



# stvaralačka snaga fantazije

günther k. lehmann

## FANTAZIJA I POKRETI

Ništa kao osnovi na javi i snovi sa željama ne želi toliko da se zadrži u dobro zaštićenom prostoru svesti. Pa ipak, ovaj privid i vara. Naime, pada u oči da je delovanje fantazije tesno povezano s fizičkim pokretima ljudskog organizma i da se, u neku ruku, preko njih i ispoljava. Iz stvaralačke fantazije pri tome neprestano izbijaju impulsi koji utiču na somatske promene, proizvode vitalna stanja napregnutosti, pa čak izazivaju i vidljive motorne akcije tela. Ove enervacije i unutrašnji pokreti, koji takođe utiču na psiho-logički ritam, deluju povratnom spregom na fantaziju, inspirišu je i usmeravaju.

Takva stanja vitalne uzbuđenosti ne doživljava samo umetnik stvarajući slike i oblike u svojoj fantaziji; ona su poznata i naučniku koji radi na rešavanju nekog problema i pokušava da, eksperimentišući mislima, razvije upotrebljivu hipotezu. Rezultati fantazije stalno su zaodnuti raspoloženjima i emocionalno jako obojeni. Ova tzv. »čulnost« fantazije može se objasniti time što je svako kretanje stvaralačkog razmišljanja sinhronizovano sa somatskim zbivanjima i stoga se gotovo telesno može osetiti. Pri tome je još intenzivniji osećaj povišene aktivnosti, psihičke napetosti i produktivnog nemira. Tako nastaje psihogeni nadražaj organa koji delaju, a koji se pri tome ne uključuju vidljivo u akciju. Izgleda kao da oni mirni snovi koji su se vratili prema unutrašnjosti, povezuju otkrića duhai dela fantazije najpre s fizičkim radnjama čije je motorno delovanje samo vrlo slabo naznačeno.

Francuski psiholog Theodule Ribot je utvrdio da svako otkriće fantazije ima neki »motorički izvor«. Razume se, Ribot je verovao da je u delovanju pojedinačnih sposobnosti duše pronašao ovaj »motorički izvor«, i to u potrebama, željama, čežnjama i nadama čoveka. Ali, da li ove sposobnosti uopšte i mogu

da budu poslednji uzrok? Pravo objašnjenje, koje leži mnogo dublje, pružaju realni odnosi, veze koje čoveka povezuju s njegovom okolinom. Zbog toga se »motorika« fantazije mora tumačiti pomoću čovekovog načina rada i stila života.

Jedno drugo zapažanje potvrđuje pretpostavku da je delovanje fantazije u stvari virtualno delovanje, pošto je i motorički prigušeno. Znamo da umetnička dela mogu da nas prenese u svet fantazija, koji ostavlja na nas utisak sličan prvoj stvarnosti; junaci romana izgledaju kao da potiču iz samog života, postaju prisutni i opipljivi, njihove sudbine uzbuđuju, pa ponekad čak i strepimo zbog njih. Umetnost je zaista odblesek stvarnosti; njene slike nisu stvarne, ali nas »navode« na stvarne reakcije.

Očigledno je da umetnost ovladava našim osećanjima i mislima tako što nas preko fantazije pretvara u saučesnike radnje. Mi ulazimo u krug nekog događaja da bismo učestvovali i potencijalno saradivali u radnji, koja nam prikazuje samoponašanje u nekoj situaciji i tumači ga vizuelno, akustički ili verbalno.

Zbog toga umetnost stalno računa na svoju publiku. U njoj ona vidi neophodnog suigrača, čuva ga u pripravnosti za ulogu koja ga adekvatno i u skladu s igrom postavlja prema njenim tvorevinama i navodi da izabere upravo ono stanovište estetskog posmatranja ili doživljavanja, koje omogućava da se spozna unutrašnji smisao umetničkog dela.

Iz ovoga se vidi da »slike fantazije« zapravo ne mogu da se »posmatraju« ili »opaze«. One nisu predstave nego fenomeni događaja ili ideomotoričke slike. Ne radi se o slikama čiji se semantički sadržaj manifestuje i koji bi, poput Platonovih ideja, mogao da se opazi. Slike fantazije se, ukoliko pokušamo da ih vizuelno fiksiramo, pre pretvaraju u neprekidno kretanje.<sup>2</sup> Ono što posmatrajući svojim »unutrašnjim okom« verujemo da predstavlja momentalne snimke ili mirne »slike«, u stvarnosti je reka figurativnih slika, psiho-motoričko kretanje koje nas obuzima i prenosi nam osećanja, raspoloženja, predstave i misaone sadržaje. Ove slike se saznaju, opažaju u medijumu baš tog kretanja.

Direktno »ovaploćenje« slika fantazije objašnjava zbog čega se intenzivno skrivani snovi i želje lako mogu izopaciti u paranoične, sulude ideje onoga ko o njima sanja, poseduje stepen »stvarnih« realiteta. Događa se čak da fantazije preobrazbe strukturu ličnosti i da dovedu do ozbiljnih duševnih i somatskih promena. Tako simulant jednoga dana zaista i počne da pati od bolesti kojom se najpre samo »igrao«. I samo umišljanje neke duševne bolesti ne tako retko izaziva pravu neurozu.<sup>3</sup> Flouber (Flaubert) obaveštava da je »na jeziku osetio karakterističan ukus arsena« i da je morao da povrati, opisujući samoubistvo Bovarijeve. Probisvet koji je u početku svestan da igra tuđu ulogu, kasnije počinje da meša san i javu, i postaje žrtva svoje sopstvene laži. Poznato je da glumci, kojima je uloga sa scene postala druga Ja, i nesvesno igraju tu ulogu u svakodnevnom životu.

Ove činjenice obeležavaju, doduše, psiho-fizičku ili psiho-motoričku suštinu fantazije, ali one još uvek ne osvetljavaju dublju povezanost fantazije sa sistemima pokreta i čovekovog rada.

## GEST RADA

Čovek je produkt svoga rada i prema konstituciji tela upućen na rad. Njegov život zavisi od instrumentalnog ovladavanja i prisvajanja okoline, zbog čega su svi njegovi organi osposobljeni i usmereni ka ovom primarnom zadatku egzistencije. Ne postoji ništa što direktno ili indirektno obuhvata i karakteriše organizaciju i proces čovekovog rada.

Čovek se nalazi u drukčijoj situaciji nego životinja. Životinjski organizam se saživeo sa svojom okolinom, a ona ga usmerava. Ovaj obimni, zatvoreni, jedinstveni sistem povezanosti životinje s okolinom funkcioniše samo pod približno istim uslovima. Životinja retko kada može da delotvornim protivmerama odgovori na ometanja životnih uslova, koja nastaju menjanjem okoline, a te promene, pošto su nepredvidljive, istovremeno su i »neprirodne«.

Prirodna, kruta povezanost čoveka s okolinom ne postoji. Njegov odnos prema okolini je potpuno poremećen; ona mu je postala smetnja, neki suprotstavljen predmet. Plod je postao predmet pošto se prirodnim organima (ruke, zubi) ne može otvoriti. On je prisilio ruku majmuna da se nauruža kamenom da bi rastvorio čvrsti oklop. Udarac je slučajno razbio uglove i ivice kamena; iz prirodnog oblika kamena došlo se do funkcionalne forme. Preobražaj majmuna u čoveka započeo je tamo gde se prirodni predmet prilagodio gestu udarca, gde je iz krutog materijala natsala dinamička forma i kada je alatka (klin) postala pedesna za rukovanje.

Ali alatka ne odražava samo pokretljivost ruke; ona istovremeno donosi isvoj sopstveni sistem pokreta i prisiljava ruku da se pokreće u skladu s alatkom. Gest udaranja bi, shodno tome, bio rezultanta predmeta (kabasti plod), alatke (uglasti, zašiljeni kamen) i svrhovitog pokreta (pokret rukom). On tako obuhvata najbitnije momente radnog procesa.<sup>4</sup> Jedino se preobražavanjem prirodnog mehanizma pokreta omogućava čoveku da se u okolini koja je za njega postala opredmećena i potvrdi.

Radni proces se ne sme shvatiti samo kao posledica mehaničkih iradnih kretanja koje slede jedna za drugom. Ovaj proces nije amorfno, beskrajno događanje, nego se odvija u okviru

zaokrugljenog, u sebi usklađenog sistema predmeta, alatki i radnji. Pojedinačne snage se ne mogu odvojiti od ovog »polja« funkcionalnih korelacija. U ovom procesu postoji i prolazni ritam, jedna dinamična logika rada koja vlada pojedinačnim radnjama, usmerava ih, koordinira i sinhronizuje. Ovu logiku nazivamo *gestom rada*. Tek taj gest povezuje različite pokrete u operativni sistem, oblikuje u njemu predmete i sredstva za rad i omogućava da se od rada odvoji tehnologija.

Sovjetska psihologija rada otkrila je interesantne analogije između dinamičkih sistema rada i kibernetičkih pravila krugova.<sup>3</sup> Pre svega, važno je što tehnologija, odnosno organizacija rada, nije pridodata radnom procesu kao neka kruta shema, nego se stvara tek u samom procesu. »Logika rada« se menja sa situacijom, ona postaje fleksibilna i varijabilna. Sistem reaguje na nove predmete preobražajem i korekturom svojih objektivnih i subjektivnih snaga, dok se ponovo ne dostigne unutrašnja stabilnost. Relativno stabilni elementi, sistem alatki i mašina, radna iskustva i veštine, čine »skelet« proizvodnje. Ali čak ni ovaj »skelet« nije nešto mrtvo ili statično. On je upućen na kretanje, funkciju; izvan ovoga on bi bio nejasan, prazan i bez ikakvog smisla. Sam operativni proces ovde deluje neposredno konstituišući i izaziva organizaciju koja mu odgovara; tako se javlja suprotstavljanje mehaničkoj koncepciji prema kojoj radni proces pokreće i sam uređen, savršen tehnički sistem (uključujući i subjektivne veštine). Radni proces ipak nije samo mehaničko kretanje, nego i proces koji samog sebe organizuje, reguliše, on predstavlja dinamičan sistem radnji, koji reguliše proces razmene materije između čoveka i prirode, a pod izmenjenim uslovima održava i čovekovu egzistenciju.

Posle ovih razmatranja trebalo bi da bude jasno da je ono što smo nazvali gestom rada neodvojivo povezano s radnim procesom. Gest obuhvata prostornu i vremensku koordinaciju operativnih kretanja, on stvara i oblikuje prostor i određuje trenutak završetka radnje, a to znači: oblikuje i vreme. Sigurno je da metrika rada istovremeno »premerava« našu svest o prostoru i vremenu, da ona konačno i potpuno zavisi od načina rada i života čoveka koji najpre posmatramo u najjednostavnijem obliku. Radnja ispunjava prostor i vreme, ona ga i oblikuje. Prazan prostor i neispunjeno vreme, samo prostiranje i čisto trajanje zamislivi su jedino kada se polazi od apstrahovane radnje ili njenog krajnjeg pola — stanja mirovanja.

Nevidljiva mreža koordinata, koja postaje delotvorna samo u procesu rada, raščlanjuje događaje prema cilju (svrsi), prostoru, vremenu i funkciji. Ona kvalifikuje predmete koje sažima proces, ne toliko prema prirodnim i materijalnim osobinama, koliko prema njihovom funkcionalnom značenju u okviru ovog dinamičnog sistema. Da li će rezultat toga biti u upotrebnosti vrednost u vidu sirovine, poluproizvoda ili gotovog produkta, u potpunosti zavisi od određene funkcije i mesta koje mu pripada u radnom procesu, a s promenom ovog mesta dolazi i do menjanja ovih odredbi.<sup>6</sup>

Time što gest rada, zahvatajući u prostor i oblikujući vreme, označava tako reći dinamičnu strukturu procesa proizvodnje, može se svakoj fazi kretanja i svakom predmetu odrediti mesto po vrednosti koje zavisi od njegove funkcije. To je preduslov koji čoveku omogućava da se orijentuje u prostoru u kome deluje. On želi da izgradi praktičnu svest o položaju, a ona usmerava i koriguje akcije njegove ruke i njegovih ostalih sredstava za rad. Na ovaj način operativno kretanje postaje plastično oblikovano i prilagođeno praktičnim uslovima.<sup>7</sup>

Ovom sistemu pripada i čovek sa svojim organima. Kao što oko sledi pokrete ruke, kontroliše je pomoću senzornih impulsa preko svesti o položaju (povratna sprega), kao što sluh nadzire šumove i ritam rada, i navikne da razlikuje i označi fine nijanse tako i racionalno mišljenje usmerava proces ka cilju (svrsi) rada, pri čemu utvrđuje precizno održavanje pravca pomoću analitičkih i sintetičkih postupaka i izmamљуje ih pomoću volje. I položaj čovekovog tela se prilagođava gestu rada. Držanje i ponašanje se dovode u sklad s predmetima i sredstvima za rad, oblikuju se u ritmičnu figuru koja u datoj situaciji sve produktivne sposobnosti dovodi do optimuma.

Tako gest rada ne odslikava samo organizaciju predmetnih i tehničkih snaga (materijalna sredstva za rad); on sem ovoga obuhvata još i motorne, čulne, racionalne reakcije organizma i svrstava ih u sistem. On celinu prilagođava situaciji, zajedno s mehanizmom procesa koji iz nje proističe. Tako rad oblikuje telo i psihu radnika, ali i njegovu sliku sveta, ukoliko mu kao predmet nudi stvarnost, i uči ga kako da je svrsishodno promeni, pa mu na taj način ona postaje isto toliko značajna koliko i »shvatljiva«. Okolina shvaćena prostorno nastaje u okviru delatnog i radnog prostora, deluje kao instrument rada, a ono što je stvoreno ponovo postaje okolina. Stoga nije moguće povlačenje krute granice između okoline i akcije. Tako posmatrana, okolina se javlja kao oblikovani zahtev i obaveza. Ona, u zavisnosti od raznih vrsta delatnosti, postaje nosilac informacija i impulsa koji pomažu da se — shodno postojećim svojinskim odnosima — organizuju način i vrsta proizvodnje. Njeno estetsko oblikovanje zato prati socijalne sadržine kao funkcionalne vrednosti u radu. Dakle, ono što se u procesu rada razvija u fantaziji i stvaralačkoj snazi, zavisi i od ove *opredmećene* psihologije, uslova rada, i ne može se objasniti jedino psihologijom rada.

## PLESOVI I IGRE

Što se više bližimo izvoru ljudskosti, to neizvesnije postaju granice između rada, nauke i umetnosti. Sigurno je da stari plesovi, koje još i danas pronalazimo kod tzv. »primitivnih« naroda, nisu ono što nazivamo umetnošću. Često plesovi samo ponavljaju one pokrete tela koji se javljaju u lovu ili žetvi. Mnogi plesovi su čak i neposredno vezani za rad. Tako i Bagobosi, plešući, zabadaju štapove u zemlju. Žene ih slede i u skladu sa strogim ritualom baciju žito u iskopana udubljenja.<sup>8</sup> I Barundi smatraju: »Rad znači ples.«<sup>9</sup> To ne znači da je rad zadovoljstvo ili da je ples ukras rada. Time se samo poriče da se rad u polju, ali i lov, zaodevaju nekim magičnim ceremonijalom. Mnoga plemena obavljaju radove istovremeno prizivajući duhove i demone i preklinjući ih da zemlji podare plodnost i odgode nepogode. Ali, ovi običaji već svedoče o jednom višem stepenu kulture.

Prvobitno su ritmički povici pratili pokrete pri radu slične plesu. Pri tome se ne sme misliti na melodijsko pevanje; povici su zapravo bili nejasni i bez smisla. Oni su uzvikivani, izvikivani ili prigušivani u skladu s ritmom rada. Modulacija glasova je zavisila od disanja radnika. Što teži rad, to je jača i eksplozivnija postajala pesma. Sigurno je da se nije pevalo zbog zadovoljstva u radu, a ovo pevanje bi isto tako teško moglo da se nazove podržavanjem šumova koji su u radu nastajali.

Pošto su akustički izrazi u skladu s promenom napetosti i opuštanjem, udisanjem i izdisanjem, pre bi se moglo pretpostaviti da se ovde radi o akustičnom usmeravanju tehnike disanja, a da se pri tome koordiniraju niti. Kako tvrde mnogi posmatrači, urođenici prestaju da pevaju kada obave posao ili kad iscrpljeni padnu. Pesma, ritmičko uzvikivanje, održava rad. Takt koji se čuje gotovo fizički ovladava radnikom i često ga prisiljava da da od sebe i poslednji delić snage.

Već je zastupano stanovište da je javljanje glasova, odnosno govor, u skladu s opštom motorikom (pre svega s gestikulisanjem) i da pri tome funkcioniše i povratna sprega između sistema signala i pokreta.<sup>10</sup> Tako igre pune pokreta imaju jak uticaj na stvaranje (usavršavanje) govorne motorike deteta, a posredno i na njegov intelektualni razvoj. Mnogo toga je još uvek nerazjašnjeno. Ali smeli bismo pretpostaviti da se samo na osnovu govornih artikulacija ili signala gradi komplikovan, svrhovit sistem pokreta, koji ravnomerno deli i usmerava telesnu snagu. Nije važno da li glavnu reč preuzima akustički, vizuelni ili »unutarnji govor«. »Ni »unutarnji govor« ni mišljenje nisu oslobođeni kinetičkih izraza, što je i navelo ruskog psihologa na zanimljivu tezu da svako unutrašnje razmišljanje počiva na sputanom kretanju, a misao je sputani refleks asocijacija.<sup>11</sup>

Sistem usmeravajućih signala dopunjava se zvucima koje izaziva alatka: npr. udarci čekića, tonovi pri kuckanju itd. Mnogi urođenici pričvršćuju još i neke vrste zvečki na svoje alatke i time pomažu održavanju takta u radu. Pomoću takvih »veštačkih« signala mogu se otkriti i tehnološki oblikovati pedesni pokreti tela. Zvuk apstrahovan od alatke je muzika; muzika je regulisano kretanje i regulator kretanja. Prvobitna instrumentalna muzika artikulise govor zvukom, koji, svaki put kad odjekne, izaziva radnu situaciju koja se čini prisutnom i gotovo se može osetiti. Za nju je karakteristična ritmička sila koja primitivnog čoveka može da prikuje uz rad i koja ga podređuje »logici« radnog toka. Ona deluje sugestivno, prinudno, neodoljivo. Ako se rukama daje ritam, noge se skoro automatski kreću po taktu, telo se pokreće i leluja tamo-amo. Otuda, verovatno, uprkos kasnijoj sublimaciji i podešavanjima, »magično« dejstvo svake ritmičke artikulacije, ono stanje opčinjenosti u koje muzika i pesništvo mogu da prenese publiku. I zar upravo muzika ne čini »metrikom« našeg života čujnom, kao i artikulacije našeg životnog osećanja, koje isto tako ima ritmičku vrednost?!

Živo biće je na predljudskom stupnju najpre moralo da nauči da radi. Radni pokreti su veštački »stvoreni« način ponašanja, iznuđen organskom aparatu za kretanje. To objašnjava ono prvobitno regulisano, ceremonijalno, plesno u radnim kretanjima primitivnih ljudi. Plesne figure, u suštini uzev, i nisu ništa drugo do zapisana radna iskustva jednog plemenskog kolektiva. To su stereotipne sheme koje se mogu prenositi jer se ne ograničavaju samo na izražavanje prirodnih i individualnih motiva ili životnih sadržaja. Ove figure mogle su se ustaliti kao socijalne navike, običaji, rituali itd., i tako se i sačuvati. Ali, bez glasa i zvuka ovo blago iskustava ostaje mrtvo, figure ne funkcionišu. Glas je integralni element kinetičke figure. Stoga je lovačkim i radnim plesovima pridodat i jedan, manje ili više usavršen akustički sistem u kome se mogu prepoznati rani oblici umetnosti reči i zvuka. Ova glasovno povezana ponašanja jedna generacija prenosi drugoj. Ona zato istovremeno služi i kao oblici saopštavanja, predanja, kao emocionalni i idealni, motorički i habituelni orijentiri, kompleksno preneseni, najčešće u neodvojivoj povezanosti predstava i izraza, podržavanja i doživljavanja.

Učenje plesova je u svim primitivnim narodima sakralni čin. Ceremonijalna ozbiljnost naglašava da je ovaj akt priprema za zajednički rad i da dozvoljava da i mladež učestvuje u plemenskim plesovima potvrđujući i njen prijem u plemensku zajednicu. Usput da napomenemo da se pored ovih, ritmički sti-

lizovanih radnji, usavršavaju i plesovi opijenosti i ekstaze. Pronalazimo ih već u praistorijskoj epohi, a održali su se delom još i u današnjim primitivnim kulturama. Plesovi se kreću od ekstaza opijenosti i seksualnih ekscesa do toksične zanesenosti. Oni čine protivtežu strogom i regulisanom ritualu igara uz rad, pošto izazivaju baš slobodne, haotične ekstaze pokreta. Legalizovane plemenske orgije su tako reći »opuštanja« (vrsta katarze), koja razmekšavaju čvrsto ukorenjene navike i automatizme pokreta koji tište i treba da dovedu do ublažavanja unutarnjih napetosti.

Sada postaje sve jasnije šta predstavlja fenomen fantazije. U plesu je gest rada postao oblik, zbog čega bi mogao da se nazove i »plastikom spoljašnjeg života«,<sup>12</sup> čime bi se označio i kao psiho-motorična slika. A to opet podseća na suštinu fantazije, opisanu u uvodnom delu.

Do sada smo ples posmatrali kao rod, vrstu. Bogati materijal koji su razradili istoričari umetnosti i antropolozi pokazuje da ipak postoje nijanse. Ovo se, pre svega, odnosi na stepen odvajanje plesa od konkretne radne situacije, koju ovde, uopšteno shvaćeno, treba uzeti kao situaciju delatnog ponašanja. Postoji tendencija da sistem kretanja i pokreta izade van okvira radnje i nađe se ispred realne radnje, a da pri tome izgubi svoju »telesnost«. On se apstrahuje jedino iz realnog prostora i realnog vremena, ali ne i iz telesnog kretanja. Gest rada se oblikuje kao krug radnji, samostalan i otvoren prema okolini; on omogućava realizaciju radnji u imaginarnom prostoru i imaginarnom vremenu, i stoga ne donosi nikakav opipljiv, koristan efekat. Ali nužna logika realnih životnih situacija ostaje očuvana u imaginarnoj stvarnosti i tu, ojačana, razvija svoju snagu koja oblikuje svest i ponašanje. Takve radnje su igre. Igra je opšta struktura plesa.

Neosporno je da je »igra dete rada«,<sup>13</sup> ukoliko se zapitamo o njenom postanku. Prema funkciji, igra se nalazi ispred rada, pošto ponovo aktualizuje sačuvana iskustva o kretanju i uvodi ih u realnu situaciju. Igra je priprema, predvežba za rad. To je njen korisni učinak. Posmatrana sa svoje sadržine, odnosno predmeta, igra se ponovo javlja kao *podražavanje* rada.

Podražavanje počinje tako što se igrač premešta u jednu ne-sadašnju, ali ipak verovatnu situaciju. On menja sistem pokreta, odbacuje svoju povezanost s faktičkom okolinom da bi okušao sebe u odnosu prema jednoj realno mogućoj okolini. Normalno, ovaj odnos je dvostruk: i okolina je suigrač. U igri se sledi imaginarna divljač, vreba se, ubija; ali, lovac istovremeno igra i ulogu napadnute životinje, koja, na smrt pogodena, beži. Zbog toga se igrač, često je to plemenski čarobnjak, maskira rogovima i krznom.

Zanimljiva je ova identifikacija lovca i životinje. Ponašanje lovca se ne usmerava samo prema ponašanju protivigrača-zivotinje. Lovac se čak i »preobražava« u životinju da bi na sebi samom iskusio logiku životinjskih pokreta, zbog čega može gotovo telesno da »unapred oseti« verovatnu reakciju životinje. On ne shvata i ne razume životinju, ali se ipak njeno ponašanje »uliva« u njegovo telo, tamo ostavlja ideomotoričke engrame i tako se prilagođava njemu samom. Čovek koji se igra« prikuplja iskustvo vezano za telo. To mu pruža šansu da bude nadmoćniji od svog suparnika i da ga dotuče sopstvenim oružjem.

Podržavajući plesove počivaju oduvek na takvim »preobražavanjima«, kreću se stalno od sopstvene do protivnikove uloge, menjaju se mesta i stanovišta da bi se obuhvatilo »čitav« događaj, njegov gest. Kroz ples se eksperimentiše s načinima ponašanja. Prvobitni čovek koji pleše je čovek koji eksperimentiše.

U sposobnosti da se igraju korelativne uloge, da se iz akcije i reakcije otkrije verovatna rezultanta radnje, javlja se fantazija koja se može spoznati ovde, isto kao i u umetničkoj sposobnosti da se oblikuju likovi ili u određenoj praktičnoj inteligenciji.

Nevezivanje čoveka za okolinu, međutim, postaje osnovna odredba za funkciju fantazije: stvaranje upotrebljivih gledišta i načina ponašanja prema okolini koja je neprestano uslovljena situacijom i promenljiva. Nije značajno samo to što čovek uopšte i ima neki odnos prema okolini, dok životinja za njega ne zna.<sup>14</sup> Za čoveka je mnogo važnije da za svaku, pa i za slučajnu, okolinu u kojoj se nađe, traži i »pronade« neko optimalno, pogodno ponašanje da bi u njoj mogao da opstane i živi. I obrnuto: radom se menja i okolina koja iz njega proističe; ona kroz rad postaje stvarna za čoveka, dakle, pod njegovim rukama se istovremeno i »preobražava«. Rad uklanja kako nepromenljivost okoline, tako i čovekovu nepromenljivost, a istovremeno je i stvara. Čovek je razvio fantaziju pošto je počeo da radi, pošto je počeo da postaje čovek.

Zbog toga plesovi ranih kultura ne mogu da se shvataju kao izraz mladalački neobuzdanog i »neukalupljenog nagona«. Tačno je da mlada mačka skače na klupče konca koje se kotrlja, poseže za njim i tako vežba hvatanje plena. Starija mačka se već ne »igra«, pošto samouvereno vlada akcijama i reakcijama, nužnim za opstanak njenog života. Mladalački »višak snage« se stopio s ovim oblicima kretanja i sada se više ne ispoljava neobuzdano i spontano. Slično bi moglo da se zapazi i u ostalih sisara, a pre svega u životinja-grabljivica.

U ovom smislu čovek nikad nije konačan, upućen na neki određeni način ponašanja. U pokušaju koji je, oslanjajući se

na Buytendijka, poduzeo Huizinga da pokaže da se nastanak i razvoj kulture rađaju iz široko i apstraktno shvaćene »igre«, ova bitna specifičnost čoveka ne uzima se u obzir. Tako Huizinga pre veruje da će otkriti okoštavanje kulture koja uzima sve više maha. Ostarela, racionalizovana civilizacija nema više smisla za mladalačke igre čovečanstva i za slobodne, eksperimentalne pokušaje.<sup>15</sup> Ovo je usmereno protiv građanskog kulturnog života, lišenog fantazije, tako da bi to činilo Huizinginu teoriju istovremeno i kritikom kulture.

Moramo istaći još i osobenost podržavajućih plesova: mičičko »preobražavanje« u predstavljeni objekt odvija se stalno u zajednici (kolektivno). Čak i tamo gde ples započinje poglavar ili lekar, ritam obuzima čitavu grupu (pleme, klan) i uvlači je u igru. Nedostaje »publika« koja, nepomično posmatrajući, prima samo duhovno-kontemplativnu sliku plesa. Primitivni čovek direktno učestvuje u plesu, inače u njemu ne pronalazi nikakav smisao.

U kultu totema može se relativno jasno otkriti podružljavanje osećanja i ponašanja grupe. Pretvarajući se u isti objekat, svaki pojedinac podržava neko kolektivno ponašanje, svoje osećanje pretapa u osećanja kolektiva. Tako objekti-totemi (životinje, jestive biljke, prirodne sile) sublimišu duhovno i fizičko jedinstvo plemenske zajednice. Prikazivanje totema preko plesa plemu zaista i pretvara u sociološko-psihološku celinu. Grupni doživljaj kulminira u objektu (totemu), tamo se uobličava u poseban duhovni kult. I obrnuto: ovaj objekat neposredno ovladava telima pripadnika plemena i izgleda da mu postepeno nastaje kao neka »grupna duša«, koja svakome ko svoj život sjedini s plemenskim pruža zaštitu, a ona zauzvrat svakog odmetnika prepušta zlu.

Stvari postaju komplikovanije kad podržavani objekat počne da se deli na dve ili više uloga. Ples lovca i divljači, koji najpre u jednoj osobi osvetljava čarobnjak (identifikacija), može da se podeli i na dve uloge. Ovo dovodi do toga da se fantazija samo delimično unosi u dušu. Jer, u ovom slučaju svaki igrač mora u svoju sopstvenu ulogu da unese i ulogu onog drugog, da igra i nju-doduše, samo virtuelno, u svojoj *fantaziji*. Igrač sada više nije pola čovek — pola životinja, nego je vezan za svoju ulogu. Ali on mora da proživljava i onu drugu, inače ne bi mogao da odigra ni svoju. Bez ove unutrašnje promene uloga ne može se otkriti logika toka igre, a uloga se ne može vezati za nju. Nijedna igra se ne bi ostvarila, akcije bi se raspale.

Na području radnje, koja proizilazi kao rezultat uloga u igri, dolazi do podružljavanja pripadnika plemena koji učestvuju u igri. Grupa se deli na dva dela da bi se potvrdila kao skupina koja jedinstveno deluje. Efekat je isto kao i u kultu totema. Igra između partnera najpre svedoči o visokom stepenu socijalne komunikacije i već ima drukčije crte. Ukoliko igra ima više uloga — a začetak toga je još u predstvu — utoliko veće i više diferencirano postaje područje unutarne fantazije, koja mičičku igru mora da dopuni virtuelnim pokretima (unapred predviđene suprotstavljene radnje) i da ih uobličiti u jedinstven gest. Fantazija, posmatrana prema svojoj prvobitnoj funkciji, služi pokretljivom oblikovanju kooperativnih veza. Ona, kao sposobnost izgrađena kod individua, predstavlja osnovu ponašanja usmerenog ka zajednici. U ovom pogledu fantazija odražava povezanost sa socijalnim partnerom, s grupom; ona traga za promenljivim odnosima zavisnosti i uvodi ih u igru. Dozvoljavajući ulazak strategije ponašanja i postajući sve snađa da je ona i uslov njenog ponašanja, fantazija se javlja kao *conditio sine qua non* života u društvu, čiji konkretni socijalno-ekonomski mehanizmi i norme zajedničkog života određuju i delovanje fantazije. Fantazija se stoga uvek javlja u istorijskoj uslovljenosti. To je suštinski aspekt s koga mora da se posmatra istorija fantazije, isto tako kao i istorija umetnosti — kao institucionalizovani oblici socijalne fantazije.

Prevela s nemačkog: Lj. Banjanin

\* Iz knjige: Günther K. Lehmann, *Phantasie und künstlerische Arbeit. Beobachtungen zur poetischen Phantasie*, Aufbau-Verlag, Berlin und Leipzig 1976.

<sup>1</sup> Theodule Ribot, *Die Schöpferkraft der Phantasie*, Bonn 1902, s. 218.  
<sup>2</sup> Up.: S. L. Rubinstein, *Grundlagen der allgemeinen Psychologie*, Berlin 1960, s. 409.  
<sup>3</sup> Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin (Göttingen), Heidelberg 1913, s. 334.  
<sup>4</sup> Up.: Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. I, Berlin 1947, s. 186.  
<sup>5</sup> Up. izm. ostalih i L. B. Itelson, *Die Kybernetik und Fragen der Arbeitspsychologie*. — U: Sowjetwissenschaft (Berlin), 10/1962, s. 1105—1123.  
<sup>6</sup> Marx, *Das Kapital*, Bd. I, s. 190.  
<sup>7</sup> Up. uz to i: Rubinstein, *Grundlagen...*, s. 678.  
<sup>8</sup> G. W. Plechanow, *Kunst und Literatur*, Berlin 1955, s. 99.  
<sup>9</sup> Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1924, s. 334.  
<sup>10</sup> Johann Dembowsky, *Über einige Fragen des Sprechens und seiner Entwicklung im Lichte kybernetischer Anschauungen*. — U: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 3/1962, s. 318.  
<sup>11</sup> W. M. Bechterew, *Allgemeine Grundlagen der Reflexologie des Menschen*, Leipzig und Wien 1926, s. 377.  
<sup>12</sup> Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, s. 336.  
<sup>13</sup> Plechanow, *Kunst und Literatur*, s. 98.  
<sup>14</sup> Marx/Engels, *Die deutsche Ideologie*, Berlin 1953, s. 27.  
<sup>15</sup> F. J. J. Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels*, Berlin 1933, s. 26.  
<sup>16</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1958 (Rowohltova nemačka enciklopedija, tom 21).