



DVS TAN

81/1990



COBISS 6

YU ISSN 0032—3578

# člana

časopis za kulturu, umetnost

i društvena pitanja

novi sad — godina XXXVI

cena 20 dinara

mart '90.

broj 373

HNB. GR. 11445



žavanja i prinude (što je posebno upadljivo u jeziku kao mediju), nego nastoji da prodre go to u sve institucije za koje je karakteristično da pored svojih javnih funkcija „imaju i jednu tajnu, skrivenu dužnost a to je služenje vlađajućoj klasi“.<sup>3</sup>

Oblast kulture je u najširem smislu ono po lje koje u potpunosti pipada ideologiji. Po rečima Difrema ona „prodire svuda u doživljeno i pod okriljem kulture i u njenom znaku“.<sup>4</sup> Suštinska odlika ideologije je i njena potreba za dominacijom, koju realizuje stalnim pozivanjem na moć i vlast, što sa svoje strane rezultira potčinjavanjem, strahom i poslušnošću. Ona u tom smislu ne priznaje kategorije ličnog izbora i opredeljenja jer traži poistovećenje individualnog, u svim njegovim vidovima, sa sistemom normi koje brani. Moć institucija vlasti može se sagledati u činjenici da ideologija koja ih profilira, prisvaja pravo tumačenja svih pojava i to tako da je budućnost ne zanima koliko sadašnjost, dok prošlost frizira prema trenutnim potrebama dnevne politike, mi reći protivreća i dovodeći stvari i pojave u stanje ravnoteže. Zbilja koju brani ideologija uvek je represivna što je dovodi u veoma blisku vezu sa manipulacijom. Tako, nalažući pasivno prepuštanje toku događaja ona omogućava da se, na primer, zapovest „zaspi!“ javlja pre svega tamo gde poprima neposredno „suprotnu formu, od famozne staljinističke ‘budnosti’ pred neprijateljima socijalizma, pa do nacizma.“<sup>5</sup> Utoliko je i ubedivanje, odnosno, „skriveno ubedivanje“ njenо osnovno sredstvo. Ona potvrđuje svoju arbitarnost pozivajući se na neki od javno promovisanih autoriteta. Zato se



dušan ristić: don kihot



živko dak: don kihot

## misao ima reč

petru krdu

Ova misao nema pravo  
da beskonačno čuti

mirna je  
vedra je  
biće osvetljena

otvorićemo joj ipak dosjce  
ima diplomu rimskog prava  
ali je udožder po zanimanju  
ponoviće mehanički tekst  
na koji je prisiljena  
da misli ad usum

ova će misao biti smeštena u bolnicu  
gde će joj pripisati terapiju bez stida  
iz intimnih ubedenja

što joj je rečeno da će je snaći  
ne zavisi samo od Onog gore

željna da sačuva svoju sumnju  
zamoljena je da ostane na svom mestu

u međuvremenu hladnoća se uvlači u kosti  
večeras će padati sneg duboko u pamćenje  
sa viškom istine  
haleluja

S rumunskog preveo Vladimir Zorić

## cenzura i ideologija

zorica bobić

Budući da je cenzura poseban i nikako beznačajan vid recepcije književnog dela, neophodno je u analizi tako složenog fenomena uzeti u obzir odnos prema ideologiji, onako kako se on javlja u svojoj kritičkoj dimenziji značenja. Analiza ovog odnosa mora početi pitanjem o stvarnim moćima i dometima ideološkog utemeljenja svake kritike, tim pre što je i odnos između ideološkog i umetničkog kroz čitavu istoriju umetnosti i estetike, bio predmet brojnih, i izgleda, nepomirljivih sukoba. Bilo koji vid da taj odnos uzima nužno povlači za sobom uverenje da su umetnost i ideologija, makar i samo nemušto, na neki način ipak povezane. Kako njihov odnos uistinu izgleda, moguće je pokazati tek pošto se odredi bit ideologije.

U najopštijem smislu ideologija se može odrediti kao svest u kojoj se postojeća realnost pokazuje u svoj vojnik izokrenutosti kao jedina realnost. Suštinski, ideološka svest potire bilo kakve stvarne razlike između postojećeg kakvo jeste i mogućnosti da se ono promeni. Zato bi se njenja osnovna svrha mogla odrediti kao funkcionalno uklapanje pojedinca ili društvene grupe u postojeću realnost. Ovakvo utemeljenje prioritetnih ciljeva svake ideologije istovremeno otkriva i njeno kardinalno opredeljenje: ukidanje alternativne svesti i alternativnog mišljenja.

Nivelacija stvarnog i mogućeg manifestuje se kroz inverziju njihovog odnosa. Zato fetišizacija postojećih društvenih odnosa u cilju njihovog opravdavanja, profilira, ideologiju kao samooobranjujuću svest u kojoj se konstituisanje čovekovog rodnog bića vrši putem podčinjanja pojedinaca OPŠTEM: državi, vlasti, političkim institucijama. Zahtev koji se postavlja pred pojedinca može se prepoznati u potrebi suspenzije ličnog u ime tog apstraktne Opštig, koje se pojavljuje kao najviše dobro i vrhovna vrednost, čime se otkriva ekspansionistički karakter ideologije i njena potreba da bez izuzetka pržome sve sfere društva. Pojavljujući se kao zvanična institucija (kako je to još Altiser pokazao) ideologija opravdava postojeći sistem ali i samu sebe, zastupajući, dođuše u različitim varijantama, Lajbnicovo pravilo o najboljem od svih mogućih svetova, čime se istovremeno postojeći politički porekad i njegove norme, fiksiraju kao stvarnost koja je ontološki iznad pojedinca. Njenja lažnost se ne sastoji, dakle, toliko u koncipiranju jedne lažne slike stvarnosti, koliko se „krije iza potvrđivanja jedne stvarnosti“.<sup>6</sup>

Suštinu ideologije R. Bart je našao u mitovima koji na najbolji mogući način pokazuju njenu mistifikatorsku prirodu. Namećući norme kao prirodne zakone koji se moraju bespogovorno prihvati, mit produžava život sistemu i služi kao njegov izraz. Koncept mita koji je u osnovi svake ideologije opravdava se argumentom da je njeno delovanje u suštini deregularizacija: „Ono kiti i oprema ono nestvarno svim prividima stvarnosti, a to nestvarno samo je stvarnost izmenjene prirode.“<sup>7</sup> Sveobuhvatnost ideologije i njena ekspansionistička priroda, mogu se videti u činjenici da ona ne samo što raspolaže različitim sredstvima izra-

može reći da je ona »orude intelektualne represije«<sup>9</sup> kome je prilično teško pružiti otpor.

Moć ideologije je u odnosu na umetnost toliko velika da sa njom uspostavlja dvostruki odnos, te je po Difrenu moguće razlikovati »dva vida ideološke operacije u odnosu na umetnost, prema tome da li je umetnost pasivna, ideologizirana ili je aktivna, to jest da li ona ideologizira, drugim rečima da li je ideologija, ideologija umetnosti ili je ideološka umetnost«<sup>10</sup>.

1. Po Difrenu umetnost uopšte biva ideologizirana, i to je uistinu taj pasivni odnos, onog trenutka kad joj se u konceptualizovanoj svesti zajednice prizna ili dodeli status umetnosti. Model društvenog priznanja umetnosti koji se manifestuje dodeljivanjem tog »počasnog« statusa s jedne, i priznanjima sa druge strane, obezružava umetnost, typi oštricu njene kritike i na taj način je integrise u društvo. Tako primljena u okviru ideologije, umetnost postaje njen bezopasna saučesnica. U ovom odnosu umetnost se pojavljuje kao posebna oblast u kojoj »neki zabludevi uživaju u slobodi pod nadzorom, korisni ukoliko proizvode za potrošnju rasipnika, bezopasni ako budu obezružani«<sup>11</sup>. Pasivistički odnos umetnosti prema ideologiji, pojavljuje se i u onim slučajevima u kojima se na umetnost gleda kao na nešto neobavezno i sporedno i gde se ona tretira »kao obična igra, salonska igra kao u vreme carevanja retorike i formalizma«<sup>12</sup>.

Analiza ovog odnosa pokazuje sledeće:

a) Umetnost može biti »značajna« ili »beznačajna«. Time su postulirane kategorije »sporednog« i »ne-sporednog« koje se sa stanovišta ideologije konstituišu kao kategorije umetnosti. One, međutim, ne mogu da ospore »umetnički status« dela, ali njihovo uvođenje u govor o umetnosti upućuje na mogućnost ideologizacije samog tog govora, što potvrđuje ne samo prethodno izvedenu tezu o »sveobuhvatnosti« ideologije, nego samim tim i potrebu, koju izgleda Difren nije uočio, da se o ideologiji govoriti sa meta-nivoa.

b) Umetnost je uvek društveno značajna, čak i onda kada je »beznačajna« (kako sa stanovišta ideologije, tako i sa stanovišta umetničke kritike).

c) Umetnost kojoj se pridaje status »značajnog«, što u okviru Difrenovog kategorijalnog aparata znači onu umetnost koja dobija društveno priznanje, »značajna« je sa ideološke tačke gledišta, upravo zato što je kompatibilna njenim osnovnim svrhama.

2) Drugi vid odnosa umetnosti i ideologije, mogao bi se označiti kao ideologizujuća umetnost, umetnost koja ideologizira. Ovo određenje upućuje na mogućnost da umetnost svesno i namerno služi interesima i ciljevima jedne ideologije, čime i postaje samo jedan od njenih mnogobrojnih manifestacionih modela. Funkcije ovako shvaćene umetnosti, svoj najekstremniji vid objaju u okviru teorije odraza. Sa tog stanovišta umetnost se u pojedinim društvenim javlja kao oruđe vladajuće klase, sa ciljem da se ideološki rehabilituje ili apologetski opravda postojeće.

Ostaje ipak nejasno zašto je uopšte Difren uvodio pojmovnu razliku između »ideologizirane« i »ideologizujuće« umetnosti, budući da se, sa stanovišta vladajuće ideologije koju Difren ima na umu, mere njihove »ideološke upotrebljivosti« ne sukobljavaju. Na ovaj zaključak upućuje, između ostalog, i tvrdnja da je, bez obzira da li je direktna saučesnica ideologije ili ne, »umetnost uvek u opasnosti da буде ideologizirana«<sup>13</sup>. Kada umetničko delo postane objekt ideologije u navedenom smislu, njen širenje pritom »potpomaže i olakšava lepotu dela, kada se po pravilu polaze oružje da bi se u njoj uživalo«<sup>14</sup>.

Iako na jednom mestu u svojoj knjizi Difren napominje da nisu sva umetnička dela nužno »zatrovana ideologijom«, u smislu da nisu nužno »ideologizujuće«, on time ipak nije porekao tvrdnju o »ideologizovanoj umetnosti«. Drugim rečima, da se poslužimo Kunovim terminom, »normalno stanje umetnosti uvek govori o njenoj ideologiziranosti kao »uklopjenosti« u sistem. Jer, to je istina, umetnik predstavlja svet »onako kako ga on sam vidi, ali vidi ga onako kako to sistem hoće«<sup>15</sup>.

Naravno, treba imati na umu da odnos iz-

medu umetnosti i ideologije, kako ga sumiši Difren, zadržava pretpostavku da umetnost ipak bude »sila koja osloboda«. To istovremeno znači i da institucionalizovanje umetnosti o tome je reč, samo potvrđuje njen neslobodan status: umetnost, dakle, još nije slobodna, ona to tek treba da bude. U tom smislu Difren će i razviti svoju ideju o utopijskom karakteru umetnosti kao njenoj suštinski oslobodilačkoj funkciji.

Po našem mišljenju odnos umetnosti i ideologije se ne mogu jednostavno svesti na odnose koje formuliše Difren. Premda se on izričito ogradije na tumačenje umetnosti kao institucije, zapravo na njenu kritiku u ime jedne »slobodne umetnosti«, neosporno je da već i samo izvođenje kategorije »ideologizirane umetnosti« predstavlja jednu krajnjost. Jer mora se uzeći u obzir da umetnost, uprkos svim represijama i ideološkim manevrima ipak izmiče pipcima ideologije, jer se u svojoj biti opire mogućnosti da bude ancilla ideologije. Umetnost je »u sebi slomljena i mora brzo usagnuti ukoliko je žele silovati crno-bijelom doktrinarnošću, prostituirati i poniziti, pretvoriti u služavku doktrine, službenicu aparata ili upotrijebiti kao vašarski nakit političkim ambicijama ideologa«<sup>16</sup>.

Ono što u određenoj meri doprinosi ovom »ideologizovanju umetnosti«, a što kao problem nije ekstrapoliran u Difrenovoj knjizi može se odrediti kao problem ideologiziranih same teorije o umetnosti odnosno, estetike. U jednom smislu, može se reći da je sam pojam umetnosti i njena autonomija dovedena u pitanje kad god se estetička teorija pojavljuje u svojoj arbitrajni ulozi pokušavajući da se preko kritike umetnosti, pozitivno realizuje u konkretnom umetničkom delu. Kako ukazuje S. Petrović često se radi o tome »da se gubi iz vida svest o ulozi subjektivne pretpostavke, kao onog istorijskog i voljnog, koja manje ili više, bio toga mislilac svestan ili ne, dolazi do izražaja u svakom teorijskom mišljenju, uključujući tu i estetičko. U ovim slučajevima, upravo to 'subjektivno' ili vanteorijsko, istorijsko u užem smislu (ideološko), koje se bez kritičke kontrole mesta sa teorijskim interesom u estetiči, uslovjava i produbljuje ionako već istorijsku relativnost i ograničenost estetičke teorije kao tipa istorijskog mišljenja«<sup>17</sup>.

»Svemoć ideologije na koju je ukazao Difren mogla bi biti veoma uputna ne samo za razumevanje položaja umetnosti u okviru čitavog društvenog Bica, već i za shvatanje specifičnog odnosa koji ona uspostavlja sa estetikom. U tom smislu se mora reći da sama estetika kao teorija ne sme biti okrepljena ka tome da njeni pojmovi ili »teorijska rešenja« postanu konstitutivni za svet umetnosti. Tim pre što je kao interpretacija svaki teorijski horizont, tako i estetski »uvek relativan i u osnovi ograničen ne samo u dublje povesnom smislu, relativnošću teorijskog saznanja u celini, nego i u konkretno-istorijskim ili ideološkim redom okolnosti, subjektivnom i kolektivnom voljom, nacionalnim i klasnim razlozima«<sup>18</sup>.

Ovim je, svakako dat samo delimičan odgovor na pitanje o odnosu ideologije, estetike i umetnosti. Neosporno je da istorija umetnosti i književnosti vrvi primerima koji potkrepljuju naše uverenje o »relativno totalizujućoj funkciji ideologije«. Nadovezujući se na navedene stavove, moramo reći da je teško privratiti bilo kakav radikalizam, a ideološki posebno, po kome bi ona dela koja su suprotna vladajućoj ideologiji, i sama bila ideologizovana ideologijom druge vrste.

Ekspanzionističke potrebe ideologije bivaju osuđene onda kada je u pitanju njihova inkorporiranje u umetničko delo. Kako ništa ne postoji na apsolutanu način, tako je nemoguća i apsolutna ideologizacija ljudske svesti. Najbolji pokazatelj za ovu tvrdnju jeste umetnost koja se po svojoj prirodi javlja kao vid bunda protiv ideološke indoktrinacije, ali i kao vid nesocijalizovane svesti. Cini nam se da je upravo zato ona tako značajna sa stanovišta ideologije, odakle i potreba da se umetnost uopšte, a posebno književnost, ideološki kontroliše.

Cenzura se zato javlja kao ideološki lakmus testiran na svakom delu posebno. Ona je na svoj način dokazni materijal za tvrdnju da književnost ne može u potpunosti da se odupre

ideološkom testiranju. Jer ako je ideologija ne moćna kada je u pitanju samo delo (svako »pravo delo« — kako bi to Grlić rekao) ona je ipak veoma moćna kada je reč o njegovoj sudbini, budući da se cenzura ne javlja samo kao kontrolor umetničkog stvaralaštva, nego i kao institucija sudjenja o delu.

Cenzura se pojavljuje u dvostrukoj ulozi: ona je istovremeno i posledica i sredstvo vladajuće ideologije i njene potrebe da prodre u sve sfere društva. Ono što istinu koju prezentira ideologija u liku cenzure čini fascinantnom, jeste imaginarna opasnost koja stoji iza nje. Cenzura je zato i zaštitnik vladajuće ideologije i potvrda njene moći. Pridajući umetničkom delu status »značajnog«, odnosno, »beznačajnog« cenzura spolja unosi ideološke konotate. Samo se u ovom smislu, o našem mišljenju, može prihvati Difrenova teza o »ideologizaciji umetnosti«.

Moć ideologije reprezentovana u cenzuri, pokazuje se pre svega u njenoj označiteljskoj praksi. Arbitrirajući oko književnog dela, cenzura samo potvrđuje spekulativnu prirodu ideologije: pridajući mu ideološke konotate cenzura se lukavo pojavljuje ne kao instanca koja štiti postojeću ideologiju, nego kao instanca koja štiti od (tude, druge) ideologije. Tu je uistinu, kognitivna proizvodnja znanja povezana sa vršenjem vlasti nad drugim subjektima, pa se može reći da su one (proizvodnja svesti i vršenje vlasti) samo različite strane istog procesa. Lukavost ideologije prema umetnosti (i književnosti) pokazuje se u činjenici da se cenzura javlja kao zaštitnik tobože »čiste« i »neokaljane« stvarnosti, kojoj još jedino umetnost smeta, unoseći nemir svojim neregularnim značenjima. Cenzura se, tako, uzimajući monopol na kritičku misao, razarajući ili obelodajući »ideološku naslage« dela, sama štiti od svake kritike. Tek u ovom smislu može biti tačna pretpostavka o ideologiziranoj (ideologizovanoj) umetnosti kao produktu ideologije (pod ovim naravno, ne podrazumevamo ona dela koja su nastala po diktatu države i čija je primarna funkcija ideologizujuća, u onom smislu u kome je tu kategoriju koristio Difren).

Razmatrajući odnos filma i ideologije, Žan Pol Faržije nastavlja istom linijom koju je povukao Difren, tvrdeci da je film kao umetnost uvek politički intoniran, čak i kada se ne bavi striktno ni politikom ni ideologijom. Jedan od razloga za ovakvo shvatjanje odnosa ideologije i filma (tačnije, ideološkog u filmu) Faržije vidi u činjenici da film uvek ima jednu osobenu ideološku funkciju i to onu koja mu omogućava da neprekidno reprodukujući održava postojeće ideologije kao i da on stalno proizvodi ideologiju, kao *utisk stvarnosti*. Tvrdeći da film posebno (ali i druge umetnosti, posebno plastične) operiše kategorijom *privida* Faržije smatra da »film udvostručuje očiglednost verovatnog«<sup>19</sup> čime »osnažuje ideologiju koju odražava«<sup>20</sup>.

Mada su ovakva teorijska stanovišta po našem mišljenju preterana, upravo mogućnost takvog tumačenja odnosa ideologije i umetnosti uopšte (pa i svake umetnosti posebno) ukazuje da određena veza medu njima postoji, i da je istovremeno tu ključni argument cenzure. Jer ideologija koju ova pripisuje umetničkom delu, uvek je »oruđe nepratielja«. Umetnička dela koja nisu u opoziciji ili u sporu sa zvaničnom ideologijom, nisu sa stanovišta cenzure ideološka, pa u tom smislu i ne podležu njenoj strogoj kritici. Budući da se »lažnost ideologije« pokazuje i u činjenici njenog »skrivanja« (jer sopstvenu »lažnost« u Marxovom smislu reči ni jedna ideologija nije u stanju da prizna), logično je da će cenzura termin »ideologija« koristiti pre svega u diskvalifikacione svrhe. Na ovo skrivanje je vrlo zanimljivo ukazao i Žan-Luj Bodri pišući da se ideologija predstavlja kao *ideologija predstavljanja* i da je tada »glavna osa koja usmerava koncepciju estetičkog stvaralaštva i ogledalnu funkciju koja organizuje mizanscen neophodan za odvijanje transcendentalne funkcije«<sup>21</sup>, obrazujući pritom jedan koherentan sistem. »Sve se odvija tako kao da je subjekt, budući da on sam — sa razlogom — ne može da odgovara s svoga mesta, trebalo zameniti oslabljene organe i umesto njih presaditi ideološke instrumente ili ideološke formacije koji će obavljati njegovu

funkciju. Ta zamena je u stvari moguća samo pod uslovom da je sam instrument prikiven, potisnut.<sup>19</sup> Eto zašto se, imajući ovo u vidu, može reći da se cenzura prikazuje (u upravo navedenom smislu reći) kao zaštitnik od ideologije.

U procesu recepcije umetničkog dela, dakle, u odnosu prema njegovoj interpretaciji, cenzura implicite navodi recipijente da estetsku identifikaciju zamene moralnom. Zato bi možda tačnije bilo reći da ona niveliše stvarne razlike između istine, morala i ukusa, kao tri kardinalna interesa Uma. Ona je u mogućnosti da izvede ovo izjednačavanje koristeći se enkodiranim rešenjima kao suštinskim konstituensima komunikacijskog koda, u koje spadaju,

1) oprobana stilska rešenja koja u svesti publike indukuju poznata i željena značenja (ona značenja koja cenzura želi da implicira)

2) sintagme sa utvrđenom ikonografskom vrednošću koje se javljaju u figurativnim porukama, kroz tzv. »opšta mesta«

3) unapred određene konotacije koje imaju utvrđene emocionalne vrednosti (termini kao što su »čast«, »izdaja« i sl.)

4) pribegavanje rešenjima koja imaju za cilj emotivno reagovanje publike (koja je toliko izmanipulisana da veruje u racionalnost sopstvenih stavova i reakcija)<sup>20</sup>

Javljavajući se kao posrednik u književnoj komunikaciji, cenzura se koristi različitim vidovima komunikacijskih strategija<sup>21</sup> koje su omogućene ne samo žargonskom upotrebov govora (u Adornovom smislu) nego i sazajnjim i društvenim kontekstima cenzura kao emitenta i publike kao recipijenta.

**1) strategija elipse:** Moguća je samo pod pretpostavkom (na koju računa cenzura) da je »zajednički svet« emitenta i recipijenta postao ne samo »činjenica svesti ovog drugog, nego i »činjenica njegove realnosti«. Suština ove strategije tada se sastoji u minimalizovanju iskaza ili u tzv. »poluiinformaciji«. To namerno uskrćivanje informacija od strane emittenta, njegovo je svojevrsno lukavstvo koje ima za cilj izazivanje recipijentove radozonalosti, čime ga posredno primorava na saradnju. U osnovi ove strategije sadržana je i pretpostavka da će recipijent rekonstruisati ne samo željeni društveni kontekst nego i implicirana značenja poruke.

**2) strategija redundance:** Po svojoj strukturi, ova strategija je suprotna prethodnoj utoliko što se ovde izaziva podudaranje iskaza pošiljaoca (a tada iskaz je po strukturi ideološke nad-determinacije već kontrolisan) sa očekivanjem, odnosno, prijemom recipijenta. Ova strategija cenzure se uslovno može označiti i kao *ceremonija prepoznavanja*, budući da je zasnovana na pretpostavci o postojećoj ravnotezi između stepena obaveštenosti pošiljaoca i primaoca. Cenzorski postupak se ovde sastoji u tome da se u njegovoj javnoj oceni sadrži konstrukcija jednog iskaza, koji je po obimu širi od osnovnog iskaza, odnosno, osnovne poruke. Time se za obe strane komunikacijskog procesa postiže razumevanje u pogledu predmeta komunikacije, koji je obema poznat i ocigledan. Redundantnost cenzorskog suda ovde ima funkciju stvaranja viška informativnosti, odnosno, pseudo informativnosti, budući da ne kazuje ništa novo o književnom delu. Ova strategički model u psihološkom smislu rezultira saglasnošću sa recipijentovim aspiracijama (koje su na način preventivne cenzure već inkudovane).

**3) strategija optimalizacije:** Zasniva se na pretpostavci da je pošiljalac (odnosno, cenzor) »ukorenjen u postojećem svetu, dok je primaoc taj svet tud, tačnije, nedovoljno poznat. Tako se strategija optimalizacije temelji pre svega na deklarativnoj superiornosti emitenta (cenzora) u odnosu na recipijenta, u pogledu »znanja« o svetu i u pogledu »stručnosti« povodom predmeta komunikacije. Emitent tada odabira samo one komunikate koji su sposobni da u svesti recipijenta impliciraju željeni društveni kontakt. Superiornost emitenta se tada ogleda u činjenici da je on stalno u prilici da menja vrednosnu orijentaciju poruke dela. Ideološka osnova ove strategije sadržana je u prividnoj informativnosti cenzorskog suda.

Budući da smo terminološku artikulaciju ovih strategija preuzeli od Bartošinskog, ostaje

da odgovorimo na pitanje, zašto se cenzura javlja samo u ova tri vida, a ne i na način strategije *outsidera* i strategije *istraživača*. Kao što smo pokazali, sve komunikacijske strategije cenzure, temelje se na određenim pretpostavkama o stepenu obaveštenosti, ili stepenu znanja recipijenta. Tako se uočava da se strategija elipse temelji na pretpostavci da jednak stepen znanja pošiljaoca i primaoca omogućava ovom drugom »minimalizovanje« iskaza. Sa druge strane, ista pretpostavka, u slučaju strategije redundancy, omogućava proširivanje obima cenzorskog suda o književnom delu. Treća mogućnost reprezentovana u strategiji optimalizacije, zasniva se na pretpostavci da je znanje emitenta mnogo šire od znanja recipijenta.

Ostale dve strategije koje je Bartošinski imao na umu ne mogu se primeniti na naše istraživanje iz više razloga. Jedan od njih, svakako se odnosi na pretpostavku da se strategija *out-sidera* temelji na većem obimu znanja recipijenta od znanja emittenta. Ideološki moment cenzure, osvetljjava se baš na ovom mestu: takvu pretpostavku ona a priori odbacuje. Ni mogućnost nedovoljnog znanja ova učesnika komunikacije o predmetu, koja je karakteristična za strategiju istraživača iz istih razloga ne pripada cenzuri.

Ako je cenzura pojmljena kao delatni princip vladajuće ideologije (u Marksovom smislu reći), onda je razumljivo zašto ona nastupa sa stanovišta apologetskog karaktera bezkonfliktnosti društva (a samim tim i društvene svesti koja se materijalizuje u okviru umetnosti). Zato je ona u mogućnosti da alternativno mišljenje reprezentovano u nekom književnom delu prepozna kao potencijalni sukob koji je istovremeno i znak društvene bolesti, budući da je orijentisana na skrivanje uvida u otudenu prirodu komunikacije. Ovakav ideološki koncept karakterističan je za tzv. *pozitivistički organizam*<sup>22</sup>. Po našem mišljenju ove teorije su od kardinalnog značaja za razumevanje mehanizma funkcionalizma cenzure za račun i u ime određene ideologije. Tako, pozitivistički organizam shvata društvo kao celinu funkcionalno povezanih delova, za čiji je život neophodan »pravilan« i »usklađen« rad citavog sistema i svih njegovih delova. Ustanovljenu »društvenu bolest«, koja se, između ostalog, može pokazati i u »nepravovornoj literaturi«, dakle onoj koja intendira uvođenje novih komunikacijskih koda, potrebno je pre svega lečiti svim dopustivim metodama. Ovakvog ideološkog modela uistinu ne priznaje da je i sama »celina protivrečna i neadekvatna novim društvenim tendencijama. Ovakvoj tendenciji u razumevanju društvenih sukoba, veoma je bliska i ona koja smatra da nikakvi sukobi nisu inherentni društvu, nego su uneti »spolja« neprijateljskim ideološkim delovanjem. Ne ulazeći podrobnije u analizu teorije društvenih sukoba, što i nije glavni interes ovoga rada, moramo se složiti sa V. Milićem da društvo »u kome su sukobi silom prigušeni i potisnuti u podzemje, a s vremenom na vreme se rešavaju putem grube sile, nije u stanju da se osmisli u vlastitoj samosvesti. Ono doživljava žalosnu sudbinu da ga bolje vide i dublje poznaju drugi, a ne ljudi koji u njemu žive i deluju«<sup>23</sup>.

1) M. Difren, *Umetnost i politika*, »Svetlost«, Sarajevo, 1982, str. 51.

2) ibid. str. 57.

3) ibid. str. 60.

4) ibid. str. 67.

5) S. Žizek, *Birokratija i uživanje*, »SIC«, BGD, 1984, str. 16.

6) E. Fisher, *Art against Ideology*, Allen Lane, Penguin Press, London, str. 53.

7) M. Difren, op. cit. str. 108.

8) ibid. str. 100.

9) ibid. str. 100.

10) ibid. str. 112.

11) ibid. str. 111.

12) ibid. str. 123–124.

13) D. Grlić, *Estetika IV*, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 278.

14) S. Petrović, *Estetika I ideologija*, »Vuk Karadžić«, BGD, 1972, str. 33.

15) ibid. str. 35.

16) Ž. P. Furžić, »Zagrada i zaokret: pokušaj teorijske definicije odnosa film-politika«, »Filmske sveske«, Institut za film, Beograd, 1987, str. 25 i 26.

17) ibid. str. 26.

18) Ž. L. Bodri, »Film: ideološki efekti ostvareni posredstvom osnovnog instrumenta«, »Filmske sveske«, Institut za Film, BGD, 1987, str. 95.

19) ibid. str. 95.

20) upor. U. Eko, op. cit. str. 99 i dalje.

21) Terminološku artikulaciju strategija, preuzeuli smo delimično od K. Bartošinskog, »Književna komunikacija u narrativnim djelima«, »Umjetnost riječi«, ZGB, br. 2–4, 1974.

22) Na ove teorije posebno je ukazao V. Milić u tekstu »Prilog teoriji društvenog sukoba«, »Praxis«, ZGB, 1965.

23) ibid. str. 135.

24) F. Rosi-Landi, *Jezik kao rad i kao tržište, političko nesvesno*, Rad, BGD.

25) J. Gudhart, str. 299–300 »Tekst i interpretativna zajednica« III program, I 1985.

26) F. Rosi-Landi op. cit. str. 177.

Ako je suštinsko polje i bitan domen ideologije jezik, onda ne treba da čudi što je književnost više od drugih umetnosti na udaru cenzure. Jezik je taj koji omogućava ideologiju u njem pojavnom, i što je još simptomatičnije, svakodnevnom vidu. Ona je kako kaže F. Rosi-Landi »lažna svest koja je postala lažna misao preko znakovne elaboracije i upotrebe jezičkog izraza u jednom jeziku, uz sve što nosi som, bilo u smislu uslovljavanja ili mogućih manifestacija«<sup>24</sup>.

Ne prezvajući od pokušaja da književnost (i umetnost uopšte) tumači na svoj način i u svoje svrhe, cenzura samo potvrđuje pretpostavku da se ne radi o tome da li ima ili nema »priviljne« interpretacije, već da su norme interpretiranja nastale institucionalno, zbog čega svoj autoritet ne potvrđuju pozivajući se na samo delo, nego na pravno-političku moć. Krajnje ekstremno stanovištu koje iz ovoga logički sledi, jeste to da se cenzura manifestuje uvek, da je ona uvek »delatna«. Ovu činjenicu jednako potvrđuju »ideološki prokažena«, kao i »propuštena« dela, budući da je književnost shvaćena kao pravo bojište na kome se različite ideologije bore za prevlast.

Verovanje da je književnost u svojoj biti ideologizvana, mora biti stavljeno u sumnju. Ali ipak ostaje mogućnost da se umetnost ideologizuje kroz različite vidove interpretaciju, od kojih je svakako, najdrastičnija, cenzura. Potreba za tumačenjem književnog dela ne potiče samo iz činjenice njegove jezičke strukture, nego isto tako i iz njene »sugestivnosti i »viška smisla«, koji su po prirodi stvari, stalni izazovi novim interpretacijama. Ta nedorečenost je »delimično ono što se preliva preko granica teksta (implikacija van onoga što je eksplikno), a delimično urođena nesposobnost jednog uma (čitaočevog) da se savršeno prilagodi umu drugog (onako kako je on predstavljen tekstrom)«<sup>25</sup>.

U ideološkoj argumentaciji sopstvene delatnosti, cenzura se koristi idejom privilegovanih, odnosno, izjavama o sopstvenoj većoj važnosti u odnosu prema ostalim tipovima argumentacija koji se tiču istog dela. Pošto se njena argumentacija poziva na »vanistorijsko«, ideologija ima potrebu da je predstavi kao neideološku. To društveno projektovanje koje se najčešće skriva iza pomenutog Tipa privilegovane argumentacije »sastoji se u tome da se prošlost protstavlja sadašnjosti kao nešto što je jače, a pre svega u zalaganju na budućnost liči na prošlost. Treba sprečiti da iz sadašnjosti nikne korenito različita budućnost. Komad prošlosti koju treba sačuvati u tom slučaju se immobilise, specijalise, čini statičnom, dedikalektuje se kako bi izmakla prošlosti«<sup>26</sup>.

Na kraju, ako se pritisak na umetnost u vidu cenzure javlja (bez obzira na različitu terminologiju koja se koristi da označi ovaj fenomen, jer i to kao problem, već spada u domen ideologije) kao delatan za čitavu istoriju čovečanstva i istoriju kulture, kao uteha (ali i kao nada) ostaje upravo sama umetnost koja potvrđuje uverenje da je ona takva forma ljudske duhovnosti koja se uvek opirala ne samo svakoj krajnjoj definiciji nego i istorijskoj, ideološkoj i socijalnoj determinaciji.