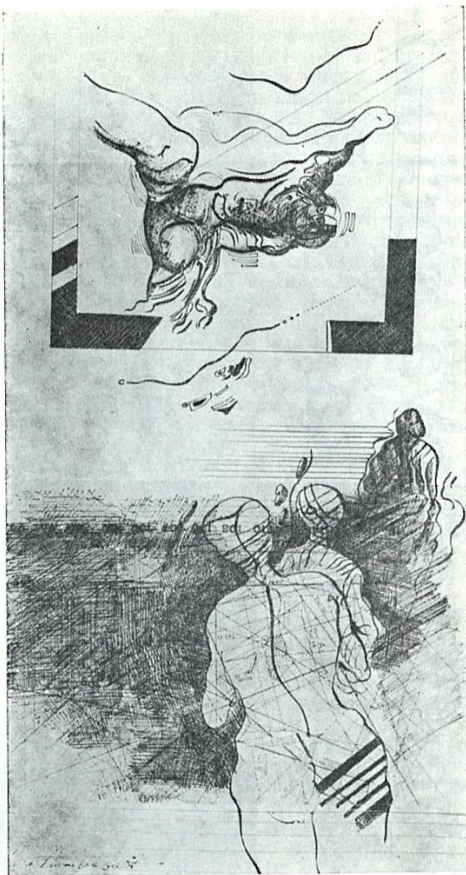


# poruka u umetnosti

tvrtko kulenović



Poruka u umetnosti, posebno u književnosti, tema je ovog napisa, s tim da pod porukom podrazumevamo ne ono značenje koje ova reč ima u humanističkim naukama, posebno u nauci o književnosti, nego ono koje ima u teoriji informacija: »Poruka je fizička ili psihofizička sadržina prenos« (Abraham Moles), odnosno u razgovoru poruka je sam govor, njegov zvuk, u signaliziranju mornarskim zastavicama same te zastavice itd.

Razmatranjem su obuhvaćene sve »osnovne« umetnosti, redosledom koji nije uslovljen ničim drugim osim njihovim odnosom prema književnosti, od likovnih umetnosti, koje se od nje po prirodi prostiranja i prijema poruke najviše razlikuju, preko muzike, koja joj je u konstruktivnim načelima možda i bliska, ali s kojom nikakvu konkretnu vezu nije moguće uhvatiti, do pozorišta i filma, s kojima je povezana na vrlo konkretan način, to jest sadrži se u njima kao njihov konstitutivni element.

Književna poruka je »izvedena« u jeziku, a da bismo primili jednu jezičku poruku moramo da je pratimo reč po reč i da na kraju rekapituliramo značenje — moderni francuski kritičari insistiraju na razlici koja se na tom planu pojavljuje između izgovorene i pisane poruke, ali ta značajna fišesa ne predstavlja predmet našeg razmatranja, mada je veoma »uklopiva« u našu temu.

Naprotiv, poruka u likovnim umetnostima razvija se u prostoru i mi je primamo u celini, odjednom, simultano, u prostornim odnosima, a ne u vremenskoj sukcesiji. Moderna umetnost u tom smislu počinje u znaku pobune protiv dominacije literature pod devizom da »slika nije priča, nego ravnoteža«, a apstraktno slikarstvo, između ostalog, predstavlja i jedan oblik »nasilja« nad primaocem kojim se ovaj pokušava naterati da stvarni doživljava i o njima misli na likovni način.

Priroda prostiranja poruke ovde se, dakle, pojavljuje kao prostornost (uz blagu i, čini se, opravdanu modifikaciju uobičajenog značenja te reči), a priroda njenog prijema kao simultanost: slika, skulptura ili jedno arhitektonsko delo ne usvaja se deo po deo, u sledu koji prostornu sukcesiju nužno pretvara u vremensku, nego celo odjednom — to se pojavljuje, na ovom planu, kao differentia specifična likovnih umetnosti. Ona u muzici odgovara onom principu koji zovemo principom harmonije: sazvučje dva tona postoji isključivo kao takvo, to jest kao sazvučje, simultanost. Drukčije se njegova priroda gubi i s njom se gube tipična svojstva muzičke harmonije, odnosno likovnih umetnosti: poznato Lesingovo objašnjenje uzdraganog prikaza fizičkog bola na antičkoj skulpturalnoj celini *Laokoon i sinovi*, u tom smislu nimalo nije izgubilo na aktualnosti.

Jedno svojstvo, pa čak i jedna takva differentia specifična, može, u zavisnosti od »duha vremena«, od onoga što epoha traži od umetnika i od onoga što on traži od sebe i od nje, biti i smetnja i razlog za zadovoljstvo. U nekim epohama umetnici su nastojali da tipična svojstva razviju i »očiste« do

maksimaluma: takva je nesumnjivo, još uvek, uprkos svim novinama i otonjima, naša epoha. U drugim epohama su nastojali da ih prevaziđu, da zađu na »tuđi teren« (vremenske sukcesije) i na taj način učine svoju poruku (ovde u klasičnom, »humanističkom« značenju) širom, univerzalnijom: najkarakterističnija u tom smislu, van svake sumnje, jeste epoha predrenesansnog i renesansnog religioznog slikarstva, vreme koje je ne samo intenzivno davalo maha »ptiči na slici«, nego je izmislilo i diptihe, triptihe, tetraptihe i poliptihe, kao »spoljne dodatke« kojima će likovno delo da prevaziđe svoju prostornu ograničenost.

Ove istorijske oscilacije idu naruku jednoj zabludi koja se u našem vremenu »čistih umetnosti« uvezila ili kao podrška ovakvoj orijentaciji likovnih umetnosti, ili kao reakcija na nju, zabludi o takozvanom »intuitivnom poimanju predmeta«, koja, opet, ide ruku pod ruku s uverenjem o »intelektualnoj superiornosti književnosti«: zajedno se zasnivaju na pretpostavci da ono što ostvaruje vremenski raspon i redosled ostvaruje i intelektualni smisao, dok se ono što postoji kao »goc« predmet, kao »čista« prostornost i simultanost, usvaja čistom intuicijom.

Ne ulazeći u raspravu o tačnosti ove pretpostavke, dužni smo da napomenemo da se ovde zanemaruje složenost prirode prijema umetničkih poruka, koja se ostvaruje kao veliki broj različitih asocijativnih nizova. Naime, jedna relacija, uslovno rečeno vremenska, a u svakom slučaju smisaona (makar i ostvarena putem intuicije), ostvaruje se u prijemu i tamo gde ne postoji na slici. Slika starije može da nas podseti na našu majku, čime će ostvariti intenzivnu vremensko-sadržajnu dimenziju, a ona će, opet, recimo u slučaju da nam je majka mrtva, dobiti specifično produbljenje. Analogno tome, u jednom platonističkom kontekstu, a pstraktni oblik, ako je uobičajen na odgovarajući način, na način koji je imao na umu Kandinski kad je zahtevao od umetničke poruke da mora podrazumevati »vibraciju duše«, evocira »sećanje« na »vremenski« još udaljenije i u ontološkom smislu reči esencijalnije, intelektualnije sadržaje. Na toj osnovi uspostavlja se istorijsko razlikovanje intelektualnijih i manje intelektualnih epoha, stvaralaca i dela, koje predstavlja *conditio sine qua non* svake ozbiljne listonije likovnih umetnosti. U tom smislu nije uputo insistirati na »intelektualnosti« književnosti spregnute s jezikom, a prema »intuicionizmu« likovnih umetnosti. Ove, u platonističkom smislu, »vrhove intelektualnog« koje pomenuti primer podrazumeva, književnost, izvan poezije, zapravo i nije u stanju da dosegne, upravo zbog svoje spregnutosti s jezikom preko koje je tesno spregnuta i sa svakidašnjicom. Uputno je ovde podsetiti da se u muzici smatraju intelektualnijim one tradicije koje počivaju na harmonijskoj simultanosti od onih koje se zasnivaju na melodijskom kontinuitetu.

Muzika, u našem kontekstu, kao i u mnogim drugim estetičkim i teorijskim kontekstima, predstavlja »čvor svih umetnosti« u kome se sva opšta pitanja spliču, ali pomoću kojeg je malo šta praktično moguće rasplesiti. Problemi prelaženja iz vremena u prostor, iz simultanosti u sukcesivnost i obratno, u njoj su naj srećnije i najprirodnije rešeni. Muzička melodija mora, poput rečenice, biti do kraja saslušana da bi bila usvojena, muzički akord mora biti primljen simultano poput likovnog oblika. Pri tom je važno naglasiti da su oba ova načina organizovanja za muziku specifična, njenog prirodi korespondentna, duboko njena, bez obzira na činjenicu da u konkretnom istorijskom ispoljavanju harmonijski princip poznaje isključivo klasična zapadna muzika, dok se muzika Orijenta konstituiše samo na melodijskom principu, eventualno u kombinaciji sa složenom ritmičkom osnovom.

I ovde je muzika obrazac savršenstva po tome što na najprirodniji način ispunjava težnju svih umetnosti da budu »dvostruk«, da se ostvaruju i u simultanosti i u sukcesiji, savršenstva iz kojeg, međutim, kao što je ranije rečeno, ne proizlaze nikakvi konkretni izvodi, savršenstva od kojeg se, kao ni od jednog savršenstva, ništa ne može naučiti. Zanimljivo je u tom smislu navesti primer iz oblasti sasvim bliske ovoj kojom se mi ovde bavimo, a u kojoj se umetnost tretira kao jedna vrsta jezika: Lotman upozorava da se princip sintaksičnosti, kao vrhovni princip organizacije umetničkog jezika, potpuno ostvaruje jedino u pravoj muzici, dakle muzici koja nije namenjena lakoj zabavi i koja nije, preko te namene, podlegla jeftinoj »literarizaciji« i semantizaciji. Ako se, međutim, isto merilo primeni na »nečistu« umetnost, kakva je književnost, roman, doći će se do paradoksalnog saznanja da se u ovoj oblasti naglašeno sintaksičkim principom organizacije služi nepravda umetnost, zabavna književnost, to jest kriminalistički roman, dok se merilo za vrednost čistinski umetničkog romana nalazi presudnije u njegovoj semantici.

No, postoji aspekt umetničke poruke i njenog prostiranja po kome su književnost, likovne umetnosti i muzika međusobno duboko slični i istovremeno duboko različiti od scenskih umetnosti, pozorišta i filma. Naime, bez obzira na to u kojoj meri svaka od prve tri umetnosti lako i prirodno ostvaruje prelaze iz simultanosti u sukcesivnost, iz prostora u vreme, sve one te pokušaje i rezultate ostvaruju vlastitom građom, u vlastitom mediju, na vlastitom jeziku. Ili, drugim rečima, njihovi jezici, osim semantike i sintakse, poseduju i vlastitu morfologiju, vlastitu leksiku. Poseduju materijal po sebi koji podrazumeva i potencijalne sadržine po sebi, odnosno materijal kojim se, kako se to na jeziku prakse kaže, može izvorno eksperimentisati.

Ova svojstva koja su zajednička književnosti, muzici i likovnim umetnostima ne važe za scenske umetnosti, pozorište i film,



mada se pri površnoj nomenklaturi elemenata one pokazuju književnosti najbliže. Naime, ove umetnosti nemaju svoju građu koja bi podrazumevala i svoje potencijalne sadržine, odnosno pozorište je ima samo delimično a film nema nikako. Lesingovoj distinkciji, po kojoj je prostor domen slikara a vreme domen pesnika, dok je pozorište umetnost koja oba ova domena sjedinjuje, treba dodati da ono to »dubinski« ostvaruje jedino kroz glumca, dok se u ostalom radi o prostom površinskom sabiranju likovnih i književnih elemenata. Glumac je jedina vlastita građa pozorišta s kojom se mogu vršiti izvorno pozorišni eksperimenti i koja je u stanju da ostvaruje svoja vlastita, neočekivana pozorišna značenja. Na njemu svojstven način, koji je svakako u vezi s njegovom ljudskom prirodom, on objedinjuje u sebi sve: i prostor i vreme, i simultanost i sukcesivnost, i sintaksički i semantički princip, i znak i davaoca znaka, i autora i delo: ruka koja slika i ruka koja se slika jedna je ista ruka, kaže Pieter Bruck. I ma kako snažne efekte u pojedinačnim konkretnim slučajevima pozorište ostvarivalo kombinacijom »tuđih« poruka, s teorijskog stanovišta jedine istinski pozorišne poruke koje je u stanju da ostvari jesu one koje ostvaruje glumac. Film, međutim, nema ni to, jer njegov glumac nije više njegov. Film je zaista »fabrika snova«, svet iluzija, optička varka, snop senki bačen na platno. On je zbog toga najpopularnija umetnost, umetnost za mase: jer u procesu prijema poruke ne zahteva od primaoca savladavanje otpora materijala.

Kako u odnosu na sve to stoji književnost? Rekli smo da je to umetnost koja poseduje vlastitu specifičnu građu, da je ta građa jezik, a da je »ono književno« u njemu njegova upotreba. Jezička poruka je par excellence primer poruke ostvarivane u vremenu, u sukcesiji, ali književna upotreba, ili »estetska funkcija« (Jakobsom) njegova, razblja mu tu jednodimenzionalnost sredstvima koja mogu biti manje ili više prirodna, unutrašnja, i manje ili više dodana, spoljašnja.

Prirodna sredstva, gotovo isto toliko prirodna koliko su to ona kojima muzika ostvaruje svoju dvodimenzionalnost, pripadaju isključivo poeziji. Lirska poezija liš poznaje oduvek, ali su ona svoje pročišćavanje doživela tek s razvojem naše svesti o prirodi poezije, što će reći s modernom poezijom, s Bodlerom. Manje prirodna sredstva, analogna onima koja slikarstvo upotrebljava kada prostor slike ispunjava figuralnom kompozicijom, upotrebljava proza kad u svoj osnovni narativni tok upliće elemente deskripcije ili meditacije.

U ovoj drugoj vrsti sredstava može se dovoljno informisati iz svakog gimnazijskog udžbenika književnosti. O prvoj je kompetentno pisano u mnogim odličnim knjigama, naročito u Fridrihovoju *Strukturi moderne lirike*. Ovde bismo želeli da posvetimo posebnu pažnju onom »proširenju« književnosti koje je po nivou prirodnosti blisko slikarskim diptisima, triptisima, tetraptisima i poliptisima, tako dragim slikarima sakralnih kompozicija, ali koje je vremenom, to jest u modernom vremenu, u *Gutenbergovoj galaksiji*, postalo njena druga priroda, to jest knjizi.

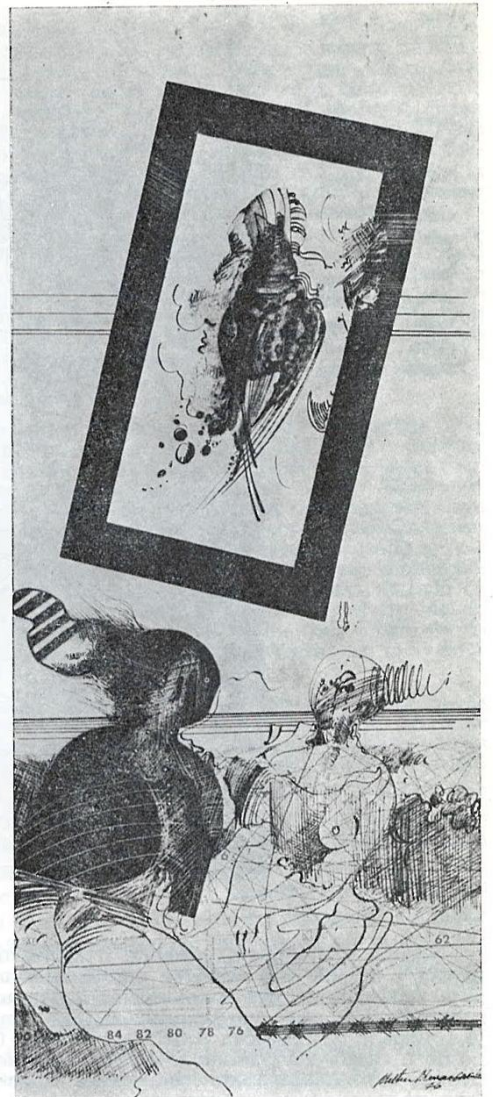
S gledišta teorije informacija, knjiga je jedini prirodni spoljni okvir, jedini komunikacijski kanal u kome se književnost pojavljuje kao književnost. U svim drugim slučajevima (pozorištu, filmu itd.) ona se pojavljuje manje ili više združena sa drugim vrstama umetničkih poruka koje zajedno formiraju jedinstven komunikacijski sistem, a on silom realnosti stvara nov složeni komunikacijski kanal koji nije više književni. Teorija informacija zahteva bavljenje ovim aspektom pojavljivanja književnosti, kome književni kritičari i teoretičari posvećuju malu pažnju. Baveći se knjigom kao okvirom i aspektom književne poruke, kao jedinstvenim komunikacijskim kanalom u kome se ona ostvaruje, želimo ne samo da udovoljimo tome zahtevu, nego i da damo izrazu uverenju da je knjiga nastala kao dosad najbolji rezultat većitog nastojanja književnosti da prevaziđe vremensku jednodimenzionalnost svojih poruka i da se »proširi« u domen prostora, u domen simultanog prijema poruke.

Odlične argumente takvom uverenju pruža Mišel Bitor u svom poznatom eseju *Knjiga kao predmet*, kad poredi knjigu s antičkim svicima, modernim gramofonskim pločama i magnetofonskim trakama. Knjigu odlikuje »sposobnost da pokazuje pred našim očima simultano ono što bi naše uši mogle primiti jedino u sukcesiji. Čak je i sam razvoj oblika knjige, od velikog lista do malog, od navoja do snopa listova, orijentisan ka jednom uvek rastućem uzdizanju ove prerogative«. Naprotiv, s antičkim svicima, gramofonskim pločama i magnetofonskim trakama »nezgoda je u tome što kad hoćemo da nađemo jednu reč, jedan detalj govora, prinuđeni smo da odvijamo celu liniju: vezani smo za njeno prvobitno trajanje... Knjiga kakvu je danas poznajemo nije, dakle, drugo do raspored linija govora u trodimenzionalnom prostoru koji čine, pored debljine knjige, dužina reda i visina stranice; raspored koji pruža čitaocu prednost velike slobode kretanja u granicama teksta, i tako se približava idealnoj simultanoj prezentaciji svih delova jednog opusa«.

Ovakva prirodna knjige zapravo je logičan razvojni zaključak prirode književnosti: od svih vremenskih umetnosti jedino se njena poruka da filmsirati, što će u krajnjoj liniji reći — pretvoriti u prostorno telo. Po tome se ona bitno razlikuje od jezika kao medija kojim se prenosi, čak i kad je usmena. »Slovo nje varabje, viljetit nje pamjmoš,« kaže ruska poslovica. Književnost je pojamnoe slovo, uhvaćena reč i »Singer of Tales« razlikuje se od čoveka koji govori po tome što uvek može da se vrati na određeno mesto u svom govoru. Knjiga predstavlja najpotpunije ovaploćenje ove unutrašnje težnje i prirode književnosti.

# bernstajnova sociolo- gija jezika

milorad  
radovanović



Bezil Bernstajn (Basil Bernstein), savremeni britanski sociolog, poznat je široj naučnoj javnosti prvenstveno zahvaljujući radovima u oblasti sociologije jezika. (Termin *sociologija jezika* češći je među sociolozima nego među lingvistima koji su angazovani u istraživanjima društveno-jezičkih veza i odnosa, i mada se s terminima *sociolingvistika*, *socijalna lingvistika* ili sl. često upotrebljava istoznačno, u novije vreme stiče značenjsku distinktivnost — u smislu upućivanja na primarnost socioloških, teorijskih, metodoloških i pojmovno-terminoloških polazišta, naučnih zadataka i istraživačkih ciljeva.) Pri tom je sociologija jezika koju nudi Bernstajn sasvim specifična u odnosu na druge sociolingvističke teorije.

Bernstajnovu učenje o društveno-jezičkim korelacijama nastajalo je od poznih pedesetih do sedamdesetih godina ovoga veka (i još uvek se razvija, posebno u delovanju njegovih nastavljača), a poteklo je iz relativno širokog kruga inspiracijskih izvora koji su na njega mogli uticati. Tu se u prvom redu misli na britansku antropološku i lingvističku tradiciju, zainteresovanu za pitanja društvenih, kulturnih, psihičkih i jezičkih pojmova i odnosa, koju zastupaju (ili su je zastupali) lingvisti i etnolog Fert (J. R. Firth), antropolog Malinovski (B. Malinowski), lingvisti Hallidej (M. A. K. Halliday) i dr., kao propagatori u različitim vidovima ispoljavanja ideja tzv. *kontekstualne lingvistike*, odnosno *lingvističkog funkcionalizma*, zatim američka antropološka i antropolingvistička tradicija predstavljena delatnošću Boasa (F. Boas), Sapira (E. Sapir) i Vorfa (B. L. Whorf), američka sociolingvistička, tačnije Hajmzova (D. Hymes) *etnografija komunikacije* i Labovljeva (W. Labov), *socijalna*, odnosno *urbana dijalektologija*, moderna socijalna psihologija, američka filozofija pragmatizma i poznata učenja Marksa (K. Marx), Dirkeima (E. Durkheim) i Pijažea (J. Piaget), zatim neurologovistika Lurije (A. R. Lurija) i psiholingvistička, odnosno psihologija saznanja Vigotskog (L. Vygotski). Naravno, tu su i tradicionalne i savremene sociološke, antropološke, psihijatrijske i pedagoške teorije itd. No od svih, izgleda, najpostojaniji i u krajnjim posledicama, verovatno, za Bernstajna presudan, bio je uticaj tradicije humboltovsko-sapirovske-vorfovskog načina mišljenja, koja se isključivo poznatom »Sapir-Vorfovom hipotezom« o lingvističkoj relativnosti, odnosno »teorijom lingvističkog veltanšanga Weltanschauung« — o lingvistički determinisanoj percep-