

Razgovor sa dr. Nadeždom Čačinovič, izvanrednim profesorom na katedri za estetiku Odsjeka za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Lica i naličja estetike

Razgovor vodili: Marina Protrka, Sanja Đurin, Petar Milat

Uvodno se pitanje tiče položaja i uloge estetike danas. Gdje je smjestiti i kako je odrediti spram filozofije u 20. st.?

S estetikom je uvijek bilo dosta nevolje. Samo je poimenovanje vezano uz osjetilni moment, osjetilnu spoznaju. Kao filozofska disciplina nastala je razmjerno nedavno. Ovdje ne treba zanemariti općenito pitanje disciplinarnog podjele i granica. Formirana je iz sustavnih razloga unutar jednog tipa filozofije. S jedne se strane samo ime doživljava kao opća oznaka za bavljenje umjetnošću, lijepim, a s druge se strane ono osjetilno nastoji iskoristiti za obnovu pristupa tim fenomenima. Tako nastaju pokušaji da se umjesto bavljenja umjetnošću uzme u obzir čitava osjetilna sfera, ili da se govori o nečemu kao što je »anestetika«, kao što to čini Welsch. Radi se o pokušaju utvrđivanja, kao prvo, načina na koji je ova sfera postala konstitutivnom za čitav niz područja, dakle ne samo za umjetnost; kao drugo, traže se područja koja uspijevaju uzmicati estetifikaciji, uljepšavanju. Estetika ima svoj položaj u jednom tipu školske filozofije utemeljene u povijesti filozofije, zatim u jednom manje akademskom pogonu, gdje je ona opća oznaka za čitav niz spekulacija koje polaze od predmeta oblikovanih kulturom - umjetničke pojave su polazište za svjetonazorske spekulacije. Čitav je niz mogućnosti, kao i različitih tradicija u tome. Prije jedno 30-ak godina postojalo je u anglosaksonskom svijetu opće mjesto da je estetika ružno pače, područje u kojem nema smislenih i višestruko provjerenih iskaza bez kojih filozofija ne može napredovati. U jednoj drugoj tradiciji, u zapadnom marksizmu, estetika postaje područje rješavanja središnjih filozofskih problema. Imate, uostalom kod Heideggera, stanovit način izražavanja nezadovoljstva disciplinarnim podjelama filozofije, te poznatu tvrdnju da je estetika oblik promašivanja umjetnosti. Odatle se lako dolazi do stava nivelacije filozofijskog i estetičkog iskustva. Postoje različite varijante, i kada bi sustavno htjeli raspravljati morali bismo postupno odrediti čitav spektar.

Može li se uspostaviti paralela s prošlošću? Kako odrediti pojmove umjetničkog nekad i danas?

Ako nešto ponavljam na svojim predavanjima onda je to pokušaj da se umjetnost shvati u njezinom povijesnom nastanku. Činjenica je da možemo

(kao što su to Tatarkievič i Kristeller radili) pratiti postupno pro-širivanje shvaćanja umjetničkog od umijeća proizvođenja po pravilima (koje u tom smislu nije obuhvaćalo istovremeno i pjesništvo i kiparstvo i slikarstvo) do jednog obuhvatnog sistema umjetnosti. Ukazivanje na mjeru mijenjanja sadržaja i forme, pri čemu postoji stalan anakronizam protezanja jednake oznake na suvremene artefakte i na antičku tradiciju, onemogućuje nam shvaćanje promjena koje se u tome događaju, shvaćanje koliko je ova zgrada zapravo (ne želim obezvrijediti autonomnost umjetnosti kao posebnog sistema) vezana uz sasvim određen kontekst, uz različite tipove kulture u kojima danas participiramo. Bit će nužno na adekvatan način pojmiti ono što je estetički višak. Stavimo li naglasak na povijest pojma, vidjet ćemo postojanje različitih pojmovnih strategija, napredujemo li u ovom tipu kontekstualizacije, ponekad ne možemo provesti ono što je u teorijskom poslu ipak još uvijek cilj, a to je u okviru granica vidjeti diferencijacije, dobiti povratnu informaciju o tome odgovara li tip naših konstrukcija fenomenu. Općenito gledano, u estetici kao ustanovljavanju zakona u refleksiji o lijepoj umjetnosti primjećuje se neuspjeh formuliranja nekih pravila koja bi bila dovoljno općenita da ne reduciraju fenomen, a mogla bi se povratno primijeniti na doživljavanje i interpretaciju umjetnosti. To je kretanje koje s jedne strane vodi trivijalnostima, a s druge se strane korigira postojećom jednokratnošću, jedinstvenošću, ireduktibilnošću svakog pojedinog umjetničkog djela. Nije to novi fenomen - desetljećima se govori o razočaranosti estetikom, o tome kako je svaki korak od pojedinog prema općem korak u krivom smjeru. Ne traži se samo iznalaženje čvrste teorijske strukture već i suočavanje s promjenama u izvanteorijskim zbivanjima. Pogledate li povijest filozofije umjetnosti vidjet ćete nesrazmjer između razdoblja u kojima su kasnije općeprihvaćene estetičke teze formirane u filozofijski marginalnim tekstovima, i s druge strane razdoblja poput njemačkog klasičnog idealizma gdje se te dvije sfere poklapaju. Bez obzira na razliku, način na koji se vodi računa o umjetnosti dio je sveukupnog filozofiranja. U tom sklopu ne mogu dati neka jednostavna rješenja. Može se govoriti i o krizi umjetnosti, o tome kako postoje klasični oblici te krize koji traju stoljeće, moderna i avangarda, cirkularno ponavljanje određenog seta graničnih pojava, uvijek ponovo probuđene želje da se dovedu u pitanje uobičajeni postupci ili klasično nasljeđe.

Na koji način znanstveni i tehnički razvoj utječu na pojam umjetničkog, pojam lijepog? Aficiraju li umjetničko?

Prvi moment u tom je pitanje tehničke reprodukcije umjetnosti, pitanje možemo li i u kojoj mjeri teoriju interpretacije dovoditi u vezu sa činjenicom da više nemamo posla s auratičnim, kako bi rekao Benjamin, jedinstvenim umjetničkim djelom, koje je imalo kompenzacijsku ulogu kulturnog služenja ljepoti. Godinama naglašavam tvrdnju da mediji nisu neutralni, da su vezani uz tehničke inovacije. Najbanalnija je činjenica to da film nije nastao naprosto

zato jer je netko htio naći posebno pogodno sredstvo za izražavanje neke umjetničke intencije, već je postojala mogućnost snimanja, hvatanja pokreta nakon čega se ta tehnički dana mogućnost razvila. Sto godina filma najjasniji je primjer toga. S druge strane dolazimo do već prije napomenutog da je umjetnost umijeće, tehnika, a to je znak da umjetnost zaista postoji. Ja stalno pokušavam privući pažnju na jedan dio tekstova kao što su McLuhanovi. Nevolja je u tome što su ti tekstovi uspješno vulgarizirani, što je način njegova tumačenja njemu suvremenih zbivanja karikiran. Postoje istraživanja o teoriji slike, različite vrste teorije vizualnosti, manifesti koji su kod nas razmjerno malo spominjani - Guy Debord npr. sa svojom teorijom spektakla. Postavlja se pitanje u kojoj se mjeri zaista radi o znanstveno-tehničkom napretku, u kojoj mjeri o učinku komunikacije u strukturi. Opće su mjesto usporedbe o »globalnom selu«. Ovdje također postoje ekstremne pozicije, kao i zanimljive teze - npr. Lyotardova teza o imaterijalnom. Čitava se naša slika zbilje, pouzdanosti detalja pretvara u nešto što nema jednostavnu provjerljivost, izvanjsku čvrstoću realnosti. Vi ste studenti filozofije pa znate o konstrukcijama pouzdanih znanja, o racionalizmu, empirizmu i drugim spoznajnoteorijskim varijantama. Ovdje je riječ samo o jednoj od mogućih teorijskih konstrukcija. Baudrillardove spekulacije o teoriji komunikacije, potrošačkoj sferi, pomak su od onoga što je vrsta bavljenja određenim predmetima-objektima prema onome što je »trošenje« doživljaja, a to je mnogo fluidnije.

Kako biste odredili pojam vrijednosti u umjetničkom - kao nešto stalno, ili kao nešto što se vremenom mijenja?

Vrijednost je kompleksan pojam, obično ga upotrebljavamo kad više ne možemo bez poteškoća koristiti pojmove lijepog, dobrog i istinitog. Upotrebljavamo li vrijednost u smislu preferiranja, govorimo li u smislu participiranja na nekim manifestirajućim konstantama, egzemplifikacijama nečega što se očituje u djelu - umjetničko bi djelo moralo biti neovisno o percepciji. Ja također imam nekih poteškoća s time što ne mogu izbjeći vrijednosni rječnik, a ono što me najviše zanima u toj temi jest način preživljavanja umjetničkog djela vezan uz širi krug recipijenata. Sasvim je banalan primjer Bacha - jednog od stupova muzičkog znanja koji se morao ponovo vratiti u sistem jer je zapravo bio nestao kao relevantan. Ovdje je pravo pitanje kako umjetničko djelo može postojati ako ga se ne vidi. Nove teorije pojam vrijednosti konstituiraju kao nužno apstraktan - pritom izbjegavaju konstituiranje nekog trajnog carstva onostranih vrijednosti - i to tvrdnjama kako je dio same riječi pretpostavka da ih moramo usvojiti, da moramo »dati biti« vrijednostima. U tom smislu umjetnička djela postoje po momentu neodređenosti, mora ih se izvoditi, prakticirati, njihov se materijalni supstrat mora doživljavati. No, što u tom smislu znači preživljavanje umjetničkog djela?

U tom kontekstu spomenimo da je Hegel u *Estetici* rekao kako je umjetnost po svom najvišem određenju za nas nešto prošlo. Kako biste okarakterizirali tu tvrdnju i njene konsekvencije danas? Znači li to da filozofijski i znanstveni stavovi izravno određuju nastajanje umjetničkog djela? Smatra li se umjetnost u tom kontekstu tumačenjem?

Kod Hegela je to razmjerno jasno, u tim filozofskim promišljanjima on ima neku vrstu hijerarhijskog rasporeda. Hegelova *Estetika* je istovremeno filozofija umjetnosti, povijesti umjetnosti i raspravljanje o pojedinim umjetničkim vrstama. Posljedica takve konstrukcije raznih vrsta umjetnosti jest svijest o postojanju razdoblja u kojem je osjetilno utjelovljenje ideje najviši duhovni oblik koji je čovječanstvu dostupan. Danas ne možemo reći da je bilo koje suvremeno umjetničko djelo osjetilno utjelovljenje ideje koje bi svatko prihvatio. Na određenoj se razini to može čitati kao osuda i odbacivanje umjetnosti, ali ja mislim da je u tome zapravo nešto deskriptivno. Pitanje o tome je li došlo do nekih promjena u instituciji umjetnosti i može li se govoriti o kraju umjetnosti ovisi o tome hoćemo li umjetnost svesti na jedan stav ili na skup djela koja odgovaraju specifičnim postavkama, djela koja recipiramo u posebnom stanju, koja su samosvrha, imaju distancu i autoreferentnost, te o tome hoće li se i u kojoj mjeri takva djela dalje proizvoditi. Ako ovako negativno određujemo to mjesto onda s tim možemo i nastaviti, unoseći red u različite poslove. To donekle ovisi i o tome što imamo negativno određeno mjesto, pa s time i neosvještene potrebe simboličkog karaktera. Da bi pojasnili, navest ćemo Lévi-Straussov primjer u kojem govori o ukrasima na licu žena iz plemena Kaduveovih; tvrdi da tim kićenjem kompenziraju nemogućnost ovladavanja uvjetima njihova života, svim onim nesređenim, kaotičnim i opasnim u zajednici u kojoj žive. Doduše, to je prilično pojednostavljujuća ideja. Većina je teorija u umjetnosti počivala na pitanju hoćemo li u umjetnosti strukturiranost koja nije jednoznačna, koja nam ne daje predodžbe niti ju možemo prevesti u nekakav moralni stav ili spoznaju. Opće je mjesto da ima umjetničkih djela koja donose informacije i djeluju - taj otvoreni tip možete imenovati, kao u Kantovu sistemu, djelovanjem prirode preko genija kojim priroda umjetnosti daje pravila. Ja zauzimam nešto neutralniji stav. Činjenica je da takvo nešto poput »nedužnog oka« ne postoji, postoje značenja koja se uvijek obnavljaju i time postaju nešto konstantno. Događa se da se dio klasičnog nasljeđa pohaba, poput nekih melodija, nekih glazbenih shema koje se toliko upotrebljavaju da postaju istrošene. Najjednostavnije rečeno, mislim da nije moguće konstruirati bilo kakav tip rasuđivanja bez stalne korekcije ili veze sa ljudskom, simboličkom svijješću koja nema tu instrumentalnost.

Rekonstruirajte li estetika umjetničku zbilju ili nalaže zakonitosti? Je li moguće odrediti granicu, uspostaviti distancu od neumjetničkog?

Ima teorijskih stavova koji vide razliku u tome polaze li se od umjetnosti sa njenim oznakama ili od toga da je i najjednostavnija dosjetka prije predmet takvih bavljenja nego prirodno lijepo. Ako ne govorimo općenito, nego promatramo različite moguće tipove bilo pitanja estetike, bilo definiranja umjetnosti obično se može prepoznati koji je pravi vid umjetnosti koji imamo u vidu (odabiru se mogući primjeri i moguće shvaćanje koje će biti primjereno). Ja bih pitanje proširila na to da li smo i u kojoj mjeri sada upoznali jedan novi tip umjetnosti koji dolazi s komentarom. Doduše, moglo bi se reći da je svaki tip umjetnosti vezan uz nekakav kontekst, odnosno da vi morate biti spremni prihvatiti nešto kao umjetnost da bi to kao umjetnost moglo funkcionirati. Ne vjerujem u spontana prepoznavanja - znate anegdotu o gorštaku koji dođe u grad, vidi kazalište, pa hoće intervenirati, ili što se često događa u kinima, da se nehotično stresete, trgnete kad na primjer osjetite da na vas ide lokomotiva. Nikako se ne može zanemariti uloga koju u tom imaju način na koji odrastamo, na koji prihvaćamo zatečenu strukturu bilo jezika, bilo književnih znanosti. Ne kažem to zato što bih mislila da ne možemo uživati u djelima - dapače, potrebna su neobična svojstva tih odnosa. To zapravo potvrđuje moju tezu o potrebi kombinacije jednoznačnih odnosa. Sva sreća da postoje beskonačne mogućnosti inkorporiranja i trošenja artefakata iz različitih područja. Kopamo okolo po prethistorijskim podacima, pokušavamo obnavljati nešto drugo, a zapravo kao umjetnost možemo koristiti sve živo. U Zapadnom krugu postoji jedna aktualna linija koja je još uvijek tradicionalno najuže vezana uz odnos estetike i podsistema umjetnosti kao više-manje samosvrhovitog (a o tim je pretpostavkama ovdje riječ). Radi se o odslikavanju, o transformaciji koja je u tom smislu samosvrha, donekle vezana uz posebnu slikarsku perspektivu u kojoj se sve mijenja, simetrija i harmonija podjednako. Uspjeh se umjetničkog veže uz određeni atribut prirodnosti, jedan od najuzbudljivijih estetičkih učinaka, bez obzira na to što se mi zapravo bavimo drugim tipovima umjetničkih djela, te koliko je u stvarnosti često ponavljan taj notorno neprimjeren izraz za školske pogone. Ne postoji način na koji se može nekome tko se tek snalazi u svijetu prodati klasika, kao što naši u školi rade - nema razloga da se ne čitaju, ne vide one stvari koje su izuzete iz toga.

U kojoj bi mjeri kritička djelatnost bila paradigmatička za sve ostale teorije i zapravo za teoriju samu ukoliko teži nekoj vrsti kosoga čitanja, to jest čitanja u kojem se ipak slabi identitet, pokušava izbjeći prezentnost smisla i gdje se na neki način pojam reprezentacije postavlja u pitanje?

Pitanja se pokušavaju riješiti naglašavanjem nečega što je tradicionalno bilo samo marginalna estetička tema. Ovdje bi valjalo spomenuti Wolfganga Welscha koji piše o tome da je jedina relevantna filozofijska disciplina u sadašnjosti estetika. Radi se čak i tako da se potpuno gubi kontakt s disciplinama bilo koje vrste, teorije se slažu poput kolača: jedni čitaju Lacana, a ne

čitaju Freuda ili čitaju Derridu, a ne čitaju Heideggera. Uzimaju se samo elementi presudni za reprezentaciju ili identitet subjektivnosti, ali tako da pojmovi kojima barataju više nisu dio pojmovnog konteksta filozofijske problematike nego opći stav koji će obuhvatiti teorijsku konstrukciju. Što se tiče pitanja reprezentacije mislim da je filozofijski relevantno slikovito misliti, to se vidi samim time da svi upotrebljavamo riječ *theoria*, gledanje. Nastavimo od onog okulara centričnosti zapadne filozofije kada ova prelazi u teoriju odraza u kojoj vizualne značajke proizlaze iz gledanja. Nakon toga se vizuelno iskustvo pokušava potisnuti na račun verbalnog. Posljednjih se godina može razabrati pomak od jezične paradigme. Ono što nekako valja izbjeći je zastoj koji nastaje ako se ni novi pristupi kao ni novi tip kulture ne doživljavaju kao napredovanje u našoj mogućnosti artikuliranja nekih spoznaja, nego kao gomilanje nečega što je zapravo potvrda nemoći i granica. Za izbjegavanje nečeg takvog nemam nikakvih naročitih savjeta.

Roman Ingarden razlikuje umjetničku i estetsku vrijednost. Danas se često i u različitim kontekstima koriste navedeni pojmovi. Govori se o visokoestetiziranim proizvodima različite vrste. Radi li se o pukom relativizmu ili se područje umjetničkog zaista proširuje?

Jednostavno je ako razlikujemo ono mjerljivo ili opisivo svojstvo nekog umjetničkog predmeta od onoga što nastaje kao estetički predmet. Jedno su dana svojstva, a drugo ono što tek moramo okupiti kao promatrači. Ovo pitanje proširivanja granica umjetničkog ima različitih strategija. Nielson Goodmann, američki filozof, predlagao je da se ne bavimo esencijalističkim pitanjem: što je umjetnost. On je to pitanje preformulirao u: kada je umjetnost. Potrebno je vidjeti razliku između boljeg i lošijeg među stvarima koje pokušavaju djelovati na nas: znači li bolja reklama da će se taj proizvod prodati. Lako se može dogoditi da gledajući takvu reklamu reagiramo vidjevši njenu vrsnoću, vidjevši nešto krajnje duhovito, poticajno itd. Kao što znate, reklame snimaju režiseri, oni koji rade videospotove, filmove... Očito postoji jedan niz »uštedi« varijanti. One u tom smislu nisu irelevantne za nas jer nisu nikakav način manipuliranja. Mislim da o tome treba razmišljati radi graničnih pitanja - kako djeluju umjetnička djela, postoji li jedinstvo lijepoga, dobrog i istinitoga, te što onda kada lijepo više nije normalna točka samorazumijevanja umjetnosti. Znamo da je ta najviša točka narušena najkasnije od Baudelaira, jednako kao i da je umjetnost mnogo složeniji fenomen nego što to pokazuju klasična razmišljanja. Ne vidim razloga zašto onda ne bismo i reklamu uključili u ta razmišljanja. S druge strane, može se reći da u proizvođenju reklama postoji izvanjska interferencija koja reklamu determinira drugačijim namjerama. To je dokaz činjenice da je delimitacija estetike nešto što ne možemo izbjeći. U tom smislu moramo priznati da smo došli do točke u kojoj se stvari počinju iznimno mijenjati.

Kako biste odredili pojam autentičnog u umjetnosti? U čemu je njegova vrijednost i kako se izvornik (autentično dijelo) odnosi spram falsifikata?

Očito je pretpostavka o granici autentičnog i falsifikata vezana uz shvaćanje jednokratnosti umjetničkog djela, odnosno kultne izdvojenosti. Postoji razlika među umjetničkim vrstama - nisu sve falsifikabilne. Kod onih djela koja su vezana uz jezik radi se o nečem sasvim drugom - možete krivo pripisati, tj. tvrditi da je knjiga djelo nekog drugog i pokušati to prodati pod krivim imenom. No pitanje je radi li se tu o falsifikatu. Faktično gledano mislim da borba protiv falsifikata ima smisla jer ako bilo što znamo o tome, sposobnost otkrivanja razvijamo upravo uspoređivanjem. što znači ne znati? Ja očito ne mogu dobro vidjeti bez naočala, a to je neka vrsta pomoćnog sredstva. Zašto onda diskvalificirati lupu? Mislim da se u likovnim umjetnostima, govorimo li o naslijeđenom sklopu djela, ne radi o vrijednosti ili prestižu. Mislim da je potrebno održavati što je moguće više standarde kako bi mogli razlikovati ono što je kič, što ima laki učinak, od onoga što je zapravo željeno. Zaseban je problem razlika između iskrenoga i autentičnoga. Jednako je zaseban problem veza između umjetničkog djela i individualne biografije. Da bismo mogli uživati, da bismo mogli vidjeti naprosto moramo pretpostaviti da stanovito djelo nije napravljeno hladnokrvno, kao prevara. Naravno, ako je to netko smislio kao umjetničko, onda je to napravio posredstvom estetičkog viška, viška smisla - nije hladnokrvno sjeo i rekao napraviti ću nešto à la. To nije pitanje inovacije, tog procesa otvorenosti nema.

U Vašoj knjizi »Ogled o pismenosti« među ostalim govorite o identifikaciji kroz pismo. Kako biste odredili pojam »ženskog pisma« u kontekstu moderne kulture, kontekstu tzv. ženskih pokreta? Možete li ih povezati s pojmom subjektiviteta u modernom smislu?

To je duga rasprava. Jedno je moment esencijalnosti i kad bih ja mislila da postoji nešto što je ženska bit za razliku od muške biti, koja je u tom smislu izvantekstualna, onda bi žensko pismo bilo naprosto izraz toga. No kako ne mislim da tekstovi i umjetnička djela nastaju izravnim ispoljavanjem spola pojedinca, već tu ima intertekstualnosti, nasljeđa ili simboličnosti irealnoga i realnoga, onda je žensko pismo naprosto kombinacija tipa osvještavanja nečega što je očito kulturno-povijesna činjenica konstruiranja ženskih i muških uloga koje onda pokušavamo izvući iz teksta. Ženska pisma su, obično se smatra, onaj dio koji se pokušava primjenom sredstava vratiti trenutku što u pismu zovemo prelaz između semiotičkog i simboličkog. Moram priznati da na razini ovog sustava postoji nešto što mene zanima. Zanimaju me knjige koje na svojevrsan način donose opis iskustva. Ako i mislim da relevantno u umjetnosti ne možemo reducirati, iskustvo određujem individualno izraslim zato jer obnavlja, aktivira mnogo širi krug. Zanimaju me neka iskustva, npr. iskustva žena u ovom stoljeću. S druge strane, žene su

jako uspješne u onome što je najmanje osobna vrsta, žanrovski najjasnija - u kriminalističkim romanima. Događaju se stvari da dva muška autora uzmu ženski pseudonim. To su radili npr. George Sand i George Eliot. U nekim je žanrovima probitačno biti ženski autor, u drugima nije.

Često je povezivanje umjetnosti i države. Moderni pojam koji se upliće u ovu vezu jeste pojam ideologije. Je li umjetnost sredstvo za protest i kritiku protiv nevaljalog u društvu? Nosi li umjetnost poruke?

Najaktualniji oblik s kojim se mi moramo susresti u vezi s tim je namjera totalitarnih društava da kontroliraju sve sfere društvenog života. Jedna od osnovnih značajki tog tipa društva jest da ne može prihvatiti autonomno funkcioniranje bilo koje sfere - no, to je samo jedna od mogućih sfera što se tiče pitanja ideologizacije. Ja sam dakako protiv toga da se neka sfera centralno kontrolira, ali kad bi trebalo, mogla bih vikati da se nitko nema prava miješati u umjetnost. Ako me pak pitate samo teorijski, mislim da je umjetnost ionako neuništiva. Bunim se protiv miješanja u umjetničko jer je to simptom za nešto što ne valja u zajednici, odnosno nije demokracija. Jednako tako ne mislim da su ideološko/neideološko precizne oznake za shvaćanje umjetničkih elemenata.

Na kraju bismo Vas zamolili da kažete nešto o Sveučilištu danas.

Sveučilište je općenito u veoma lošem stanju. Pokušaj sređivanja tog stanja doveo je do stalnog sužavanja prostora, do toga da je jedan dio tradicije otvorenosti pretpostavka da postoji autonomna struktura koja onda odlučuje po svojim mjerilima, svojim kriterijima znanstvene vrsnoće. Na našem smo Odsjeku suočeni sa stalnim nepovjerenjem: pokušavaju nam smanjiti broj studenata, postoje pokušaji (manje ili više uspješni) organiziranja paralelnih studija kojima kriteriji ne samo da nisu viši, nego su niži od onih koji su u tradiciji našeg Odsjeka. Jedan od primjera je kako američka i druga postojeća uređenja utemeljuju sigurnost profesora. Slična je analogija sa sucima u trodiobi vlasti, gdje im se daje doživotno pravo jer se smatra da kad je čovjek jedamput osiguran, onda njegov način obavljanja posla više ne ovisi o stalnoj intervenciji. Materijalna sigurnost nigdje nije naročita, ali se računa na to da profesor nije htio biti indus-

trijski kapetan - netko tko hoće samo novac. Ono što on treba je osjećaj sigurnosti, minimalna primanja koja će omogućiti koncentriranje na tip proučavanja kakvim se bavi. Kod društveno-humaniističkih znanosti ovo održavanje nasljeđa, ovo stalno propitivanje što funkcionira a što ne, nije nikakva samosvrha, nikakva bjelokosna kula. Čisto pragmatički, ako hoćete imati nekoga tko je spreman, iz svojih perverzних razloga, čitavog se života baviti nekim filološkim ili povijesnim detaljima u ovoj našoj struci, onda mu morate dati uvjete u kojima je to moguće. Ono što me naročito smeta kod kolega je višak prilagođavanja: prihvaćanje odlika novog vremena, pokušaj da se čak i prije nego što je donesen zakon unaprijed pogodi što bi bilo podobno. To je zaista previše. Ne mislim da od bilo koga mogu očekivati hrabrost, ali spremnost da se odustane od principa ili da se prekrše elementarna pravila solidarnosti ipak prevršava svaku mjeru.