

Симо М. ИЛИЋ\*

МАРИНКО АРСИЋ ИВКОВ, *КРИВИЧНА ЕСТЕТИКА:  
ПРОГОН ИНТЕЛЕКТУАЛАЦА У КОМУНИСТИЧКОЈ  
СРБИЈИ*, АУРОРА / ЦЕНТАР ЗА УНАПРЕЂЕЊЕ  
ПРАВНИХ СТУДИЈА (ЦУПС) / АСТИМБО–КЊИГА,  
НОВИ САД – БЕОГРАД 2003.

Маринко Арсић Ивков српски је књижевник и филолог. Аутор је романа *Чему нова кријтика* (1975), *Чаруја* (1982), *Бачки Дон Кихот* (1990), приповедака *Смрт у Академији наука* (1998), *Начињана јос-јода* (2004) и књига огледа *Кривична естетика: Пројон интелектуалаца у комунистичкој Србији* (2003), *Водич на онај свет: Култура и субкултура смрти* (2011), *Закиси књижевној историји* (2012). Написао је сценарио за телевизијски филм *Шта се догодило са Филијом Прерадовићем* (1977) у режији Слободана Шијана, који представља један од ретких псеудодокументарних филмова у нашој кинематографији. Поред ауторског рада приредио је и следеће наслове: *Антологија српске удворичке поезије* (1988), *Српска анатемисана историјска* (1989), *Одабрана дела Драшине Васића* (1990), *Чињанка српске историјске поезије* (1999, заједно са Иваном Ивановићем).

Књиге о односу политике и уметности из пера једног писца, никада нису биле добродошле код нас. Овде је одувек владало мишљење да су политичари ти који треба да креирају културну политику, а уметници да гледају своја посла и не мешају се у туђи посао. Овакво мешање могло би бити толерисано или чак похваљено када би писци хвалили званичну културну политику и њене творце, ипак пред нама је књига која има сасвим супротан правац деловања. Маринко Арсић Ивков у Кестлеровој подели писаца<sup>1</sup> сигурно не би био јоги, он би се

\* Студент мастер студија на Правном факултету Универзитета у Београду, [simoilic@hotmail.com](mailto:simoilic@hotmail.com)

1 Види: Arthur Koestler, „Jogi i komesar“, *Delo*, 1–3/1989, 337–348.

нашао пре на комесарској страни спектра. Ипак он не би био обичан комесар, већ више антикомесарски комесар, какав је био и сам Кестлер. Слична је и његова позиција у „бављењу политиком“, он се није бавио класичном страначком политиком, већ је истраживао на који начин се политика бавила уметношћу и слободном мишљу уопште.

Већ из наслова књиге *Кривична естетика: прогон интелектуалаца у комунистичкој Србији* може се закључити да се књига бави сузбијањем слободне мисли, науке и уметности у комунистичком периоду, али кроз једну нову категорију – кривичну естетику. Прогон интелектуалаца и слободномислећих људи тешко да је нова појава, и сам аутор наводи да је то појава заступљена кроз целу историју, још од времена Сократа и Овидија (стр. 7). Све досадашње студије на ову тему обично су биле насловљене са „цензура у...“ или „прогон интелектуалаца у ...“, и ову тему су обрађивале на сличан начин. Поставља се питање да ли је прогон интелектуалаца у Југославији и Србији био заиста другачије природе да би било оправдано стварање новог термина за нови вид репресије или је у питању модерна појава да интелектуалци, у немогућности да пронађу или смисле нешто ново, дају ново име старим појмовима и на тај начин истичу своју наводну иновативност?

На самом почетку дела дато је оквирно одређење појма кривичне естетике: „Nonsens ‘кривична естетика’ наш је термин. Мислимо да он најбоље одређује онај чудовишни систем уништавања независне уметности и слободног мишљења који је у Србији и Југославији функционисао пола века. (...) Кривична естетика је комунистички кентаур настао, најупрошћеније речено, спајањем политике, права и естетике, односно силе, правосуђа и уметничке теорије и критике. То је скуп мера и понашања чија је сврха потчињавање уметности и уметника владајућој олигархији, односно њихово одстрањивање из јавности применом свих могућих начина и средстава репресије“ (стр. 7–8). Аутор нам даље даје више разлога због којих категорија кривичне естетике није још једно „измишљање топле воде“, већ адекватан термин за доктрину прогона интелектуалаца примењивану у комунистичкој Југославији и Србији. Систематичност и свеобухватност контроле културе која је реализована, између осталих, и методом прогона неистомишљеника, овај историјски период битно разликује од ранијих епоха. Како је сваки политички плурализам био укинут, и како није било чак ни часописа који би могли да се, макар и у мањој мери, не слажу са приликама у земљи, незадовољницима је остало да своје неслагање и критику изразе кроз уметничку форму. Ипак, власт није била рада да толерише ни такве покушаје. Тако је Јосип Броз, који наводно није био против критике ако је она била доброна-

мерна и конструктивна, изјавио да „онај ко има најпрљавије намјере, тај неће да грди гласно, тај ради некако друкчије. Тај пише, слика, црта карикатуре... Тај није добронамеран и таквом треба једанпут за увијек казати да га не можемо трпети“ (стр. 8).

Осуду увијене критике са политичког врха пратило је и идеолошко стварање нове уметности одоздо, појаве коју је аутор у једном свом ранијем делу дефинисао као *удворичку књижевност*.<sup>2</sup> Како треба да изгледа та нова књижевност, аутор илуструје речима Милана Богдановића упућеним будућим комедиографима да „су негативне појаве и ликови у социјализму, ако их уопште има, изгубили ружноћу коју су имали у капитализму и да не могу бити предмет подсмеха.“ Поставило се пред творцима нове књижевности и питање шта чинити са аполитичном књижевношћу? Одговор је поново дао Милан Богдановић: „тенденција деполитизације је исто тако политички обојена. Хтети литературу одвојену од политике, политику из литературе удаљити, у суштини је и сама собом једна политичка тенденција, за мене врло провидна и јасна. Литературу удаљују од живота, од стварности, па, према томе, и од политике само она хтења којима одређена политика у даноме моменту смета, и која се одређеној политици супротстављају као противна, па чак и непријатељска“ (стр. 12–13). Где би онда у наведеним околностима припадала она уметност која би поред доктринарне забране проблематизовала социјална или политичка питања у земљи или једноставно по својој форми била провокативнија или слободоумнија од тренутне? Одговор на постављено питање објашњава и суштину кривичне естетике – то не би била уметност (стр. 8).

Основно начело кривичне естетике је дакле одузимање својства уметности оним делима која нису била политички подобна. Она би била проглашена за „лажну“, „тобожњу“, „назовиуметност“, а њихови аутори били би политички делинквенти који се скривају „под плаштом уметности“. У прогонима су, поред политичара и судског апарата, учествовале и колеге и струковна удружења. Аутор доктрину кривичне естетике излаже анализирајући три групе претпоставки за њено постојање: политичке, правне и естетске претпоставке.

Политичке претпоставке (стр. 14–37) свакако су најбитније, али оне нису само важније од осталих претпоставки, оне су и услов без кога остале претпоставке не могу да постоје. Доласком Комунистичке партије на власт, оне су у потпуности испуњене. Њихова имплементација кренула је одмах по ослобођењу када је почела одмазда

2 За више о овом појму види: Маринко Арсић Ивков (прир.), *Анџологија српске удворичке поезије: од Досићеја до наших дана*, Панпублик / Милан И. Арнаут / Маринко Арсић Ивков, Београд 1988.

над свим неистомишљеницима који су окарактерисани као антинародни (или у истом значењу контрареволуционарни) елементи. Међу њима нашло се и немало интелектуалаца и уметника чија је кривица била или у неслагању са идеологијом нове власти или у чињеници да су радили за време окупације. Циљ ових прогона била је елиминација сваке потенцијалне или стварне опозиције, а методи обрачуна су на почетку били брутални – и за ситне ствари људи су вођени на стрељање (у већини случајева и без икаквог суђења), док су касније изрицане затворске казне, казне лишења националне части и, она најбитнија, забране бављења занимањем. Власт је обзнанила нове каноне: за друштвене науке и филозофију то је био марксизам-лењинизам, а за уметност социјалистички реализам. Неки предратни интелектуалци и уметници прихватили су нова учења и пришли партијској интелигенцији, док су они који то нису урадили одмах осуђивани и прогоњени, нарочито стављањем на спискове уметника-непријатеља, који су били чести и јавно објављивани. Најпознатије дело те врсте је *Бела књија*, чије стварање је затражио Стипе Шувар, а у којој су била најсвеобухватније набројана имена „сумњивих“ књижевника, уметника и научника (стр. 18).

Остварење политичких претпоставки било је прилично ефикасно, ипак оно је у почетку било прилично неорганизовано и стихийско. Тај проблем решен је формирањем система комисија за агитацију и пропаганду – Агитпропа. Циљеви овог тела на пољу културе и стваралаштва били су: развијање стваралаштва у духу марксизам-лењинизма; сузбијање рада свих центара који би могли да служе окупљању опозиције сваке врсте, па и на пољу културе; вођење систематске борбе против непријатељских утицаја у културном животу, против безидејности и аполитичности, подизање културног живота на већи идејни и уметнички ниво; указивање свестране идејне помоћи за развитак књижевности и свих грана уметности, борба за високу идејност и квалитет; приступање са више система идеолошком васпитању кадрова; итд. На чело овог веома важног тела постављен је тада веома утицајни функционер Милован Ђилас (стр. 20). Комисије су одмах почеле да раде свој посао, контрола над школским системом је брзо преузета, а потом се прешло и на ревизију литературе у општој циркулацији. Издавачима је било наређивано да треба да објављују „из класичне домаће и светске научне и уметничке књижевности само она дела која су директни претходници марксистичке научне мисли и новореалистичке књижевности, и то она дела која су у марксистичкој литератури већ објашњена као таква.“ Осим објављивања нових дела, комисије су се постарале да се већ објављена дела која нису била адекватна за нови друштвени систем униште или

учине недоступним<sup>3</sup> (интересантно је приметити да су за нову власт посебно опасну претњу представљале појаве као што су роман *Про-хујало са вихором* или *Дез музика*).

Како би успоставила потпуну контролу над интелектуалним животом, власт је настојала да ограничи или потпуно онемогући рад малих приватних издавача (стр. 21). Ако није могла да их потпуно забрани, она је свакако имала своје агенте међу радницима који би слали обавештења шта се штампа, па би у случају идеолошки „опасних“ књига цензура могла на време да реагује. На овај бруталан начин испуњаване су политичке претпоставке после револуције, али временом репресивни апарат је еволуирао. Уместо комесара који су до јуче носили пушку, па су своје ратно искуство примењивали и на пољу „културне борбе“, временом ће на место креатора културне политике доћи млађи, образованији кадрови који репресију над неистомишљеницима неће спроводити грубом силом, већ интелектуално и завијено у уметничку форму. То наравно не значи да је та репресија била мање ефикасна, напротив, била је подједнако ефикасна, само перфиднија и теже уочљива (стр. 36–37).

Аутор потом анализира правне претпоставке кривичне естетике (стр. 38–58). Заједно са уклањањем неподобних уметничких дела, нова власт је настојала да уклони и ствараоце који јој нису били блиски. После рата велики број интелектуалаца и уметника судски је гоњен из политичких разлога. Санкције су биле различите, непосредно после рата већином су изрицане смртне казне, да би временом репресија попустила, па су изрицане затворске казне, казне губитка грађанских права и губитка српске националне части (стр. 38–39). Временом, као и у случају политичких претпоставки, и правне претпоставке су изгубиле јуришни и стихијски карактер и еволуирале у добро организован систем институционалне репресије.

Први правац деловања правних претпоставки било је законодавство, које је омогућавало директну или индиректну цензуру. Пример за директну цензуру био би филм, који је законски пре приказивања морао да прође комисију за цензуру (стр. 45), док би један од примера индиректне цензуре била штампа која је, између осталих механизма, контролисана и државним монополном на штампарске услуге и

3 Агитпроп је састављао спискове штетних књига које су потом уклањане из библиотека, већи део овог списка била су само набројана дела стваралаца који су већ били стављени на спискове сумњивих књижевника (стр. 21). Треба обратити пажњу на судбину архива предузећа „Увозно филмско“, у ком је по налогу Комитета за кинематографију ФНРЈ уништено око четрдесет тона предратног филмског материјала. Разлог за уништавање овог ретког и вредног архива био је страх од запаљивости филмске траке (стр. 19).

снабдевање папиром. Други важан правац била су суђења ауторима уметничких дела али и самим уметничким делима.<sup>4</sup> Критеријуми за одређивање кривичних дела били су прешироко постављени, а у пракси још шире тумачени. Тако је дело непријатељске пропаганде могло да учини лице које у приватном разговору саопшти неко политички неприхватљиво запажање, што се косило са самим појмом пропаганде, која у својој бити захтева да буде упућена јавности. Ипак најинтересантнија, уједно и најилустративнија, била је пракса да се уметници кривично гоне за увреду Јосипа Броза после његове смрти. Кривично дело је инкриминисало увреду носилаца највиших власти или врховног команданта ЈНА, али у тренутку извршења наводног кривичног дела Броз није био жив, па према томе није могао да буде носилац власти или командант војске: судови ипак нису обраћали пажњу на ту чињеницу (стр. 47–49).

У оквиру политичких процеса поставило се питање да ли је политички прогон стваралаца у сукобу са уставним нормама о слободи науке и слободи уметности. Овај за тадашњу власт привидан конфликт решаван је најчешће на два начина: или се игнорисало постојање норме о слободи уметничког стварања (у овом случају говорило би се да је уметник „злоупотребио слободу уметничког стварања“) или се уметничком делу одузимало својство уметничког дела (уметник је „само наступао под видом уметности“ па је његово дело било „тобоже уметничко“) (стр. 52–53).

Политичари и правници увелико су радили на стварању нове напредне уметности, али ново социјалистичко друштво очекивало је да и сами уметници дају допринос тој изградњи. И они су га великодушно дали. Аутор чак процењује да је нова власт много брже потчинила уметничку елиту него државни и судски апарат. То нас доводи до естетичких претпоставки кривичне естетике (стр. 58–67), које аутор сумарно дефинише цитатом књижевника Ивана Ивановича: „Мени су судије забраниле једну књигу, а уредници све остале.“ Остваривање естетичких претпоставки остављено је самим уметницима, најчешће колегама аутора неподобног дела, које су они вршили некада појединачно, а најчешће и појединачно и колективно, кроз рад разних уметничких удружења и културних институција. Овај рад одвијао се директно – кроз учешће струке у политичким обрачунима са неподобним уметницима и њиховим делом, и индиректно – кроз формирање званичних (и обавезних) уметничких праваца, и сузбијање свега онога што је одступало од званичног.

4 Суђењем делу називани су они судски процеси где би тужилаштво тражило да се одређено уметничко или научно дело због политичког деликта забрани, после чега би и сви примерци тог дела били заплешени и потом уништени.

За потоње дискредитовање и прогон уметника на основу аргумената који произилазе из естетичких претпоставки, прво је било потребно одредити званичне узусе стварања уметности, на известан начин кодификовати уметност. После рата, ова кодификација установила је, по угледу на Совјетски Савез, социјалистички реализам као обавезни и једини дозвољени правац у уметности (стр. 59–62). Аутор овде указује на једну малу контрадикторност која у великој мери описује стање духа у послератној Југославији – велики број значајних уметника који су били чланови КПЈ стварали су дела која су припадала модерним уметничким правцима, највише надреализму. Ипак, то их није спречило да после рата величају социјалистички реализам, у чијем духу нису створили ниједно дело ни пре ни после рата, и да нападају уметничке правце у оквиру којих су и сами стварали.

Сам процес наметања званичног стила састојао се из осуде свих оних начина стварања који су различити од званичног, као и наметањем позитивних вредности, тема и начина којима уметност треба да се служи. Тако је на пример Милован Ђилас оспорио кубизам, егзистенцијализам, надреализам и осудио Пикасов „чудовишни“ закључак да је уметност лаж која помаже приближавање истини, а Добрица Ћосић објашњавао младом песнику Бранку В. Радичевићу да је задатак песника да мобилише људске умове и срца да прихвате комунистичку идеологију и да то треба да буде његов петогодишњи план. Ћосић у наставку подучавања песника наводи да је сваки песник који се придржава овакве петољетке изједначен са генералом (види фн. 172).

Ипак, ова кодификација није успела да издржи ни једну петољетку, сукоб Совјетског Савеза са Југославијом 1948. године доноси потребу за одбацивањем свега што је преузето од дотадашњег патрона и за стварањем новог идентитета који би могао Југославију делимично приближити и западним демократским земљама. Решење је нађено у улешшавајућој апстракцији (стр. 62–64), која је постала нови званични уметнички правац. Претходно забрањени модерни и апстрактни правци су дозвољени, чак и подстицани. Аполитичност такође. Једино није било дозвољено критиковати власт или приказивати лоше прилике у друштву. Увођење улешшавајуће апстракције било је двоструко адекватно за нову политичку ситуацију: из спољнополитичких разлога – западним земљама Југославија се приказивала као другачија и слободнија од осталих социјалистичких земаља, а из унутрашњих јер је удаљила уметност од реалности свакодневног живота. Како се друштвене прилике нису кретале у складу са датим

обећањима, било је веома важно скренути пажњу јавности са њих: тако је до јуче пропагирани социјалистички реализам постао веома опасан, јер би или изложио неповољну реалност јавности, или би терао уметнике да лажно приказују стварност, што би такође било опасно. Све ове околности допринеле су томе да се као нови званични правац утврди улешшавајућа апстракција, која ће то остати до краја комунистичке владавине, а у великој мери и после ње. Дотадашњи уметници и теоретичари социјалистичког реализма нашли су се у веома неповољној ситуацији, нови званични уметници применили су њихове методе прогона, а они су сада заузели место прогоњених. Неки су на време прешли на другу страну, други су били скрајнути, док су неки претрпели и значајно тешке последице; аутор наводи тужну судбину сликара Боже Илића<sup>5</sup> као пример (стр. 29).

Ове претпоставке омогућиле су укључивање уметничких кругова у обрачун са њиховим политички неисправним колегама: ипак, и начин и интензитет овог учешћа су временом еволуирали. У почетку, главни задатак спроводилаца естетичких претпоставки била је дискредитација уметника и одузимање уметничког карактера његовом делу. Тако би одређени кругови стручњака, најчешће пре почетка кривичног поступка, осуђивали ауторе и њихова дела истичући да њихова дела немају уметнички карактер, већ да су њихова значења искључиво политичка. Уз ово политичко тумачење и осуђивање дела, они би најчешће и искључили аутора из чланства у релевантним удружењима или организацијама и јавно се оградаћивали од њега. Овако је у великој мери припреман и сам кривични поступак, где се суд неретко позивао на овакве закључке приликом изрицања забрана дела и евентуалних казни за његовог аутора.

Ствар је почела да се мења доласком периода улешшавајуће апстракције, јер се тада ипак отворио значајан простор за друштвену критику, а појавио се и нови непријатељ, реализам у спонтано насталом покрету коме је наденут назив *црни џалас*. Задужење тадашњих културних радника и институција није више било само пружање подршке приликом судских процеса (мада та пракса никада

5 Божа Илић био је један од најдаровитијих студената Ликовне академије. Његова склоност ка реализму јако добро се уклапала у социјалистички реализам, па је он преко ноћи постао највеће сликарско име Србије (веома је позната његова слика из 1948. године „Сондирање терена на Новом Београду“). Након сукоба са Совјетским Савезом и напуштања социјалистичког реализма у корист улешшавајуће апстракције, Божа Илић је избрисан са уметничке сцене, а нека дела су му касније и уништана. Делимично је рехабилитован за време руководства Марка Никезића (који је и сам по образовању био вајар), али је ово кратко трајало с обзиром на то да је убрзо и Никезићево руководство смењено.



није обустављена, напротив била је у константном успону), они су почели да делују превентивно тако што би на време препознали потенцијално проблематичне ауторе и сами онемогућили настајак или дистрибуцију потенцијално неподобног дела. У овом послу нарочито су се истакли уредници, који нису допуштали штампање потенцијално непогодног материјала, али ова пракса добила је највиши и најапсурднији облик у неприказивању – бункерисању<sup>6</sup> филмских дела. Потенцијално непогодним филмовима није суђено (била су само три таква процеса филму *Град* Марка Бабца, Војислава Ракоњца Кокана, Живојина Павловића, филму *Пластични Исус* Лазара Стојановића и филму *Рани радови* Желимира Жилника),<sup>7</sup> док остали многобројни „цензурисани“ филмови нису ни на који начин забрањивани, уместо тога само нису били нигде приказивани. Тако се постигао исти ефекат као и приликом суђења, само овде наизглед није било никаквог сузбијања слободе уметности, чиме је овај метод сузбијања уметности био још опаснији. Аутор посебно истиче економски парадокс бункерисања филма у „Неопланта филму“, где је само једне године самостално одлучено да се не приказује двадесет филмова који су снимљени средствима предузећа, па је тако „Неопланта филм“ дошао у веома тешку финансијску ситуацију од које се никада није опоравио (стр. 63). Ипак, тај пример осликава и још једну карактеристику извршилаца естетичких претпоставки: незамерање политичком врху било је важније и од економског опстанка сопственог предузећа.

6 Бункерисање је био незванични вид цензуре који је масовно примењиван у Југославији. Уместо званичне забране, неподобни филмови би после завршетка уместо у биоскопе били послати у бункер и били приказивани евентуално само полазницима полицијских школа, како би будући полицајци знали да препознају уметнички криминал. На овај начин спровођена је ефективна цензура, а да формално није донет ниједан акт којим се филм забрањује. За више информација о овој појави види: Милан Никодијевић, *Забрањени без забране*, Филмски центар Србије, Београд 2022. Такође види и истоимени документарни филм Милана Никодијевића и Динка Туцаковића доступан на линку <https://www.youtube.com/watch?v=yIQ3ZWIGMYI>.

7 Забрана филма изречена је само за филм *Град* и то је био једини судски забрањен филм у Југославији. Лазар Стојановић је због свог филма, као и због одређених политичких испада у војсци, осуђен на три године затвора, али сам филм није формално забрањен, мада је заплешен и није нигде приказиван све до почетка деведесетих. Процес *Раним радовима* био је једини где су и филм и аутор били ослобођени, али после тога филм је неформално забрањен (обустављена му је дистрибуција без обзира на међународни успех), а аутор приморан на емиграцију. Судија Љубомир Радовић, који је донео ову смелу одлуку, касније је због ње и неких других смелих одлука трпео партијске притиске и било му је заустављено напредовање у каријери.

Напоследку аутор анализира економске и моралне претпоставке кривичне естетике које су биле битна подршка раније наведеним чиниоцима, а потом даје методе и систематизацију деловања кривичне естетике као и своје виђење њеног утицаја и на ствараоце и на друштво уопште. После тога следи летопис (стр. 118–145) из којег се може хронолошки сагледати остваривање кривичне естетике и који обилује интересантним и парадоксалним примерима режимске репресије над уметношћу. Наведимо један пример: „1959. – Документарни филм Воз 4686 Живојина Павловића београдска полиција одузела и уништила зато што је аутор снимео таблу на железничкој станици с натписом Зајечар (снимање железничких станица било је забрањено и оне су сматране војним објектима)“ (стр. 124).

На самом крају књиге, аутор даје посебан речник кривичне естетике са око 1.500 одредница (стр. 147–470). Прикажимо овде пример једне случајно одабране одреднице:

#### ШТА ДА СЕ РАДИ

*Питање које → уредници постављају → тужиоцима, а тужиоци себи самима.*

„Недавно се телефоном јавио један уредник да ме пита шта да се ради...“ (Милош Алексић, тужилац)

„Шта да ми тужиоци радимо са чланом 133, кад и председник Савезног савета за заштиту уставности храбро каже: Ја сам против члана 133!“ (Милош Алексић, тужилац) (стр. 420).

Ова, као и све остале одреднице неупућеном читаоцу делују иронично и преувеличано, ипак, када се боље погледа, види се да у речнику ниједној одредници значење није дао сам аутор, већ га је преузео из низа примера/цитата који стоје као пример употребе дате одреднице. Те цитате аутор црпи из преко 350 различитих извора кривичне естетике чији је списак дат на крају књиге. У овим изворима наилазимо на различиту и разнородну грађу: књиге, чланке, законске акте, судске списе, новине, недељнике и часописе, које повезује једино чињеница да је кроз њих на различите начине спровођена кривична естетика. Овај речник даје нам дакле увид у само функционисање кривичне естетике на великом броју примера, али описује и како је кривична естетика повратно деловала на друштво, што се најлакше уочава преко језика који је створила. Описујући преображај језика и нова значења великог броја појмова, аутор нам објашњава дух епохе и размере одступања од нормалности које је са собом донео комунистички режим и кривична естетика као његов саставни део.

„Кривична естетика је за собом оставила пустош. Пометња на пољу уметности траје и данас, иако време комунистичке диктатуре већ одавно личи на ружан сан. Вредности које је кривична естетика тако радикално истумбала још увек нису на свом месту. Поновно вредновање, нарочито дела насталих под комунистичком влашћу, не само што није извршено него није ни отпочело“ (стр. 110). На овај начин аутор је сумирао деловање кривичне естетике, истичући да потпуне размере штете коју је проузроковала није могуће ни утврдити, јер никада не можемо знати колико је младих, талентованих и неафирмисаних аутора што због аутоцензуре, што због одбијања издавача, спречено да ствара у комунистичком времену.

Објављивање ове књиге било је веома шокантно за тадашњу културну сцену. Њено деловање можда најбоље описује пољски дисидент Адам Михник, који је овакве кораке у суочавању са прошлшћу поредио са ударом гранате у септичку јаму: неки људи би погинули, неки би били повређени, али сви би остали попрскани. Уочљиво је да аутор никога није штедео приликом писања ове књиге, у њој су документована разна дела која су служећи кривичној естетици учинили бројни културни радници: Милан Богдановић, Ели Финци, Добрица Ћосић, Зоран Мишић, Антоније Исаковић, Иво Андрић, Исидора Секулић, Вељко Петровић, Борислав Михајловић Михиз и низ других. Како у књизи поменути нису били срећни због расправљања о њиховим старим заслугама, на ову књигу примењени су стари опробани методи кривичне естетике – већина ју је прећутала и понашала се као да не постоји.

Било је и оних који су отишли и корак даље и осетили потребу да књигу нападну. Као пример можемо навести једног њеног јунака, Саву Даутовића (о коме је говорено на страницама 65, 66, 155, 171, 187, 216, 235, 258, 329, 346, 382, 390, 394, 412, 425, 454, 455 и 468). Даутовић је књигу напао приказом у НИИ-у под насловом „Српска књижевна лаж“.<sup>8</sup> Иако из наслова делује да ће аутор демантовати тврђења изнета у књизи (јер ако је нешто лаж онда то треба демантовати и рећи истину), у приказу се аутору пребацује избор издавача, што би по аутору приказа било довољно да потпуно дискредитује аутора.

Премда се аутор највише концентрисао на уметност, методи које излаже и детаљно анализира примењивани су и у свим осталим пољима интелектуалног стваралаштва, а изразито у друштвеним на-

8 Сава Даутовић, „Српска књижевна лаж“, *НИИ*, број 2735, од 29. 5. 2003. доступно на <https://www.nin.co.rs/2003-05/29/29078.html>.

укама.<sup>9</sup> Ова књига због тога може да послужи и за изучавање целокупног духа социјалистичког времена, јер су се сви битнији друштвени процеси одразили и на уметност, и обрнуто, политичке реакције на уметност су биле сличне и политичким реакцијама на слична дешавања у друштву (само су дешавања везана за уметност, нажалост или на срећу, у већој мери истражена и документована). Значај ове књиге за правну историју је двострук. Прво, она нам открива на који начин су злоупотребљавани правни прописи и правосудни органи за обрачун са ствараоцима који нису желели да стварају по званичним канонима. Друго, она нам открива и друге неправне методе које су коришћене за гушење слободе мисли и слободе уметничког стваралаштва, као и осталих слобода које су тадашњим уставним прописима биле зајемчене и чије остваривање је држава била у обавези да омогући.

Кривична естетика и по речима самог аутора није постојала у писаном облику, она формално није постојала уопште, ипак она је била нормативна, имала је снагу прописа који су морали да поштују и ствараоци, и тумачи, и корисници уметничких дела. Зато не изненађује да је готово увек примењивана. Њеним проучавањем можемо схватити природу и размере сузбијања слободе уметности и слободе мисли у социјалистичкој Југославији и Србији. Аутор се није одлучио ни за искључиво теоријски, а ни за класичан документарни приступ овој теми, већ је синтетички изложио своју теорију коју је поткрепио бројним илустративним примерима. На тај начин он је материју којом се бавио изложио систематски и извео јасне закључке, али ипак њих није наметао читаоцима, већ им је оставио велики број веома различитих примера како би могли сами да формирају своје судове и наставе даље истраживање. Обимом документарних извора и њиховом кохерентношћу, аутор се оградиле од једине рационалне оптужбе изнете на његов рачун – да је догађаје и изјаве њихових актера извукао из контекста, јер је тешко да се стотине примера који се садржински и стилски подударују „извуче из контекста“. Значајан теоријски и документарни допринос изнет прецизним, концизним и убедљивим стилем чини ову студију незаобилазним штивом за изучавање наше тоталитарне прошлости.

9 На самом почетку књиге аутор илуструје границе „нове“ комунистичке мисли на примеру биологије, гране науке у којој неупућен човек никада не би очекивао екстремну политизацију. Супротно том здраворазумском ставу, аутор нам скреће пажњу на мисао Т. Д. Лисенка, која је у СССР-у довела до великих проблема у пољопривредној производњи (последича којих је била глад), али и до прогона његових „политичких“ неистомишљеника – генетичара (стр. 5).

ЛИТЕРАТУРА:

Маринко Арсић Ивков (прир.), *Анџолоџија српске удворичке поезије: од Досићеја до наших дана*, Панпублик / Милан И. Арнаут / Маринко Арсић Ивков, Београд 1988.

Сава Даутовић, „Српска књижевна лаж“, *НИН*, број 2735 од 29. 5. 2003. доступно на <https://www.nin.co.rs/2003-05/29/29078.html>.

Arthur Koestler, „Jogi i komesar“, *Delo*, 1-3/1989, 337-348.

Милан Никодијевић, *Забрањени без забране*, Филмски центар Србије, Београд 2022.

Рад приспео / Paper received: 19. 3. 2023.

Прихваћен за објављивање / Accepted for publication: 12. 4. 2023.