# POREKLO I FUNKCIJA SIŽEA

zoran pavlović

16-747593943

čuvarka ptica, 1963.

VLADIMIR VELICKOVIC

Nadrealizam za nas danas ne znači samo istorijski pojam kao pokret i kompleks određenih ideja određenog doba, ne znači ni samo umetnost izvesnih stvaralaca koji još uvek proizvode svoja dela na ortodoksnim postavkama nadrealističkim, već nešto mnogo više, mnogo šire i značajnije od toga; on ne znači ni pravac, ni stil, ni školu, već način gledanja, doživljavanja i stvaranja, sistem preispitivanja sebe i sveta, isuviše prostran da bi se mogao ograničiti sa nekoliko apstraktnih ideja — premisa, ili pak sa nekoliko teorijskih plastičnih formula. Taj „način" koji nas je uverio u svoju sposobnost da evoluira, znači najcelishodnije oslobođenje stvaralačke imaginacije čovekove, najslobodniju orijentaciju u prostoru, najslobodniju orijentaciju u vremenu, najpotpuniju mogućnost aktivizacije umetničkih tenzija. To, što je on pokazao sposobnost da se menja, modifikuje i obnavlja istovremeno, rečju da živi uvek sa trenutkom vremena u kome se manifestuje i sa ličnošću koja ga manifestuje, govori nam i o tome da su mnoge premise nadrealizma iz herojskog doba pokreta bile u stvari relativne (frojdistička premisa, moralna premisa) i da supstrat stvaralačke i afirmativne vrednosti nadrealizma nije bio u njima nego u narastajućoj i sve aktuelnijoj svesti o potrebi dosezanja prostranstava najslobodnije umetničke imaginacije. Zbog takve vitalnosti ovog načina gledanja moguće je s njim dovoditi u vezu mnoga trenutno aktuelna strujanja (tašizam, slikarstvo akcije, enformel) i u okviru onoga što bi na neki formalan način, preko tematike, bilo bliže klasičnom nadrealizmu — otkriti mnoge grupacije srodnih duhova, čija se dela pri jednom širem poimanju stvari mogu nazvati nadrealističkim.

Ovakva situacija mora se imati u vidu kada se razmišlja o takozvanoj nadrealističkoj struji koja je veoma snažna u mlađoj generaciji slikara beogradskog kruga. Ova grupa slikara u koju se obično ubrajaju Ljuba Popović, Šejka, Veličković, Drago Lubarda, Samurović i Miljuš, prolazila je kroz različite faze, pri čemu su se razne ličnosti grupisale po afinitetima i uzajamno delovale jedna na drugu ili ostajale po strani, od prilike do prilike različito je nazivana: nadrealističkom, slikarima sna i mašte, ili slikarima fantastike, u slučajevima kada se termin nadrealizam nije želeo upotrebiti iz bojazni da bi eventualno značio istorijsku netačnost. Već je u više navrata bilo reči o tome u čemu su njihove osobenosti i razlike u odnosu na klasični nadrealizam. I to bi se uglavnom svodilo na sledeće: To što kod njih ne postoji onaj psihički proces, koji je recimo karakterističan za Dalija ili Magrita, proces pri kome se na platnu oslobađaju čitavi nizovi fizičkih alogičnosti koje imaju značenje simboličkih ili alegoričkih predstava i kreću se na direktnoj relaciji od fiksirane podsvesti „snovođenja" do opisanog rezultata te akcije fiksiranja, navodi na preispitivanje dimenzija pojma nadrealno u vezi s njima. Dok u klasičnom nadrealizmu postoji marljivo degradiranje funkcije predmeta kao objekta sa dimenzijama koje mu na raznovrsnim planovima pridaje utilizacija u našoj svakodnevici, pomoću sistema superpozicije prema ostalim predmetima na slici, kod Popovića, Šejke, Veličkovića i drugih to se ne pojavljuje kao pravilo, i ako se vrlo retko nađe to je plod puke slučajnosti. Već time se potvrđuje pretpostavka da je kod njih, ako se već govori o nadrealizmu, reč samo o onom najširem pojmu. S te strane bi dakle stvar trebalo da bude u redu. Međutim, nesporazumi nastaju kada prema njima treba uspostaviti jedan aktivan sistem odnosa, kada njihove tendencije treba razmotriti, omeđiti granice njihovih nastojanja i formulisati njihove specifičnosti. To se čini dosta neprecizno, jer se s jedne strane njihova tematika i atmosfera slike uzima kao bliskost nadrealizmu, a s druge strane se, pored već navedenih tačnih argumenata razlike od nadrealizma klasičnog tipa, najčešće upotrebljava baš tematika da bi se objasnilo šta ova struja afirmiše kao stav, šta manifestuje. Pri tome potenciranje važnosti tematike, na osnovu čega se obično govori o slikarstvu fantastike, postaje preterano, njeno poreklo se javlja kao primordijalno, te izgleda kao da je plastični vid dela u službi te tematike. I dok je kod klasičnog nadrealizma i moglo da bude govora o takvoj situaciji, ovde je po svoj prilici nešto sasvim drugo.

U skladu sa promenama koje su se desile, u skladu sa onim što je od „nadrealizma" ostalo a što je oplodilo umetnost uopšte, u skladu sa novim statusom poetskog čina u slikarstvu (pri čemu se više ne podrazumeva klasična formulacija o stavljanju svesti umetnika u stanje automatizma da bi se oslobodile latentne sile podsvesnog i lirskog), može se za ove naše slikare zahtevati revalorizacija vrednosti sižea, porekla, funkcije i smisla fantastičnog momenta u sižeu i s time i nov, kompletnije sagledan status njihove personalne tematike. Tako nešto bi uostalom predstavljalo uvod u kritičko razmatranje njihovih umetničkih ličnosti. Za taj pokušaj možemo odabrati trojicu umetnika kod kojih je pitanje sižea na slici najsimptomatičnije: to su Popović, Veličković i Šejka.

Veoma dobro se sećam razgovora sa Ljubom Popovićem koji smo pred njegovim slikama vodili 1961. godine. Tema tog razgovora bila je siže i prosede njegovih slika. On je tada čvrsto stajao na stanovištu da je fantastika na njegovim slikama minorna kategorija i da je u stvari one razmere koje čine da se o njoj toliko polemiše, dobila projektovanjem spolja. Za njega su taj čudan svet koji izranja iz dubine tamnih fonova, ta neobična bića koja tako fasciniraju gledaoca, imali duboko stvarni karakter, te bi on, znajući da pomalo preteruje, tvrdio za sebe da je realista. On je još tada tačno osetio da je bizarnost njegove tematike, grubo rečeno, adekvatna tuđoj refleksiji na njegovo delo, refleksiji najčešće pogrešno postavljenoj i preuveličanoj u značaju, a da se suština njegovih slika krije na drugoj strani. Pri tome je isticao značaj svog prosedea, insistirajući na prevashodnosti pikturalne sadržine svojih slika. U tome sam se s njim slagao, samo, mislio sam da je taj „renesansni" prosede posledica tematike njegovih slika, da je diktiran potrebom da predmet bude čitljiv, jasno opisan faktografski i topografski, čime sam opet nesvesno, to sad uviđam, sižeu pridavao značaj koji on nije imao. Ubrzo sam imao priliku da korigujem ovo svoje mišljenje, da shvatim pravi značaj koji je on pridavao prosedeu (za koji sam dotada pomalo sumnjao da je i rezultat njegove općinjenosti tehnološkim mogućnostima slikarstva), i kada je on prvi put u Beogradu izložio veći broj svojih slika 1962, napisao sam povodom njih sledeće redove na koje osećam potrebu da se vratim:

„Popovićevo slikarstvo stoji na vrlo precizno izraženoj distanci prema klasičnom nadrealizmu, iako bi se formalno moglo podvesti pod njegove okvire. Reklo bi se da su te distinkcije dvojake prirode: prva odmerava visinu tona i temperaturu umetničkog angažovanja, određuje se kao umetničko htenje, stojeći nasuprot klasičnom automatizmu podsvesti koja „spaja nespojivo", kao što je i sadržinski suprotstavljena savremenom shvatanju o automatizovanoj svesti koja se identifikuje sa samim stvaralačkim činom; druga, koja proizilazi iz prve je ona koja određuje Popovićev tip odnosa prema figurativnosti, prema predmetu, a praćena je veoma brižljivo izgrađenim, jasnim i suverenim likovnim jezikom. U onom prvom dominira nota statičnog odnosa prema vremenu kao napor da se stvori protivteža dinamičnim promenama mode i ukusa, promenama koje se ne zaustavljaju samo na tome, već zadiru dublje, i rastržu, menjaju i premeću svekolika pitanja egzistencije. Jednom reči njemu je potrebna statičnost jedne koherentne vizije poput one s kojom su računali stari majstori. Da bi nju dosegao, Popoviću je bilo nužno da izgradi jedan siguran logički sistem, a da bi taj sistem održao morao je da insistira na konkretnosti. I jedno i drugo on je uspeo kroz specifičan odnos prema predmetu. Predmeti nisu u ovoj celovitosti fantastičnoj hiperbolici uzeti kao nosioci neke parcijalne frojdovske simbolike. Zahvaljujući tačno definisanoj ulozi predmeta, Popović ne slika sliku sazdanu od simbola, koji seređaju spajajući nespoljivo u neku efemernu šemu sna, pomoću predmeta koji bi bili odeveni u ruho simbola, nego sliku-simbol (Danas bih rekao: sliku-simbol određene kreativne namere). Konkretizovanje njegove vizije možda može, ako se njegove slike posmatraju pretenciozno i sa masom predubeđenja, da deluje dehumanizirano s obzirom na tematiku u kojoj cveta „negacija" i „cinizam". Ali ne smemo ispustiti iz vida činjenicu da on apstraktno shvaćenom apsurdu suprotstavlja materijalnu konkretizaciju tog apsurda (Danas bih dodao: time on nužno afirmiše jednu novu vrednost, umetničku vrednost, kojom apsurd potire). Filozofija apsurda je samo povod za umetnički doživljaj a ne razlog i cilj istovremeno (Danas bih bio precizniji: ono što sam nazvao filozofijom apsurda deo je njegove personalnosti i kao takav može da bude samo jedan od posrednih povoda za umetnički doživljaj). Dakle ne svet bez sveta i smisla, nego svet koji je izgrađen i konstruktivan, svet koji ima sopstvene neke zakone, svet neke nove realnosti (Danas bih ovo podvukao i potencirao: zakoni tog sveta su zakoni umetničkog razloga, a logika reprezentovanja tih razloga je logika koja važi za materijalni svet. Taj svet nije opterećen aparaturom fizičkih alogičnosti, onih koji daju punu i pravu meru fantastičnog). Eto opravdanja njegovoj tematici. Otuda kod njega nema disonantnosti između namere i realizacije. Još jednom predmet je tu odigrao presudnu ulogu. Njegova slika je lišena muke oko natezanja sa parcijalnim simbolikama raznih predmeta, jer on predmet upotrebljava beskrajno štedljivo i precizno, ograničavajući njegovo konkretizovanje samo na najnužnije, ali utoliko briljantno jasnije elemente. On je svoj predmet na najelegantniji način sačuvao od degradacije i uzdigao na jedan nedvosmisleno savremen stupanj."

Čini mi se da tada nisam dovoljno jasno definisao osnovnu misao o tome da tip njegove personalne umetničke konstitucije, koji određuje njegove estetičke plastičke potrebe nalaže, zahteva onu tematiku koju nam on pruža. U pitanju je, dakle, kao primarno njegov senzibilitet opterećen potrebom da se pikturalno izražava i da to izražavanje bude kompleksnije i posrednije izražavanje (funkcija predmeta u stvaralačkom procesu), jedno usporenije izražavanje kojim bi svojim senzibilnim kvalitetima obezbedio da se razviju do željenog stepena. To davanje primata stanju njegovih unutrašnjih tenzija) pozivam se na konstataciju iz navođenog teksta o potrebi za statičnom vizijom), isticanjem pikturalnih potreba, ne znači totalno degradiranje sižea. Za mene se ne postavlja pitanje nipodaštavanja te „fantastične" tematike, već pitanje kad se ona javlja kao potreba njegove kreativne angažovanosti, kakvo je njeno poreklo i, u skladu s tim, kakva je njena funkcija.

Senzibilni kvaliteti koje njegova umetnička personalnost predočava sebi kao jedinu mogućnost da se izrazi, traže odgovarajući proces konkretizacije koji se ovaploćuje kroz proces borbe sa vizijom i za viziju (plastičnu viziju a ne literarnu), proces gde su svi sukobi čitljivi sa forme, gde traje borba realativisanja jednih podataka, impulsa, osećaja, drugima, a pri tom procesu akumuliraju se neki podaci veoma nužni za njegovu korespondenciju sa spoljnim svetom. (Njegova umetnost nije onako introvertna kako bi se pomislilo bukvalnim primanjem sižea, svođenjem slike na literaturu). To je trenutak njegove čežnje za figurativnim — za predmetom. Tako s jedne strane njegov prosede koji je samo funkcija nagona za izražavanjem putem određenih senzibilnih kvaliteta, a s druge njegova potreba da komunicira, zahtevaju predmet. Tek tu poži odgovarajući sistem predmeti i njegove tipologije. Umetnik traži odgovarajući sistem predmetnosti i onu predmetnost koja ne sme da bude kompromitovana ranijom i tuđom utilizacijom. Jer, on je kreativnim potencijalom veoma bogata ličnost, te predmet

(NASTAVAK NA 12. STRANI)

# poreklo i funkcija sižea

(NASTAVAK SA 3. STRANE)

koji je toliko značajan po konkretizaciju njegovog senzibilnog kvaliteta i sam mora da nosi pečat što kompletnije autentičnosti, on ne može da bude ma kakav i ma koji. Takvu funkciju predmeta — katalizatora senzibiliteta — ima kako njegova figura tako i objekti koji se prate. I tek formirana potreba za određenom predmetnošću uslovljava i kompletan siže. Šta to približno znači pokušaću da objasnim rekonstruišući jednu fazu u nastajanju njegove slike. Imao sam priliku da ga vidim kako radi jednu započetu sliku na kojoj je bilo mnoštvo figura i one su obrazovale jedan odreden poredak — formirale su siže. Idući put kada sam video istu sliku — na njoj su nedostajale mnoge od ranijih figura a njihovo mesto zauzimale su neke kolorističke maglne. Upitan o tome, dao mi je objašnjenje koje sam i očekivao: da mu je u plastičnoj organizaciji slike ova nova solucija više odgovarala. Nije se uopšte brinuo što je tematika slike bila iz osnova promenjena.

Na osnovu ovoga zaključio sam da on zaista ne polazi od nekog unapred utvrdenog sižea koji bi imao tendenciju da nas zbuni ili šokira. U predmetima kojima se služi i njihovim odnosima mi vidimo fantastiku, a on autentičnost predmeta. On ne želi da taj predmet bude „stvaran" i „objektivistički" nego autentičan i zbog toga je za njega i stvaran. Tematika je za njega sastavni deo stvaralačkog procesa i proizvod je tog procesa, što se uostalom slaže i sa njegovim mišljenjem koje sam ranije naveo.

Problem tematike Šejkinih slika mogao bi se sa izvesnim modifikacijama i nijansiranjima interpretirati na sličan način. Razvijajući u svojim teorijskim napisima ideje o predmetu slike i njenim činiocima, on pledira za „integralnu sliku" i sam nam svojim slikarstvom ove ideje ilustruje. Uloga mašte i smisao fantastičnog na slici imaju tačno odredenu meru, budući da su oni samerljivi jedino u opštem kontekstu svih činilaca slike. Zbog toga ni koncepcija njegove tematike ne ulazi u onu sferu gde umetnik apriorno odreduje siže i sračunava njegovo vanestetičko, njegovo vanplastičko dejstvo pre no što su se formirali oni prajimpulsi koji podstiču aktivnost plastičkog senzibiliteta. Na primer, čudna površina nekog predmeta po kojoj popada plesan i nagrižena je crvotočinom, ili svetlost koja obasjava uglove prostorije i prelama se po naborima tkanine, imaju prevashodnu funkciju da posluže kao polje za ono što Surio naziva specifičnom igrom senzibilnih kvaliteta, uz to da objasne stanje neke materije ili opišu neki fenomen (pretenzije tako dobro poznate „objektivističkom" slikarstvu). Medutim, kako je njegovo shvatanje da je funkcionalnost mašte i poetskog momenta ekvivalent ostalim činiocima, činiocima plastične prirode u službi izraza (potreba da jedna „integralna" slika sadrži najbitnije fenomene ili stanje kojima je čovek okružen ili ih u sebi nosi, korespondirajući preko „relacija" sa svetom i sa sobom), to nijedan podatak prepoznatljivosti predmeta ili identifikovanja sižea, nema vrednost po sebi, nikakvu mističnu ili poetsku vrednost van njegovih estetičkih i plastičkih konteksta koji ga dobrim delom i uslovljavaju.

Neophodno je ukazati još jednom na značajnu činjenicu u vezi sa ovom dvojicom umetnika — da, i pored toga što se njihovi sižei mogu tumačiti literarno ili kao literarni (što je jednostrano jer suštinski momenat literarnosti u slikarstvu je literarnost plastične prirode, i nije supstrat gole fabule koju opisuje predmet), oni ne nastaju sa literarnim premisama.

Za razliku od njih kod Veličkovića postoji nešto što bi se moglo shvatiti kao literarna premisa, mada bi se to sa više razloga i preciznosti moglo nazvati i dokumentatorskim pretekstom sižea. Njegova uznemirenja su literarne prirode i pre no što svoj predmet sagleda plastično, on ga doživljava sa čitavim kompleksom njegove simbolike i psihološkog pritiska. U tom prethodnom stadijumu predmet mora da bude dokumentatorski sagledan i shvaćen sa svim njegovim karakteristikama. Veličković ne beži od faktografskih podataka o svom budućem „morbidnom" predmetu, koji je u tom stadijumu kad na njega vrši najžešći pritisak verovatno sagledan sa totalitetom objektivističkih dimenzija, bilo da on pri tome poziva u pomoć sopstveno sećanje i uspomenu, ili da to otkriva preko fotografije koja može biti stravičan dokument baš zbog svoje bezličnosti, ili mu je pak pažnja okovana direktnom percepcijom. Pretpostavljam dakle da taj predmet živi i ima za njega ogroman dijapazon značenja i brojne varijante pritiska, i da je životnost takvog predmeta u njegovoj imaginaciji toliko jaka da bi, polazeći baš od njega sa svim njegovim karakteristikama, on mogao da realizuje literaran tekst samo kada bi njegov kreativni senzibilitet bio upućen na izražavanje putem glasa i reči, a ne putem plastičnih kvaliteta. Prvi stupanj konkretizacije njegovog predmeta i prvi momenat plastične transpozicije je strog i koherentan crtež — studija. On je samo nagoveštaj buduce potpune poetsko-plastične transpozicije na slici. I dok se u prvom fiksira predmet, odreduju mu se granice i dimenzije psihološkog dejstva, u drugom trenutku, kada od crteža postaje slika, kompletna studija predmeta se relativistički postavlja, predmet se razara i menja zavisno od plastičnih potreba. Koliko je to postalo aktuelno za njegovu umetnost vidi se sa njegovih slika iz zadnje dve godine. Na njima se odigrava udajavanje od onog vida predmeta koji je postojao kao predtekst slike, pri čemu on sve više služi kao osnova da umetnik razvije širok raspon plastičnih kvaliteta, naročito pojačano interesovanje za senzacije hromatskog karaktera, što je praćeno promenama u prosedeu. Tako da se veoma često dešava da je konzistentnost predmeta ne samo fizička, nego i psihološka, žrtvovana formalnoj pikturalnoj lepoti preko prosedea u kome se pojavljuje još diskretno ali vrlo čitljivo i sugestivno jedan apsolutno savremen postupak blizak slikarstvu akcije. Tako je Veličković raniju koherentnost predmeta žrtvovao jednoj novoj celovitoj organizaciji u kojoj se predmet-predtekst slike pretvara u predmet-podtekst slike. Krajnja posledica svega ovoga je bliska onome što karakteriše i Popovića i Sejku — delo kod koga je izlišno preterano insistirati na izvanrednoj i primordijalnoj vaznosti sizea. Svojom kreativnom transpozicijom predmeta (nosioca sižea), on nam oduzima argumente za to insistiranje, te vrlo lako može da se dogodi da u mnogim njegovim slikama, koje danas vezujemo za aktuelne ali i banalne asocijacije na rat, užas i apokaliptičnu destrukciju, otkrijemo u sazvučju drugačijih okolnosti, vrlo tanane lirske zvuke — zvuke optimizma.

Najzad postoji nešto zajedničko za svu trojicu. Polazeći svaki sa svog stanovišta i nalazeći svaki svoj autentični predmet, oni ga zaista ne otkrivaju u takozvanom objektivnom svetu, već do njega dolaze metodom poetske supstitucije, što je za nas dovoljan razlog da pomišljamo na momenat fantastike, bilo da ih time približavamo ili udaljavamo od klasičnog nadrealizma. Medutim, sa čisto estetičkog i plastičkog stanovišta mnogo je važniji cilj u ime koga oni teže nalaženju jednog oblikovanog predmeta, ili preciznije, cilj uime koga oni takvim predmetom operišu. Pored plastičnih potreba tu je i jedna šira potreba komuniciranja. Zvuči paradoksalno ali i vrlo verovatno da je hermetičnost koja se može pripisati njihovom predmetu i njihovoj tematici, u stvari nešto potpuno suprotno — težnja za jasnim sistemom komuniciranja, ali komuniciranja na nivou apsolutne savremenosti. Rekao bih stoga da njihovo slikarstvo nije ni u domenu stvarnog, ni u domenu irealnog, ono je u oblastima mogućeg.

Ovim razmišljanjem nemam nameru da predlažem uvodenje nekih novih kategorizacija za naše slikare „fantastike", jer te kategorizacije su stvar konvencija, već da se jednostavno zapitam da li je njima nadrealizam ostavio u nasleđe kao ono najdragocenije baš temu ili nešto drugo. Ne odbacujem ono što je očigledno da se sizei mogu komparirati, da se najšire platforme za formiranje sižea mogu naći i kao uticaj i kao koincidencija. Formalne veze u sličnosti kao i različitosti između ovih slikara i klasičnog nadrealizma mogu se otkrivati sa raznih aspekata i sa različitim uspehom, ali mi se čini da je ono najbitnije — oslobodenje poetskog i nesputan uzlet imaginacije, što je nadrealizam isticao baš apriornom tematikom (bar u onom delu nadrealizma koji je bio nedovosmisleno upućen figurativnosti), — dobilo u današnjoj situaciji, čiji su oni nerazdvojni deo, jedan čistiji i estetički gledano umetničkiji vid u domenima plastičnog.

Zoran PAVLOVIĆ

# uz temu o oslobađanju čovjeka

(NASTAVAK SA 11. STRANE)

S obzirom na socijalizam, dakle, nije ni malo čudno ako ovi fenomeni postoje. Čudnovato je samo ako se na tim fenomenima birokratizma izgradi cijela koncepcija socijalizma, ako se pretpostavi da je u neograničenoj birokratsko-etatističkoj arbitraži dostignut najviši i čak izgradeni socijalizam, ako se ne shvati da su to fenomeni i odnosi koji nas vezuju sa starim i preživjelim društvima, a ne koji nas od njih odvajaju. Da to nisu prema tome oni presudni elementi u kojima se nazire duh novih odnosa, nego pojave koje te nove klice mogu ugušiti u zametku.

Već sam spomenuo *treću* tendenciju koju bismo mogli otkriti u razvoju suvremenog socijalizma, pri čemu, kao i u pogledu političkog birokratizma, postoje dosta velike sličnosti sa procesima u suvremenim razvijenim buržoaskim državama. Radi se o problemu tehnokratizma. Kao što je fenomen birokratizma prvenstveno vezan uz politički karakter suvremenih društava, dominantne uloge države i političkih partija, ovaj fenomen je vezan uz fenomenalan razvoj suvremene nauke i tehnike.

Ako ostavimo po strani moderno kapitalističko društvo, u kojem je tehnokratizam već uzeo vidnog maha, što je sasvim razumljivo ako uzmemo u obzir barem dvije činjenice: ulogu naučno-tehničke sfere kao i odvojenost proizvodača od upravljanja društveno-ekonomskim procesima — ni socijalizam neće biti imun od ovih tendencija i koncepcija, čak i tamo gdje se druga linija, samoupravno-humanistička, svjesno uzela kao osnova cjelokupnog socijalističkog procesa.

Nekoliko momenata veoma otežavaju ove stvarno humanističke i u biti komunističke procese, naročito u zemljama koje su počele taj razvoj sa relativno niske ekonomske i kulturne osnove. Najbolje je da se osvrnemo na našu vlastitu situaciju.

Prvi je momenat već navedena postojeća podjela rada pri čemu su jedni pretežno vezani uz fizički a drugi uz duhovni rad, rad na području proizvodnje kulturnih dobara ili upravljanja samim društvom. Ako tome pridodamo da je zbog raznih opravdanih, a katkad i neopravdanih ekonomsko-političkih mjera kao i naslijedene strukture našeg društva i profila pojedinaca, potreba za doknadnom zaradom postala ne iznimka nego pravilo — možemo konstatirati da samo ovi navedeni fenomeni negativno djeluju na mogućnost i potrebu pojedinaca za većim društvenim angažmanom u samoupravljanju. Zato je što skorije dosizanje jednog načina života koji će zadovoljavati barem osnovne životne potrebe ne samo ekonomsko pitanje, nego društveno-socijalističko pitanje par excellence. Osloboditi radnog čovjeka od briga za realiziranje neposrednih potreba znači omogućiti mu intenzivniji angažman u samoupravnim tijelima i organizacijama, znači intenzivirati procese neposrednog učešća radnog čovjeka u upravljanju raznim oblicima našeg društvenog mehanizma.

Druga teškoća koja postoji i još će dugo postojati, jest karakter suvremene proizvodnje i društva ovakve civilizacije. Svojim močnim naučno-tehničkim razvojem društvo ne može biti prepušteno ni slobodnoj politici pojedinačnog kapitaliste, niti jednog pojedinačnog socijalističkog poduzeća. Anarhija i ekonomski krahovi su neizbježne posljedice takvog stanja stvari. Potreba za koordinacijom, planom, potpunim informacijama itd. integraini je dio suvremene proizvodnje i koliko-toliko skladnog razvoja društva u cjelini. Pa isto tako kao što je proces odumiranja države duboko progresivan proces s obzirom na jačanje uloge radnog čovjeka, njegove uže radne zajednice i nešto šire komune, proces bez kojeg *nema* prevladavanja ekonomske i političke alijenacije, isto tako je jasno da suvremeno socijalističko društvo ne može napustiti odredene centralne funkcije u koordiniranju, informaciji, evidenciji planova itd. Pa ako pretpostavimo da će ove institucije u socijalističkom razvoju sve više gubiti politički karakter tj. neće biti institucije prisile i vlasti, one moraju postojati barem kao društvene institucije na raznim nivoima društvene proizvodnje i organizacije rada.

To samo znači da će se uloga nauke i odgovarajuće tehničko-ekonomsko-upravne inteligencije ili stručnjaka sve više pojačavati, a time i odredene koncepcije kod tih slojeva o odredenim historijskim privilegijama. Ovi fenomeni se već jasno naziru u svim razvijenim socijalističkim zemljama, pa ni mi ne možemo izbjeći ove tendencije. One proizlaze, kako rekoh, iz objektivne uloge nauke (naročito prirodnih i tehničkih nauka) u suvremenom razvoju društva, kao i još takve podjele rada u kojoj veliki dio radnih ljudi ne može da participira u tim procesima. Kulturno-tehnički nivo glavnog dijela radničke klase (kao i jednog dijela inteligencije, a da o seljaštvu ne govorimo) onemogućava mu bilo kakav dublji uvid u suštinu takvih naučnih i tehnoloških procesa; oni su manipulanti odredenih strojeva čije principe ne poznaju, kao što ne mogu da meritorno učestvuju u analizi društveno-ekonomskih procesa i spoznaji njihovih zakonitosti ili barem tendencija.

Iz toga logično slijedi da će u cijelom jednom historijskom periodu i našeg razvoja nastajati ne samo suprotnosti između ostvarivanja i produbljivanja društvenog samoupravljanja i političko-administrativnog birokratizma, nego isto tako tog istog samoupravljanja i tehnokratskih koncepcija i tendencija. Pošto će glavne informacije biti (i već jesu) u njihovim rukama, pošto vladaju kompliciranom ekonomikom poduzeća i države u cjelini, a razvoj proizvodnih snaga prvenstvenog i tehničkog istraživanja — jedan dio tehničke i ekonomističke inteligencije smatrat će se odlučujućom snagom društva i nastojat će onemogućavati svako „uplitanje" društva (preko samoupravnih organizacija) u njihov „posao".

Po svojoj mentalnoj strukturi, koja proizlazi iz karaktera njihove struke, tendirat će kvantificiranju cjelokupnog društvenog procesa, odnosa i pojava. Sve što ne ulazi u takve proizvodne kalkulacije postajat će suvišno, a i danas se to već ispoljava u tretiranju lijepe knjige kao i svake druge robe, a humanističkog obrazovanja kao gubitka vremena i nepojmljivog društvenog luksuza. nja društveno-ekonomskim pro-

Svojim tehničkim pronalascima (nužnim i potrebnim, progresivnim i neophodnim za daljnje kretanje društva) mnogo šta će svesti na pritiskivanje dugmeta ili manipuliranje raznim polugama, ali će i veoma lako zaboravljati da se rješenje kreativnog korišćenja budućeg slobodnog vremena ne može riješiti s ljudima kojima je dovoljno znanje da pritiskuju dugmad.

Sasvim je razumljivo da se prva i ova treća tendencija unutar socijalizma mogu naći veoma lako na istoj liniji i da je savez tehnokratske inteligencije i političko-administrativne birokracije veoma realna mogućnost u razvoju socijalizma.

Veliki je zadatak socijalizma, a to konkretno znači marksista, da izbjegnu ovakav tok stvari, da onemoguće formiranje jednog tehnokratskog društva koje će društvo shvatiti kao mehanički stroj a pojedince kao odredene kvantitete koji kao takvi ulaze u određene kibernetske kalkulacije; koje od ushićenosti izvanrednim tehničkim dostignućima, planetarnim i interplanetarnim, zaboravlja na široko i bogato polje ljudske kreativnosti, koje mnogim tehničkim dostignućima u velikoj mjeri pasivizira čovjeka i čini ga podaljivim korisnikom (ne stvaraocem) zamamljivih pronalazaka.

Dok je tehnička alijenacija jedan od suvremenih i novih vidova otuđenja čovjeka — ni ovi deformantni procesi ne mogu se prevladati nikakvim romantičkim negiranjem tehnike i suvremene civilizacije, nikakvim vraćanjem na predtehnička razdoblja, nikakvim pokušajima zaustavljanja daljeg napretka i u samoj tehnici i proizvodnim sredsvima uopće. Naprotiv — rješenje se nalazi samo u jednom: u sagledavanju prije opisanih mogućnosti razvoja, u intenziviranju učešća radnog čovjeka u društvenim procesima izgradnje i samoupravljanja i — što je naizgled paradoksalno — daljnjim intenzivnim razvojem *same tehnike*, proizvodnih snaga uopće. To je, uz kulturnu revoluciju socijalizma, osnova dokidanja podjele rada tj. dosizanja onog nivoa na kojem će većina moći živjeti svoj život na kreativan način. Time dolazimo do jedne teme, u kojoj nalazimo rješenje izvjesnih dosad veoma spornih pitanja, a to je pitanje socijalizma u visokorazvijenim zemljama. U pokušaju analize nekih pitanja ovih zemalja, mislim da se može naći i ključ za neka dosad tretirana pitanja.

Predrag VRANICKI

U sledećem, martovskom, broju „Polja" će objaviti drugi deo eseja Predraga Vranickog na temu *O nekim problemima suvremene historije* pod naslovom: *SOCIJALIZAM I VISOKO RAZVIJENE ZEMLJE.*

„Polja" uređuju: Miroslav Egerić, Gojko Janjušević, Zelimir Petrović, Mileta Radovanović (glavni i odgovorni urednik) i Laslo Kapitanj (izbor likovnih priloga i tehnička oprema)

List izdaje NIP „Progres", Novi Sad, Stevana Sremca 13

Rukopise slati na adresu: Redakcija „Polja", Novi Sad, Vase Stajića 1, tel. 23-22

Rukopisi se ne vraćaju.

Godišnja pretplata 600 dinara, za inostranstvo dvostruko. Pojedini primerak 50 dinara. Pretplatu slati na: NIP „Progres", Novi Sad, tekući račun broj 151-11/1-514, sa naznakom za „Polja"

Stampa „Forum", Novi Sad

Mcter Mita Dejanov

Sledeći broj „Polja" izlazi 10. marta 1965. godine