazac za roman detekcije. Narav objekta povremeno zahtijeva obnavljanje ili modifikaciju pojedinih normi. Bilo je i biva, usput rečeno, da se propisi manje ili više diskretno krše — iako u cjelini uzevši navedeni kodeks, u svoje vrijeme izraz stroge prakse, u mnogočemu još i danas vrijedi.

Kako je obveza prema disciplini decenijama bila znatna, iznimke se dobro pamte. U romanu *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) Agathe Christie ubojica se krije u fiktivnom pripovjedaču — što, međutim, nije posve nekorektno ako se uzme u obzir da se upravo u toj okolnosti očituje problem pred kojim se čitalac mora iskazati. Ima, uostalom, tekstova koji nekadašnje norme izravno krše. Tako je nedavno francuski autor Sébastien Japrisot u romanu *Compartment tueurs* ispričao slučaj o policijskim agentima koji istražuju zločin što su ga sami počinili.¹³ Značajno je da pisci vrlo rijetko diraju u načelo individualne akcije, bilo s jedne bilo s druge strane. Stoga je Agatha Christie iznenadila čitaoce kada je Poirotu jednom povjerila otkriće da ubojstvo nije izvršio pojedinac, nego kolektiv, skupina putnika u vlaku (*Murder on the Orient Express*, 1934).

Kako je shema uvelike uglavljena, roman je detekcije, želi li izbjeći gotovo doslovna ponavljanja, upućen na permutacije — i to na ograničenom prostoru, jer je kalup u toku vremena iz književnih ali i ne-

književnih razloga fiksirao i opseg teksta (u prosjeku 200 stranica). Dorothy Sayers jednom je prigodom ustvrdila da su teškoće pisaca koji iznalaze detektivske zagonetke u tome što takav roman mora poštovati i shemu i obvezu da iznenadi, obje u isti mah; piščeva je mašta potpuno zaokupljena varijacijama. Podsjećajući na izreku Sherlocka Holmesa »Vi poznajete moje metode, Watsone«, autorica dodaje da se Watsonova neobična slava temelji upravo na njegovoj nesposobnosti da predvidi tok Holmesovih misli. Dosjetljiv čitalac, međutim, reagira drukčije. Tko pročita nekoliko romana nekog pisca, npr. F. W. Croftsa ili R. A. Freemana, znade dosta pouzdano na što valja obratiti pozornost, što je posve sigurno varka, u kojoj će situaciji uslijediti odlučujući obrat, i štošta drugo. »Umjesto da otkriva ubojicu«, zaključuje Dorothy Sayers, »čitalac je zabavljen problemom kako da otkrije piščeve metode.«¹⁴

Pogled na Van Dineovu listu i inače je poučan. Posebno zanimanje zaslužuje jedanaesta točka — jedna od škrto formuliranih. Teško je reći zašto je autor ovdje bio tako suzdržljiv, ali zacijelo nema dvojbe da se dotaknuo izvanredno važne teme. Treba je razmotriti u sklopu pitanja koja se odnose na sociološke aspekte detektivskog romana.

VI

Marxovoj sarkastičnoj dijalektici dugujemo sociološka osvjetljenja primjenljiva i na tumačenje romana detekcije. U fragmentarnim zapisima *Teorije o višku vrijednosti* čitamo:

»Filozof proizvodi misli, pjesnik pjesme, svećenik propovijedi, profesor priručnike itd. Zločinac proizvodi zločine. Razmotri li se veza između te grane pro-

izvodnje i cjeline društva potanje, nestat će mnoge predrasude. Zločinac ne proizvodi samo zločine nego i krivično pravo, a time i profesora koji drži predavanja o krivičnom pravu, zatim neizbježiv priručnik kojim isti profesor svoja predavanja kao 'robu' baca na tržište...

Zločinac proizvodi nadalje cijelu policiju i krivično pravobranilaštvo, žandare, suce, krvnike, porotnike itd.; a sve te različite grane djelatnosti, obrazujući isto toliko kategorija društvene podjele rada, razvija različite sposobnosti ljudskog uma, potiču nove potrebe i nove načine na koje se te potrebe zadovoljavaju. Uzmimo samo torturu, koja je stvorila potrebu za dobro smišljenim mehaničkim pronalascima i koja, nalažući da se proizvode sprave, zapošljava mnoštvo radnih obrtnika.

Zločinac proizvodi čuvstven dojam, dijelom moralan, dijelom tragičan, kako kada, pa time služi razvijanju moralnih i estetskih osjećaja u općinstvu. On ne proizvodi samo priručnike o krivičnom pravu, krivične zakonike i time zakonodavnu vlast nego i umjetnost, beletristiku, romane pa čak i tragedije, što dokazuju ne samo Müllnerova *Krivnja* i Schillerovi *Razbojnici* nego i *Edip* i *Rikard III*. Zločinac prekida monotoniju i mirnu svagdašnjicu građanskog života. Čuvajući je od stagnacije, on izaziva onu nemirnu napetost i živost bez koje bi otupio i žalac konkurencije. On time potiče proizvodne snage.¹⁵

Jedva je vjerovati da romani kakvima se ovdje bavimo proizvode zločince. Ne treba, međutim, sumnjati u obrnut proces. Društveni bitak i u ovom slučaju prethodi književnoj svijesti. No mehanizam književne produkcije i reprodukcije, stavljen jednom u pogon, razvija samostalne oblike književne tvorbe, oblike koji su — posve u skladu s Marxovom tezom

— i zavisni i autonomni u isti mah. Detektivski je roman, bez sumnje, proizvod građanske civilizacije. Statistike, koje u posljednja dva decenija samo na angloameričkom jezičnom području bilježe prirast od osamsto do tisuću naslova godišnje, predočuju stanje proizvodnje: suvremenu manufakturu s golemim aparatom tehničke reprodukcije. Opticaj novca pokrenut ukoričenim i broširanim ubojstvima imponantan je.

Poznato je, dakako, da ima i drugih životnih pojava koje se eksploatiraju kao građa za šablonsku i komercijalnu proizvodnju tekstova. Erotika sigurno nije na posljednjem mjestu. Ipak, detektivski romani ističu se već zbog toga što su gotovo svi njihovi elementi neposredno sociološki signifikantni: praksa je i zločina i detekcije većinom ovisna o određenim uvjetima civilizacije uklapajući se u opći društveni status. Ti romani, po riječima Waltera Benjamina¹⁶ elementi »građanskog pandemonija«, svoje motive u znatnoj mjeri crpe iz odredaba Građanskog zakonika; oporuke, klauzule o nasljedstvu, vlasništvo i druga pravna jamstva većinom isto tako ustrajno obilježavaju roman kao i aura blagostanja koja okružuje likove romana — zločince i žrtve podjednako. Društvena dijagnoza klasičnoga detektivskog romana mogla bi se izreći slobodnom parafrazom po Villonu i Brechtu: Samo tko u blagostanju živi, živi opasno! Tek novije težnje napose američkih i francuskih pisaca, uperene protiv društvene ekskluzivnosti, pokazale su kontrastom kako je duboko bio uvriježen običaj da se likovi za kriminalističku fabulu potraže u krugovima plemstva i višeg građanstva. U razdoblju u kojem je ozbiljan roman već odavna bez sustezanja proniknuo u svijet malograđanstva i proletarijata romani u tradiciji Conana Doylea gotovo su bez iznimke ostali vjerni tipovima i običajima društvenog sloja kojega je

naličje obilježeno rizikom ubojstva. Detektivski roman s fabulom iz malograđanske ili čak radničke sredine toliko je dugo bio iznimka u žanru da je u odnosu na konvencionalni tip umjesno govoriti o staleškoj klauzuli (u analogiji s propisima baroknih poetika).

Sve to nije uvjetovano samo određenim očekivanjima čitalačke publike nego i tehničkim osobinama pripovijedanja. Proza o detekciji, potpuno podređena svojevrsnoj napetosti, ne smije otvoreno podržavati klasne predrasude, pa je stoga primorana isključiti pripadnike nižih slojeva iz kruga relevantnih osoba. Kadšto je *butleru* dopušteno da bude ubojica — što treba smatrati ustupkom društvenom značaju lika koji je po svom habitusu uklopljen u rituale visokog društva. Vrtlar, sobarica, listonoša bili bi deplasirani poput samozvanog i autonomnog statista u tragediji. Štoviše, aktivan bi istup nekog lika iz redova društvene statisterije izazvao razočaranje: jer svijest o društvenoj hijerarhiji, svojstvena građanskom književnom proizvodu, zahtijeva da u shemi nastupa protivnik koji je, tako reći, sposoban pružiti satisfakciju; osoba, dakle, koja je na društvenoj ljestvici ravna s protagonistima, dakako i sa žrtvom. Ubojica mora biti pripadnik »zatvorenoga kruga«, a ta je potreba i društveno i strukturno motivirana. Odnosno: oba su momenta u korelaciji, mehanizam iznenađenja i socijalna signatura forme uzajamno se uvjetuju.

»Klasičnom« ubojici nije potreban ortak — on je pojedinac koji većinom djeluje bez ičije pomoći, posve sam, izvan bilo kakve grupne solidarnosti. U zločinu — kao i u detektivu — utjelovljena je institucija individualnog poduzetnika. Dobro i zlo stoga najčešće dolazi iz redova srednjeg staleža, napose iz krugova slobodnih zvanja. U svakom slučaju, roman detekcije shematičan je i u svom staleškom opredjelje-

nju; granice povučene prema »gore« (gdje ubojica ponekad može pripadati nižem plemstvu, ali ne smije biti visok državni činovnik) i prema »dolje« jasno pokazuju predrasude i tabuirane sfere u tom tipu književne produkcije. Jedva je, prema tome, uvjerljivo mišljenje da razmjerno širok pojam sumnje predodčava jednakost pred zakonom, demokratsko načelo. Vršeći čak i izbor zločinca s klasnoga gledišta, detektivski roman ne ukida markacije društvenih razlika, nego ih podvlači na neupadljiv način.

U suvremenim kritičkim radovima sve se više ističe sociološka problematika. Nedavno objavljena knjiga Gerda Egloffa o detektivskom romanu i engleskoj čitalačkoj publici¹⁷ nastoji rezultate strukturalne analize tumačiti u društvenom kontekstu te odgovoriti na pitanje kakav je odnos između preferencija publike u određenom razdoblju i književne konstrukcije u tom tipu romana. Referirajući neke teze moga teksta,¹⁸ Egloff polazi u prvom redu od tvrdnje da književnom konzervativizmu detektivskog romana odgovara politički konzervativizam regulativan u očekivanjima čitalaca, tj. u recepcijskom ponašanju. Detektivski roman s kriminalističkom zagonetkom, dakle klasičan roman detekcije, postiže kvantitativno nagli uspon nakon prvoga svjetskog rata, pa se međuratno razdoblje naziva njegovim zlatnim vijekom. Međutim, taj zlatni vijek epoha je društvenih preslojavanja i privrednih kriza, koje su duboko zahvaćale u životne navike većeg dijela britanskog stanovništva. Srednji slojevi građanstva (*middle class*), koji su, po proračunima, tvorili glavninu čitalaštva te vrste literature, bili su najjače zahvaćeni općom nesigurnošću u poratnom razdoblju. Ti suvremenici političkih i ekonomskih zbivanja koja su potresla temelje »stogodišnjeg mira« (1815—1914) i imperijalnog prosperiteta bili su suoče-

ni sa situacijom podobnom da u njima pobudi čežnju za vremenima koja su za povlaštene slojeve bila epoha »stabilnosti«. Vlasnički su odnosi, doduše, ostali uvelike nepromijenjeni (pa je još tridesetih godina 79% privatnog vlasništva pripadalo manjini od 5% stanovništva), ali su srednji slojevi, dotad korisnici klasne politike, izgubili znatan dio svojih privilegija. U tom razdoblju rastakanja tradicija popularnost je stekla književna produkcija koja je na nenametljiv način odgovarala građanskim ideologemima izraženi- ma u geslu »law and order«. ¹⁹ Shematska konstrukcija detektivskog romana prividno je neutralna; političkoj odnosno društvenokritičkoj tematici u njoj u načelu nema mjesta. U sklonosti čitalaca prema tim tekstovima aktualizira se recepcija obilježena kolektivnom reinterpretacijom strukture. Bitan je moment, po Egloffu, homologija između nekih objektivnih karakteristika sheme i društveno, povijesno uvjetovanih predodžbi i očekivanja čitalaca. Konstruiran, unaprijed zajamčen »red« publika je prihvaćala kao simboličnu potvrdu nade da će i životni tokovi biti regulirani po ustaljenim obrascima. Zasluga je Egloffova rada što se autor nije dao namamiti na tanak led neke apstraktno zasnovane čitalačke psihologije, npr. u skladu sa stereotipom o »britanskom mentalitetu«. Njegova je dijagnoza historijska i izbjegava spekulaciju o bilo kakvim trajnim dispozicijama. Razumije se da takav pristup zahtijeva stalno preispitivanje recepcijske dinamike.

VII

Čak i najskromnija prosječna tvorevina s tržišta romana, bez obzira da li se trudi prikazati ljubav, brak, sukobe u zvanju ili nešto drugo, sadrži većinom više

građe iz iskustvene zbilje, više motiva i problematike negoli standardni roman detekcije. Uska baza zbilje iz koje pisci toga žanra vrše izbor rezultat je specijalizacije po potrebama književne kategorije koja vrlo brižljivo čuva načelo podjele rada. Neobično visok stupanj jednoobraznosti, upadljiv čak i na skali shematske književnosti, pobuđuje kritičko zanimanje za oblike i karakteristike svojstvene recepciji proze koja je obilježena nekom vrstom trivijalnog hermetizma. Kako to da se lektira koja očito zahtijeva osobite sklonosti i jednostran interes ipak može pozvati na bezbroj naslova i naklada? Koji su uzroci te pojave?

Nijedna teorija ne može običi upadljivu činjenicu da postoji afinitet između detektivskog romana i intelektualca — uzajamna privlačna snaga karakteristična za obje strane. Očito je da i estetski osjetljivi intelektualci prestaju biti alergični na šablonu kad im se pruža omiljena zagonetka. Moglo bi se zaključiti da užitak nalaze u identifikaciji s detektivom, s kojim, naoko kao ravnopravni ortaci, sudjeluju u slaganju mozaika priželjkujući trenutak kada će raskrinkati ubojicu. No tko u toj lektiri nije početnik, zna da se igra detekcije, koja je neka vrst bridža za jednu osobu, temelji na zanatskim smicalicama koje za volju iznenađenja čitaoca stavljaju u neravnopravan položaj. Fair play, to toliko razvikano načelo, kodificirano, kako znademo, kod Van Dinea, zapravo je iluzija. Pisci koja ga se pridržavaju, stavljajući u opisu istrage sve karte na stol, svakako su u manjini. Jedva je vjerovati da razumni čitaoci nisu kadri — razumije se, nakon stečena iskustva — prozreti tu praksu.

Nakon stečena iskustva... Navike publike naime pokazuju da uvelike postoji sklonost serijskom čitanju. Stoga, osobito među intelektualcima, nije rijedak tip konzumenta kojemu je upravo ta lektira strast

i običaj. Detektivski je roman, tako reći, potrošna roba. Pojedino djelo nema težine kao što nema ni osobne fizionomije; ono ne reprezentira neku individualnu umjetničku viziju, nego samo cjelinu koje je dio, cijeli žanr. To, istina, vrijedi i za druge kategorije takozvane zabavne književnosti. Pitamo se, ponovno, koje specifične potrebe zadovoljava mehanička apoteoza razuma.

Istinska su umjetnička djela estetske provokacije. Proširujući naš senzibilitet i našu spoznaju, ona nas, kako reče Gide, ne ostavljaju u stanju u kojemu su nas našla.²⁰ Doživljajni šok koji priređuju čitaocu naj snažniji je prvi put, štoviše, rijetko se ponavlja s jednakim intenzitetom, a biva ponekad da je nepovnljiv. Čini se, međutim, da je predrasuda tvrditi da tekstovi složenog estetskog značaja zadovoljavaju sve zahtjeve kritičkog čitaoca. Ta sumnja potiče na razmišljanje o književnopovijesnom paradoksu detektivskog romana, paradoksu koji se očituje u tome što se umjetnički nedostatak pod određenim okolnostima može pretvoriti u prednost — pa shematizam može biti i poželjan. »Kad stanete čitati kriminalistički roman«, primjećuje Brecht u nekim svojim ranim bilješkama, »znate točno što želite. Stilistička iznenađenja odlučno odbijate. Želite se uvjeriti u ljudsku vještinu junakovu i vašu osobnu, u kombinatoričko umijeće junakovo, piščevo, vaše osobno, želite određen dio fabule do određene stranice knjige poznati, drugi još ne poznati. Pisac mora, prije nego što se preda svojim osjećajima, bezuvjetno popušiti nekoliko cigara, te mora dok obavlja svoj posao biti isto tako dobre volje kao što to i vi želite biti; na njemu treba opažati intelektualni trening kakav zahtijevate od svakoga artista u varijetetu ako smatrate njegovom dužnošću da svoj nastup popraća smiješkom.«²¹ U istom tekstu, nastalom sre-

dinom dvadesetih godina, autor — tada još književni *enfant terrible* i zajedljiv protivnik estetskih konvencija — hvali shemu kao sredstvo neobično značajno za modernu stilsku fakturu: kada će jednoga dana suvremene drame opet biti zaista vrijedne, one će biti jedna kao druga — zbog zajedničke sheme. pisci će tako, dodaje Brecht ironično, osjetiti plodan otpor forme. »Takvu zdravu shemu u naše vrijeme, uz operetu i reviju, od umjetnički vrednijih tvorevina posjeduje vjerojatno samo kriminalistički roman.«²²

Brechtovu obranu sheme treba shvatiti u okviru njegove, mogli bismo reći, »neobarokne« poetike, koja se zalaže za solidnu vještinu, komunikativnu umjetnost, objektivnost, a odbacuje ezoteričnost i estetski individualizam. S toga je gledišta moguće osvijetliti i pozicije čitalaca. Književnost se kroz vrlo duga razdoblja nije klonila šablona i klišeja — živjela je s njima, i nije živjela loše. Potužiti se ne mogu ni antička ni srednjovjekovna epika, ni drama za Shakespearea i njegovih suvremenika, ni klasicistička književnost. Osjetljivost koja bježi od svake sheme (mислеći da je to u umjetnosti moguće), poistovjetivši umjetnost s osebnom kreativnošću, razmjerno je mlada pojava; to shvaćanje datira od vremena kada je umjetnost u jeku emancipacije građanstva u revolucionarnom osamnaestom stoljeću sve više napuštala baštinjene konvencije i isticala pravo pojedinca na individualan izraz, na subjektivnu ispovijest, na pečat originalnosti — duhovni pečat koji i nije tako dalek od zaštitnog znaka kojim su trgovci i manufakturisti pečatili robne proizvode. Nije, čini se, slučajno što je detektivski roman svoj uspon doživio u vrijeme kad su umjetničkom romanu nove putove prokrčili Proust, Kafka, Musil, Joyce. U doba kad je stvaralačka književnost više negoli ikad zaokupljena eksperimentima

duha, roman detekcije može se pozvati na to da je za pripovjedački zahvat u suvremenu svakidašnjicu sačuvao neka obilježja epske tenzije (npr. zbivanje predočeno kao oblik tajne), karakteristike koje su pod naletom problemskog, ozbiljnog pristupa složenim pojavama današnjice ostale sumnjiv privilegij trivijalnosti. Na taj način detektivski roman stvara iluziju da je i u suvremenom životu moguća individualna »pustolovina«, akcija pojedinca koja rješava uspješno sve sukobe.

Unutar procesa raslojavanja tradicionalnih književnih vrsta i norma, koji od početka devetnaestog stoljeća uzima sve više maha, opaža se — iako samo u nizinama književnosti — stanovita oprečna tendencija. No, dok su grane šablonske proizvodnje većinom samo paraziti književne prošlosti, nusprodukti ustajale predaje, romanu detekcije treba priznati izuzetnu koherentnost i, usprkos svemu, profil koji se ne može svesti na formule prošlih razdoblja. Snaga poticaja u kriminalu, o kojoj govori Marx, ostavila je očito i u životu književnih struktura svoje tragove.

Usprkos strogim tehničkim normama — neobičnim u naše vrijeme, pa nam se čini kao da ih je diktirao barokni poeta, u dostojanstvenoj odori — detektivski je roman riječ tehničke epohe. Uvjeren u svemoć znanosti, on hrani čitaočevu želju da stvarnost shvati kao neprekinut lanac uzroka i posljedica. Zadovoljstvo što ga pruža jest zadovoljstvo izazvano providom, jasnom kauzalnošću ili računom riješenim bez ostatka. Koban slučaj smije, doduše, ponekad ugroziti ubojicu, ali ne smije sputati pravdu. I tu okolnost vrijedi upamtiti: da znanstveno utemeljene metode detektivove ne bi bile tako uspješne da im ne pomaže slučaj, koji je uvijek na strani pravde. Dakako, time se u strukturu uvuklo protuslovlje, jer či-

sta kalkulacija razuma ne trpi sumnjive ortake poput slučaja. Stoga je jasno da je i tu posrijedi korektura stvarnosti pod režijom morala.

Roman detekcije čvrsto se pouzdaje, ovako ili onako, u određene vrijednosti. Jedno je od njegovih najčvršćih uporišta uvjerenje da se moralne i fizikalne kategorije podudaraju. Potpuna sumnja u tu podudarnost značila bi kraj — a Dürrenmattov bi »rekvijem« bio na mjestu. Međutim, dok god roman detekcije živi onako kakav jest, on isključuje kako metafizičke predodžbe tako i apsurditet. Sumnji i očajanju suprotstavlja misao reda, nadu u uspjeh razuma i u moć logike. Ali mehanička narav i trivijalni shematizam izazivaju dijalektičku reakciju: zbog tih svojih konstitutivnih značajki detektivski roman u isti mah nehotice opovrgava poruku koju prenosi. Šablona u njemu, naposljetku, kompromitira načelo na koje se poziva. Spoznajne se intencije, isto tako, svode na formalne obrasce: kao da je red, uspostavljanje prvobitnog stanja, već samo po sebi poželjno stanje. Oblik i smisao ostaju prema tome apstraktni. Detektivski je roman surogat koji, razumije se, poznaje moral istrage, ali ne mari za istragu morala.

Ima pisaca koji razmišljaju o izgledima koji se pružaju na području njihova književnog djelovanja. Što će biti ako se čitaoci jednom zasite literarne detektivske igre? Prognoze koje su neki praktičari romana dali već prije nekoliko decenija nisu baš bile ohrabrujuće. Ronald A. Knox pisao je: »Poput klasične tragedije i detektivski roman jednoga će dana nestati, jednom kada sve teme i sve permutacije budu iscrpljene te će čitalac, prepoznavajući i najmanji pokušaj piščev da se posluži već poznatim obrascima, blazirano uzviknuti: poznato!«²³ Mračna prognoza nije se, međutim, do danas obistinila. Istina, sagrađene su,

kako reče jedan kritičar, nove kuće u Rue Morgue, a pozornost sve više pripada psihologiji zločina. Ali, usprkos tome, zanimanje za klasično oblikovan roman detekcije nipošto nije opalo: još je uvijek velik broj čitalaca pa i kritičara koji su skloni tradicionalnom romanu, tvrdeći da težnje u ambicioznih pisaca zapravo ostvaruju jalov kompromis: iznevjeravaju čitaoca prokušanih formula, a ne uspijevaju postići potpun kvalitativan uspon u regije izvan šablone.

Poseban osvrt zaslužuje Knoxova olako izrečena usporedba s klasičnom tragedijom. Stil i duh tragedije povijesna su prošlost. Ali, zar je ona ustupila mjesta drugim mogućnostima dramske artikulacije samo zato što su sve njezine teme bile iscrpljene? To je površno tumačenje. U književno-povijesnim procesima ne iscrpljuju se motivi, teme i stilski obrasci, nego se mijenja odnos stvaralaca i njihove publike prema književnim faktima — mijenja se estetska odnosno društvena funkcija književnosti. A kako se preobražavaju stvari u cjelini — uslijed poticaja koji su izvan književne sfere — tako nastupaju, kadšto naglo, kadšto sporije, promjene i u tkivu umjetničke tradicije. Tu, dakako, ima različitih modaliteta prijelaza, jer zbivanja u književnosti, s mnoštvom specifičnih pojava, rijetko kada posve neposredno odražavaju procese u društvenom supstratu. George Steiner u svojim je razmatranjima o povijesti tragedije osvijetlio neke faze razvitka u kojemu on vidi postupno odumiranje — »smrt tragedije«. ²⁴ Iako se ne mogu prihvatiti svi argumenti, ipak njegove analize odlučno potvrđuju uvjerenje da povijesni trenutak tragične drame u Sofokla, Shakespearea, Racinea i Schillera u određenom razdoblju nije minuo samo uslijed toga što se stala gubiti umjetnička svježina.

Bilo bi preuranjeno raspravljati o starosti i životnim očekivanjima detektivskog romana. Statistike o porastu ili opadanju naklada ne kazuju mnogo; poznato je da napose za lekturu nižega društvenog ugleda postoje kanali recepcije koji ne vode kroz knjižare. Kasandrin se glas u književnoj kritici čuo već prije četrdesetak godina — pa ipak je u poratnom razdoblju razmah produkcije opovrgnuo sve sumnje. Literarni historičar koji se upušta u prognoze o vijeku nke suvremene književne pojave ne smije zabraviti da se jedva može pouzdati u analogije s prošlošću; život književnosti i njezinih medija danas, u razdoblju gotovo neograničenih mogućnosti reprodukcije i uvelike dirigiranog konzuma, zahtijeva drukčija mjerila. Reći ćemo ipak — sa što manje proročanskog patosa — da će roman racionalne tajne živjeti dok god budu postojali društvenopsihološki uvjeti: prijetnja, strah, nesigurnost, ali i pouzdanje u moć razuma. Budućnost romana ovisi o budućnosti njegovih čitalaca.

BILJEŠKE

Problem sociologije književnosti

- ¹ Th. W. Adorno, *Soziologie und empirische Forschung*, u zborniku *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied/Berlin, 1970, str. 81.
- ² G. Simmel, *Soziologie*, Leipzig, 1908, str. 3.
- ³ G.v.Lukács, *Zum Wesen und zur Methode der Kultursoziologie*, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 39. sv. (1915), str. 218. Usp. i M. Weber, *Methodologische Schriften*, Frankfurt am Main, 1968.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ A. Hirsch, *Soziologie und Literaturgeschichte*, Euphorion, 29. god. (1928), str. 74—82.
- ⁶ H. N. Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*, Bonn, 1966, str. 14.
- ⁷ E. Kohn-Bramstedt, *Probleme der Literatursoziologie*, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 7. god. (1931), str. 721.
- ⁸ Fügen, str. 27.
- ⁹ Fügen, str. 29.
- ¹⁰ Fügen, str. 97.
- ¹¹ Fügen, str. 14. Mišljenje da empirička sociologija književnosti nema ništa zajedničko s estetskim rasuđivanjem o umjetnosti zastupa i A. Silbermann. Usp. njegov članak *Literaturphilosophie, soziologische Literaturästhetik oder Literatursoziologie*, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozial-*

- psychologie, 18. god. (1966), str. 139—148. — D. Daiches (*Critical Approaches to Literature*, London, 1956), koji u poglavlju o književnoj kritici i sociologiji daje korisne sugestije, također podržava jalovu opreku između »čiste«, vrijednosne kritike i socioloških razmatranja. Kao da vrijednosni sudovi nisu društveno determinirani, kao da su produkti neke inteligibilne sfere izvan povijesti. Daiches i mnogi drugi zaboravljaju da su estetički sudovi također podvrgnuti mijenama koje su posljedice složenih interakcija. — Spektar metodoloških pozicija predočuju tekstovi o pitanjima sociologije književnosti u časopisu »Vidik«, god. XIX (1972), br. 6 (priredio B. Donat). Usp. i *Sociology of Literature and Drama*, ur. E. i T. Burns, Penguin Books, Harmondsworth, 1973.
- ¹⁹ R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, 1958, IV. izd. 1968; prijevod: Zagreb, 1970. Usp. kritiku Escarpitovih načela u prilogu A. Memmija o sociologiji književnosti u zborniku *Traité de sociologie*, ur. G. Gurvitch, II. sv., Paris, 1963; prijevod: Zagreb, 1966.
- ²⁰ *Wege der Literatursoziologie*, ur. H. N. Fügen, Neuwied/Berlin, 1968, str. 19.
- ²¹ Uvod spomenutom zborniku (v. bilj. 1), str. 57.
- ²² *Sociologija*, ur. G. Gurvitch, Zagreb, 1966, II. sv., str. 325.
- ²³ *Soziologische Exkurse*, Institut für Sozialforschung, Frankfurt am Main, 1956, str. 109.
- ²⁴ B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, I. sv., Frankfurt am Main, 1967, str. 171.
- ²⁵ G. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin, 1923, str. 39. (Prijevod: Zagreb, 1970.)
- ²⁶ *Literaturwissenschaften und Sozialwissenschaften: Grundlagen und Modelanalysen*, Stuttgart, 1971, str. 341.
- ²⁷ Wellek i Warren (*Theory of Literature*, New York, 1949), koji inače skeptično prosuđuju domete »vanjskoga« pristupa, pa tako i sociološkoga, koncediraju da čak i »najskrovitija alegorija, najnestvarnija pastoralna, najhirovitija lakrdija može kritičkoj analizi priopćiti nešto o društvu onoga vremena« (str. 101).
- ²⁸ P. Hahn, *Kunst als Ideologie und Utopie. Über die theoretischen Möglichkeiten eines gesellschaftsbezogenen Kunstbegriffs*, u zborniku *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, str. 206.
- ²⁹ A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958, str. 11. (Prijevod: Zagreb, 1963.)
- ³⁰ Književno-sociološki primjenjivu razradu pojedinih kategorija komunikacijskog modela pruža, na semiotičkoj osnovi, knjiga D. Breuera *Einführung in die pragmatische Texttheorie*, München, 1974.
- ³¹ K. Marx, *Die Frühschriften*, red. S. Landshut, Stuttgart, 1968, str. 349. Usp. i str. 412.
- ³² J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), u jubilarnom zborniku autorovih rasprava: *Studie z estetiky*, Praha, 1966, str. 43. (Njem. prijevod: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1970, str. 80.) — U svom prikazu češkoga prijevoda knjige *O teoriji prozy* Šklovskoga Mukařovský je tada (1934) formulirao jedno od sociološki relevantnih načela svoga strukturalizma. Polazeći od izjave Šklovskoga (iz predgovora ruskom izdanju, 1925) da analiza mora biti strogo »immanentna« (»Bavim se... proučavanjem unutarnjih zakonitosti u književnosti. Poslužit ću se usporedbom s industrijom: ne zanima me ni stanje na svjetskom tržištu pamuka ni politika trustova, nego samo vrst tkiva i način tkanja«), Mukařovský naglašava da je razlika između formalističke teze i strukturalizma u tome što strukturalisti smatraju da se ne može ignorirati »stanje na tržištu pamuka«, tj. da se ne može običi činjenica da razvitak tkanja ne ovisi samo o tkalačkoj tehnici nego i o potrebama tržišta, o ponudi i potražnji. Svaka je književna činjenica, zaključuje autor, rezultanta dviju sila: unutarnje dinamike strukture i vanjskog zahvata (*Kapitoly z české poetiky*, Praha, 1948, I. sv., str. 348). Mukařovský, ipak, nije pobliže objasnio što su odrednice »unutarnje dinamike«. — U nas je Z. Škreb istaknuo temeljnu tvrdnju da u povijesti književnosti nema »unutarnjeg« razvitka: »Ono što je rekao Meilletov učitelj Michel Bréal za jezik, vrijedi i za književnost: ona u sebi nema razvojnoga načela. Njezine su promjene uvjetovane velikim dijelom činjenicama koje se nalaze izvan nje« (A. Flaker/Z. Škreb, *Stilovi i razdoblja*, Zagreb, 1964, str. 124).
- ³³ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1953; u izd. iz god. 1967. str. 698. (Prijevod: Beograd, 1962.)
- ³⁴ F. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796—1801)*, red. H. Eichner, München i dr., 1967, str. 183.
- ³⁵ Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*, str. 153.
- ³⁶ O tome raspravlja Fügen u predgovoru spomenutom zborniku (*Wege der Literatursoziologie*), str. 22: »Svijest o tome da su zbivanja u tekstu fiktivnoga karaktera dopušta čitaocu pomicanje granice tolerancije prema sablažnjivom i odbojnom opisu u tekstovima koji provociraju norme i

tabue. Fiktivni karakter, međutim, nema tu moć da književnosti institucionalno zajamči pravo na povredu pravnih norma i tabua.»

³⁰ Adorno, *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt am Main, 1959, str. 11. — Važne metodološke poticaje sociološkom pristupu problemu književnih oblika daje rasprava romanista E. Köhlera *Über die Möglichkeiten historisch-soziologischer Interpretation* (v. zbornik *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft*, ur. V. Žmegač, Frankfurt am Main, 1971, III. izd. 1974). Zanimljiv, ali metodički prijeporan pristup proveden je u radovima L. Goldmanna (*Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964; prijevod: Beograd, 1967). Goldmann je svoje teze prošireno i modificirano izložio u referatu objavljenom u zborniku *Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature*, Bruxelles, 1967.

³¹ Usp. *Klangfiguren*, str. 32. i — također Adornovu — knjigu *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main, 1962.

³² P. Bekker, *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Stuttgart, 1926, str. 117.

³³ Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie*, Berlin, 1953, str. 81.

³⁴ Hegel, *Ästhetik*, red. F. Bassenge, Berlin, 1965, II. sv., str. 488.

³⁵ L. Winckler, *Kulturwarenproduktion*, Frankfurt am Main, 1973, str. 46.

³⁶ *Ibid.*, str. 35. i d.

³⁷ Usp. W. Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1961, str. 263.

³⁸ Prikazujući de Saussureovu lingvističku teoriju, o tom problemu raspravlja G. C. Lepschy u knjizi *La linguistica strutturale*, Torino, 1966. U njem. prijevodu (*Die strukturelle Sprachwissenschaft*, München, 1969), str. 35.

³⁹ Usp. izvrsnu sociološku analizu estetske stimulacije u prodajnoj strategiji suvremene kapitalističke industrije: W. F. Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt am Main, 1971.

⁴⁰ *Poetika ruskog formalizma*, ur. A. Petrov, Beograd, 1970, str. 307. Usp. i modificirano tumačenje u članku J. Tinjanova *O književnoj evoluciji*, u istom zborniku.

⁴¹ V. B. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb, 1969, str. 149. Usp. prijevod u zborniku *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, ur. A. Flaker i V. Žmegač, Kronberg/Frankfurt am Main, 1974.

⁴² Brecht, *Schriften zur Kunst und Literatur*, III. sv., str. 23.

⁴³ *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, ur. H. Bender, München, 1961, str. 38.

⁴⁴ Usp. V. Žmegač, *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, u zborniku *Ekspresionizam i hrvatska književnost*, posebnom izdanju »Kritike«, sv. 3, 1969. Rad je pretiskan u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, red. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1970. — Za našu je temu osobito važan Krležin manifest *Hrvatska književna laž*, »Plamen«, 1919.

⁴⁵ *Zur Soziologie des modernen Dramas*, »Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik«, 38. god. (1914). O ranom Lukácsu vidi V. Žmegač, *Mogućnosti marksističke kritike*, u zborniku *Književna kritika i marksizam*, ur. S. Lukić, M. Marković, B. Miličić i P. Palavestra, Beograd, 1971. Lukács je pisao 1911: »Sociološko promatranje umjetnosti ponajviše griješi kad u umjetničkim djelima traži i istražuje sadržaje, izravno povlačeći liniju između tih sadržaja i određenih ekonomskih prilika. Međutim, ono što je u književnosti zaista društveno, to je: forma« (cit. u navedenom prilogu zborniku, str. 341).

⁴⁶ H. Marcuse, *Kultur und Gesellschaft*, I. sv., Frankfurt am Main, 1965, str. 71.

⁴⁷ *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, ur. H. Mayer, I sv., Berlin, 1956, str. 452.

⁴⁸ Spoznaju koja pomaže objektivnoj prosudbi izrekao je već Plehanov upozorivši na društvene preduvjete »artizma«: sklonost umjetnika da svoje stvaralaštvo osmisle ezoteričnom doktrinom nastaje na tlu »razilaženja s društvenom sredinom koja ih okružuje«. Usp. G. V. Plehanov, *Umetnost i književnost*, I. sv., Beograd, 1949, str. 256.

⁴⁹ *Das Kapital*, III. sv. = Marx/Engels, *Werke*, XXV. sv., Berlin, 1964, str. 828.

⁵⁰ B. J. Warneken, *Zur Kritik positivistischer Literatursoziologie*, u navedenu zborniku *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, str. 98.

⁵¹ D. Daiches, *Literature and Social Mobility*, u zborniku *Aspects of History and Class Consciousness*, ur. I. Mészáros, London, 1971, str. 240.

⁵² R. Escarpit, *Sociologija književnosti*, prev. B. Gagro, Zagreb, 1970, str. 66. — U novijoj povijesti glazbe ima analognih slučajeva: gramofonska ploča nije samo puko sredstvo reprodukcije nego ponekad i regulativ. Stravinski je svoju *Serenadu* za klavir (1925) komponirao tako da je opseg i proporcije djela unaprijed prilagodio mogućnostima gramofonske ploče. — Usp. i W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main, 1966.

- ³² Usp. M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962. (Prijevod: Beograd, 1973.)
- ³³ Marx, *Zur Kritik der Politischen Ökonomie. Einleitung* = Marx/Engels, *Werke*, XIII. sv., str. 641. Marx i inače naglašava tehnološku osnovu, smatrajući je temeljnim kriterijem za *periodizaciju* ekonomskog razvitka: »Ekonomske epohe ne razlikuju se po tome što se proizvodi, nego po tome kako se proizvodi, s pomoću kojih sredstava« (*Das Kapital*, I. sv. = Marx/Engels, *Werke*, XXIII. sv., str. 194).
- ³⁴ Usp. V. Žmegač, *Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus*, »Sprache im technischen Zeitalter«, sv. 35, 1970.
- ³⁵ H. Weinrich, *Literatur für Leser*, Stuttgart, 1971. U proučavanju receptivnih procesa i receptivnog ponašanja (većinom pod paušalnim nazivom »teorija recepcije«) očituju se danas dva težišta. Jedno je obilježeno zanimanjem za život književnog djela u povijesnom trajanju: za njegov »uspjeh« ili »neuspjeh« kod čitalaca, za društveno uvjetovane modalitete recepcije te za mijene u tumačenju nekoga teksta posredovane preobrazbama društvene svijesti. Drugo težište obrazuje proučavanje komunikativnih osobina književnog djela, npr. sustav direktiva i signala ugrađenih u tekst, koji čitaocu olakšavaju (ili otežavaju) snalaženje, tj. čitanje koje je u skladu sa stilskim karakteristikama, a u pripovjednim djelima osobito sa strategijom pripovijedanja. To je relevantno napose u tekstovima koji neposredno fingiraju komunikaciju s čitaocem uključujući hipotetičnoga čitaoca u strukturu naracije, predviđajući npr. njegove reakcije. Poljski teoretičar Edward Balcerzan predložio je terminološku distinkciju: područje drugog tipa istraživanja naziva »percepcijska poetika«. (Usp. radove poljskih teoretičara predstavljenih u »Umjetnosti riječi« 1974, br. 3—4). Problematiku čitaočeve uloge i »immanentnog« čitaoca razrađuju npr. G. Poulet (*Phenomenology of Reading*, »New Literary History«, I, 1969/70, str. 54—68) i W. Iser (*Der implizite Leser*, München, 1972). Poznata naslovnja rasprava u knjizi H. R. Jauša *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, sadrži vrlo poticajan, ali i prijeporan nacrt za teoriju recepcijske dinamike. Temeljita je problemska kritika provedena u nekim radovima objavljenima u Njemačkoj Demokratskoj Republici. Usp. rasprave R. Weimanna (*Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlin/Weimar, 1971) i, napose, knjigu *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, red. M. Naumann, Berlin/Weimar, 1973.

- ³⁶ R. Bart (Barthes), *Književnost. Mitologija. Semiologija*, prev. I. Čolović, Beograd, 1971, str. 147/148. — Usp. E. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München, 1933, i *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, 1951. — O sociologiji publike vidi također; I. Watt, *The Rise of the Novel*, London, 1957; R. Williams, *The Long Revolution*, London, 1961; L. Loewenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*, Englewood Cliffs, N. J., 1961.
- ³⁷ A. Barac, *Članci o književnosti*, Zagreb [1934], str. 112/113.
- ³⁸ J. M. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva, 1971, str. 361.
- ³⁹ *Ibid.*, str. 347. i d.
- ⁴⁰ *Ibid.*, str. 350. i d.
- ⁴¹ *Ibid.*, str. 354.

Povijesna šifra umjetnosti. O Adornoj estetici

- ¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, 1966, str. 312. — Pojam katastrofe jedna je od kategorija u povijesno-filozofijskim zapisima Waltera Benjamina iz doba emigracije (*Zentralpark*, 1939/40, objavljeni posmrtno). Povijesni proces, prožet katastrofama, nalik je na obrtanje kaleidoskopa u dječjoj ruci: nakon svakog okreta elementi se ruše stvarajući drukčiji poredak. Pojmovi vlastodržaca u povijesti svagda su bili ono zrcalo s pomoću kojega se stvarala slika »poretka«. Kaleidoskop, zaključuje Benjamin, treba razbiti (W. B., *Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1961, str. 265).
- ² *Negative Dialektik*, str. 312.
- ³ Usp. Adorno, *Gesammelte Schriften*, VIII (*Soziologische Schriften*, I), Frankfurt am Main, 1972. i *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, Stuttgart, 1956.
- ⁴ G. Kaiser, *Antiithesen*, Frankfurt am Main, str. 289. — O Adornoj recepciji Marxa usp. G. E. Rusconi, *Kritička teorija društva*, Zagreb, 1973, str. 234. i d. — Prikaz Adornove estetike u knjizi Sretena Petrovića *Estetika i ideologija*, Beograd, 1972, ne može se, zbog pogrešnog prevodenja nekih odlomaka iz Adornovih tekstova, smatrati posve pouzdanim. Mnoštvo informacija o suvremenim nastojanjima da se sociologija umjetnosti teoretski utemelji sadrži njegova knjiga *Estetika i sociologija*, Beograd, 1975, koja zaslužuje poseban osvrt.

- ⁵ *Dialektik der Aufklärung*, 2. izd., Frankfurt am Main, 1969, str. 90. (*Dijalektika prosvjetiteljstva*, prev. N. Čačinović-Puhovski, Sarajevo, 1974.)
- ⁶ *Ibid.*, str. 91.
- ⁷ *Ibid.*, str. 97.
- ⁸ *Ibid.*, str. 15.
- ⁹ *Negative Dialektik*, str. 353.
- ¹⁰ *Ibid.*, str. 159.
- ¹¹ *Minima Moralia*, Frankfurt am Main, 1951, cit. po izd. iz god. 1969, str. 57.
- ¹² *Gesammelte Schriften*, VIII, str. 209. Pojam razmjene (Tausch), konstitutivan za građansko društvo, jedan je od središnjih pojmova »kritičke teorije«, kako je definira Horkheimer. Usp. Horkheimerovu programsku raspravu *Traditionelle und kritische Theorie*, »Zeitschrift für Sozialforschung«, VI (Paris, 1937), sv. II. (Isti tekst u ediciji: M. Horkheimer, *Kritische Theorie*, sv. II, Frankfurt am Main, 1968.)
- ¹³ *Dialektik der Aufklärung*, str. 41.
- ¹⁴ *Minima Moralia*, str. 298. Drugi je zapis zapravo parafraza jednog aforizma Karla Krausa: »Umjetnost unosi nered u život. Pjesnici čovječanstva uvijek iznova uspostavljaju kaos« (*Pro domo et mundo*, 1912).
- ¹⁵ *Ästhetische Theorie* (ET), Frankfurt am Main, 1970, str. 541.
- ¹⁶ *Dialektik der Aufklärung*, str. 39.
- ¹⁷ *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949, str. 22. (*Filozofija nove muzike*, prev. I. Focht, Beograd, 1968.) — Integracija »ružnih« i »sablažnjivih« pojava u estetske strukture do 19. stoljeća bila je regulirana stilskim konvencijama: te su kategorije bile dopuštene na »nižoj« stilskoj odnosno generičkoj razini, u komedijama pučkog tipa, satirama, groteskama. Postupnu dezintegraciju stilskih sustava u evropskoj književnosti od antike do 20. stoljeća prikazao je Erich Auerbach u svom djelu *Mimesis* (Bern, 1946). Izazovno napuštanje estetskih norma određene epohe nalazimo i u parodističkim djelima, gdje je legitimirano kritičkom, satiričkom intencijom. Izvanredan je primjer iz glazbe Mozartov sekstet KV 522, nazvan *Ein musikalischer Spaß* (1787). Reska disonanca u završnom taktu finala nezamisliva je u »ozbiljno« zasnovanoj, kodificiranoj glazbi onoga vremena.
- ¹⁸ Relativnost kvaliteta onih objekata koji se smatraju lijepima ili ružnima najbolje se može uočiti u susretu s kičom. U situaciji u kojoj se ružnoća javlja kao ljepota, kič je, po Adornovoj definiciji, intendirana ljepota koja djeluje

ružno (ET, str. 77). Treba požaliti što se Adorno zadovoljio uspjelom formulacijom, ostavši nam dužan teoretsku razradu misli. To više što je kič upravo za sociocentričnu estetiku izdašan problem. Povijest kiča povijest je objekata na koje pada sjena potrošnje organizirane po načelu malograđanskog prestiža, koji estetski učinak mjeri količinom efekata i konvencionalnom vrijednošću upotrijebljenog materijala.

- ¹⁹ *Philosophie der neuen Musik*, str. 9.
- ²⁰ Usp. manje poznate članke i studije mladog Lukácsa, spomenute u prvom poglavlju.
- ²¹ Usp. H. R. Jauf, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main; *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, red. W. Müller-Seidel, München, 1974; *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*, red. A. Flaker i V. Zmegač, Kronberg, 1974.
- ²² Adorno, *Klangfiguren*, Frankfurt am Main, 1959, str. 10.
- ²³ Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955; cit. po izdanju: München, 1963, str. 26.
- ²⁴ *Negative Dialektik*, str. 353.
- ²⁵ *Prismen*, str. 241. — O karakteru Adornovih eseja usp. F. Džejmson (Jameson), *Marksizam i forma*, Beograd, 1974.
- ²⁶ Adorno, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, 1970, str. 138. i d. Usp. i W. Benjamin, *Briefe*, 2. sv., Frankfurt am Main, 1966.
- ²⁷ Usp. V. Zmegač, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch*, Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1969.
- ²⁸ *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main, 1961, str. 30.
- ²⁹ *Noten zur Literatur I*, 1958, str. 64.
- ³⁰ *Minima Moralia*, str. 304. i d.
- ³¹ Usp. V. B. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb, 1969, str. 38. i d. Zatim: *Poetika ruskog formalizma*, ur. A. Petrov, Beograd, 1970.
- ³² *Phänomenologie des Geistes*, Theorie Werkausgabe, sv. III, Frankfurt am Main, 1970, str. 35. — Brechtovi umjetnički postupci, okupljeni pod pojmom Verfremdung, također teže za spoznajom oslobođenom automatizama. No smjernica Brechtovih postupaka isključivo je društvenokritička.
- ³³ Na Šklovskoga i Ejhenbauma poziva se H. Marcuse objavljujući pojavu »nove senzibilitosti« Usp. *Kraj utopije i Esej o oslobođenju*, prev. B. Brujić, Zagreb, 1972, str. 163.
- ³⁴ *Dialektik der Aufklärung*, str. 167.
- ³⁵ Usp. studiju *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, u Adornovoj knjizi *Dissonanzen*, Göttingen, 1956.

- ³⁶ Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main, 1967, str. 63.
- ³⁷ Usp. H. H. Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Neuwied/Berlin, 1972.
- ³⁸ U zborniku *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften: Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen*, Stuttgart, 1974.
- ³⁹ *Das Kapital*, sv. I = Marx/Engels, *Werke*, sv. XXIII, Berlin, 1964, str. 88. — O teoriji apstraktne vrijednosti usp. A. Sohn-Rethel, *Warenform und Denkform*, Frankfurt am Main/Wien, 1971.
- ⁴⁰ *Ibid.*, str. 86.
- ⁴¹ *Ibid.*, str. 62.
- ⁴² Marx/Engels, *Werke*, sv. XXVI/I, str. 376. Usp. i Marx/Engels, *Über Kunst und Literatur*, red. M. Kliem, Berlin, 1967, sv. I, str. 520. — Posve je površna tvrdnja da je i kritička sociologija umjetnosti zapravo djelatnost pozitivističkog tipa. Što je pozitivizam, može se predočiti primjerom iz literature o Miltonu. Pozitivist je zadovoljio svoju potrebu za »istinom« ako sa sigurnošću utvrdi podatke iz autentičnog izvora i dokaže da je Milton za *Izgubljeni raj* primio zaista samo pet funta, a ne deset, kako neki tvrde. Sociocentrična analiza ne zadovoljava se pukim podacima, nego istražuje pretpostavke pod kojima umjetnost u društvu fungira na ovaj ili onaj način. Razrađujući poticaje Marxove kritike ekonomije, sociologija pokušava objasniti ulogu društvenih čimbenika u dinamici specifičnih književnih (umjetničkih) pojava. Takva sociologija svojevrsna je disciplina povijesne hermeneutike. — Razlike između pukog razvrstavanja po pozitivističkim načelima i dijalektičkog shvaćanja postaju jasnije ako se marksistički metodološki potencijal usporedi sa sustavom sociološke raščlambe književnog života koju je — kao jedan od prvih pokušaja te vrste — proveo Wilhelm Scherer u svojim predavanjima o poetici (*Poetik*, Berlin, 1888). I Scherer, pod utjecajem građanske političke ekonomije, već operira pojmom »razmjenska vrijednost«; ali on tom pojmu ne daje konkretan povijesni sadržaj, pa mu zaključci ostaju na razini proste tipologije. Zastupnici suvremene »empirijske« sociologije književnosti (koji se na taj Schererov rad, začudo, ne pozivaju) nisu u metodološkom pogledu mnogo napredovali.
- ⁴³ *Ibid.*, str. 386.
- ⁴⁴ *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften*, str. 268. i d.

⁴⁵ *Ibid.*, str. 269

⁴⁶ *Ibid.*, str. 274.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 277.

Funkcije i oblici književnosti u suvremenom svijetu

- ¹ Novalis, *Gesammelte Werke*, red. C. Seelig, Zürich, 1946, sv. IV, str. 181.
- ² Francuska književnica Germaine de Staël u svom je djelu *De l'Allemagne* (1810) tako nazvala Njemačku.
- ³ Usp. Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten*, Frankfurt am Main, 1962.
- ⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *Situations II*, Paris, 1948.
- ⁵ Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, 1967, sv. I, str. 171.
- ⁶ Ežen Jonesko (Ionesco), *Pozorišno iskustvo*, Beograd, 1965, str. 16.
- ⁷ Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, 1965, str. 34.
- ⁸ *Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«*, Frankfurt am Main, 1967, str. 109. Principe teorije na kojoj se temelji dokumentarni teatar, kritička montaža autentične građe, razradio je Weiss u članku *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater* (objavljen u časopisu »Theater heute«, 3/1968).
- ⁹ Razumije se da je »totalitet« ovdje samo uvjetni pojam, opravdan kao izraz za mogućnost izbora koji je u načelu neograničen, u opreci prema određenim književnim programima i sustavima u kojima je izbor građe unaprijed determiniran obzirima prema tabuiranim područjima. Estetski se totalitet, dakako, ne može postići aditivno, sumiranjem elemenata, jer je broj beskonačan, pa je »suma« neostvariva. Totalitet nije kvantitativan, nego kvalitativan pojam.
- ¹⁰ Usp. priloge u časopisu »Kursbuch«, br. 15 (1968).
- ¹¹ Sustavna kritika jezičnog ponašanja u kojemu se očituje vlast klišeja i mentalne šablone počinje već u 19. stoljeću. Flaubert je godinama skupljao svakodnevnne izreke, »frazе«, banalnosti, naumivši složiti enciklopediju gluposti i ograničenosti u životu svoga vremena. Ta zbirka, koju je Sartre nazvao leksikomom društvenih predrasuda u duhu građanske ideologije, ostala je nezapažena, u rukopisu, sve do naših dana: *Dictionnaire des idées reçues* objavljen je tek 1961.

Kategorije kritičkog pristupa trivijalnoj književnosti

- ¹ K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München, 1891, str. V.
- ² U raspravi Sklovskoga o Rozanovu (1921). Usp. B. Ejhenbaum, *Književnost*, prev. M. Bojić, Beograd, 1972, str. 42. — Ruski »formalisti«, koji su, projektirajući nepozitivističku povijest književnosti po svojim načelima, zastali u fazi metodološkog nacрта, uvidjeli su potrebu da se tradicionalni korpus (odnosno kanon) tekstova proširi u korist »popularne« književne produkcije. Jurij Tinjanov u svom članku *O književnoj evoluciji* (1927) piše: »Teorija vrednosti u nauci o književnosti odvela je k opasnosti proučavanja dominantnih, ali i pojedinačnih pojava, i stvara od istorije književnosti neku vrstu 'istorije generala'. Slepí otpor 'istoriji generala' sa svoje strane je izazvao interesovanje za izučavanje masovne književnosti, ali bez jasnog teorijskog sagledavanja metoda proučavanja i prirode njezinog značaja.« (Cit. po zborniku tekstova: *Poetika ruskog formalizma*, Beograd, 1970, str. 287.) Autorovo metodološko upozorenje ponovo treba aktualizirati.
- ³ H. Kreuzer, *Trivialliteratur als Forschungsproblem*, »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, 1967, sv. 2.
- ⁴ Opredijelio sam se za termin »trivijalna književnost« jer taj naziv sadrži razmjerno najmanje nepoželjnih konotacija (nazočnih npr. u nazivu »zabavna književnost«). Općenito, terminologija u vrijednosnim opozicijama specifičan je problem. Uobičajeni nazivi na drugom kraju skale (ozbiljna književnost, visoka književnost i sl.) predočuju terminološke nevolje još drastičnije.
- ⁵ *Morfologija skazki*, Lenjingrad, 1928.
- ⁶ G. de Maupassant, *Pierre i Jean i Dvadeset i jedna novela*, prev. S. Ježić i I. Hergešić, Zagreb, 1966, str. 12. i d.
- ⁷ Primjera ideološke režije društva posredstvom redakcija, selektora itd. ima bezbroj. Za kritiku književne konfekcije poučan je savjetnik što ga je dvadesetih godina jedna američka književna agencija sastavila za potencijalne suradnike popularnih časopisa. Pod devizom »We want to market your manuscripts« formulirane su preporuke koje su zapravo zapovijesti: Sunce uvijek mora sjati. Izbjegavaj sve što je tmurno. Imaaj na umu da ozbiljne misli nisu pogodne za većinu američkih revija. Mani se društvenih i političkih problema. (Navedeno po knjizi: Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, 1932, str. 29.) To je recept poznat — i još uvijek aktualan — u mnogim varijantama.
- Zajedničko je kiču i svim vrstama trivijalne produkcije da djeluju afirmativno, da manje ili više otvoreno potvrđuju neke konformne ideologeme.
- ⁸ K. Pestalozzi, *Möglichkeiten und Grenzen einer Wissenschaft. Die Literaturwissenschaft in der schweizerischen Germanistik*, u zborniku *Fragen der Germanistik*, München, 1971, str. 85.
- ⁹ Usp. panel-diskusiju: Takozvana zabavna književnost, »Umjetnost riječi«, 1963, br. 4. Isto tako: I. Watt, *The Rise of the Novel*, London, 1957; R. D. Altick, *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public 1800—1900*, Chicago, 1957; Leo Loewenthal, *Literature, Popular Culture, and Society*, Englewood Cliffs, 1961; J. Schulte-Sasse, *Literarischer Markt und ästhetische Denkform*, »Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, 1972, sv. 6; R. Engelsing, *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*, Stuttgart, 1973.
- ¹⁰ *Dialektik der Aufklärung*, 2. izd., Frankfurt am Main, 1969.
- ¹¹ *Ibid.*, poglavlje *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. Usp. i Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970, str. 466. (Ondje i misao vodilja Adornove kritike: »Vulgarnost je kulturne robe u tome što se u njoj očituje identifikacija čovjekova s njegovim poniženjem...«)
- ¹² K. Marx, *Das Elend der Philosophie*, Marx/Engels, *Werke*, sv. IV, Berlin 1960, str. 93.
- ¹³ M. Butor, *Répertoire*, II, Paris, 1964, str. 127. i d.
- ¹⁴ M. Solar, *Pitanja poetike*, Zagreb, 1971, str. 118. i 119. — Opreku zabavno — dosadno Solar shvaća šire, pa se atribut »zabavno« samo dijelom podudara s fenomenom trivijalne književnosti. Njegova je kulturnokritička dihotomija misaona konstrukcija koja, bez sumnje, može dati poticaja književnoj teoriji. Sustavno isticanje *spoznajne* funkcije u književnosti našega stoljeća izrazit je simptom stanja u kojemu se književnosti objektivno nameće uloga obilježena jednostranošću. Pojmovna šifra »dosada« odnosi se na tu jednostranost. Pitanje je, ipak, da li je spomenuta dihotomija posve primjerna složenosti situacije. Usprkos tendenciji da se provede, rekli bismo, estetska podjela rada zamjetljivo je i nastojanje relevantno upravo za problematiku o kojoj je riječ. Cijela Brechtova dramska teorija, npr., teži za prevladavanjem opozicije: spoznaja — zabava/igra. Drugo je pitanje pod kojim je uvjetima ta sinteza ostvarljiva. Potrebno je, da se izbjegnú nesporazumi, upozoriti da Solar oprečne pojmove ne upotrebljava

u konvencionalnom vrijednosnom smislu. Usp. sada nov Solarov prilog raspravi o »zabavnoj« književnosti, u časopisu »Umjetnost riječi«, 1976, br. 1.

¹⁵ Ibid., str. 119.

¹⁶ Ibid., str. 125.

¹⁷ Schiller, pišući svoj nacrt estetičke antropologije, slutio je budućnost parcijalizacije koja čovjeka lišava svestranosti. Anticipirajući Marxovo »carstvo slobode« (Reich der Freiheit), Schiller je svrhovitosti (nužnom radu) suprotstavio igru kao izraz prave ljudske afirmacije (rasprava u obliku pisama *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795). — Usp. u ovoj knjizi poglavlje o Adornu.

¹⁸ Usp. M. Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, »Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik«, 1904. i 1905. (Prijevod: Sarajevo, 1968.)

¹⁹ Isticanje reprodukcije i tehničkih faktora nije hir nekoga pozitivističkog historizma. Upravo spekulativno usmjereni kritičari, poput Waltera Benjamina, naglašavaju utjecaj tehnologije na razvitak pojedinih književnih vrsta, na stil i način pripovijedanja. Fenomenologija romana, piše Benjamin u eseju o Ljeskovu, nezamisliva je bez izuma tiska (*Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1961, str. 413).

²⁰ R. Bart (Roland Barthes), *Književnost. Mitologija. Semio-logija*, prev. I. Čolović, Beograd, 1971, str. 170. — Umberto Eco, raspravljajući o seriji Flemingovih romana (s Jamesom Bondom), dolazi do značajnog zaključka: »Fleming... je reacionaran jer se služi shemama. Građena pomoću shema, manihejska dioba je uvijek dogmatska, netolerantna.« (Cit. po prijevodu u »Mogućnostima«, 1970, br. 3—4, str. 294.)

²¹ M. Krleža, *Davni dani. Zapisi 1914—1921*, Zagreb, 1956, str. 27.

Aspekti romana detekcije

¹ U studiji Waltera Benjamina o Baudelaireu može se naći upozorenje na riječi francuskog pjesnika koje izriču gotovo identičan sud, također pod dojmom Poeovih djela: Baudelaire je poricao budućnost književnom stvaralaštvu koje ignorira razvoj znanosti. (Usp. Benjaminov tekst iz ostavštine objavljen prvi put u časopisu »Neue Rundschau«, 1967, sv. 4.)

² C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London, 1952, str. 79.

³ R. Alewyn, *Die Anfänge des Detektivromans*, u zborniku: *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte*

des Detektivromans, uredio V. Žmegač, Frankfurt am Main, 1971. Usp. i časopis »Mogućnosti«, 1970, br. 3—4 (dvobroj posvećen u cijelosti problematici detektivskog i kriminalističko-pustolovnog romana), te priloge u časopisima »Umjetnost riječi« (V. Žmegač, *Pogled na roman detekcije*, 1970, br. 1—2; Z. Škreb, *Kakvu kolektivnu društvenu potrebu zadovoljava kriminalni roman?*, 1970, br. 4) i »Književna smotra« (M. Đorđević, *Mogućnosti literarnog kriminalističkog romana. Dürrenmatt kao pisac kriminalističkih romana*, 1971, br. 7). — Da ne bude nesporeda: u svom članku ne raspravljam, poput nekih drugih autora, o različitim mogućnostima što ih piscu pruža kriminalistička tematika; ne zanima me, ovdje, ni trivijalni roman o borbi između policije i »podzemlja«, ni mješavina kakvu je popularizirao Edgar Wallace, ni pripovijetke Flemingova tipa, nego jedino roman o intelektualnom detektivu, roman čiste detekcije.

⁴ E. Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, u knjizi: *Literarische Aufsätze* (Bloch, *Gesamtausgabe*, sv. IX), Frankfurt am Main, 1965, str. 249.

⁵ *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, (Poetik und Hermeneutik, III), uredio H. R. Jauß, München, 1968, str. 641. U istom je zborniku D. Čičevskij napisao: »Filmovi o kaubojima i detektivski romani jedina su moralna djela današnjice« (str. 641). Tu tezu možemo shvatiti ozbiljno samo pod uvjetom da je ironična dosjetka — što ona, očito, nije. Kao kulturnokritička dijagnoza izrazito je konzervativna (te uključuje izazovnu polemiku protiv suvremene umjetnosti). Originalna nipošto nije: već je G. K. Chesterton (*Defence of Nonsense*, 1909) tvrdio da »petparaški« roman zastupa zdraviji moral nego li književna djela koja svojim složnim analizama i duhovitim paradoksima opsjenjuju čitaoca. Takav sud danas nije nimalo manje reacionaran.

⁶ Boileau/Narcejac, *Le roman policier*, Paris, 1964, str. 178.

⁷ F. Dürrenmatt, *Das Versprechen*, Zürich, 1958, str. 17—18.

⁸ E. M. Wrong, *Crime and Detection*, u zborniku *The Art of Mystery Story*, uredio H. Haycraft, New York, 1946. Cit. po knjizi F. Wöckena *Der literarische Mord. Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur*, Nürnberg, 1953, str. 185.

⁹ B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, sv. I, Frankfurt am Main, 1967, str. 35.

¹⁰ P. Handke, *Der Hausierer*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main/Hamburg, 1970, str. 75.

¹¹ F. Altheim, *Roman und Dekadenz*, Tübingen, 1951, str. 55.

- ¹² Van Dineov članak objavljen je u rujnu 1928. u časopisu »American Magazine«. Tekst se može naći i u navedenoj knjizi Boileaua i Narcejaca. — Usp. i Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, 1971.
- ¹³ Motiv je, usput rečeno, star: središnji je lik Kleistove genijalne komedije *Razbijeni vrč* (*Der zerbrochene Krug*, 1808) sudac koji je u isti mah i krivac; no Kleistovo djelo nije iscrpljeno momentom iznenađenja, ono je u svim fazama kompleksno, zadirući u problem protuslovlja svojstvenih pravnim odnosima u društvu.
- ¹⁴ D. Sayers, *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, First Series, London, 1931, str. 43.
- ¹⁵ K. Marx, *Theorien über den Mehrwert*, Berlin, 1956, sv. I, str. 351. — Drugim je putem Hermann Broch dospio do srodnih spoznaja. Esejistički ulomci romana *Mjesečari* (*Die Schlafwandler*, trilogija, 1931/32) sadrže ovu misao: »Bitna je značajka zločina što se može ponavljati; a stoga zločin nije ništa drugo nego građansko zvanje. Zločinačka praksa samo je površinski uperena protiv društva... Pobunjenik i zločinac, svaki na svoj način, svojom ideologijom pristupaju postojećem poretku. Međutim, dok pobunjenik želi podjarmiti, zločinac se prilagođava« (*Gesammelte Werke: Die Schlafwandler*, Zürich, 1952, str. 445). Broch posredno potiče na razmišljanje o afirmativnom karakteru detektivskog romana: postojeći društveni poredak u njemu je aksiom.
- ¹⁶ W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, 1955, sv. I, str. 519.
- ¹⁷ G. Egloff, *Detektivroman und englisches Bürgertum. Konstruktionsschema und Gesellschaftsbild bei Agatha Christie*, Düsseldorf, 1974.
- ¹⁸ V. Žmegač, *Aspekte des Detektivromans*, u navedenom zborniku (v. bilješku 3).
- ¹⁹ Egloff, str. 101. — Srodno tumačenje zastupa Julian Symons u svojoj knjizi *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: a History*, London, 1972.
- ²⁰ Usp. »Mogućnosti«, 1970, br. 3—4, str. 232.
- ²¹ Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, I, str. 42.
- ²² *Ibid.*, str. 42.
- ²³ Cit. po knjizi Boileaua i Narcejaca (*Le roman policier*, str. 100).
- ²⁴ G. Steiner, *Death of Tragedy*, New York, 1961.

Napomena

Dva teksta u ovoj knjizi — rasprava o Adornu i esej o tendencijama u suvremenoj književnosti — novi su prilogi. Međutim, i ostali su radovi za ovu prigodu redigirani i dijelom znatno prošireni.

Studija *Problemi sociologije književnosti* napisana je izvorno, na njemačkom jeziku, za zbornik *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie*, ur. V. Žmegač i Z. Skreb, Athenäum-Fischer, Frankfurt am Main, 1973. Hrvatska, nešto proširena redakcija objavljena je u »Umjetnosti riječi«, 1972, br. 1. Tekst je sada ponovno nadopunjen.

Rad o metodološkim problemima proučavanja trivijalne književnosti publiciran je u »Umjetnosti riječi«, 1973, br. 2. —

Prva, vrlo sažeta verzija eseja o romanu detekcije objavljena je u dvobroju »Umjetnosti riječi« (1970, 1—2) posvećenom Zdenku Škrebju o šezdeset i petoj godišnjici života. U razrađenu je obliku novi tekst, na njemačkom jeziku, objavljen kao teoretski uvod zborniku *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*, ur. V. Žmegač, Athenäum, Frankfurt am Main, 1971.

KAZALO IMENA

- ADORNO, Theodor W. 11, 14,
 23, 36, 37, 38, 81—132, 142,
 171, 217, 220, 223, 224, 225,
 226, 229, 230, 233
 ALEWYN, Richard 185, 230
 ALTHEIM, Franz 197, 231
 ALTICK, R. D. 229
 ARISTOTEL, 51
 AUERBACH, Erich 36, 70, 223,
 224
 BACH, Johann Sebastian 40
 BALCERZAN, Edward 222
 BALZAC, Honoré de 34, 114,
 115
 BARAC, Antun 71, 72, 223
 BARTHES, Roland 70, 223, 230
 BASSENGE, Friedrich 220
 BAUDELAIRE, Charles 44, 46,
 97, 98, 113, 137, 230
 BECHER, Johannes R. 53
 BECKETT, Samuel 81, 98, 109,
 114, 147, 148
 BEDENICKI, Juraj 220, 225
 BEETHOVEN, Ludvig van 38,
 107, 108
 BEKKER, Paul 39, 220
 BENDER, Hans 221
 BENJAMIN, Walter 11, 36, 44,
 66, 67, 68, 90, 106, 112, 113,
 123, 131, 181, 205, 220, 221,
 223, 225, 230, 232
 BERGSON, Henri 187
 BERLIOZ, Hector 38
 BIENEK, Horst 227
 BLOCH, Ernst 82, 187, 231
 BOILEAU, Pierre 190, 231, 232
 BOJIC Marina 228
 BOWRA, Cecil Maurice 183,
 230
 BREAL, Michel 219
 BRECHT, Bertolt 11, 25, 52, 55,
 56, 63, 66, 104, 109, 111, 114,
 135, 142, 145, 146, 147, 148,
 151, 169, 195, 205, 210, 211,
 218, 220, 221, 225, 227, 229,
 231, 232
 BREUER, Dieter 219
 BROCH, Hermann 225, 232
 BRUJIC, Branka 225
 BUCHNER, Georg 175
 BUFFON, Georges, Louis Le-
 clerc 195
 BURGER, Gottfried August 57
 BURNS, Elisabeth i Tom 218
 BUTOR, Michel 172, 229

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de 60
 CHANDLER, Raymond 190
 CHESTERTON, Gilbert Keith 231
 CHOPIN, Frédéric 39
 CHRISTIE, Agatha 187, 202, 232
 CORNEILLE, Pierre 70
 CROFTS, Freeman Wills 203
 CACINOVIC—PUHOVSKI, Nadežda 224
 CEHOV, Anton P. 159
 CIŽEVSKIJ, Dimitrij 231
 COLOVIC, Ivan 223, 230
 DAICHES, David 61, 218, 221
 DEFOE, Daniel 60
 DICKENS, Charles 115
 DIDEROT, Denis 21, 51
 DÖBLIN, Alfred 68
 DOMJANIC, Dragutin 72
 DONAT, Branimir 218
 DOS PASSOS, John 68
 DOSTOJEVSKI, Fjodor M. 159, 181
 DOYLE, Conan 164, 183, 194, 205
 DÜRRENMATT, Fredrich 191, 192, 213, 231
 ĐORĐEVIĆ, Mira 231
 ECO, Umberto 230
 EGLOFF, Gerd 207, 208, 232
 EICHNER, Hans 219
 EJHENBAUM, Boris 48, 49, 50, 225, 228
 ENGELS, Friedrich 221, 222, 225, 229
 ENGELSING, Richard 229
 ENZENSBERGER, Hans Magnus 138, 227
 ESCARPIT, Robert 20, 21, 24, 32, 36, 59, 61, 218, 221
 FELLINI, Federico 63
 FEUERBACH, Ludwig 87
 FIELDING, Henry 116
 FLAKER, Aleksandar 219, 220, 221, 225
 FLAUBERT, Gustave 34, 46, 115, 116, 169, 175, 227
 FLEMING, Jan 230, 231
 FOCHT, Ivan 224
 FREEMAN, Richard Austin 203
 FRISCH, Max 148
 FUGEN, Hans Norbert 18, 19, 20, 22, 23, 35, 36, 217, 218, 219
 GAGRO, Božidar 221
 GENET, Jean 46
 GEORGE, Stefan 71
 GERARD, Alexander 43
 GIDE, André 210
 GOETHE, Johann Wolfgang 51, 57, 58, 107, 141, 172, 173
 GOGOLJ, Nikolaž V. 115, 181
 GOLDMANN, Lucien 11, 106, 220
 GOLDSMITH, Oliver 41
 GONCOURT, Edmond i Jules 182
 GORKI, Maksim 109
 GRANET, Marcel 70
 GRASS, Günter 151
 GURVITCH, Georg 218
 GUTENBERG, Johanes 65
 HAMBERMAS, Jürgen 91
 HAGELSTANGE, Rudolf 52
 HAHN, Peter 218
 HAMMETT, Dashiell 190
 HANDKE, Peter 153, 168, 195, 196, 231
 HASEK, Jaroslav 63
 HAUG, Wolfgang Fritz 220
 HAUSER, Arnold 29, 54, 218, 219
 HAYCRAFT, Howard 231
 HEBBEL, Christian Friedrich 116, 117, 119
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 14, 42, 51, 82, 83, 84, 88, 90, 92, 96, 119, 120, 142, 220
 HEINE, Heinrich 63
 HERGEŠIĆ, Ivo 228
 HIRSCH, Arnold 16, 217
 HITLER, Adolf 99
 HOBBS, Thomas 86
 HOFMANNSTHAL, Hugo von 106
 HÖLDERLIN, Friedrich 141
 HOLZ, Hans Heinz 226
 HOMER 91
 HORKHEIMER, Max 85, 86, 111, 121, 128, 171, 224
 HUSSERL, Edmund 83
 INGARDEN, Roman 20, 22
 IONESCO, Eugène 147, 227
 ISER, Wolfgang 222
 JAMES, Henry 61
 JAMESON, Frederic 225
 JAPRISOT, Sébastien 202
 JAUSS, Hans Robert 71, 222, 225, 231
 JEŽIĆ, Slavko 228
 JOYCE, James 46
 KACIĆ-MIOŠIĆ, Andrija 72
 KAFKA, Franc 73, 116, 211
 KAISER, Gerhard 85, 223
 KANT, Immanuel 43, 85, 86, 87, 96
 KELLER, Gottfried 115
 KIERKEGAARD, Sören 175
 KLEE, Paul 145
 KLEIST, Heinrich von 232
 KLIEM, Manfred 226
 KLOPSTOCK, Friedrich Gotthieb 42
 KNOX, Ronald A. 213, 214
 KÖHLER, Erich 220
 KOHN-BRAMSTEDT, Ernest 18, 217
 KRACAUER, Siegfried 188
 KRANJČEVIĆ, Silvije Strahimir 72
 KRAUS, Karl 84, 110, 179, 224
 KREUZER, Helmut 160, 228
 KRLEZA, Miroslav 53, 179, 221, 230
 KRUMBACHER, Karl 228
 LANDSHUT, Siegfried 219
 LAWRENCE, David Herbert 46
 LEAVIS, O. D. 228
 LEPSCHY, Giulio C. 220
 LESSING, Gotthold Ephraim 51
 LISZT, Franz 38, 39
 LOEWENTHAL, Leo 223, 229
 LOTMAN, Jurij M. 73, 74, 75, 76, 77, 223
 LUKACS, György (Georg) 11, 15, 16, 26, 36, 51, 54, 55, 90, 92, 106, 109, 114, 132, 145, 217, 218, 221, 225
 LUKIĆ, Sveta 221
 LJESKOV, Nikolaj S. 230
 MACHIAVELLI, Niccolò 86
 MALLARMÉ, Stéphane 71, 106
 MANDEVILLE, Bernard 86
 MARCUSE, Herbert 57, 96, 221, 225
 MARKOVIĆ, Mihailo 221
 MARX, Karl 7, 31, 40, 58, 67, 82, 83, 84, 85, 87, 103, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 135, 152, 172, 175, 204, 212, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 229, 230, 232
 MAUPASSANT, Guy de 165, 228
 MAYER, Hans 221
 McLUHAN, Marshal 134, 222

- MEILLET, Antoine 219
 MELVILLE, Herman 60
 MEMMI, Albert 25, 218
 MESZAROS, Istvan 221
 METTERNICH, Klemens 62, 63
 MEUNIER, Constantin 106
 MILIJCIC, Branislava 221
 MILL, John Stuart 187
 MILLER, Henry 46
 MILTON, John 125, 226
 MOZART, Wolfgang Amadeus 103, 224
 MUKAROVSKIY, Jan 159, 219
 MÜLLER-SEIDEL, Walter 225
 MÜLLNER, Adolf 204
 MUSIL, Robert 211

 NARCEJAC, Thomas 190, 231, 232
 NAUMANN, Manfred 222
 NIETZSCHE, Friedrich 51, 62, 84, 99
 NOVALIS, 133, 227

 OLJDEKOP 50

 PAGANINI, Niccolò 39
 PALAVESTRA, Predrag 221
 PESTALOZZI, Karl 167, 229
 PETROV, Aleksandar 220, 225
 PETROVIĆ, Sreten 223
 PICASSO, Pablo 109
 PINDAR 42
 PLEHANOV, Georgij V. 221
 POE, Edgar Allan 62, 182, 186, 230
 POULET, George 222
 PRANJIC, Krunoslav 221
 PROPP, Vladimir J. 164
 PROUDHON, J. Pierre 172
 PROUST, Marcel 211
 PUSKIN, Aleksandar S. 48, 159

 RACINE, Jean Baptiste 70, 214
 RIMBAUD, Arthur 44, 98
 ROBBE-GRILLET, Alain 168
 ROZANOV, Vasilij V. 228
 RUSCONI, Gian Enrico 223

 SARTRE, Jean-Paul 68, 104, 105, 144, 227
 SAUSSURE, Ferdinand de 220
 SAYERS, Dorothy 203, 232
 SCHERER, Wilhelm 226
 SCHILLER, Friedrich 43, 51, 57, 96, 107, 119, 204, 214, 230
 SCHLAFFER, Hannelore 123, 126, 127, 129
 SCHLEGEL, August Wilhelm 171
 SCHLEGEL, Friedrich 35, 219
 SCHNITZLER, Arthur 46
 SCHÖNBERG, Arnold 109
 SCHOPENHAUER, Arthur 51
 SCHÜCKING, Levin 70
 SCHULTE-SASSE, Johannes 229
 SEELIG, Carl 227
 SÉVIGNÉ, Marie de 70
 SHAKESPEARE, William 51, 56, 108, 214
 SILBERMANN, Alphons 217
 SIMMEL, Georg 15, 217
 SOFOKLO 214
 SOHN-RETHEL, Alfred 226
 SOLAR, Milivoj 173, 174, 176, 229, 230
 STAEL, Madame de 136, 227
 STAIGER, Emil 167
 STEINER, George 214, 232
 STRAVINSKI, Igor 221
 STRINRBERG, August 109
 SYMONS, Julian 232
 SZONDI, Peter 11, 106

 SIMIĆ, Antun Branko 53
 SKLOVSKI, Viktor 50, 68, 119, 120, 159, 164, 169, 219, 220, 225, 228
 SKREB, Zdenko 219, 231, 233

 TINJANOV, Jurij 220, 228
 TODOROV, Tzvetan 232

 VAN DINE (W. H. Wright) 199, 202, 203, 209, 232
 VILLON, François 205
 VOLTAIRE, 56

 WAGNER, Richard 51
 WALLACE, Edgar 231
 WARNEKEN, Bernd Jürgen 221
 WARREN, Austin 218

 WATT, Ian 223, 229
 WEBER, Max 16, 94, 217, 230
 WEIMANN, Robert 222
 WEINRICH, Harald 69, 222
 WEISS, Peter 141, 150, 151, 227
 WELLEK, René 218
 WILLIAMS, Raymond 223
 WINCKLER, Lutz 220
 WÖLCKEN, Fritz 231
 WÖLFFLIN, Heinrich 16
 WRIGHT, Willard Huntigton (Van Dine) 199
 WRONG, E. M. 231

 YOUNG, Edward 43

 ZMEGAC, Viktor 220, 221, 222, 225, 231, 232, 233

KAZALO POJMOVA*

- | | |
|---|--|
| alienacija, v. otuđenje | empirijska sociologija 20—22,
131 |
| angažiranost 104, 144—146, 148 | |
| autonomija, umjetnička 95,
99—101 | fikcionalnost 22—23, 37, 144 |
| autor 32—35, 41, 59, 76, 136 | film 68 |
| autorsko pravo 46, 65 | forma 19—20, 54, 109 |
| | fotografija 69 |
| bajka 159, 164, 190 | funkcija 44, 49, 77, 133—137,
177, 179, 214 |
| barok 39, 198, 206 | funkcionalnost stila 195, 197 |
| biografizam 33 | |
| bocma 137 | |
| | glazba 38—41, 108 |
| cenzura 62—64 | |
| čitalac, v. publika | ideologija 71 |
| | individualizam 35, 40, 43 |
| dijakronija 46 | industrija kulture 121—123,
138 |
| distribucija 24, 59—62 | informacija 73 |
| dokumentarna književnost 22,
151—153 | inovacija 47, 55, 65, 100 |
| dosada 175, 229 | |
| dramaturgija 51, 55 | junak, književni 183—185 |

* Ovo je kazalo drukčije složeno nego kazalo imena jer mu je i namjena drukčija. Ne bilježi sve pojmove registrirane u teoriji književnosti ili u sociologiji, već samo termine važne za argumentaciju u knjizi. Ti termini ujedno signaliziraju provodne motive koji spajaju njezine dijelove. Razumije se da su u kazalu pojmovi koji se javljaju gotovo na svakoj stranici, kao npr. sociologija književnosti, suvišni.

kič 161, 178
 klasicizam 51, 56, 76
 klišeji 189—191
 knjiga 66, 133, 177
 knjižnice 61
 kod 75
 komunikacija, književna 74,
 133—134
 komunikativnost 71

 luksuz 55, 57
 larpurlartizam 58, 221

 marksizam 26, 31, 84, 113, 152,
 221
 mediji, tehnički 64, 67
 metoda 15—17, 131
 metodologija 14—16
 mimeza 68, 78, 93, 114
 model 75, 158
 montaža 110

 nakladnik 40—43, 55, 60—61,
 130
 normativnost 45

 obrada književnih djela 60
 originalnost 35, 44, 47, 100,
 123, 135, 211
 otuđenje 87, 119—120, 127, 146,
 225

 percepcija 119—120, 222
 pisac, v. autor
 pluralizam, stilski 55
 podjela rada 45
 poetika, normativna 161—162,
 168—169
 pozitivizam 22, 30, 187, 226
 predestinacija, književna 78,
 165, 189
 publika 30, 33, 39, 41, 49—50,
 69—71, 73, 161, 171—172,
 174—176, 196, 207—208

 rad 24, 126—127
 radio-drama 69
 realizam 110, 113—114, 149,
 189—190
 recepcija 64—65, 69, 71, 73—
 74, 78, 130, 133, 209, 215, 222
 roba 125, 128—130, 134, 170
 rodovi, književni 31, 52, 54,
 159
 roman 116, 161—162, 165,
 197—198
 romantizam 33—34, 39, 44, 58,
 101, 134, 175
 ružnoća 37, 47, 97—98, 224
 shema 76, 166, 189, 191, 202,
 211
 sloboda, umjetnička 35, 41, 58,
 104, 134
 sociologija oblika 28, 36
 statistika 24, 32—33
 stih 48, 52
 strukturalizam 219
 sub-literatura 159—160
 sustav, književni 10, 17
 šablona 76, 166, 189, 199, 227
 tabuiranost 37, 46, 63, 207, 219
 tehnika proizvodnje 34, 38,
 64—65, 68
 tekst 36 i d.
 teorija igre 77
 teorija »nizova« 29
 tisak 61—62, 64, 67—68, 170,
 177, 230
 totalitet 150—151, 175, 227
 tragedija 213—214
 trivijalna književnost 127, 157
 i d.
 tržište 42—44, 170
 vrednovanje 31—32, 167
 vrijednost, upotrebna 117—
 —118, 120, 124
 vrijednost, razmjenska 117—
 —118, 120, 123, 129
 zabavnost 174—175

BILJESKA O PISCU

Viktor Žmegač, rođen 1929, maturirao je u Osijeku a Filozofski fakultet završio je u Zagrebu. Germanistiku je studirao i u SR Njemačkoj. Doktorat znanosti god. 1959. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu nastavnik od 1957; od 1971. redovni profesor za njemačku književnost, od 1974. šef katedre. Održao brojna predavanja na njemačkim i austrijskim sveučilištima. God. 1970. gost-profesor na Filozofskom fakultetu Tehničkog sveučilišta u Zapadnom Berlinu. Dobitnik medalje za germanistiku u inozemstvu (Goethe-Institut u Münchenu).

Objavio nekoliko knjiga i veći broj rasprava i članaka (na našem i na njemačkom jeziku) s područja povijesti i teorije književnosti. Od tih je publikacija znatan broj objavljen u inozemstvu.

Član redakcije časopisa »Umjetnost riječi« i »Književna smotra«.

SVEUČILISNA NAKLADA LIBER

Za izdavača
Slavko Goldstein

Lektura
Dubravka Oraić-Tolić

Korektura, kazalo imena
Dubravko Štiglić

Tehnička redakcija
Franjo Marinković

Br. MK: 92

Tisak: »Ognjen Prica«, Zagreb