

U sledećem broju:

**MARKSIZAM
ESTETIKA
UMJETNOST II**

Leo Kofler

Udarite po Lukácsu — realizam i subjektivizam. Marcuseova estetička kontrarevolucija

Louis Althusser

Pozorište „Piccoli”, Bertolazzi i Brecht. (Beleške o materijalističkom teatru)

Walter Benjamin

Eduard Fuchs, sakupljač i istoričar

Ernst Bloch

Vajmar kao Schillerov zaokret i vrhunac. (Jena 1955)

Kostas Axelos

Svet poezije i umetnosti

Peter Bürger

Teorija avangarde i kritička nauka o književnosti

Stefan Morawski

Utopija i opšta merila

Theodor W. Adorno

O fetiškom karakteru u muzici i o regresiji slušanja

György Lukács

Arhitektura

David Forgács

Estetika Galvana Della Volpea

Robert Sayre

Löwenthal, Goldmann i sociologija književnosti

UDC 3

YU ISSN 0303—5077

**MA
RK
SIZ
AM
U
S
VE
TU**

**Marksizam
estetika
umetnost I**

M. Raphael
C. Caudwell
A. I. Burov
H. Arvon
M. S. Kagan
A. Sánchez Vázquez
S. Finkelstein
N. Tertulian
L. Baxandall
Liu Zaifu

broj

1982.

MARKSIZAM U SVETU, časopis
prevoda iz strane periodike i knjiga

Uređivački odbor

Nijaz Dizdarević (predsednik), David Atlagić (*glavni i odgovorni urednik*), Vladimir Bovan, Ivan Cifrić, Nikola Čingo, Zvonimir Damjanović, Ali Dida, Kiro Hadži Vasilev, Milan Kučan, Milan Mali, Simo Nenezic, Miloš Nikolić, Najdan Pašić, Ivan Perić, Olga Perović, Vojo Rakić, Budislav Šoškić, August Vrtar, Janez Zahrastnik

Redakcija

David Atlagić, Petre Georgievski, Ivan Hvala, dr Miroslav Pečujlić, Ivan Salečić, dr Vanja Sutlić, dr Arif Tanović

Kolegijum stalnih saradnika

Dr Mihailo Crnobrnja, Vladimir Gligorov, Damir Grubiša, Ivan Iveković, Pavle Jovanović, Dejan Kuzmanović, Mitar Miljanović, Aljoša Mimica, dr Ljubomir Paligorić, dr Đorđe Popov, dr Hasan Sušić, Slavoj Žižek

Glavni i odgovorni urednik

Miloš Nikolić

Urednik

Ljiljana Vuletić

*Tekstove izabrao,
uređio i redigovao*

Draško Grbić

Sekretar Redakcije

Stanislava Petrović

Oprema i tehničko uređenje

Vladana Mrkonja

Miloš Majstorović

Korektura

Marinko Arsić

Izdavač: NIRO „Komunist“, Izdavački centar „Komunist“, Trg Marksa i Engelsa 11, 11000 Beograd, tel. 334—189.

Casopis izlazi mesečno. Cena pojedinačnom primerku 60 dinara. Dvobroj 96 dinara. Godišnja pretplata 540 din. — za inostranstvo USA dol. 20. Ziro račun: 60801-603-15351.

Stampa: RO štamparija „Budućnost“, Sumadijska 12 / Novi Sad, 1982.



UDC 3
YU ISSN 0303—5077

CASOPIS PREVODA IZ
STRANE PERIODIKE I
KNJIGA

GODINA IX 1982.
BROJ 3

SADRŽAJ

MARKSIZAM
ESTETIKA
UMJETNOST I

Kasim Prohić
UVOD V

Max Raphael
O TEORIJI UMETNOSTI
DIJALEKTIČKOG
MATERIJALIZMA I

Christopher Caudwell
LEPOTA. STUDIJA IZ
GRAĐANSKE ESTETIKE
KE 40

A. I. Burov
FORMALNO NAČELO
UMETNOSTI I VULGARIZATORSKI
PRISTUPI U ESTETICI 69

Henri Arvon
MARKSIZAM I UMETNOST
NOST 100

M. S. Kagan
PREDMET, METODA I
CILJEVI ESTETIČKOG
ISTRAŽIVANJA 114

Adolfo Sánchez Vázquez
DEFINICIJA UMETNOSTI
STI 136

Sidney Finkelstein
LEPOTA I ISTINA 158

Nicolae Tertulian
AUTONOMIJA I HETERONOMIJA
UMJETNOSTI 183

Lee Baxandall
KNJIŽEVNOST I IDEOLOGIJA
LOGIJA 206

Liu Zaifu
**ESTETICKI KRITERI-
JUMI KNJIŽEVNE I
UMETNIČKE KRITI-
KE** (221)

Biografsko-bibliografske
bilješke I 259

PRIKAZI

Milan Damnjanović
Jedan pregled današnje
estetike u DR Nemačkoj 269

Sreten Petrović
Misaoni svet Đerđa Lu-
kača 279

Mirko Zurovac
Aktualnost marksističke
estetike 288

Trivo Indić
Marksistička estetika u
radovima Adolfa Sán-
cheza Vázqueza 292

Nicolae Tertulian
Između Crocea i Hei-
deggera 299

marksizam
estetika
umjetnost I

Kasim Prohić

UVOD

U kompoziciji termina *marksizam — estetika — umjetnost* marksizam je mišljen kao *horizont* u kojemu se kritički razmatra fenomen umjetničke prakse, a ne kao filozofski korpus ideja koje se, između ostalog, doktrinirano ekspliciraju na jednom osobenom području ljudske kreativne djelatnosti kao što je neposredno estetsko iskustvo. Srednji pojam, *estetika*, i ima funkciju da takvu vrstu „eksplikacije” i terminološki otkloni, tj. da se, primjereno samom predmetu, o *estetskom* iskustvu misli *estetički*.

Tako, za marksističku misao umjetnost nije „radno polje” za moguću kategorijalnu filozofsko-ideološku konstrukciju, niti ilustracija onog što se prethodno eksplicitno i jednoznačno iskazalo u filozofskom žargonu.

Imajući u vidu pomenuti odnos i njegovu problematizaciju u historiji marksizma, ovi iskazi su ipak normativni, pa ih i treba shvatiti kao transcendiranje onog manira mišljenja koji se u marksizmu ispoljio kao dictum panideološke supsumcije svega duhovno bivstvujućeg pod tešku nebesku kapu diktirajuće, apsolutističke svijesti i eshatološkog projekta. Da je to potpuno teorijski izvjesno najbolje pokazuje odnos dogmatski shvaćene marksističke misli prema modernoj umjetnosti.

Iako pojednostavljena i tipološki kruta, ipak je *teorijski* još uvijek na snazi *iskustvena datost* koju je pregnantno markirao Stefan Morawski: „Problem je pre svega u dvema osnovnim koncepcijama koje se zasn-

vaju na revolucionarnim tendencijama, koje su ostvarenje traženog i očekivanog jedinstva videle u dijametralno različitim strategijama. Prema jednoj, umetnost je imala da bude na određen način tematska, komunikativna, jasne spoznajne sadržine, moralizatorska. Po drugoj, revolucionarni etos trebalo je da se prenosi revolucionarnim formama. Prvu koncepciju mogli bismo — u skladu s utvrđenom terminologijom — nazvati tradicionalističkom, a drugu — novatorskom.”

Pri tome je doista, estetički uzevši, bitno da su obje „eshatološke orijentacije, oreol revolucionarne askeze, zamah faustovske transformacije sveta usloveli da je svaka koncepcija tretirala svoje pretpostavke i rezultate kao apsolute”.

Međutim, ipak je pobijedila prva, i nametnula se ne više samo kao teorijski konstrukt, već kao važeća i obavezujuća ideologija, moralistika, pedagogija.

Otuda, sudeći po najvećem broju primjera i po simptomatičnoj žestini odbijanja i vrednosne nivelacije, marksistička misao još nije „prihvatila” moderno umjetničko iskustvo. U najboljem slučaju to prihvatanje (uivjek kao znak nekog šoka koji dolazi poslije političkog otriježnjenja i, ideološki, kao disidentska devijacija u mišljenju i ponašanju pojedinaca) toliko kasni za samim „tokom stvari” da tako vrednosno usmjerenu marksističku estetiku ili marksističku refleksiju o umjetnosti možemo odrediti kao aksiološki aposteriorizam, kao mučno, uvijek polovično i uvijek zakašnjelo prihvatanje nečeg što već dugo živi i traje kao klasika moderne umjetnosti.

R. Garodyu je bio potreban tako snažan „vanjski” poticaj (nimalo *estetički*, osim ako nećemo kao Marinetti da avione i tenkove uvedemo u red onih „pitomih” predmeta koji imaju naglašenu estetsku konotaciju), kao što je dugogodišnje miješanje u unutrašnje stvari manjih socijalističkih zemalja od strane one koja je dugo zagovarala i provodila logiku političko-ideološkog monocentrizma, pa da napiše svoj *Realizam bez obala*: ni tada, dakle, nije mogao a da ne ostavi iza sebe spasnosnu odstupnicu u pojmu „realizma”. Pa kad već *realizam nema obala*, zašto se Garody uopšte politički, ljudski i moralno potresao kada je, pomenutom knjigom već anticipirana, intervencija u Čehoslovačkoj, na primjer, bila tako *realno* i *realistički* izvedena? Marksista Garody se ljudski i profesionalno ne stidi da tek polovinom sedamdesetih godina „prizna” estetsku validnost svemu onome što je čak i estetski banauz i okorjeli

konzervativac prihvatio kao autentičnu estetsku vrijednost. A da pri tome znamo da je Picassova *Guvernica*, na primjer, onog časa kada je nastala, postala ne samo jedinstveno ekspresivno viđenje ratne kataklizme nego i *materijalna snaga* otpora. Umire Franco, umire i Picasso, ali su njihove potpuno različite ljudske sudbine, krhkost njihove empirijske egzistencije zasvođeni *transcendencijom* onog što je Picasso izrazio u jedinstvenom patosu likovne simbolizacije.

G. Lukácsu je trebalo da bukvalno „dogori do nokata” pa da uvidi da je književno djelo F. Kafke ipak nešto drugo od onog što je on o njemu pisao u *Današnjem značaju kritičkog realizma*: interniran 1956. godine u Rumuniju, doveden zajedno sa ženom pred zamak u kojemu je trebalo da ostane „do daljnjeg” i prisjećajući se Kafkinog *Procesa* i *Zamka*, Lukács samironično izjavljuje polušapatom: „Izgleda da je Kafka ipak bio realista!”

E. Fischer, spiker Radio—Moskve u vrijeme odlučujućih bitki za Staljingrad, a i kasnije, umire „nepriznat” od Partije kojoj je pripadao tolike decenije, i to što je, pored toga što se usudio da upotrebi „realno” važeću sintagmu „oklopni socijalizam”, „priznao” takvu književnu ličnost i takvo djelo kao što je R. Musil i njegov roman *Čovjek bez svojstava*.

O šta se to sudara elementarna ljudska pamet i u čemu je snaga i monolitnost tog „velikog odbijanja” svega što je na estetskom planu stvaralački novo i inventivno? Da li su razlozi za to estetičke prirode i kakva argumentacija stoji iza njih? Ako ti razlozi nisu estetički, ili nisu samo estetički, koja je to *mjera* uplitanja drugih, vrijednosno relevantnih faktora po kojoj bi to odbijanje moglo biti opravdano?

Po svemu sudeći, mora da se polazi od pretpostavke da umjetnost ima izuzetnu društvenu moć kada joj, u njenom logičkom razvoju, treba staviti stupicu, presjeći joj put i tako svemu onome što je izvan zaustavljenog i jedino priznatog „priznati” samo obilježja „dekadentnog”, „građanski trulog”, „besperspektivnog” i „nihilističkog”.

Otkuda taj *mit* o moći umjetnosti kada čitava njena historija potvrđuje da je ona daleko od toga da može mijenjati svijet i da moguće stupnjevanje bitka moći gotovo da uopšte ne uključuje umjetnost kao djelatnost od neposrednog socijalnog efekta? U višestruko „poučnoj” autobiografiji *Zbir i ostatak*, pisanoj melanholičnim i rezignirajućim tonom onog koji se kao „is-

ključen tek uključuje", H. Lefebvre govori o *planerima* modernog svijeta tehnike, ali među njima nema ni umjetnika ni filozofa.

Postoji, ipak, nešto kao empirijski izvjesno, a što nosioci moći uviđaju: na djelu je *trajnost* umjetničkog svijeta koja transcendirira realne vremenske okvire i stvarni historijsko-društveni kontekst u kojemu taj svijet nastaje. Postoji ono *više* umjetnosti koje nadilazi vrijeme nastajanja umjetničkih djela i koje im garantira njihov „naknadni život“.

Međutim, sve to nije razlog da se historija umjetnosti vještački zaustavlja, da se uspostavljaju granice između onoga „prije“ i onoga „poslije“ i da samo ono što je duhovno konzervirano treba da bude estetski paradigmatično i društveno-pedagoški „upotrebljivo“. U pitanju je jalovost proste sheme mišljenja, ona, bašlarovski rečeno, metafizika prostih brojeva oko kojih i nastaju najveće „ontološke prepirke“. U ovom kontekstu mišljeno, ontološke prepirke su zamijenjene dubokim mirom lijenog dogmatskog mišljenja.

Ako i po čemu razlikujemo moderni umjetnički oblik od klasičnog, onda je to *praktično* dovođenje u pitanje tradicionalnog pojma oblika kao završene i savršene strukture. Cjelina antropološkog iskustva dvadesetog vijeka u bitnom je određena cijepanjem, disociranjem, oštrim podjelama, alternativama, fragmentacijom. Kao autentičan svjedok te epohalne mijene, moderna umjetnost je u svojim bitnim fazama i u najizrazitijim primjerima pokazala povijesnu i antropološku legitimnost pitanja „o smislu u svijetu bez smisla“, „o čovjeku u obezliuđenom svijetu“, „o bogu u svijetu bez boga“ (da navedemo samo neke od Heinemannovih „dijagnostici-rajuće“ postavljenih problema savremenog svijeta).

Svi pokušaji da se taj povijesni prijelom prikrije, da se on ideološki, ili filozofski, ili estetički *zasvodi*, imaju, u osnovi, *teološku* motivaciju (u građanskom krugu mišljenja, a na estetičkom i povijesno umjetničkom planu, naeklatantniji je primjer H. Sedlmeyera iz *Gu-bitka središta*).

Dogmatska varijanta marksističkog mišljenja je takođe prihvatila taj teološki spas.

L. Kolakowski je pisao o teološkom nasljeđu u savremenom mišljenju. U uslovima kada je pisao taj esej Kolakowski, razumljivo, nije mogao ni spomenuti *monarhističke* pretenzije dogmatizma, premda je svakom obrazovanijem čitaocu jasno da ulogu propovjednika-čuvara apsolutnog igra upravo monarh mišljenja, nezavis-

no od toga da li se on zvao Staljin, Ždanov ili T. Pavlov.

Prevedeno na filozofski jezik (monarha stalno treba prevoditi, jer on redovito govori jezikom pojmovne abecede i diktata, a da pri tome svi ističu da od njega u svemu treba početi i jedino od njega učiti!), monarhistička pretenzija dogmatske svijesti ispoljava se u dresiranju mozga da više i ne treba *zahtijevati* istinu povijesti i čovječanstva samim tim što je već ostvarena *apsolutna racionalizacija historije*.

„Uživimo se“ u logiku tog mišljenja: ako je apsolutna racionalizacija historija već postala zbilja i nije više dugo traženi ideal, onda i svaki oblik društvene svijesti treba da sluša nalog te „nadsvijesti“. Umjetnost i filozofija trebaju samo da poreknu ono od čega su do sada živjele: „rad pojma“ i umjetničke uobrazilje, jer lagodnost i sreća njihovog „posla“ i jeste u tome što one rade na onome što je već — urađeno. One mogu da samo ponešto dekoriraju, dotjeruju, ništa bitno da izmijene. Nije zato slučajno da se despotizam dogmatskog uma ispoljio na planu estetike i umjetničkog stvaranja na dva osnovna, a međusobno isključujuća plana:

a) novo društvo traži radikalno novu umjetnost

b) u uslovima dok se ta nova umjetnost ne ostvari, ne priznati ništa od modernog umjetničkog iskustva: „kritički realizam“ je mjera društveno-estetske svijesti.

I jedna i druga mogućnost, i jedna i druga ideja imaju svoju historiju i svoje militantne zagovornike. Zato što ih svi znamo i pretpostavljamo, ne interesuje nas sada ni ta historija, ni te ličnosti, nego samo *horizont mišljenja*. A taj horizont je *teološki*.

Zahtijevati *apsolutno* novu umjetnost pretpostavlja da se dosegao prag jednog *apsolutno novog početka*. Kao apsolutan, on više uopšte nije početak, već ujedno i kraj. Povijest se zatvorila, eshatologija postala život, a život čista racionalizacija historije i deifikacija čovjeka.

Ako te apsolutno nove umjetnosti još nema, onda do početka tog Velikog Početka „koristiti“ samo ono što, umjetnički svjedočeći o građanskom svijetu, ipak zadržava obilježje *cjelovitog, neraspadnutog* svijeta. Ono što pak insistira na disocirajućem, fragmentarnom, neidentičnom, subverzivnom otkloniti kao kasnograđanski estetski i mentalni rezidium.

Veliki Početak je kasnije došao u liku socijalističkog realizma kao korekcija kritičkom realizmu: dvije estetske hemisfere su potpuno prekrile svijet života i

umjetnosti. Dogmatska svijest je opet pribjegli metafiziци prostih brojeva (broj 2).

I u jednoj i u drugoj estetskoj perspektivi umjetnost je mišljena kao svijet „zatvorene kulture“, svijet pomirenosti esencije i egzistencije, supstancijalni historijski prostor deifikacija subjekta, a tamo pak gdje se mislilo, valjda nakon golog empirijskog uvida, da se taj sklad još uvijek javlja kao zahtjev, otvara se — *perspektiva*. Opet jedna nova teološka kategorija, kategorija utješne dogmatske metafizike i „filantropije“.

U toj i takvoj teološkoj geometrijskoj crtariji zbivalo se dogmatsko odbacivanje moderne umjetnosti. Postojale su i, srećom, postoje u marksizmu i one ličnosti koje ne pristaju na duhovno bogoslužje svemu onome što se demonstrira kao monarhistička pretenzija jedne jedine istinite misli. Najviše duhovno podsticajnog nalazimo u filozofsko-estetičkim opusima W. Benjamina, K. Tajgea, M. Rafaela, S. Ejzenštajna, E. Blocha, Th. W. Adorna, H. Marcusea, M. Bahtina, H. Lefebvra, L. Goldmanna, G. della Volpea, M. Krleža, M. Ristića, V. Rehara, R. Konstantinovića . . .

Izbor tekstova koji se ovom prilikom nudi našem čitaocu nije vođen samo tim kriterijem, nego se njime želi prije svega ukazati na raznovrsnost tematike koja se nalazi u optici marksističkog mišljenja o umjetnosti i na mogućnost različitih pristupa unutar jedinstvenog duhovnog horizonta. Neće biti teško razlučiti između onog što je stvaralačko u pravom smislu i što je, s druge strane, samo školski, „estetički“ korektno (više ili manje) izvedeno, ili što je pak naglašena ideologizacija umjetnosti.

Neka se kratki komentari samo nekih od ovdje prevedenih tekstova shvate kao naše opredjeljenje prema onim mišljenjima koje smatramo, čak i kad ih kritički razmatramo, teorijski značajnim za onu struju mišljenja unutar marksizma koja se karakteriše problemskom otvorenosću i dijalektičnošću.

Ovaj izbor se otvara tekstom Maxa Rafaela *O teoriji umjetnosti dijalektičkog materijalizma*, objavljenim 1931. godine i pisanim sa najvećim teorijskim pretenzijama. Sa onim pretenzijama, naime, koje je zahtijevalo jedno novo vrijeme i početak onog što se uopšteno naziva socijalizam kao svjetski proces. Proces je, istina, bio prisutan samo u inicijalnoj formi kao, kako bi Krleža rekao, svjetska „prostornost“ Lenjinovog imena, ali mu je pobjeda prve socijalističke revolucije davala zamah, a od marksističkih teoretičara umjetnosti zahtije-

vala radikalno promišljanje pretpostavki ne samo za rađanje novog „tipa“ umjetnosti nego i za moguće konstituiranje „teorije umjetnosti dijalektičkog materijalizma“.

Rafaelov tekst pokušava da odgovori tom teškom zadatku.

Rafael, prije svega, stvaralački čita Marxa i opire se onoj „neplodnoj opštosti pitanja i odgovora“ koja ostaje na ekonomističkim dedukcijama i mehanički shvaćenim paralelizmima između društvenog i estetskog.

Ono što je najvrijednije u ovom tekstu nisu eksplisitivnim jezikom iskazane teze, već izuzetna teorijska sposobnost za onu vrstu logički preciznog i „distinktnog“ načina mišljenja koji ništa što je filozofski, antropološki i estetički relevantno ne ostavlja po strani, nego sve to uvodi u polje standardne konstelacije pojmova istovremeno kao regulirajuće teorijske principe i kao samu „građu“ na kojoj se demonstrira estetička analiza. Zato ta analiza, po Rafaelu, i treba da bude pretpostavka jedne empirijsko-fundirane nauke o umjetnosti koja bi svijet umjetnine istraživala na nekoliko nivoa: na nivou oblikovanja forme i njenih strukturnih elemenata, odnosa i povezanosti umjetničke forme sa imanentnim zakonima strukture u određenom tipu umjetničkog djela, ostvarenosti estetskih oblika kako na razini njihove opštosti tako i u konkretnosti njihovih varijantnih određenja, i, konačno, na nivou izuzimanja umjetničkog oblika iz totaliteta onog što je zatečeno kao ostvareni „svijet umjetnosti“.

Preuzimajući kategorije sadržaja i forme iz klasične estetike, Rafael će ovim riječima definirati pojam i predmet marksističke teorije umjetnosti: ona nije ni čista teorija sadržaja, ni čista teorija forme, nego ona treba da „polazeći od uslova materijalne proizvodnje, pokazuje kako ti uslovi u jednom složenom dijalektičkom postupku dobijaju svoju umjetničku formu i upravo time bivaju određeni kao umjetnički sadržaji“.

U studiji *Lepota. Studija iz građanske estetike*, kako Christopher Caudwell određuje sadržaj svog teksta, autor, pored ostalog, piše i o komercijalizatorskoj umjetnosti kao kolektivnoj „afektivnoj masaži“ i o novcu kao „muzici rada u građanskom društvu“, onoj muzici koja je čak dosegla „objektivnu ljepotu“.

Međutim, Caudwell se ne zadržava na pojedinačnim, pervertiranim i otuđenim estetskim „učincima“ modernog svijeta rada, nego radikalno dovodi u pitanje sam pojam i ideju ljepote.

Ako je ljepota „stanje građanina“ (Richards i Ogdén), onda pretpostavlja prevladavanje građanskog društva redefiniranje ideje umjetnosti. Ona više ne smije „da živi“ od sjećanja, da bude parazitska, pasivna, platonski utvarna. Slično Marcuseu, Caudwell naglašava da je ona do sada bila „nešto bezbojno, neka vrsta neodređene, bosonoge, u belo odevene personifikacije koja luta svetom“. Ona je „parazitska, jer izvlači emotivnu obojenost iz svih lepih predmeta, a ipak ih ogoljava oduzimajući im upravo ono što je bilo izraz našeg uživanja — njihovu specifičnu prirodu i individualnost“.

Adolfo Sánchez Vázquez se u svom tekstu bavi „vječnim“ pitanjem estetike, onim pitanjem, dakle, od kojeg filozofska refleksija o umjetnosti uvijek polazi i kojemu se, cijelim tokom svoje historije, uvijek iznova vraćala: pitanju definicije umjetnosti.

Sánchez Vázquez je svjestan da se umjetnost ne može definirati ako se uzima u obzir samo jedan njen historijski oblik, odnosno ako se samo jedna njena osobina uzima kao određujuća, „definitorna“.

Da se ne bismo vrtjeli u krugu i da estetička teorija ne bi doista bila „isprazan logički pokušaj da se definiše ono što se ne može definisati“ (M. Weitz), potrebno je da se u definiranju umjetnosti *definitivno* opredjelimo ili za „otvoren pojam, ali tada treba isključiti svaku suštinsku osobinu, ili prihvatiti suštinske osobine, ali u tom slučaju dobijamo zatvoren pojam“.

Slijedeći Marxa i njegove filozofske analize opredmećivanja ljudske prirode i čovjekovog svijeta, Sánchez Vázquez s pravom insistira na ontološkoj dimenziji i funkciji umjetničkog djela (to da umjetnost stvara *novu* stvarnost), a da pri tome pretpostavlja i njenu kognitivnu vrijednost i značenje.

Određujući umjetnost kao specifičnu stvaralačku djelatnost, autor svoj *otvoreni pojam* nalazi u sljedećoj „definiciji“: „Umetnost je, dakle, ljudska stvaralačka djelatnost pomoću koje se proizvodi određeni materijalni, čulni predmet, koji, zahvaljujući formi koju poprima data materija, izražava i saopštava duhovni sadržaj objektivnom, opredmećenom u pomenutom proizvodu, tj. umetničkom delu, sadržaj koji ispoljava određen odnos prema stvarnosti.“

No, nije li ovom definicijom otvoreni pojam postao manje Wittgensteinova „jezička igra“ (koja je nominalno i uvedena u igru u autorovoj analizi), a više, strogo uzevši, misaona banalnost uopštavanja u kojoj se upravo izgubilo ono što se tražilo: *sâma differentia*

specifica umjetnosti u odnosu na druge modalitete ljudske stvaralačke djelatnosti. Jer, ponuđena definicija je toliko deskriptivna i značenjski preširoka da umjetnost *ne izuzima*, nego je, naprotiv, *podvodi* pod opšti pojam ljudske prakse. Samim terminima „čulni predmet“ „umetničko delo“, „duhovni sadržaj“ se, na žalost, postiže privid da se doseгло ono što se, u inače uspjelom reduktivnom postupku, strasno teorijski zahtijevalo. Otuda i naše uvjerenje da je autorov napor najvidljiviji u *strogoj kritičkoj eliminaciji*, a da snaga jenjava u ponuđenoj *konstrukciji*.

Tekst *Marksizam i umetnost* Henri Arvona treba pri čitanju do te mjere „ogoliti“ da ostane samo misao o tome da se „marksistička estetika oseća zaista udobno samo na području književnosti“, a da se ozbiljne teškoće javljaju na planu marksističke interpretacije muzike, filma i slikarstva.

Iako Arvon pokušava da potraži razloge za to, citirana misao ipak ostaje nedovoljno teorijski eksplicirana. To je bilo utoliko potrebnije što i navedeno mišljenje važi kao „opšte mjesto“ svih kritičara marksističkog razumijevanja umjetničkog fenomena i što je, u izvjesnom smislu, postalo ona vrsta sedimentiranog kritičkog iskustva koje se prihvata bez pitanja i pogovora. A ipak bi se, možda, trebalo zapitati: zar Th. W. Adorno i E. Bloch nisu napisali ništa estetički relevantno o muzici, zar Adorno i u pisanje o Proustu, Kafki, Becketu nije unio osoben *muzikalni način kritičkog mišljenja*, zar Ejzenštajn, W. Benjamin i G. della Volpe, djelomično čak G. Lukács i G. Aristarco, nisu napisali o filmu ništa što je bitno, zar je K. Tajge ostao slijep za inovacije u modernoj arhitekturi i slikarstvu?

A ako su ipak ti rezultati nesamjerljivi sa onima koji su postignuti u domenu marksističke interpretacije književnosti i književnog djela, onda je, na primjer, estetički mnogo validnije Sartreovo poimanje intencionalnosti proznog iskaza u odnosu na izvornu „ontologiju“ pjesničkog, muzičkog i slikarskog djela od Arvonovog ponavljanja onog što je već postalo ako ne klasika jedne *predrasude*, onda, u svakom slučaju, *mitologizacija jedne banalnosti*.

Studija *Lepota i istina* Sidneya Finkelsteina problematizira značajna estetička pitanja odnosa istine i ljepote, alijenacije i umjetnosti, odnosno mjesta, funkcije i društvenog značenja umjetnosti u otuđenom građanskom svijetu.

Sklon nepotrebnom psihologiziranju, Finkelstein lako žrtvuje onaj nivo koji je postuliran značajnim filozofskim stavom da je „alijenacija više od otuđenog rada“. Eto teze koja je tražila teorijsku elaboraciju na ontološko-antropološkom nivou, a ona je, kod ovog autora, svedena na rang stava koji je trebalo „potkrijeviti“ konkretnim primjerima, i to u projekciji koja je izrazito psihološke konotacije.

Ono što je najvrijednije u Finkelsteinovom radu jeste temeljno estetičko opredjeljenje da umjetničko djelo treba shvatiti kao „ono (što) u sebi sadržava moment rasta ljudskog bića“ i da ga utoliko možemo nazvati autentičnim „ljudskim portretom“. Da nije bezgraničnog „povjerenja“ u kategoriju ljepote, koju autor preuzima iz klasične estetike bez imalo kritičke distance prema savremenoj upotrebi te kategorije, istu misaonu težinu bi imali i stavovi da je umjetnost „konkretna i opazljiva forma bazičnog procesa humanizacije prirode“, odnosno da „umjetnost nije zapisničar prirodne lepote nego veliki učitelj koji preobražava ljude i čini da lepotu vide tamo gde do tada nije bila viđena“.

Rasprava Nikolaja Tertulijana *Autonomija i heteronomija umjetnosti* može se, po uspjelosti metodičkog izvođenja i jednostavnosti u prezentaciji osnovnih ideja, uzeti kao prva „lekcija“ iz mogućeg priručnika marksističke estetike.

Tertulijanova tema je adornojska, ali su u diskusiju uključeni i Croce, i Ingarden, i Sartre, i Poulet. Ipak je rezime u znaku Adornovog shvatanja o neukidivoj cezuri između umjetnosti i društva, cezuri koju treba prihvatiti bez kompromisa, premda su Tertulijanu bliži neki drugi autori (o snažne li korekcije!) „zbog humanističke napetosti u njihovom stvaranju“, jer kritička i kataraktička funkcija umjetnosti se i sastoji u tome da „autonomna energija umjetnosti može postojati samo u delu koje obara represivne snage i obmanjivačke ideologije“. Nije li ovaj stav Tertulijanov obol onom panoptimizmu u kojemu i umjetnosti uistinu može da „obara represivne snage“ i onoj paranoji da i velika i autentična umjetnost može širiti „obmanjivačke ideologije“? U svakom slučaju, sa samog kraja Tertulijanovog teksta treba se vratiti osnovnom pitanju: čemu umjetnost i šta i kako ona jest?

Benjaminov istraživački rad *Eduard Fuchs, sakupljač i istoričar* je pravi primjer uspjele monografske obrade jedne malo poznate ličnosti i njenog djela, koje

pripada, za Benjaminovo vrijeme „najbližoj prošlosti marksističke teorije umjetnosti“.

Pišući o Fuchsu sakupljaču, osnivaču arhiva za historiju karikature, erotske umjetnosti i detalja iz ljudske svakodnevice, Benjamin ulazi u jedan svijet zabranjenog i marginalnog, da bi u njemu otkrio jedinstveno ispoljenu strast za stvaralački oslobađajućim i novim.

Navodeći jedno manje poznato Engelsovo pismo Mehringu, Benjamin piše i o Fuchsu historičaru, o onom dijalektičkom predstavljanju historije koje se „iskupljuje odustajanjem koja je karakteristična za istorizam“, o onom predstavljanju u kojemu je poreknut „epski element istorije“ samim tim što za historijskog materijalistu historija „postaje predmet konstrukcije čije mjesto nije prazno vreme, već određena epoha, određeni život, određeno delo“, i to tako što je „plod ove konstrukcije... to da je u delu sačuvano i ukinuto životno delo, u životnom delu epoha, a u epohi tok istorije“.

O Eduardu Fuchsu Benjamin ne piše slučajno: to je onaj „izbor po srodnosti“ kada pisanje o drugome znači polaganje računa pred samim sobom. Benjaminu Fuchsu privlači raskidanje sa klasicističkim shvatanjem umjetnosti kao harmonije, jedinstva različitog, lijepog privida („Istina leži u krajnosti“ — piše Fuchs), njegovo shvatanje historijskog moralizma, izučavanje masovne kulture i s tim u neposrednoj vezi Fuchsovo zanimanje za tehničku reprodukciju umjetničkog djela („Tehnički standard umjetnosti je jedan od najvažnijih. Slediti njega znači ispraviti neka ograđenja koja je uzrokovao nejasni pojam kulture u uobičajenoj duhovnoj istoriji“ — piše Benjamin), historijsko shvatanje recepcije umjetničkog djela. Ukratko, sve one teme koje su bile u središtu i Benjaminovog teorijskog interesa, tako da ovaj Benjaminov rad predstavlja svojevrsno odavanje duga i duhovne počasti autoru koji je u marksističkoj teoriji umjetnosti otkrio potpuno nove predmetne oblasti, čineći najčešće, kao i sam Benjamin, ono što još nije društveno kodifikovano, što je zabranjeno i sporedno — bitnim.

Esej *Vajmar kao Schillerov zaokret i vrhunac* E. Blocha pisan je na način kako je Bloch i inače pisao sve svoje tekstove: na samom početku sentenciozno, „uopštavajuće“ („Sve što je živo draži i uzbuđuje. Najsigurnije onda kad se javlja sa gestom zahteva i po svojoj prirodi gotovo primamljivo. Ni kod jednog velikog pesnika to više nije slučaj nego kod Schillera“), da bi poslije, u svakom posebnom odjeljku teksta, uslije-

dila snažna i orkestrirana artikulacija pitanja, iznesena u orgijastičnosti blochovskog leksičkog baroka.

Vajmar je za Schillera, po Blochu, bio neka vrsta stvaralačkog i ljudskog čistilišta: „najveći narodi pisac svih vremena hodao je pod dvorskim i klasicističkim, mermernim svodom”, ali je, otkrivajući ne samo bijedu pritiska nego i „bedu privlačnosti” uspio da ostane pjesnik moralističkog nezadovoljstva, da od niza negativnosti svog položaja stvori jednu „ogromnu pozitivnost”, tj. da se iz „senzacionalističkog, koje se nije dalo potisnuti i koje se lomilo na mermeru” iznova rodi kao „najnapetiji nemački dramatičar”. Po Blochu, presudilo je „Schillerovo nezadovoljstvo, potreba za nadmašivanjem koja se hrani onim vatrenim, nacionalnim, manje senzacionalnim”. Pri tome ni nezadovoljstvo ni verbalna žestina nisu neposredno političke prirode, niti je ta žestina „faustovska u tradicionalnom i kanonskom smislu reči”, nego je „Schiller klasični pesnik nezadovoljstva, i to s jednim bitno drugačijim elementom nego kod Fausta, naime s moralističkim”.

Tekst Kostasa Axelosa *Svet poezije i umjetnosti* (poglavlje iz knjige *Igra svijeta*) potpuno je u znaku onog što Axelos i inače „proriče” svojim ukupnim filozofskim djelom. Sav sazdan od „tvrdih” iskaza i apodiktičkih sudova, on drastično naglašava onaj epohalni prijelom koji se zbio u evropskoj povijesti sa zalaskom grčke „zatvorene kulture” i sa realizacijom metafizike u liku planetarne tehnike.

Podstaknut Heideggerom i njegovom filozofskom „slikom svijeta” i Axelos „doba slike svijeta” misli kao *representatio*, a modernog čovjeka kao *biće gledanja* u čijoj optici se svijet javlja kao *spektakl*, kao globalno pozorište u kojemu „svako ljudsko biće postaje glumac i gledalac, a sam život nastoji da podražava umjetnost”.

Tako se pozorište i film, kao kulturne institucije, uključuju u opštu teatralnost života u kojoj film „ostvaruje, koliko to može, platonsku metafiziku ideja i idola u modernim pećinama”, a pozorište se javlja kao „tek zgusnuti i stilizovani izraz teatralnosti života”, odnosno „svijet shvaćen kao pozorište u kome svako igra neku ulogu jest stvar igre pozorišta koja i sama u svojoj igri sadrži pozorište”.

U umjetnosti je, po Axelosu, na djelu proces imanentnog vrednosnog samorazaranja u kojemu se *nihil* uspostavlja kao modelirajući „sadržajni” princip, ona logika estetičkog prosuđivanja da se u slikarstvu više nema šta da vidi osim onog famoznog *osim*, a da „knji-

ževnost nema više šta da kaže *osim* ono ništa ili to ništa koje ona govori”.

Za Axelosa se pitanje umjetnosti ne postavlja, međutim, samo unutar estetičkog horizonta, već je ujedno i pitanje samog svijeta, svijeta Bića koji je postao „svijet predstave i anticipacije, volja za moć i planiranje”.

„Dubina” supstancijalnog povijesnog i ljudskog svijeta postala je plošna, tako da nam na antropološkom i estetičkom planu jedino preostaje „da dešifrujemo dubinu površnosti, tajnu niskosti, privlačnost banalnosti, zagonetku lakoće, romansu gluposti”, i to upravo zato što nam „još uvek nije poznata skrivena snaga pohlepe za prazninom, snaga koristi beznačajnog, snaga starenja novine”.

U svijetu „bezgraničnog pozitivizma” u kojemu on „ne slavi više ljude a ljudi više ne slave svet” nužno moramo poći od realnog uvida u pravo stanje stvari, u onu povijesno-socijalno-antropološku konstelaciju gdje je potpuno poreknuta prvobitna veza između *Physis* i *Techné* i gdje se o umjetnosti mogu pisati ili govoriti samo „pametne ili glupe stvari”, ali ne i stvari koje bitno pogađaju njenu istinsku supstancijalnu svrhu: umjetnost više nije ni u znaku svetog ni u znaku praznika, jer „svako činjenje (*faire*) postaje (*affaire*) stvar: stvar istorijske nauke i arheološke tehnike, estetičkih analiza i stilističkog znanja, stvar doživljaja, utisaka, sećanja i opažanja, stvar ukusa ili društvena ili politička stvar, stvar refleksije i kulture, kulturna, komercijalna i turistička stvar”.

Axelos misli u „krupnim planovima”; sa patosom Nietzscheovog „propovjednika” i pastoralnošću Heideggerove misaone freske o povratku „iskonu”, Axelosov govor o umjetnosti „stavlja u zagrada” sâmu umjetnost, da bi samo patetično ocrtao svijet historijsko-socijalne apokalipse u kojoj se ona danas javlja.

Ako postoje „nostalgični” teorijski tekstovi, onda je esej *Utopija i opšta merila* Stefana Morawskog jedan od takvih: Morawski vrši rekapitulaciju opšteg i vlastitog estetičkog iskustva vraćajući se u godine kada je i sam, iako tek na početku univerzitetske karijere, aktivno učestvovao u diskusijama oko suštinskih pitanja „socijalističke kulture”: politizacije umjetnosti, neposrednjem odnosu najšireg kruga primalaca prema umjetnosti, ostvarivanja revolucionarne eshatologije i utopijskog vizionarstva posredstvom umjetničke vizije. Te principe Morawski ni sada (1979. godine kada je pisan

ovaj tekst) ne dovodi u pitanje, samo o njima misli na dijalektički dublji i manje doktrinarni način.

Odnos principa i umjetničke prakse se prelomio slično odnosu teorijskog konstrukta i životne mnogostrukosti: konstrukt je ostao samo apstraktni postulat, a umjetnost se istinski ostvarivala ako je, ne ponavljajući život, slijedila njegovo imanentno „načelo” višeslojnosti značenja svake pojave i njihove neponovljivosti.

U evokativnom tonu eseja S. Morawskog ne treba prepoznavati samo sloj iskrene doživljajnosti, nego i njegovu kognitivnu, ako ne i socijalno-psihološku i pedagošku dimenziju: „Da li kroz mene ne progovaraju povređenost i sentimentalnost aktivnog učesnika u osvajanju neba’ koje se pokazalo fikcijom? u stvari, sebe ipak vidim u tim godinama kao nekog drugog, kao piona na šahovskoj tabli tadašnje istorije. Isto vidim ostale glumce te predstave. Ako osećam bliskost onda je to isključivo zbog vatrenog pulsiranja i prometejske mašte svih onih koji su stvarajući umetnost i nauku o njoj za druge želeli da je otkrivaju *zajedno s drugima*. Danas smo savršeno svesni da ako to ne treba da bude čista ili samoubistvena mitologija, onda te intencije valja ostvarivati sasvim drugačije nego u godina između 1949—55.”

Studija Györgya Lukácsa *Arhitektura* je sastavni dio „sistema umjetnosti” koji je Lukács izveo u *Osobnosti estetskog*, svojoj posljednjoj, velikoj estetiци. Iako nije imao isti afinitet prema svim vrstama umjetnosti i premda o nekim nije imao i neophodna „stručna” znanja, Lukács pokušava da zasnuje jedinstven sistem umjetnosti, preciznije rečeno sistem na jedinstvenom estetičkom principu.

Što se tiče arhitekture, Lukács pokazuje zavidno znanje historije ove umjetnosti, ali i estetičke literature koja je do sada razmatrala njenu antropološku i estetsku osobnost.

Polazeći od stava da je pored muzike arhitektura jedina umjetnost koja „stvara svijet”, Lukács već na početku omogućava da svojoj estetičkoj analizi otvori prostor za fiksiranje ontološke dimenzije arhitektonskog djela, ne uviđajući pri tome da bi o svakoj umjetnosti trebalo misliti kao i o muzici i o arhitekturi, tj. o stvaranju novih svjetova posredstvom umjetnosti „kao takve”.

Lukács definira arhitekturu kao „vizuelnu reprodukciju oprečnosti između prirodnih sila, i to tako što su tu oprečnost ljudi spoznali, zahvaljujući toj spoznaji

podredili svojim ciljevima i tako nastali odnos sveta prema čoveku izgradili u obliku prostora, usmerenog na vidljivost”, odnosno kao dezantropomorfizirajuće odražavanje opštezakonitih veza u uzajamnom dejstovanju pojedinih prirodnih sila... čija je singularna osobina determinisana određenim ljudskim ciljevima”.

Lukács ne ostaje samo na definicijama nego u veoma suptilnim analizama govori o „evokativnom sistemu vidljivosti”, o specifičnom karakteru dvostruke mimeze u arhitekturi, o postojanju estetskog bivstva arhitekture „za sebe”, o društvenom patosu koji se u arhitekturi ispoljava neposredno i u čistom liku, o „propadanju socijalnog naloga” u modernoj arhitekturi, u kojoj su, zahvaljujući „naučnosti” tehničkog uma, „pustoš i praznina kapitalističkog života dobili objektivaciju”.

Svoj tekst o arhitekturi Lukács završava stavom da „ni socijalizam nije dao arhitekturi konkretan socijalni nalog”. Od ovog stava, koji se dublje ne razmatra, trebalo bi preći na iznalaženje razloga u tekstovima Karela Tajgea.

Preostaje nam još samo da našem čitaocu, pored Adornove rasprave o fetiškom karakteru muzike i regresiji u slušanju, na koju se nećemo osvrnuti zato što je prevedena na naš jezik prije nekoliko godina (Autor misli na prvi dio teksta T. V. Adorno, „Disonance”, *Treći program /Radio-Beograd/, II, (1) 4/1970, str. 239—266 (285). — Prim. red.*) i što je već, s razlogom, komentirana kao izuzetan doprinos razumevanju muzike unutar onog historijskog i društvenog konteksta koji Adorno naziva „kulturnom industrijom”, sugerišemo pažljivo čitanje teksta *Teorija avangarde i kritička teorija nauke o književnosti* Petera Bürgera. On na nov način pronosi ideju nužnosti historizacije estetičke teorije i osnovnih estetičkih kategorija, kao i ideju da „tek avangarda čini saznajnim određene opšte kategorije umetničkog dela u njihovoj opštosti”, odnosno da se tek „polazeći od avangarde mogu shvatiti prelomni stadiji u razvitku fenomena umetnosti u građanskom društvu, a ne obrnuto”.

Max Raphael

O TEORIJI UMETNOSTI DIJALEKTIČKOG MATERIJALIZMA*

„...da se materijalistička metoda izvrgava u svoju suprotnost ako se pri istorijskom izučavanju ne primenjuje kao gotov šablon prema kojem se podešavaju istorijske činjenice.” (Engels u jednom pismu Paulu Ernstu**)

Dok idealističke filosofije pretvaraju isticanje specifičnih osobenosti duhovnih i kulturnih područja u jedan od svojih glavnih zadataka (pri čemu prihvataju apriorne datosti i poretke formalne i materijalne prirode), istorijsko-dijalektičkom materijalizmu nedostaje takvo postavljanje problema. No, tvorci te teorije bili su svesni ovog en bloc odnosa prema ideologijama kao neke vrste dečje bolesti. „Mi smo od početka polagali, i morali polagati, najveću važnost na izvođenje političkih, pravnih i drugih ideoloških shvatanja — i tim shvatanjima uslovljenih delanja — iz ekonomskih osnovnih činjenica. Pri tom smo zbog sadržajne strane zane-

* U redaktorskoj napomeni uz ovu studiju, izdavač dr Maximilian Beck, koji je već bio objavio autorov rad „Die pyrrhoneische Skepsis” (*Philosophische Hefte*, III, 1—2/1931—2, str. 47—70), navodi da se „istorijski materijalizam ne može prevladati ni vulgarnim izopačavanjem teorije i gesla niti otmenim ćutanjem” i da svakom pokušaju pobijanja mora prethoditi razumijevanje i njegove suštine i tumačenja onih njegovih predstavnika „koji nisu zadržali političari i pozitivisti bez čula za autonomne vrijednosti duhovnog područja, nego duhovi sa pravim i konkretnim odnosom prema filozofiji, nauci, umjetnosti i književnosti” (str. 125), te da zato i objavljuje, započinjući diskusiju o istorijskom materijalizmu, upravo razmatranja Maxa Raphaela. Unekoliko izmjenjen, tekst je pod naslovom „Prolegomena zu einer marxistischen Kunsttheorie” objavljen kao poslednji odjeljak knjige: Max Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1975. (isto, Verlag der Kunst, Dresden 1978). — *Prim. red.*

** Friedrich Engels, Brief an Paul Ernst, 5. juni 1980, *MEW*, tom 37, str. 411. — *Prim. red.*

marili formalnu: na koji način se obrazuju ova shvatanja itd." (Engels u jednom pismu Mehringu*). U specijalnom slučaju umetnosti — nezavisno od toga što nijedan od teoretičara osnivača nije imao izvoran stav prema svetu formi i što za njih nije bilo aktuelno-političke nužde za temeljniju obradu ovog područja — ova jednostranost bila je pojačana još time što empirijskoj obradi tog zadatka nije stajala na raspolaganju nikakva egzaktna pomoćna nauka. Estetika je bila neupotrebljiva zbog njene mešavine metafizičkih izvođenja i iskustvenih tvrdnji koje su bile određene ne iz stvarnih međuzavisnosti, nego iz tekućih potreba dedukcije; istorija umetnosti, pak, ukoliko je postojala, odnosila se mnogo manje na fenomen umetnosti, a više na mnoštvo obeležja i pojava. Uprkos tome, već tada je postojala jedna izazovna diskrepancija ne samo između, na izgled sigurno utemeljenih i podela rada široko podređenih, prirodnih nauka i embrionalnog stanja duhovne nauke, koja ni do danas još nije kadra da razlikuje subjektivno-čulni doživljaj i objektivno-naučni tretman svog predmeta, nego je postojala i analogna disproporcija između društveno-materijalnog načina proizvodnje, koji je upravo uz pomoć prirodnih nauka strahovito brzo razvijao imanentne mu zakone, i pojedincu prepustene duhovno-umetničke proizvodnje, koja velikim delom predstavlja bekstvo iz sveta činjenica sadašnjice. S jedne strane, jaz između privredne i duhovne proizvodnje bio je postao već tako veliki da je privreda autonomno (tj. najšire izolovana od povratnih uticaja ideologija) sledila sopstvene zakone u sferi moći, a umetnost je autonomno (tj. nesrazmerno odvojeno od materijalnih uslova) svoje probleme građe i forme razvijala u apstraktnoj duhovnosti iz svog bića (Wesen) i svoje povesti. S druge strane, specijalizacija umetnosti i nauka napredovala je isto kao i nagomilavanje umetničkih dela iz svih krajeva pet delova sveta i iz svih epoha povesti umetnosti u svesti evropljana. Za jedno takvo doba, sociologija umetnosti bila je, i jeste, odveć komplikovan poduhvat, pošto pretpostavlja prožimanje i overladvanje materijalom svetske povesti umetnosti i obuhvatanje mnogih pojedinačnih nauka.

Ova situacija nastajanja dopuštala je samo prigodna i fragmentarna rasvetljavanja i razjašnjavanja specifičnih problem umetnosti materijalističkom dijalektikom. Koliko znam, Marxovo najobimnije i najvažnije izjašnja-

* Friedrich Engels, Brief an Mehring, 14. juli 1893, MEW, tom 39, str. 96. — Prim. red.

vanje je na poslednjim stranicama „Uvoda u kritiku političke ekonomije” (1857). Podrobna analiza tog mesta* pokazala da metoda, samo ako se ispravno primenjuje, ne samo da pruža sva sredstva da se prevladaju početna, socijalno i individualno uslovljena ograničenja i da se napreduje ka izgradnji teorije i sociologije umetnosti nego daje i sva sredstva za otklanjanje posledica koje su skoro nužno nastale iz okarakterisane početne situacije — da su umetnost i njen nadrinaučni tretman postali do metafizičkog uzdignuto utočište građanske reakcije i, obrnuto, anksiozna neuroza jednog nesigurnog i stoga dogmatičnog marksizma.

I

Naravno, Marx i na ovom mestu polazi od temeljnog shvatanja istorijsko-dijalektičkog materijalizma da su ekonomski odnosi krajnji (ali ne i jedini) temelj, fundament svih ideologija, pa i umetnosti. Pri tome odmah i izričito treba dodati da plodnost ove tvrdnje nije u njenoj opštosti, nego se do nje dolazi tek analizom koja egzaktno specifikuje. „Da bismo istražili vezu između duhovne i materijalne proizvodnje, pre svega je potrebno da poslednju ne shvatamo kao opštu kategoriju, već u određenom istorijskom obliku. Tako, na primer, kapitalističkom načinu proizvodnje odgovara druga vrsta duhovne proizvodnje nego srednjevekovnom načinu proizvodnje. Ako se sama materijalna proizvodnja ne shvati u njenom specifičnom istorijskom obliku, onda nije moguće shvatiti ni ono što je određeno u duhovnoj proizvodnji koja njoj odgovara, kao ni njihovo uzajamno dejstvo. Inače stvar ne ide dalje od naklapanja...” (Marx, *Teorije o višku vrednosti* /MED, tom 24, str. 206—207. — Prim. red./) Ali ono interesantno na mestu koje treba da analiziramo upravo je u tome što Marx na trima problemima rasvetljava nedostatnost ove jednostrano shvaćene veze i na njima pokazuje da taj odnos nije tako jednostavan, kako bi se unapred moglo misliti. Reč je o posredovnoj ulozi mita pri prelasku od privredne baze ka ideologiji umetnosti, o disproporciji između privrednog i ideološkog razvitka i, na kraju, o „većitoj draži” i normativnom karakteru jedne odre-

* Interesantno je da autor analizira dio Marxovog „Uvoda u kritiku političke ekonomije” (avgust 1857) ne pominjući „Predgovor” za knjigu *Prilog kritici političke ekonomije* (januar 1859) koji je za mnoge bio „genijalni sažetak” Marxovog učenja. — Prim. red.

đene umjetnosti, čije su privredne osnove davno prevaziđene. Ako bi se, uz pretpostavku osnovne teze historijskog materijalizma, htelo a priori dedukovati (što bi, naravno, bio nedopustivi *contradictio in adjecto*), onda bi najprostije postavke bile: da umetnost neposredno proizlazi iz ekonomskih odnosa proizvodnje, da razvojni nizovi materijalne i duhovne proizvodnje pokazuju isti stupanj i da ideologije ne samo nastaju nego i nestaju sa svojim ekonomskim pretpostavkama. Ali povesne činjenice protivreče takvim „ekonomističkim” dedukcijama. A Marx je bio sklon tome da se najbrižljivije odnosi prema činjenicama i rezultatima njihove analize, s punom svešću o tome da se samo tako može razviti svo bogatstvo dijalektičkog materijalizma.

Pre nego što priđemo svakom od ta tri problema ponaosob, potrebno je razmotriti ono što im je metodički zajedničko: karakter posredovanja između ekonomske baze i ideologije umetnosti, s jedne strane, preko niza međučlanova i, s druge strane, preko „uzajamnog dejstva svih članova na osnovu ekonomske nužnosti, koja u krajnjoj instanci uvek uspeva da proдре” (Engels).

Prvi tip posredovanja utvrđuje samo postojanje međučlanova. „Iz određenog oblika materijalne proizvodnje proizlazi, prvo, određen sastav društva, drugo, određen odnos čoveka prema prirodi.” (Marx, *Teorije o višku vrednosti / MED*, tom 24, str. 207. — *Prim. red./*). Ovi onda određuju državu, političke forme klasne borbe, pravne forme i, najzad, duhovne poglede, tj. refleksije ovih zbiljskih borbi u mozgovima učesnika: političke, pravne, filofske teorije, religiozne poglede itd.

Drugi tip posredovanja utvrđuje dijalektičku povezanost svih ovih članova prema sledećim opštim pravilima:

a) Svaka konkretna proizvodnja i reprodukcija života svugde se ostvaruje kao zbiljsko i nužno u poslednjoj instanci, ali ne „kao automatsko delovanje ekonomskog položaja, nego je stvar u tome da ljudi sami stvaraju svoju istoriju, ali u određenoj sredini koja ih uslovljava, na osnovu stvarnih odnosa koje su od ranije zatekli” (Engels) (pri čemu će se ne „bez pedanterije” i ne „bez toga da se učini smešnim” [Engels] svaka ideološka činjenica moći objasniti ekonomski). Ali: „Ekonomske, političke i drugi odrazi sasvim su jednaki odrazima u ljudskom oku; oni prolaze kroz sabirno sočivo i zato se pokazuju u izvrnutom stanju, glavačke. Samo što nedostaje nervni aparat koji ih za predstavu opet postavlja na noge” (Engels u jednom pismu Conradu

Schmidtu 1890*). Tako se ekonomsko kretanje pokazuje u državi ne kao klasna borba, nego kao borba oko političkih principa; ili, u pravu, jurist uobražava da operiše sa apriornim načelima, dok su ta načela ipak samo ekonomski refleksi. „Ideologija je proces koji takozvani mišljenja vrši doduše svesno, ali s krivom svešću. Stvarne snage koje ga pokreću ostaju mu nepoznate, inače to ne bi bio ideološki proces. On zamišlja krive ili prividne pokretačke snage. Pošto je to proces mišljenja, on izvodi njegovu sadržinu kao i njegov oblik iz čistog mišljenja, ili iz svog sopstvenog ili iz mišljenja svojih prethodnika. On operiše golim misaonim materijalom, koji bez dalje uzima kao da je proizveden mišljenjem, i ne proverava ga inače dalje na nekom udaljenijem procesu koji je nezavisan od mišljenja. To je njemu samo po sebi razumljivo, pošto mu se čini da je svako delanje, zato što je nastalo posredstvom mišljenja, u poslednjoj instanci i zasnovano na mišljenju.” (Engels u jednom pismu Mehringu, 1893.**). Ukratko: uticaj ekonomskih odnosa proizvodnje na svest koja proizvodi ideologije pretvara se u „a priori” specifičnog područja svesti (pravilo specifične apriorizacije uslova).

b) S podelom rada nastala ideološka područja (pravo, politika i, tim pre, ona „koja lebde još više u vazduhu, kao što su religija, filofsija itd” [Engels]) imaju i sopstvene zakone u biću upravo tog područja. Tako nastaju nove faze kretanja i postaje moguće „da ekonomski zaostale zemlje u filofiji ipak mogu da sviraju prvu violinu” (Engels). „Što se više upravo ispitivana oblast udaljava od ekonomske a približava čistoj apstraktno ideološkoj oblasti, sve više ćemo u njenom razvitku nailaziti na slučajnosti, sve izlomljenije će se očitavati krivulja tog razvitka. No ako nacrtate prosečnu osu te krivulje, naći ćete da ova teče približno utoliko paralelnije s osovino ekonomskog razvitka ukoliko je duži posmatrani period i ukoliko je šira proučavana oblast.” (Engels u pismu Hansu Starkenburgu,*** 1894.) Ovo je moguće pošto ekonomija ne stvara direktno iz sebe, nego samo određuje način preinačavanja i

* Friedrich Engels, Brief an Conrad Schmidt, 27. oktobar 1890, *MEW*, tom 37, str. 488. — *Prim. red.*

** Friedrich Engels, Brief an Mehring, 14. juli 1893, *MEW*, tom 39, str. 97. — *Prim. red.*

*** Riječ je zapravo o Engelsovom pismu W. Borgiusu, od 25. januara 1894. godine (upor. *MEW*, tom 39, str. 207), koje je Heinz Starkenburg prvi objavio u *Der sozialistische Akademiker*, 20/1895, a da nije naveo kome je pismo upućeno. (Upor. M. Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Verlag der Kunst, Dresden 1978, str. 269.) — *Prim. red.*

daljeg razvijanja zatečene misaone građe „unutar uslova koje propisuje sama svaka od tih oblasti” (Engels), a i to uglavnom indirektno, „pošto najveći direktni uticaj na filozofiju vrše politički, pravni i moralni odrazi materijalne baze” (Engels). Svako područje građe ima sklonost ka sistemu, ka dogmatizaciji. Npr: „čim postane potrebna nova podela rada koja stvara pravnike po struci, otvara se i nova samostalna oblast, koja pri svojoj svojoj opštoj zavisnosti od proizvodnje i trgovine ipak ima posebnu sposobnost reagovanja na ovu oblast. U modernoj državi pravo ne samo što mora odgovarati opštem ekonomskom stanju nego mora biti i *u sebi usklađen izraz*, koji svojim unutrašnjim protivrečnostima nije protivan samom sebi. A da bi se to postiglo, sve se više gubi vernost odražavanja ekonomskih odnosa. I to utoliko više ukoliko se ređe dešava da jedan zakonik predstavlja otsečan, neublažen, istinski izraz vladavine jedne klase: ta već samo to bi se protivilo pravnom pojmu’... Tako se tok razvitka prava’ sastoji velikim delom samo u tome što se početka teži za tim da se odstrane protivrečnosti koje proizlaze iz neposrednog prenošenja ekonomskih odnosa u pravne principe i uspostavi harmoničan pravni sistem, i što zatim uticaj i pritisak daljeg ekonomskog razvitka uvek iznova probija taj sistem i zapliće ga u nove protivrečnosti.” (Engels, Pismo Conradu Schmidtu.) Ukratko: ovo je pravilo relativne samostalnosti bića i kretanja pojedinačnih ideoloških područja.

c) Svako ideološko područje deluje iz svog relativnog samoznačenja na sva druga i, naposljetku, i na sopstveni uzrok, na ekonomsku bazu. „To je *uzajamno dejstvo* dveju *nejednakih snaga*: ekonomskog kretanja s jedne strane, i nove političke sile, koja teži za što većom samostalnošću i koja je, zato što je jednom uspostavljena, obdarena samostalnim kretanjem, s druge strane.” (Engels Conradu Schmidtu*) „Politički, pravni, filozofski, verski, književni, umetnički itd. razvitak počiva na ekonomskom. Ali svi oni reaguju i jedan na drugog i na ekonomsku osnovicu. Nije ekonomsko stanje jedino aktivan uzrok, a sve ostalo samo pasivna posledica. Ne, nego postoji uzajamno dejstvo na osnovi ekonomske nužnosti, koja *u poslednjoj instanci* uvek probije.” (Engels Starkenburgu**) Istina, ideologije nemaju samostalnost istorijskog razvitka, ali imaju stvar-

* Pismo Conradu Schmidtu, od 27. oktobra 1890. — *Prim. red.*

** Engelsovo pismo W. Borgiusu, od 25. januara 1894. — *Prim. red.*

no istorijsku delotvornost. A ova može biti trojaka: „ona može delovati u istom pravcu (kao i ekonomski razvitak) ... ona može dejstvovati protiv njega, onda ona u današnje vreme u svakom velikom narodu nakon izvesnog vremena propada; ili ona može ekonomskom razvitku da preseče određeni pravac i odredi mu drugi.” (Engels Conradu Schmidtu*). Ovo je pravilo uzajamnog i povratnog dejstva, koje tek u potpunosti ukida „obično nedijalektičko shvatanje o uzroku i posledici kao polovima koji su kruto postavljeni jedan prema drugom” (Engels Mehringu**).

Pošto obe vrste posredovanja važe za celokupnu oblast istorijsko-dijalektičkog materijalizma, to se samo po sebi razume da važe i za umetnost, umetničko stvaranje i teoriju umetnosti. Stoga je prvi i temeljni zadatak marksističke teorije umetnosti da pokaže konkretne zaključke i pojavne forme za ovo područje. Najopštije i najelementarnije pitanje glasilo bi: u kom konkretnom i ograničenom obliku se bivstvo i svest nalaze u dijalektičkom prožimanju, da bi konstituisali područje umetnosti za razliku od drugih ideologija. Može li to omeđavanje nastati kroz podelu rada i u kojoj formi se takva podela rada prvi put istorijski pojavila? A dalje, posebno za drugu vrstu posredovanja: koji su, za apriorne smatrani, principi umetnosti, respective pojedinačnih umetnosti, oni u kojima se ekonomske pretpostavke odražavaju refleksno, tj. izokrenuto? Kako se u jednoj određenoj epohi ostvaruje „harmonična sistematizacija” umetničkog dela ili dogmatizacija umetničke ideologije respective njenog razlaganja pod pritiskom novih ekonomskih uslova? Na koji način su ideologije u uzajamnim zavisnostima, posebno na koji način umetničko stvaranje povratno deluje na druge ideologije i, naposljetku, na ekonomsku bazu? Pojedinačni odgovori na ova pitanja mogu se samo nagovestiti u sasvim fragmentarnim obrisima.

Svako umetničko stvaranje je prenošenje nekog materijalnog ili formalnog sadržaja u određene izražajne građe i sredstva. Ovi se menjaju iz najrazličitijih razloga. Ali relativno konstantno ostaje to da, npr. za likovne umetnosti, plastiku i slikarstvo, svetlo, linija, boja i modeliranje moraju biti povezani u neko jedinstvo ili kontrastirani u nekoj formi dualizma da bi se ostvarila jedna umetnička forma. Mada je svaki konkretan vid objedinjavanja ili protivstavljanja uslovljen delom ekonomskom bazom, delom prethodnim umetničkim raz-

* Pismo od 27. oktobra 1890. godine. — *Prim. red.*

** Pisano 14. jula 1893. godine. — *Prim. red.*

vitkom, delom drugim ideologijama, forma kao takva shvata se kao nešto a priori i kao estetski zahtev prenosi se na sadržaje koje treba oblikovati. Svako takvo prevođenje je jedno distanciranje koje — pošto je rezultat rada svesti — konkretno-predmetni svet preobražava u „privid“, pri čemu ovaj izraz ne može značiti ni ograničavanje u smislu površne čulne pojave, ni uzdizanje u smislu pridavanja suštine ili u smislu neuporedive osobene stvarnosti, realiteta treće vrste kao sinteze bivstva i svesti. I ovde je svaka vrsta „privida“ uslovna i relativna, a da se uopšte ostvaruje jedno takvo distanciranje prema „prividu“, važi za aprioran zahtev koji sve „preokreće“ u trenutku kada se uzima apsolutno. Sa takvom apriorizacijom pretpostavki *počinje* njihovo „preokretanje“, sa „harmoničnom sistematizacijom“ završava. Sva velika umetnička dela pokazuju određen tip dela, pa bio on zatvoren ili otvoren (prvi, npr. kod Cézana, a drugi kod impresionista kao Monet i Degas), kvaziorganski (Cézanne), shematski (Hodler), dekorativni (Gauguin), konstruktivni (Seurat). Pošto svi ti tipovi dela uspevaju istovremeno na istom razvojnom stupnju određenog ekonomskog poretka, i pošto jednom izabrani tip dela povratno deluje ne samo na oblikovanje forme nego i na povezivanje formi, na „kompoziciju“, tj. na unutrašnje i spoljašnje zakone strukture i razvitka, kao što, obrnuto, ovi poslednji, jednom stvoreni iz svojih pretpostavki, teže ka dovršenju određenog tipa dela, odnosno ka razlaganju drugog, to je sa tipom dela dat jedan princip odbira, pa bi i ovde mogao nastati jedan princip apriorne nužnosti, čim se bez obaziranja dopušta da i unutrašnja neprotivrečnost i savršenstvo imaju vanumetničke, sociološke korene.

Ove natuknice pokazuju da su odgovori na sva pomenuta i nepomenuta najprincipijelnija pitanja marksističke teorije umetnosti najtešnje povezani sa odgovorom na pitanje u kom je odnosu relativna samostalnost umetničkog stvaranja (respective neke naučne teorije umetnosti koja to pokazuje) prema ekonomskim uslovima (respective neke sociologije umetnosti koja to rasvetljuje). Epistemološko postavljanje pitanja samo je najapstraktniji izraz za taj odnos sopstvenog značenja i zavisnosti, čija je egzistencija utvrđena u Engelsovim izvođenjima. Ali svaki pokušaj u tom pravcu nailazi na teškoće koje proizlaze iz nepotpune analize, pa i iz nedostatka volje za analizu, i koje dovode do svesti mladost egzaktno naučne metode (nasuprot dubokoj starosti filozofskih spekulacija). Jer ako o razlici između doživljaja prirode i nauke o prirodi svaki laik ima neku predstavu,

ako i ne jasnu, onda bar takvu koja izgleda zasnovana, to se danas upravo naučnici odupiru egzaktnom i apstraktnom tretmanu umetnosti, pošto je ona sad konkretnija, kao produkt ljudske svesti, sad iracionalnija, kao produkt ljudskog logosa, a sad, kao produkt pojedinca, komplikovanija od predmeta prirode koji se podvrgavaju matematičkoj metodi. Ali jedna bar analogno izgrađena nauka o umetnosti, mada za sada ne bi bila izvođena sa istom strogošću, pretpostavka je za obuhvatanje ovog dela stvari, koji se odnosi na relativnu samostalnost i sopstveni značaj umetnosti. Za marksiste se razume po sebi da takva čista i apstraktna nauka o umetnosti ostaje najmnogostrukije povezana i prepletena sa istorijom i sociologijom umetnosti, što će se odmah detaljnije razmotriti.

Empirijski fundirana nauka o umetnosti treba da apstrahuje tri konstitutivna dela svakog umetničkog dela — oblikovanje forme iz njenih krajnjih elemenata, povezanost formi po određenim zakonima strukture u tipu dela i ostvarenje formi (u njihovoj opštosti i u raznovrsnosti njihovih mogućnosti varijacije) — iz sveukupnog sveta umetnosti (saobrazno kategorijama elementa, relacije, totaliteta i konkretizacije, koje važe za izgradnju svake egzaktne empirijske nauke). Čista nauka o umetnosti primenjuje uporedno proučavanje dela, tj. ona iz poređenja gotovih i zatvorenih umetničkih dela svih vremena i svih naroda apstrahuje najopštije elemente, odnose, totalitete i područja konkretizacije; ona konstituiše idealno umetničko delo i njegove tipične i generalne pojavne forme. A da bi se mogao izvršiti taj metodički akt, to heurističko (i stoga u svojoj apsolutizaciji idealističko i neopravdano) razlikovanje kategorije i pojave (i ne izgubiti iz vida njegovu samo relativnu opravdanost), prećutno je, kao da već postoji, pretpostavljena jedna sociologija umetnosti, štaviše: poznavanje materijalnih sadržaja opšte sociologije, iz koje ili protiv koje umetnik stvara. Kako bi se inače mogli u potpunosti dostići kriterijumi razdvajanja? Povrh toga, strukturni zakoni formi pojedinačnog umetničkog dela, isto kao i zakoni međuzavisnosti pojedinačnih umetnosti, jesu zakoni relacije i podruštvljavanja, sami predstavljaju jednu, umetničkom delu imanentnu i formalnu, sociologiju koja dobija svoj puni smisao tek u odnosu prema onoj sveobuhvatnijoj, materijalnoj sociologiji koja transcendirira umetničko delo. Tek ova druga daje pretpostavke za prvu, kao najveći deo pretpostavki za konkretno uobličenje forme, specifičnu pojavu realizacije itd.

Ukoliko se konsekventnije razvija pokušaj jedne nauke o umetnosti koja opisuje apstraktno-opšte, utoliko postaje jasnije da ona stanje stvari ne opisuje dokraja. Promene koje umetničko stvaranje doživljava u vremenu i delom vremenom uslovljeno, a delom kao da je nadvremeno, vrednovanje dela istog umetnika, različitih umetnika, epoha itd. — ovi problemi istorije umetnosti i problemi umetničke kritike u potpunosti ostaju ne-dirnuti.

Istorija umetnosti ima probleme poprečnog i uzdužnog preseka, kao i svako istorijsko istraživanje. I ona primenjuje uporedni odbir umetničkih dela, ali ne više u odnosu na konstitutivne elemente i konstantne strukture bivstva, nego u odnosu na uticaje, zavisnosti, promene, preobražaj oblika, tj. sa gledišta vremenskog i povratno dejstvujućeg varijabiliteta. U svojim apstrakcijama ona ide od konkretnih umetničkih dela ka opštim zakonima razvitka. A ono što se zakonito menja, nije umetnost kao sposobnost umetničkog stvaranja, nego su tehnička produkciona sredstva, čovekov svetonazorni stav prema svetu, formalni princip koji odgovara tom stavu, davanje prednosti ili potiskivanje izvesnih ljudskih tipova itd, tj. sve što se obično karakteriše kao umetničko htenje (nasuprot moći oblikovanja) i kao stil (nasuprot umetnosti). Tako da istorija umetnosti gubi svoj pravi predmet — umetnost, kao suštastvena mogućnost, i ostaje s njim povezana samo time što su njeni apstraktni zakoni dobijeni iz njega i odnose se samo na njega. Drugim rečima, tzv. istorija umetnosti kao nauka imaginira se iz zakonitih međuzavisnosti u toku i uzajamnom delovanju „umetničkog htenja” i „stila”, kao čisto imanentna nauka. Ali ona može metodički dostići taj ideal samo ako joj je jedna sociologija umetnosti pokazala kako je takav čist i apstraktni zakoniti ritam jednog čistog i apsolutnog duha povesti umetnosti u svakoj epohi u svojim pojavama alterniran sekundarnim momentima i momentima koje treba eliminisati. čisto imanentna nauka. Ali ona može metodički dostići ne može se pronaći, a još manje se može objasniti, ovaj idealni zakon promene. U ovu svrhu, sociologija umetnosti seže dalje od navodno samo imanentnih zakona toka pojedinačnih ideologija: dalje od umetnosti. Ona se ne zadovoljava ni time da zakone toka različitih ideologija poredi na njihovoj usaglašenosti i disproporciji, nego za svaku pojedinačno, ili za sklop svih ideologija, traga za jednim utemeljenjem u opštoj nauci o društvu, utemeljenjem koje ih sve transcendiraju, ili u proizvodnoj

i reproduktivnoj delatnosti ljudskog društva koja ih sve fundira.

Čini se da su umetničkoj kritici postavljena dva zadatka. Jedan se odnosi na vrednovanje koje određena epoha umetničkog stvaranja i povesti preduzima na sveukupnom materijalu prošlosti, da bi mu delom dala normativni karakter, pri čemu pušta da je u sopstvenom stvaranju vodi njena recepcija i konkretna ili idealna reprodukcija. Da su takva postavljanja normi samoobmane svesti jedne epohe, pošto se i relativni momenat sopstvenog vremena uzdiže do apsoluta, razjašnjava već istorija umetnosti samom promenom tih pretpostavki, a pogotovo sociologija umetnosti ekonomsko-društvenim zasnivanjem svakog konkretnog izbora. Naravno, nešto veoma slično važi i za izbor koji društvo vrši iz mase umetničke produkcije sopstvenog vremena. Ali ovde već postaje jasnije presecanje dva uzajamno relativno samostalna motiva: klasnog interesa i dostignutog nivoa. U prvom slučaju važi, sa Marxom, da su vladajuće ideje ideje vladajuće klase, i takvi granični slučajevi da je vladajuća klasa već u sebi tako trula da joj je potreban perverzni nadražaj idejama klase koja je ruši i time priprema svoju vlast, čisto su sociološki problemi. I utvrđivanje toga na kom nivou vladajuća klasa zadovoljava svoje ideološke interese, kolika je masa pseudoumetnosti koja se nudi kao prava umetnost za zadovoljavanje masa, sa kojom izoštrenošću ili neizoštrenošću su (ideelno i materijalno) povučene granice između diletantizma, kiča, školskih ponavljanja itd. prema zbiljskoj umetničkoj produkciji — sve to, i slično, jesu sociološka postavljanja pitanja koja dopuštaju sociološki odgovor, dakako, samo uz pretpostavku da je nauka umetničke kritike odgovorila na njoj svojstveno, sociološki ne više dokraja razrešivo pitanje: koji su kriterijumi vrednosnog razlikovanja između istinskih umetničkih dela i onih koja su to samo prividno? Ovi kriterijumi, kao: jedinstvo u raznovrsnosti, oblikovnost duhovnog, logika strukture itd, mogu se delom iznaći empirijski, a delom zasnovati teorijski; jer oni, sve u svemu, ne iskazuju ništa više do to da u svakom duhovnom delu (naravno, i u samoj nauci umetničke kritike) postoji relativni i apsolutni momenat, da ovi momenti uzajamno variraju od tvorevine do tvorevine, da taj varijabilitet dopušta neku vrstu hijerarhijskog poretka empirijski utvrđenih stupnjeva, koji se asimptotski približava cilju potpune kongruencije forme i sadržaja i, time, stapanju svakog konkretnog relativnog sa apstraktnim i ideelnim apsolutnim. Tako da je sociološki momenat, kao integrativni sastavni deo,

prisutan i u ovom najčistijem postavljanju pitanja umetničke kritike, ukoliko se na njega odgovara naučno. (U poslednjem delu ovog rada iscrpno ćemo se vratiti toj temi.)

Nauka o umetnosti, istorija umetnosti i umetnička kritika — ma koliko se razlikovale kao nauke o biću, nastajanju i vrednosti — imaju, naspram svake smislene sociologije umetnosti, zajedničko to da svoj predmet izoluju do apstraktne čistosti i da svoje utemeljenje traže imanentno u samima sebi. Nasuprot tome, sociologija umetnosti ide na jedno društveno zasnivanje izvan umetnosti koje dopušta da se objasni puna konkretnost kako pojedinačnog dela, tako i međusobna povezanost i svih ideologija i ovih sa najfundamentalnijom društvenom bazom. Odnos te dve grupe nauka izražava odnos sopstvenog značaja ideološkog područja umetnosti prema njenoj zavisnosti od osnovnih činjenica društvenog života. Dijalektičkoj prepletenosti materijalne i duhovne produkcije odgovara povratno delujuća prepletenost te dve grupe nauka. U biti je materijalističke dijalektike da ona ne samo da sve činjenice društvenog života obuhvata jedinstvenom metodom nego i da specifičnom karakteru svakog područja pridaje puno sopstveno značenje, pošto stvarno svestrana analiza tog područja ne može dovesti ni do čega drugog sem opet do upravo najopštijih zakona materijalističke dijalektike. A ta neophodna svestranost garantovana nam je tek onda kada je svo mnoštvo *relativno* autonomnih nauka ugrađeno u sociologiju umetnosti.

Da bi se dubljim uvidom u drugi vid posredovanja između ekonomske baze i ideološke nadgradnje donekle rasvetlila metodika jedne materijalističko-dijalektičke sociologije umetnosti, prvi vid posredovanja daje posledicu međustupnjeva — mogućnost, ne za apriorno izvođenje svih problema u sistemskoj zatvorenosti, nego zaista za jedan unutrašnji poredak problema, ukoliko su se oni pokazali u empirijskom istraživanju. Navešćemo neke od njih, bez pretenzije na potpunost, ali imajući u vidu uzajamne uticaje.

Ako su prvi član niza materijalne proizvodne snage, onda je, pored opšte karakteristike (feudalizam, kapitalizam) i specijalne etape (rani kapitalizam, imperijalizam), od značaja struktura te etape: da li je ona statična, kritična, dinamična, te, zavisno od odnosa snaga, da li je njena borba latentna ili je aktualna. U kritičnim epohama će npr. odnos umetnosti masa i umetnosti gospodara, socijalna pozicija umetnika, njihov materijalni položaj itd. biti sasvim drugačiji. Ovde je, dakle,

reč o razlikovanjima koja su zajednička svim vrstama materijalnih procesa proizvodnje, a do kojih se dolazi uporednom analizom. Iz svih konkretnih sredstava proizvodnje slede određene građe, a ove građe su pogodne ili nepogodne za određene već postojeće umetničke forme, razaraju stare, podstiču nove. A upravo i u odnosima proizvodnje nalaze se izvesni formalni odnosi poretka, a ovi opet podstiču izvesne odnose poretka umetnosti, npr. njihovo objedinjavanje u jedinstvenom umetničkom delu, ili njihova konkretna nepovezanost respective njihove tek formalne veze u teoriji umetnosti. Ideološki odnosi su prilagođeni materijalnim odnosima proizvodnje i potrošnje. Feudalizmu odgovara radionica i opšta pristupačnost umetničkog dela. Kapitalizmu individualni rad u ateljeu, koji se može prodati na otvorenom tržištu, prožetom interesima špekulacije i prohtevima senzacije, trgovina umetnošću, privatni posed, muzeje, tj. krajnje izdvajanje privatnih i javnih mrtvačnica umetnosti i nejasan, maglovit spoj idealizma i poslovnosti.

Sledeći član su društveni odnosi. Njih umetnost može odražavati, pre svega, u njihovoj materijalnoj činjeničnosti: pojedinačni staleži, njihov rad, njihove međusobne borbe. Jedna sociologija umetnosti moraće da statistički utvrdi koji su staleži i koji uzajamni odnosi staleža mogli sebi dati likovni izraz; kako su ih umetnici videli i kakvi su oni stvarno bili. Ali formalna struktura društvenih odnosa nije nimalo jednostavna. Veoma raznolike forme obrazuju ekonomsku i političku celinu. Ova celina može se odražavati u raznovrsnosti imanentne formalne sociologije umetničkih dela, a ova mogu sadržati više nego što im pruža njihovo vreme, time što sadržajno ili formalno izlažu delom prošle, a delom fantazijom razvijene ljudske društvene procese. Poređenje tipa, broja socioloških formi i njihove učestalosti u umetnosti sa formama društvenog života daje nam mero za odnos zbilje sveta i bekstva od njega, odnos socijalnog uma i socijalne utopije.

Posebnu važnost za jednu marksističku sociologiju umetnosti ima sledeći posredujući član: osećanje prirode, onako kako se ono pokazuje u likovnim umetnostima na pejzažu, na žanrovskim motivima svakidašnjeg života, na nagom ljudskom telu. Naročito važno značenje ima poslednja tema u spojevima muškog i ženskog tela, dakle, specificiranje osećanja prirode, preko osećanja tela, do osećanja seksualnog, pošto sa razmatranjem tela počinje razmatranje bivstva i svesti, a tom stupnju i tipu ovladavanja prirodom odgovara mit kao fantastičan izraz za nepotčinjene sektore. Neka se kod

Hansa Baldunga Griena, umetnika koji je Luthera predstavio sa oreolom, uporedi niz predstavljanja Adama i Eve sa razvojem od prvog Lutherovog revolucionarnog istupanja do njegovog zauzimanja stava protiv Thomasa Münzera i ustanovljavanja protestantskih seoskih crkvi, i čovek će se iznenaditi kako su tu tesno povezani ne samo osećanje seksualnog i stila — jer, jedna vrlo specifična komponenta seksualnog može se otkriti u nastajanju manirizma — nego i osećanja seksualnog i mitologije.

Time smo već stigli do stupnja uzajamnog delovanja ideologija. Da ne bismo ostali u neplodnoj opštosti pitanja i odgovora, neophodno je diferenciranje tipova koje se proteže na više ideologija, npr. razlikovanje skeptičkog, mističnog, dogmatskog, ekspresivnog, normativnog itd. tipa. Očito je da npr. jedan ekspresivni slikar biva uslovljen drugačije i drugim, nego što je to slučaj sa normativnim, a isto tako i drugačije i na druge povratno deluje. A posebno — da se relativno jednostavni tipovi u ovom uzajamnom delovanju ponašaju sasvim drugačije od kompleksnih. No, ove, naizgled samo psihološke, činjenice odmah postaju sociološki značajne, pošto su različiti ideološki tipovi sasvim različito povezani sa ekonomskom bazom, društvenim odnosima itd. — što se odnosi kako na njihovu zavisnost, tako i na njihovo povratno dejstvo. Ne može se ostati na tome da se određeni umetnik veže za jednu ideologiju ili klasu (ili za stalež unutar klase), a da se ne padne u mehanicističku besplodnost. Sociološki interesantno i instruktivno je to koji tip umetnika se tako vezuje. Tek najveće specificiranje problema razotkriva bogatstvo odgovora koje može da da jedna marksistička sociologija umetnosti.* U ovu grupu problema uzajamnog delovanja ideologija, kao specijalan problem, spada uticaj jednog ranijeg stupnja iste ideo-

* Ako se konstatuje da su protestantski zemaljski kneževi i protestantizam, kao vladajuća klasa i ideologija, favorizovali one umetnike čija je jednostrana ekspresija završila u manirizmu (dok je kompleksni i normativni Dürer prihvatani samo uzgred); da su se, nasuprot tome, italijanski gradski kneževi već ranije držali jednog Leonarda — nije li time već na početku otkriven sporadični karakter protestantske i severnonemačke kneževske povezanosti sa umetnošću? A ako se konstatuje da je papstvo s prezirom odbacivalo upravo tog skeptično-mističnog, normativnog, kompleksnog Leonarda, prihvatajući monomanog Mikelandela koji se od stvari i norme razvijao ka ekspresiji, ili pretenciozno lepog Rafaela, nije li već time pokazan sjaj u liberalnim i svetovnim gestima Medičija, stvarni odnos snaga između ličnosti pape i institucije crkve, i reakcionarna tendencija katolicizma?

logije (npr. umetnosti) na kasnije stupnjeve, problem renesanse, o kojem ćemo kasnije (IV) detaljno govoriti. Šta se „preporuča“ i kako to ulazi u proces duhovne proizvodnje, koliko je duhovnih renesansi bilo u okviru jednog ekonomskog stupnja razvitka, npr. njihovo mnoštvo u 19. veku, to je sociološki značajan problem.

Ovde je mesto da se još jednom ukaže na one probleme koji proizlaze iz autonomnog značenja umetnosti: najpre na formalnu sociologiju imanentnu samom umetničkom delu, koja dolazi do izraza u vrsti i načinu na koji se pojedinačne forme povezuju u jedan tip dela, u područjavanju stvari i ljudi u umetničkom delu, u vrsti povezanosti različitih umetnosti; zatim na hijerarhijski poredak koji proizlazi iz vrednosti celokupnog dela pojedinačnih umetnika jedne epohe, iz raščlanjavanja na vođu, izvedenu drugu garnituru, bezlično sledbeništvo itd. Jer sociološke funkcije genija različitih vrsta talenta, sve do onih nižih graničnih priroda (Schwellennaturen) koje su bliske pukoj imitaciji, diletantizmu i kiču, potpuno su drugačije, kako u pogledu uslovljavajućeg uticaja ekonomske baze, tako i u pogledu mogućnosti povratnog uticaja ideologije. (Neka se samo uporede npr. Dürer i Hans Baldung Grien, Cézanne i Gauguin itd.) Ali ovi problemi nikada se ne mogu razmatrati izolovano, nego samo u najtešnjoj vezi sa istorijskim razvitkom samog umetnika i sa opštom sociologijom koja transcendirira umetnost.

Ako na kraju razmotrimo još problem povratnog dejstva umetnosti, onda se ono odnosi, između ostalog, na osećanje prirode, društvene odnose i ekonomsku bazu. Ono što zovemo ukusom u proizvodnji ili grupisanju predmeta, roba, mašina itd. uslovljeno je isto tako i umetničkom proizvodnjom, kao i prefinjenost i izdiferenciranost običaja i navika, privatnih socijalnih veza itd. Posebno interesantan problem za marksizam čini umetničko zanatstvo, tj. oblikovanje onih predmeta koji nam služe pri zadovoljavanju naših najprirodnijih potreba: jela, pića, odevanja, stanovanja. Počinje li sposobnost oblikovanja kod njih, tj. kod najprećih potreba materijalnog života, ili je njihovo oblikovanje tek povratni uticaj umetnosti? Je li umetničko zanatstvo prvi ili poslednji stupanj, ili menja poredak, i šta znači jedno i drugo za odnos ekonomskog poretka i umetnosti? Problem je u suštini opštiji nego što bi to moglo izgledati. Ovladava li umetnički poriv za oblikovanjem najpre stambenim zgradama, uopšte predmetima materijalnog zadovoljavanja potreba, ili božjim domovima, respective zajedničkim zdanjima? Čini se da povest daje prilično

jednoznačan odgovor: da je ono što danas zovemo umetničkim zanatstvom jedna vrlo kasna diferencijacija i da je sposobnost umetničkog savladavanja ovladala ranije onim što je bilo povezano sa zajednicom, nego onim što je služilo samo pojedincima ili malim grupama.

Ako se rezimira ono što se koncentriše u ovde skiciranom sklopu problema, onda se može razlikovati opšte i posebno, imanentno i transcendentno, formalno i materijalno. Ova suprotnost ne znači ni da jedne treba eliminisati, niti da treba pokušati sintezu na eklektičkoj osnovi; ona samo još jednom potvrđuje da imanentnoj dijalektici stvari može biti primerena samo dijalektička metoda. Da li je to dijalektički idealizam ili dijalektički materijalizam, može se odrediti kroz opštu analizu sazajnog procesa. Takvo opredeljenje nikako nije indiferentno za razvoj pojedinačne nauke, pošto s njim svi pojedinačni problemi dolaze u određenu perspektivu. I obrnuto, i sama pojedinačna nauka je praktičan eksperiment ispravnosti opredeljenja. Ona osnova koja dopušta da se najjedinstvenije i najneprotivrednije reši najveće mnoštvo problema, nije samo najupotrebljivija, nego je i najtačnija i najistinitija.

II

Pređimo sada na prvi specijalni problem koji Marx pominje na navedenom mestu da bi pokazao dijalektički i posredovani odnos ekonomske baze i ideologije: na posredujuću ulogu mita za umetnost. „Svaka mitologija savlađuje prirodne sile, ovladava njima i oblikuje ih u uobrazilji i pomoću uobrazilje: dakle, iščezava kad se njima stvarno ovlada. Grčka umetnost pretpostavlja grčku mitologiju, tj. prirodu i društvene oblike koje je već narodna fantazija preradila na nesvesno umetnički način. To je njen materijal. Ne bilo koja mitologija, tj. ne bilo koja nesvesna umetnička prerada prirode (uključujući u ovu sve predmetno, dakle, i društvo). Egipćanska mitologija nije nikada mogla biti tle ili materinsko krilo grčke umetnosti. Ali u svakom slučaju (morala je to biti) jedna mitologija. Dakle, ni u kom slučaju neki društveni razvitak koji isključuje svaki mitološki odnos prema prirodi, svaki mitologizirajući odnos prema njoj; koji, dakle, od umetnika traži fantaziju nezavisnu od mitologije.” / „Uvod u kritiku političke ekonomije”, *Prilog kritici političke ekonomije*, Kultura, Beograd 1969, str. 240. — *Prim. red.*/

Marx ovde iznosi jedno gledište koje je *na izgled* saglasno sa građanskom i reakcionarnom estetikom klasicizma, romantike i alegorista tipa Wagnera, Böcklina i Gauguina. Razlike su sledeće:

a) Za Marxa samo jedna autohtona mitologija može biti posredujuća osnova umetnosti, tj. mitologija koja potiče iz istog tla, istog naroda, istog kulturnog kruga, istog ekonomskog poretka, dok se u 19, pa čak i u 20. veku, verovalo da to može biti bilo koja, pa i najdrugorodnija mitologija.

b) Za Marxa, mitologija je bila produkt naroda, a za umetnike i estetičare 19. veka draž je bila upravo u ličnom preoblikovanju sadržaja, tako da je na kraju pobedu slavio jedan besmisleni pojam privatne mitologije.

c) Građanski i reakcionarni umetnici nužno su — pošto su bežali od činjenica sopstvenog vremena i sveta — u mitologiji tragali za idealističko-metafizičkim, simboličnim, da bi u tome prikrili nesavršenost procesa oblikovanja. Nasuprot tome, Marx naglašava proizvod *zajednice*, nesvestan početak jednog oblikovanja koje umetnik treba da dovrši.

d) Za Marxa, mitologija je istorijski uslovljen međučlan koji nestaje sa ovladavanjem prirodom, tako da je nemitološka umetnost sasvim moguća, a u 19. i 20. veku čak već nužna, dok ovi drugi iznose opštevažee estetičke iskaze; oni vezu između mitologije i umetnosti smatraju za tako tesnu i nerazdvojivu, da se rađe odlučuju za to da prihvate bilo koju mitologiju i veštački je ožive, nego da je se odreknu.

Karakteristično je da su građanski umetnici i ideolozi počeli da ističu (i veštački obnavljaju) vezu i zavisnost umetnosti od mitologije upravo onda kada je društveni razvitak toliko uznapredovao da se samoniklost tog odnosa nužno raspadala. Uzmimo za primer Schillerovu pesmu *Grčki bogovi*. Zaista, samo je Goethe uočio i izrazio opasnost veštačke restauracije (Jubilarno izdanje, tom XXXIV, str. 348), mada se on sam služio svim mogućim mitologijama. Marksist, pak, podeliće povest umetnosti nakon 1789. na mitološki i nemitološki orijentisanu, a u posmatranju njihovog uzajamnog uticaja otkriće imanentnu dijalektiku između (nepotpunog) idealizma i (tendencijskog) materijalizma.

Na ovo istorijski uslovljeno i ograničeno prihvatanje mitologije kao posrednika između ekonomske baze i umetnosti može se nadovezati niz daljih problema, čije je postavljanje, ili čak rešavanje, bilo van svih Marxovih

namera, ali čija je obrada važna za izgradnju marksističke teorije umetnosti. Razmotriću pobliže samo dva:

1. Je li odnos mitologije i umetnosti isti kod različitih naroda, u različitim epohama, tj. kod različitih mitologija?

2. Postoji li sem uticaja mitologije na umetnost i povratni uticaj umetnosti na mitologiju?

Samo se po sebi razume da se ovi zadaci mogu rešiti samo empirijski i istorijski, tj. pomoću jedne univerzalne istorije umetnosti. Ovde izneseni rezultati delom su naknadno učinjeni plauzibilnim pomoću čisto teorijskih razmišljanja.

ad 1. Najpre, mitologije se menjaju sa vremenom: one imaju svoj početak, svoj kraj, svoje kritične prelomne tačke. A time se — i to je ono što je važno za marksističku teoriju umetnosti — menja i oblik posredovanja. Posrednička uloga ne može biti nešto nepromenljivo, i ona mora imati svoju povest.

Uzmimo npr. večernji obed u hrišćanskoj religiji. Ustanovljavanje tog sakramenta povezano je u tekstu jevanđelja sa višestrukim sadržajima: slavljenje obeda pashe, navešćivanje izdajstva i mističnog odnosa vina i hleba prema krvi i telu Hristovom (istinskom večernjem obedu). Različite epohe isticale su, ili zanemarivale, različite strane tog sadržaja (do potpunog preokretanja onoga na što se mislilo u Bibliji; tako da je npr. Riemenschneider glavnom figurom učinio Judu i time negirao večernji obed kao sadržaj svog Rotenburškog oltara). Ali one su to i predstavljale na različite načine, npr. simbolično u ranom hrišćanstvu, kao idealni realitet u ranom srednjem veku (rukopis iz Rajhenaua oko 1000.), kao apstraktni idealizam (Leonardo), kao naturalistička žanrovska scena (Nirnberg, oko 1500.) u renesansi, ili kao mistični prelazak od telesno plastičnog u jedan čisto svetlosni fenomen u italijanskom baroku (Tintoretto). Naravno, posredujuća funkcija je u toku takvog posebnog razvitka sadržaja i forme imala drugačije sociološke pretpostavke. Simbolično izlaganje može se obratiti samo relativno malom broju posvećenih, zatvorenom prema spolja; posredovanje je skok od onoga što se vidi ka onome što se misli kao skriveno, kao tajna. Idealni realizam srednjeg veka obraća se celoj hrišćanskoj zajednici, ne onakvoj kakva je ona u svojoj ovozemaljskoj zbilji, nego onakvoj kakva treba da bude kao teološki realitet; on uzdiže subjektivnu čulnost pojedinca iznad objektivne zbilje zajednice u metafizičko bivstvo mita, a da pojedinac ne sudeluje delatno u tom aktu transformacije. Renesansa donosi zaokret u ovozemalj-

sko ljudsko, a time i rascep na aristokratsko genija i plebejsko mase. Mit postaje tragedija genija i komedija „naroda”, tj. posrednička uloga se vezuje čas za apstraktnu svest pojedinca, čas za čulnu telesnost najnižih slojeva, a da naturalizam i idealizam ne nalaze neko jedinstvo. Nasuprot tome, Tintoretto dopušta da istovremeno subjektivna i objektivna svest, sveto-logos (Weltlogos) pojedinca, tako ostvari taj akt da se jednokratna istorijska ostvarenost kroz Hrista u njemu utapa isto kao i apsolutni objektivitet bivstva mita. U 19. veku, kao npr. kod Gebhardta, sve forme istorijskog razvitka mitologije, religiozne umetnosti, došle su do svog kraja — posrednička uloga služila je isključivo reakciji — to je znak da su pretpostavke za jednu mitološku umetnost bile iscrpljene.

Dalje, povesno razmatranje pokazuje da je grčka umetnost zavisna od grčke mitologije, egipatska od egipatske, hrišćanska od hrišćanske, ali da posredujuća funkcija npr. grčke mitologije nije istog tipa kao posredujuća funkcija hrišćanske mitologije. Grčka mitologija ima, između ostalog, sledeća karakteristična obeležja:

a) Ona je — kao što to Marx ispravno naglašava — proizvod narodne fantazije, ili, drugačije rečeno: u Grčkoj nije, kao u Egiptu, postojala sveštenička kasta koja je stvarala mitologiju. U hrišćanstvu se spajaju obe tendencije — samoniklo narodno izrastanje i sveštenička organizacija.

b) Mitološka produkcija ostaje u granicama ljudskog; čovek je mera svih religioznih predstava. Nasuprot hrišćanstvu, Grci nisu poznavali nikakav stvarno transcendentan mit, svet njihovih bogova je uzvišeni svet ljudi. Tek na kranjoj granici pojavljuje se, kao neopažljivi praprinicip, *ἀνάγκη*, koja relativira svet bogova i time ga ponovo približava čoveku. U hrišćanstvu, pak, imamo, s jedne strane, mit trojstva, čija je bit upravo u tome što mu je ljudska fantazija neprimerena, tako da se o njemu može govoriti samo per analogiam, a, s druge strane, mnoštvo svetaca, kult Majke Božije itd, koji su bitno drugačije strukture od dogme trojstva. Ne čovekovi napanori, nego milost od strane boga jeste bitno religije. Upravo ovaj, za hrišćansku mitologiju centralni, pojam milosti uopšte ne postoji u grčkog mitologiji. Iz toga sledi: sama grčka mitologija kao svet predstava je jedna predstava o konkretnom, opažajnom — njen sadržaj, ma koliko bio idealan, je čulan, adekvatan umetničkoj fantaziji. Posredovanje je, dakle, pre svega neposredno podsticajno. Hrišćanska mitologija, naprotiv, po svojoj su-

štini je nečulna, neopažajna, puki znak za nešto što nije mišljeno i predstavljeno samo sobom, nego povod, nešto što je iznad i što se direktno ne može ni saznati ni izložiti. Time hrišćanska mitologija direktno dovodi u pitanje umetnost, pokušava da je razori u onome što joj je najsvojstvenije i najbitnije, njena funkcionalna uloga je neposredno inhibirajuća. Zaoštreno: između grčke mitologije i umetnosti postoji prirodna srodnost i bliskost, između hrišćanske mitologije i umetnosti — prirodna netrpeljivost. Grčka umetnost egzistira *zbog*, hrišćanska *uprkos* svojoj mitologiji.

Izlaganje bi ostalo jednostrano ako se ne bi istaklo u kojoj meri je i u grčkoj mitologiji bilo momenata koji su sputavali grčkog umetnika, i obrnuto, u hrišćanskoj mitologiji takvih koji su podsticali hrišćanskog umetnika. Tek onda ćemo moći da razjasnimo ceo niz veoma raznovrsnih činjenica povesti umetnosti i povesti duha.

Da su u grčkoj mitologiji, upravo zbog plastičnosti njenih predstavljanja, morale postojati sputavajuće crte za umetničku produkciju, moglo se razjasniti na sledeći način: sasvim uopšteno, mit je od društva stvoreno iskupljenje, koje je pomereno iz društva. Društvo od umetnika zahteva da mit učini čulno opažajnim, otelotvori ideju, aktualizuje ga nezavisno od svega pojedinačnog. da mu objektivni realitet, tj. da unutrašnju funkciju tvorevine mita (vere) učini spoljašnjom funkcijom idolopoklonstva. Za umetnika, mit je pre svega „značajna“, opštesthvatljiva i, kao takva, dovršena građa. Ali upravo kao umetnik on je ne može upotrebiti kao gotovu, nego samo u povezanosti sa prirodnim i ljudskim izvorima iz kojih je nastala, ili drugim rečima: umetnik ne želi da potpomaže idolopoklonstvo, što društvo od njega zahteva; on neće da povećava objektivirano samoootuđenje, nego hoće da ga ukine; on hoće da svojim oblikovanjem i predstavljanjem ljudima pokaže put koji ostaje otvoren za to da se postvareni mit preobrazi u spasenje koje sami moraju ostvariti. Ukoliko je mitologija zatvorenija i plastičnija, utoliko više je ono specifično umetničko prisutno već u oblikovanju samog mita, utoliko više mit upućuje samo na podražavanje, a ne na samooblikovanje. Ova napetost došla je do razrešenja ne samo u samoj grčkoj mitologiji (u suprotnosti olimpijsko-apolonske i orfejsko-dionizijske mitologije) nego i u odnosu samih velikih umetnika prema mitologiji. Time ne mislim samo na mnoštvo pojedinačnih crta nemoći, nemoralnosti itd, koje je Platon pripisao ne narodnoj, nego umetničkoj fantaziji, i zbog toga je umetnost ne samo teorijski degradirao na odražavanje pukog privida (umetnost koja je

2000 godina ostala normativna i za Zapad i za Istok!), nego ju je i praktično prognao iz svoje države, zajedno sa Homerom, „vaspitačem Grčke“. Inače, mislim da su glavna tema velikih grčkih umetničkih dela *Odiseje* i *Orestije* (a, ukoliko je jedinstvena, i *Ilijade*) ljudske zablude i razjašnjavanja u tome smislu da ljudi sami stvaraju svoje spasenje time što otklanjaju društveni haos za koji nisu sami odgovorni i uspostavljaju društvenu pravdu koju su bogovi uzaludno pokušavali da dostignu — smatram da je ta glavna tema nastala u svesnoj opoziciji prema zatvorenom svetu bivstva njihove mitologije.

I obrnuto, u hrišćanskoj mitologiji postojao je momenat koji je podsticao umetničko stvaranje. Umetnik je principijelnom neopažajnošću religioznih ideja bio prinuđen da granice umetničkog oblikovanja proširi što je više moguće, da bi mogao da i ono najspiritalnije učini čulno opažajnim. Ovo ne samo da u opštem objašnjava veliko bogatstvo i mnoštvo fenomena u hrišćanskoj umetnosti, nego objašnjava i sasvim specijalne činjenice, tako npr. sam zakon razvoja hrišćanske umetnosti, njenu ikonografiju kao i njena izražajna sredstva (kao što sam to ranije nagovestio primerom večernjeg obeda), razvoj koji se sastoji u tome što se postepeno uči da se i ono najspiritalnije shvata kao čulni proces koji se više ne opaža u stvarima i procesima među stvarima, nego na imaterijalnom i njegovim procesima (svetlost). Zatim, pojavu sasvim shematskih stilizacija (npr. na raspeću u Braunšvajgu), iza kojih se skriva sasvim individualan doživljaj prekriven tim linijskim shematizmom, dok grčka umetnost ne zna za tu diskrepanciju i stoga nije bila primorana da pronalazi sličan shematizam stilizacije koji u hrišćanskoj Evropi ima veliku ulogu sve do naših dana (Hodler). Naposljetku, time se objašnjavaju i stalne renesanse grčke umetnosti, o čemu će kasnije biti više reči.

Ako je time dokazano da je posredujuća funkcija mitologije za mnogobožačku Grčku bila sasvim dugačija nego za hrišćansku Evropu, onda preostaje da se još istraži to da li tip mitologije, respective njenog posredovanja, favorizuje određeni umetnički rod, npr. grčka mitologija plastiku, a hrišćanska slikarstvo. Zatim kakav značaj ima kulturna strana mitologije za arhitekturu, tj. za njen tlocrt, nacrt i oblikovanje poprečnog preseka, i, na kraju, za tip umetničkog dela. U biti grčke mitologije utemeljeno je ne samo to da enterijer ima sasvim drugačiju ulogu nego u hrišćanskoj crkvi, za šta su, naravno, bili merodavni mnogi drugojačiji razlozi, nego i to da je grčki hram kao celina bio dovršena građevina koja se nije mogla proširivati, jedan samosvojan realitet iznad

svake religiozne funkcije, tako da ga promjenjene religiozne potrebe nisu mogle dotaći, dok je suštini hrišćanske religije odgovaralo da se hrišćanska crkva mogla proširiti na sve strane i menjati u najrazličitijim stilovima, jer ona nije imala nikakvo sopstveno značenje kao estetski realitet, bila je samo brod na kojem je zajednica mogla da teži spasenju, znak za jedan nadzemaljski svet, u odnosu na koji je i umetničko delo bilo samo sredstvo. Ovde se pokazuje da — ma kakav oblik imala posredujuća funkcija mitologije — u umetnosti i mitologiji vlada jedna jednorodna fantazija i da posredujuća funkcija počiva na toj jednorodnosti, ili, drugačije izraženo: da ni asimilacija jedne ili više neautohtonih mitologija, mitologija koje nisu nastale iz istih pretpostavki, ne može bitno pomoći umetničkoj produkciji; štaviše, da je ona znak dekadencije ili reakcije, čiji se uzroci za mitologiju i umetnost moraju tražiti izvan njih — u ekonomskim i društvenim pretpostavkama.

ad 2. U okviru istorijskog materijalizma nemoguće je govoriti o posredujućoj funkciji mitologije između ekonomske baze i ideologije umetnosti, a da se istovremeno ne razmatra pitanje o povratnom uticaju umetnosti na mitologiju, koji počiva na uzajamnom dijalektičkom delovanju (pri čemu, naravno, to uzajamno delovanje nikako ne sme biti posmatrano kao nešto izolovano od materijalne osnove).

Građanska nauka je često i s punim pravom isticala da je tek homerski ep iz mnogih lokalnih mitova stvorio jednu mitologiju koja je bila jedinstvena i obavezujuća za celu Grčku. Pri tome su neki lokalni mitovi odbačeni, drugi preoblikovani — ukratko: ostvaren je jedan proces selekcije i promene, u kojem su konstitutivni značaj imale ne mitske, nego umetničke potrebe. Umetnost je davala svoj pečat mitologiji, ona je ovozemaljsku, zatrašujuću i tegobnu zbilju preobražavala u oslobodilačku borbu čoveka, u vedru igru, pa čak i u frivolnost. Hrišćanska (i egipatska) umetnost u bitnom nije mogla imati konstruktivan značaj za mitologiju. Time što je predočavala mit, ona mu je vremenom oduzimala deo kulturnog značenja i magijskog dejstva, i stoga je bila prinuđena da mu preotima stalno nove strane ili da prihvata širu građu same mitologije. Dakle, dok je grčka umetnost povratno uticala na grčku mitologiju u smislu sadržajnog pojednostavljanja i formalnog preoblikovanja (u smislu asimilacije mitologije umetnošću), hrišćanska umetnost delovala je u smislu razaranja jednom dostignutih formi predstavljanja i u smislu sadržajnog proširiva-

nja mitologije, tako da je svaka epoha imala delom sopstvenu mitologiju, a delom ikonografiju starih. Hrišćanska umetnost potvrdila je povesnost dela mitologije i povesnost shvatanja celokupne mitologije; grčka umetnost, pak, izdizala je mitologiju iz povesnosti njenog nastajanja. Dakle, u hrišćanskoj duhovnoj povesti ponavlja se, u jednoj spirituelnijoj formi, isto ono što zapažamo kod primitivnih naroda. Istina, nisu uništavane ikone čije su magične snage bile iscrpljene, ali su zamenjivane sadržajno drugačijim, ili bar nekim drugim slikovnim pismom. U pojedinim slučajevima se i u hrišćanskoj duhovnoj povesti moglo događati da je umetnost razvijala predstave koje su tek naknadno sankcionisane od crkve, ali pri tome umetnost svakako nije mogla slobodno istraživati, nego se nadovezivala na narodne predstave, delom mnogobažičke.

Ovaj sasvim različiti povratni uticaj umetnosti na mitologiju delovao je suodređujući (ne kao poslednji uzrok) na trajnost tog uzajamnog odnosa. Jer asimilacija mitologije od umetnosti mogla je biti samo jedan konačan proces. Granice su bile utoliko uže, ukoliko snažnije je umetnost, npr. u Grčkoj, u odnosu na mitologiju, istupila kao princip izbora. Ukoliko više se ona ograničavala na ono apolonsko u toj mitologiji, utoliko su manje postajale njene sposobnosti da oblikuje orfejsko-dionizijske tendencije. Obrnuto, hrišćanska umetnost pozivala je na stvaranje novih mitova, ili na preoblikovanje starih, tako da su ti procesi nalazili granicu na materijalnim osnovima same ove religije.

Ali ovde se ipak veoma jako pokazuje jedan dijalektički odnos. U istoj meri, u kojoj je grčka umetnost doprinela tome da se skрати trajnost važenja grčke mitologije u antičkoj Grčkoj, ona joj je obezbedila jedno nadvremensko i nadnacionalno važenje. Kasnije ćemo razmotriti pitanje na čemu počiva „večita draž“ i „norma“ grčke umetnosti, ovde treba reći da je ta „večita draž“ grčke mitologije velikim delom zavisna od povratnog uticaja umetnosti na nju (naravno, uz mnoge druge razloge); a da hrišćanska mitologija, pak, neće imati takvu draž upravo zbog osobenog oblika povratnog dejstva umetnosti na nju (isto kao ni egipatska, indijska itd.) Ovo je utoliko svojstvenije, što su Grci uvek bili svesni nacionalnog karaktera svoje mitologije, dok hrišćani nikada nisu prestali da pretenduju na prostorno i vremenski neograničeno važenje za svoju mitologiju.

S ovom raznolikošću povratnog dejstva umetnosti na mitologiju povezano je to što grčka umetnost nije mogla asimilovati neku tuđu mitologiju, čak ni onda kada je

ova već imala veliku ulogu u životu naroda. Oni hramovi koji su sigurno služili demetrijskom ili dionizijskom kultu ne razlikuju se bitno, nego samo sekundarnim, čisto akcidentalnim momentima, od drugih. Nasuprot tome, hrišćanska umetnost mogla je prisvojiti jednu tako potpuno tuđu mitologiju kakva je grčka, prelaziti s jedne na drugu, izlagati obe naporedo. Kad god je hrišćanska mitologija, iz uzroka koji su bili u materijalnoj bazi, doživljavala potres, hrišćanska umetnost mogla se okrenuti grčkoj mitologiji, a potom se tim zaobilaznim putem vratiti hrišćanskoj, koja je u međuvremenu doživela preobražaj i proširenje. Na taj način grčka mitologija delovala je u tom trenutku na izgled revolucionarno, ali na duži rok njen uticaj bio je reakcionar; jer ona je indirektno doprinosila održanju hrišćanske mitologije. U ovom smislu hrišćanska religija i danas živi od pomoći grčke umetnosti, respective od zablude u kojoj se nalazila svaka pojedinačna ideologija u pogledu karaktera te renesanse.

Samo se po sebi razume da i ova funkcija povratnog dejstva ima svoju povest, a, naravno, različito je i povratno dejstvo različitih umetnosti na mitologiju, kult itd. Ovde se moraju obaviti pojedinačna istraživanja.

III

Drugi pojedinačni problem koji je Marx postavio odnosi se na „nejednak odnos razvitka materijalne proizvodnje... prema umetničkoj”. Marx utvrđuje:

1. „Kod umetnosti je poznato da određena doba njenog procvata nikako ne stoje u srazmeri prema opštem razvitku društva, pa, dakle, ni prema materijalnoj osnovici, tako reći kosturu njegove organizacije. Na primer, Grci u poređenju sa modernim ili i sa Šekspirom. O izvesnim oblicima umetnosti, na primer, o epu, čak je priznato da se oni nikada ne mogu proizvoditi u njihovom svetsko-epohalnom, klasičnom vidu čim nastane umetnička proizvodnja kao takva; dakle, da su u oblasti same umetnosti izvesni njeni važni oblici mogući samo na nekom nerazvijenom stupnju razvitka umetnosti. Ako je to slučaj u odnosu različitih rodova umetnosti u okviru oblasti same umetnosti, već je manje neobično što je to slučaj u odnosu na cele oblasti umetnosti prema opštem razvitku društva.” (K. Marx, „Uvod u kritiku političke ekonomije”, *naved. delo*, str. 239. — *prim. red.*)

2. Izvesni ekonomski odnosi podstiču ili sputavaju određena područja duhovne proizvodnje, npr, kapitalistička proizvodnja je neprijateljska prema umetnosti i poeziji. „Ko to ne shvata taj će doći do uobraženja Francuza 18. veka, koje je Lessing tako lepo persiflirao. Pošto smo u mehanici itd. dalje od starih, zašto ne bismo i mi mogli da stvorimo jedan ep? I *Anrijadu* umesto *Ilijade!*” (*Teorije o višku vrednosti*, I)

ad 1. Time što poredi „određena doba procvata umetnosti” — da bi zahvatio disproporciju kao problem „konkretnog razvitka” — sa „opštim razvitkom društva” u neko drugo doba, i pri tome se oslanja na analogiju disproporcije između „klasičnog vida grčkog mita i nerazvijenog stupnja razvitka umetnosti”, Marx indirektno i prećutno implicira i jedan iskaz o odnosu razvitka ideologije određenog doba prema materijalnoj bazi tog istog doba. I to da i ovaj odnos može biti disproporcionalan kada je disproporcionalan onaj prvi. A kako dijalektički materijalizam, ne napuštajući izvorni odnos zavisnosti, može objasniti to da određena epoha može imati veoma razvijenu ideologiju, a da su joj proizvodne snage samo veoma malo razvijene? Konkretno rečeno: zašto je srednjevekovna umetnost u ponekom pogledu (npr. gotska katedrala u Šartru) dala dela koja su značajnija od svega što je, npr, dala kapitalistička epoha sa svojom daleko razvijenijom privredom? Opštim rasuđivanjima moglo bi se odgovoriti: nezavisno od toga što smo uvek u opasnosti da potcenimo stvaran obim tadašnjeg privređivanja, za uzajamni odnos privrede i umetnosti dolazi se pre svega na intenzitet sučeljavanja čoveka koji privređuje sa prirodom. To sučeljavanje bilo je mnogo veće za ljude koji su proizvodili ručno i sa malo ručnih alatki, nego što je za ljude koji proizvode mašine; veće je za one koji svoje trgovačke puteve savlađuju sporim saobraćajnim sredstvima, nego za one kojima su na raspolaganju železnica i avion. Ako smo jedanput mogli doći tako daleko da mašine ne samo da izrađuju proizvode i same sebe nego i regulišu svoju delatnost, i da isključuju svaku prazninu između potrebe i zadovoljenja, brzinom kojom proizvode mogu dostaviti na mesto njihove potrošnje, onda iz intenziteta materijalne proizvodnje uopšte ne bi mogao doći više nikakav podsticaj za duhovnu proizvodnju (izvori bi bili sasvim drugde). U skladu s tim, sa opadanjem neposrednosti i intenziteta materijalne proizvodnje trpela je i duhovna proizvodnja. Dalje: ako priroda deluje na nas i mi smo prinuđeni da, radi zadovoljenja svojih potreba, delujemo na nju, onda sa ovim

procesom proizvodnje sredstava za život, i kroz taj proces, nastaju duhovne potrebe. Pri tome se dostiže jedna tačka na kojoj čovek pre može biti zadovoljan zadovoljavanjem svojih materijalnih potreba, nego stepenom zadovoljavanja svojih duhovnih potreba, a ova disproporcija raste u onoj meri u kojoj se u toku razvitka svest sve više odvađa od bivstva. Sada čovek i ljudsko društvo bacaju celokupan intenzitet svojih proizvodnih snaga na zadovoljavanje duhovnih potreba i tako nastaje jedna, u odnosu na ekonomsku bazu, hipertrofirana ideologija, drugim rečima: velika dostignuća na području umetnosti, filosofije itd. Naravno, ovaj proces je ograničen; on može trajati samo dotle dok se duševne potrebe ne zadovolje, a ove su, sa svoje strane, ograničene, pošto su izrasle iz ograničene, i čak iz nužde ograničene, ekonomske osnove. Tako jednostranost i hipertrofija ideologije vode ka njenom raspadanju. Na drugoj strani, zastoje materijalne proizvodnje, naravno, bio je samo relativan; jer nezavisno od toga što ona raste stihijno, izgrađena ideologija stvara nove materijalne potrebe. Tako se ideologija raspada kroz ovaj materijalni proces razvoja koji izmiče svesti, odnosno njenoj kontroli, a narasle materijalne potrebe prisiljavaju ljudsko društvo da svu svoju energiju usmeri na njihovo zadovoljavanje. Sada postepeno dolazi do hipertrofije ekonomske proizvodnje, redukcije ideologije i, na taj način, do distproporcije između stanja ekonomske i duhovne proizvodnje. Naravno, time nije isključeno da u ovoj obostranoj dijalektičkoj igri postoje epohe ravnoteže između materijalne i duhovne proizvodnje, a ovde se moraju izvršiti sasvim konkretna i veoma obimna pojedinačna istorijska istraživanja da bi se utvrdilo kako se uzajamno odnose proporcionalne i disproporcionalne epohe i da li se mogu naći ikakvi opšti zakoni o konkretnom obliku međuzavisnosti kod disproporcije i proporcije, tek pri čemu bi pokušaj apstraktnog zasnivanja dobio eksperimentalnu potvrdu.

Neophodnost i plodnost razmatranja ovog u Marxovom tekstu latentnog problema pokazuje se u tome što on nameće pitanje o merilu kojim bi se merila razlika između materijalne i idealne proizvodnje. A ovde, gde je reč o istovremenosti, čisto istorijska ideja napretka i ne može doći u obzir. Ova konstatacija je važna pre svega zato što nam pokazuje kako je povezan problem nivoa, vrednosti, „večite draži“, norme sa problemom disproporcije i stoga skreće našu pažnju na pitanje da li to, i kako, dolazi do izraza u drugom postavljenom pitanju, koje je Marx direktno izneo. Jer stav da ideološka i materijalna proizvodnja dve epohe stoje u obrnu-

tom odnosu jedna prema drugoj ne sledi prosto iz do sada razmotrenog, nego iziskuje posebnu analizu.

Ako se uporede npr. proizvodna sredstva umetnosti (npr. jezik) sa proizvodnim sredstvima ekonomije, onda iz istorijskog poređenja proizlazi — uzeto u celini — da ne postoji diskrepancija, da obe rastu u međuzavisnosti. Naravno, to ne sprečava da određene tehnike, a time i umetničke vrste i izražajna sredstva, ne samo da slabe nego se i sasvim gube; tako je npr. dugo bila izgubljena tehnika slikanja na staklu, koja je u srednjem veku bila veoma razvijena. Ali ako je npr. jezik građanskog romanopisca Thomasa Manna mnogo diferenciraniji, obuhvatniji od jezika nekog srednjovekovnog epičara, to ipak nikako ne znači da je snaga oblikovanja modernog književnika veća, kao što ni u ekonomiji povećavanje i usavršavanje sredstava proizvodnje nije oblikovanje procesa proizvodnje učinilo sređenijim, umnijim, pravičnijim. Naprotiv, povećao se ne red, nego anarhija. A upravo isto to može se pokazati za likovnu umetnost. Dok su u srednjem veku arhitektura, slikarstvo i plastika činili jednu uređenu celinu čiji delovi su se uzajamno uslovljavali pod dominacijom arhitekture, danas je ovaj sklop rastočen, delovi su se dotle osamostalili da su izgubili uopšte svaku funkcionalnu mogućnost (npr. plastika) ili su dospeli u potpunu suprotnost prema suštini umetnosti (npr. umetnost kao privatni posed itd). Drugim rečima, ako se umetnost jedne određene epohe poredi sa opštim razvitkom, tj. onim na višem stupnju društva ili privrede, onda se poredi nešto kompleksno, tj. sveukupni fenomen umetnosti, sa nečim fragmentarnim, tj. parcijalnim fenomenom ekonomije, dakle sa nečim što u ovoj formalnoj različitosti nije uporedivo. Nasuprot tome, ako se kompleksnost raščlani, onda se za elementarne sastavne delove dolazi do rezultata da se duhovna proizvodna sredstva razvijaju u srazmeri s ekonomskim, a duhovna organizaciona sposobnost isto tako u srazmeri sa ekonomskom organizacionom sposobnošću, a da se duhovna sposobnost oblikovanja, pak, ne razvija u srazmeri sa ekonomskim sredstvima proizvodnje, a ekonomska moć organizacije ne u srazmeri sa duhovnim sredstvima proizvodnje, tako da umetnost, koja je jedinstvo duhovnih sredstava proizvodnje i duhovne sposobnosti organizacije (i mnogih drugih faktora), ne napreduje u srazmeri samo sa razvojem materijalne organizacione sposobnosti. A iz toga sledi da odnosom između materijalnih sredstava proizvodnje i materijalne organizacione sposobnosti. A iz toga sledi da nazadak koji se može utvrditi pri poređenju neke ranije

umetnosti sa nekom kasnijom nije apsolutan, nego je dijalektički, tj. takav koji je nužan da bi se prevladala disproporcija između duhovnih sredstava proizvodnje i duhovne organizacione moći, sasvim analogno odgovarajućim ekonomskim činjenicama. Ta disproporcija je izraz dijalektike povesti.

Sa ovim preciznim rešenjem konkretno postavljenog problema otpada svaka prinuda da se radi dokazivanja poziva na disproporcije između „klasičnog vida izvesnih formi umetnosti (ep)” i „nerazvijenog stupnja razvitka umetnosti”. A u stvari, ova analogija ne samo da ne dokazuje ništa nego nameće jedno mnoštvo novih problema. Najpre, problem narodne poezije, koji je za jednu marksističku teoriju umetnosti od najveće važnosti, pošto on sadrži pitanje o prožimanju kolektivne i individualne duhovne proizvodnje, koje je npr. značajno i za arhitekturu izvesnih perioda srednjeg veka. Ali ovde je dovoljno pokazati da je hipoteza o narodnoj poeziji u okviru građanske estetike nastala iz sledećih pretpostavki: o ekonomskim i kulturnim činjenicama homerovskog, kao i prethomerovskog doba, nije se imalo dovoljno saznanja, izmišljan je primitivizam i niže stanje, kakvo teško da je moglo stvarno biti, nesvesno se pretpostavljala proporcija između materijalne i duhovne proizvodnje i opiralo se tome da se visoke umetničke tvorevine pripisuju pojedincu, pošto se one nisu mogle doseći ni na najvišim vrhovima sopstvene duhovne produkcije (Goethe se zadovoljavao time da bude jedan homerid). Tako je preostalo ili raščlanjavanje na ostvarenja mnogih pojedinaca na zatečenoj građi, od kojih je onda neki kasniji redaktor stvarao jedinstvo — kao da je umetnička kompozicija zbrajanje sabiraka! — ili teorija narodne poezije. U njoj je društvo, uz isključenje individuuma, direktno učinjeno nosiocem duhovne proizvodnje, čime su naučnici bili prisiljeni da svojom bespomoćnošću, u odnosu na taj fenomen ukidaju svoju sopstvenu društvenu pretpostavku: individualizam kapitalističke ekonomije. Međutim, oba ta puta su i od građanskih istoričara književnosti i filologa shvaćeni kao rđave hipoteze, i s pravom su odbačeni.

Da li je postojala disproporcija koju je Marx konstatovao, nezavisno od teorije njenog zasnivanja, za nas nije sa dovoljno sigurnosti istorijski određivo, pošto više ne možemo steći nikakvu dovoljnu predstavu o proizvodima ostalih umetničkih rodova tog doba. Ali ta ideja uvek stvara tu teškoću, kao da bi mogao postojati neki apstraktni razvitak umetnosti uopšte, koji bi bio potpuno nezavisan od konkretnog razvitka pojedinačnih umet-

ničkih formi. Sasvim je neverovatno da je Marx ozbiljno mogao misliti tako. Onda preostaje samo postavka da spontano-genijalno snagom oblikovanja pojedinca, ili osobenom strukturom neke epohe, ili istovremeno i jednim i drugim, jedna umetnička forma može biti uzdignuta na klasičan nivo, iznad proseka svih dugih umetničkih produkcija. Iskaz da su izvesni ekonomski odnosi proizvodnje povoljni ili nepovoljni za određene ideologije — načinjen u najkonkretnijem obliku u odnosu na izvesne forme umetnosti — tada je specificiranje koje ovde, kao i svugde drugde, tek omogućava plodan razvoj teorije.

ad 2. Prvi zadatak bio bi da se utvrdi u kojim se diferenciranjima i vezama „ta” umetnost, koje je samo jedan apstraktum, empirijski i konkretno pojavljuje u toku povesti umetnosti. Razdvajanja na vidljive umetnosti (arhitektura, plastika, slikarstvo) i čujne (čista muzika, pripovedaštvo); na epske, dramske, lirske itd. i na tragične, komične, lepe, goteske itd. počivaju na različitim gledištima i stoga dopuštaju najraznovrsnija povezivanja. Homerski epovi nisu bili naprosto epovi, kao što grčke drame nisu bile naprosto drame, nego tragedije ili komedije itd. Drugi zadatak sastojao bi se u zasnivanju tih diferenciranja i njihovih povezivanja: kakav udeo u tome ima podela rada na području ekonomske, a kakav na području idealne produkcije; dakle, sopstvenim bićem i zakonitošću, dalje deluju jednom nastale forme i dokle se već postojeće forme menjaju kroz razvitak ekonomske i duhovne produkcije, u opštem: kako se uzajamno razgraničavaju povesnost i („apriorna”) autonomnost kod pojedinačnih umetničkih formi? Treći zadatak će biti istraživanje vezivanja određenih materijalnih oblika proizvodnje (ili stupnjeva u njenom razvitku) za određene konkretne umetničke forme, a posebno pitanje da li su ta povezivanja jednoznačna, tj. kada se odnose samo na pojedine rodove i oblike umetnosti, a kada na više njih, a uvek u kojoj konkretnoj i kompleksnoj vezi?

Shema takvog nepotpunog postavljanja problema, naravno, može biti razrešena samo kroz detaljna empirijska istraživanja i poređenja u područjima povesti svetske ekonomije i povesti svetske umetnosti. Ovde se moram zadovoljiti samo sa nekim ukazivanjima koja na neki način treba samo da ilustruju teškoću rešavanja. Marx je izgleda sklon tome da određenu formu umetnosti, kao ep, veže za egzistenciju određenog oblika privrede. „Da li je Ahil moguć s prahom i olovom? Ili uopšte *Ilijada* sa štamparskom presom ili čak sa štamparskom mašinom? Zar pevanje, predanje i muza ne prestaju nužno sa štamparskim valjkom, zar, dakle, ne iščezavaju

nužni uslovi epske poezije?" Ali istorijske činjenice protivreče jednostavno potvrdnom odgovoru. Imamo velike epohe ne samo iz feudalnog doba srednjeg veka nego i iz doba baruta i štampe: *Gargantua i Pantagruel*, *Don Quijote*. A imamo čak i pokušaje (koji su ostali fragmenti) da se iz sadržaja građansko-kapitalističkog sveta dođe do prevladavanja besformnog romana, do oblikovanja epa (Gogoljeve *Mrtve duše*, Flaubertovi *Bouvard i Pécuchet*). Još teže bi se formulisao dokaz za dalekosežnu tvrdnju da je određeni ekonomski poredak povoljan za samo jednu umetničku formu. Istina, Grci u epohi svojih homerskih epova nisu imali drame, a u epohi svojih dramatičara nisu imali epove. Slično je u hrišćanskom srednjem veku, gde se pored velikih epova zaista razvila i lirika, ali ne i drama. Ali kasnije je veliki epičar Cervantes skoro savremenik Calderona. Preostaje da se, uz uzimanje u obzir i drugih povesnih epoha, istraži da li su tu specifično španske prilike uzrok za jedno, inače retko, podudaranje (Milton — Shakespeare), ili izvesna analogija razvojnih stupnjeva u okviru sasvim različitih tipova ekonomije (antička—srednji vek) ima za posledicu slične ideološke rezultate. Ne treba odbaciti ni mogućnost da suprotni uzroci donesu veoma slične efekte. Tako je npr. poznato da je 14. vek bio veoma nepovoljan za razvitak arhitekture. To se objašnjava, s jedne strane, velikim brojem crkava, podignutih u prethodna dva veka, i, s druge strane, usporavanjem ekonomskog razvitka. Naprotiv, u 19. veku, koji je isto tako bio veoma malo povoljan za razvoj arhitekture, postojao je veliki ekonomski razvitak i mnoštvo porudžbina, ali celokupno umetničko nasleđe — od predstave o prostoru do građevinskih materijala — nije im bilo adekvatno. Sva plodnost problema povezivanja načina ili stupnja proizvodnje za umetničke forme pokazale se tek kada se ove posmatraju ne u svojoj izolovanosti, nego u njihovim uvek konkretnim povezanostima u jedinstvenom umetničkom delu. Jedno takvo društveno i povեսno organski izraslo jedinstveno umetničko delo bila je npr. gotska katedrala (nasuprot veštački načinjenoj Wagnerovoj muzičkoj drami), pošto je ona samom sobom i za ostale likovne umetnosti utvrđivala tehnike, mesto itd, a povrh toga pružala je pogodan prostor tonskim i pripovedačkim umetnostima, uključiv i igru (a sajam je bio određena vrsta kulta igre). Kao što je izvesno da postoje epohe jedinstvenih umetničkih dela i epohe koje mogu doneti ili samo veštački povezane ili izolovane umetničke rodove, ako je izvesno da se menjaju i oblici te organske veze (gotika—barok), i da tek tačno poznavanje tog obli-

ka veze daje konkretnu određenost sprezi. One epohe u kojima je umetničko stvaranje autohtonom mitologijom posredovano sa ekonomskim osnovama donele su takvo jedinstveno umetničko delo, dok su druge epohe u kojima nije posredovala nikakva, ili nikakva autohtona mitologija mogle da daju samo izolovana umetnička dela. Ali koliko se ovaj mitološki faktor, sa svoje strane, opet svodi na društveni, pokazuje dovoljno jasno već renesansa, u kojoj jednu, ne samoniklu i društveno spontano izraslu mitologiju ne stvara, ili bar ne nosi celo društvo, nego to čini jedan „sloj” koji se neorganski uzdiže i izdvaja iz sopstvene klase. A to je opet bila posledica nastajanja ranog kapitalizma. Tako da je jedinstveno umetničko delo rezultat kolektivističkih, a izolovano javljanje pojedinačnih umetničkih rodova (koji su naposljetku u 19. veku svoje jedinstvo imali samo još u apstraktnoj teoriji umetnosti ili u nasilnim romantičnim pokušajima), naprotiv, rezultat je individualističkih epoha kulture. Čak i ako se svi ovi problemi vezivanja i zavisnosti jednom reše, znaćemo samo to zašto se umetnički rodovi smenjuju, zašto se preobražavaju — pojedinačno ili u sklopu. Ali i tada će ostati bez odgovora druga pitanja, kada i na kojim pretpostavkama su nastali pojedinačni umetnički rodovi i da li, i zašto, oni u potpunosti nestaju. Razlog za to može se nalaziti u do sada poznatom materijalu. Ukoliko idemo unazad, čim razlikujemo samo značke pisma i umetnička dela, nastanak umetnosti izmiče svakom naporu čisto istorijski postavljenog saznanja. Najranija umetnička dela za koja znamo dovršen su izraz ljudske sposobnosti oblikovanja. Istina, odatle se još ne može izvesti osnov da se umetnički rodovi, u smislu jedne idealističke teorije saznanja, posmatraju kao a priori naše svesti koja umetnički stvara, nego su razvojni stupnjevi ka umetnosti i umetničkim rodovima izvan njih, kao što i razvojni stupnjevi ka ljudskom telu prethode tom telu. A upravo stoga u njima se — uprkos svim promenama u povесnim razdobljima — sadržani izvesni relativno konstantni momenti, koji svojom biti i svojom zakonitošću uslovljavaju ono ideološko „a priori”, koje svet bivstva u svesti nesvesno odražava „izokrenuto” i čega dijalektički materijalist stoga mora biti uvek svestan, kada polazeći od umetnosti zaključuje o bivstvu. U svakom slučaju Marx je ovde podstakao mnoštvo istorijsko-socioloških istraživanja koja je neophodno izvršiti za izgradnju sociologije umetnosti dijalektičkog materijalizma.

Treći pojedinačni problem za Marxa postavljao se time što izgleda da njegova teorija istorijsko-ekonomske uslovljenosti svih ideologija dospeva u konflikt sa nadvremenskim važenjem grčke umetnosti. „Ali teškoća nije u tome da se razume da su grčka umetnost i ep vezani za izvesne oblike društvenog razvitka. Teškoća je u tome da se razume što nam oni još pružaju umetničko uživanje i što u izvesnom pogledu važe kao norma i nedostižni uzor.” (*Isto.* — *Prim. red.*) Ovdje se na jednom konkretnom primeru sastaje relativni momenat povjesnosti i materijalizma sa apsolutnim, opštevažecim momentom dijalektike i logike, a u tome je veliki principijelni značaj tog problema. Ukupno značenje istovremeno relativne i apsolutne istine, tj. vrednosti za njegovo rešenje, svakako će nam se pokazati tek onda kada posebni oblik, kao što je „večita draž” (upravo) grčke umetnosti, zamenimo najopštijim oblikom — kakva je nadvremenska norma pojedinih umetničkih dela svih epoha i na rodu povesti umetnosti.

Pre nego što pređemo na zasebna razmatranja svakog od ta dva problema, ukažimo ukratko na to da Marx nije, i zašto nije, posegao ni za jednim od pomoćnih sredstava, koja su mu istorijski bila na raspolaganju, da bi izbegao problem. On je sasvim mogao da, kao što je to činio Kant, umetnosti, nasuprot filosofiji i etici, pripiše samo subjektivno opšte važenje, tj. da se prema umetnosti, u krajnjem, odnosi kao prema stvari ukusa. Time bi uveo jednu a priori datu vrednosnu razliku između pojedinih ideologija, što je za njega bilo neprihvatljivo. Mogao je da, kao što su to činili romantičari, grčku umetnost relativira prema hrišćanskoj, ili, kao Herder, prema svetskoj književnosti, time što bi je shvatio kao povesni fenomen kakvi su i mnogi drugi. Očito da je uticaj njegovog humanističkog vaspitanja, tradicije nemačkog klasičnog idealizma i Hegela, bio prevelik za to. Mada je upravo i Hegelova teorija tu nailazila na jednu teškoću koja je mogla zabrinuti Marxa. Jer ako se identifikuje razvitak povesti i logike, onda je grčka umetnost (kao i grčka filosofija) jedan momenat u razvitku kategorija svetskog logosa i stoga ne može pretenovati na poseban značaj. U stvari, Hegel je morao da uvede jednu dopunsku hipotezu, ne bezopasnu po osnovnu koncepciju njegove filosofije, koja je u vezi sa njegovim trijadnim raščlanjavanjem povesti umetnosti na simboličnu, klasičnu i romantičnu i, povrh toga, sa njegovom definicijom lepog kao „privida ideje” ili „ideje u opaža-

nju”. „Lepa pojavna forma za Hegela je jedna sredina — sredina između čulne pojedinačnosti i apstraktnog pojma, između pukog, neduhovnog utapanja u prirodu i, od prirode sasvim oslobođene, duhovnosti”. A ovu „lepu sredinu” duh je, u svom razvitku kao svetski duh, samo jednom prošao — u antičkoj Grčkoj. Grci su narod sredine — sredine između prirodnosti i duhovnosti, između nesvesnosti i refleksije, vezanosti i slobode, između zastrašujuće veličanstvenosti boga i žrtvovane čovečnosti boga, između orijentalističkog supstancijaliteta i modernog subjektiviteta. Tako je taj narod u tom povesnom trenutku dospio do savršene forme: do plastičnog lika boga. „Lepše ne može postojati.” (Kuhn, „Hegels Ästhetik als System des Klassizismus” /Hegelova estetika kao sistem klasicizma /, *Archiv für Geschichte der Philosophie*, tom XI, sveska 1, str. 90. i dalje.)

ad 1. Samo se po sebi razume da je ova vrsta objašnjenja za Marxa bila neupotrebljiva. Šta on daje umesto njega?

„Čovek ne može da opet postane dete osim da podeťinji. Ali, zar se on ne raduje naivnosti deteta i zar on sam ne mora opet na nekom višem stupnju težiti za tim da reprodukuje svoju istinu? Zar u detinjoj prirodi ne oživi u svakoj epohi njen sopstveni karakter u svojoj prirodnoj istinitosti? Zbog čega istorijsko detinjstvo (kod M. Raphaela: „gesellschaftliche Kindheit”. — *Prim. red.*) čovečanstva, gde se ono najlepše rascvetalo, ne bi značilo večitu draž kao stupanj koji se više nikad neće vratiti? Ima dece nevaspitane i dece starmale. Mnogi od starih naroda spadaju u tu kategoriju. Normalna deca bili su Grci. Draž njihove umetnosti za nas nije u protivrečnosti prema nerazvijenom stupnju društva na kome je izrasla. Ona je, naprotiv, njegov rezultat i, naprotiv, nerazdvojno je vezana za to što se nezreli društveni uslovi pod kojima je nastala i pod kojima je jedino mogla nastati nikada ne mogu povratiti.” /K. Marx, „Uvod u kritiku političke ekonomije”, *naved. delo*, str. 241. — *Prim. red.* /

Očigledno je da ovo objašnjenje ne odgovara biti istorijskog materijalizma, mada je samo nekoliko godina kasnije građanski istoriograf Jakob Burckhardt, na sasvim sličan način, kao objašnjavajuće uzroke označio to da su Grci bili večiti dečaci. Sem toga, može se sumnjati u to da Grci u svetsko-povesnoj perspektivi predstavljaju nešto takvo kao naivna dečija priroda ljudskog društva. Oni su asimilovali i preradili veoma stare kulture, egipatsku i bliskoistočne; oni ne samo da u predklasičnoj epohi svoje plastike (figure persijskih lađa) pokazuju

rafinman koji arheolozima dopušta da s pravom govore o jednom rokokou nego već i stari epovi, *Ilijada* i *Odi-seja*, pokazuju elemente jedne veoma stare i razvijene, složene kulture. Ako se težište objašnjenja stavi na drugi momenat: da grčka umetnost deluje kao norma zato što je ona jedno normalno oblikovanje, onda nije rečeno ono što je presudno: a šta je normalno oblikovanje? Ovde se poseban oblik problema vraća na opšti, za koji Marx na ovom mestu ne daje nikakvo rešenje.

Rešenje problema koje je Marx pokušao da dá neodrživo je stoga što suviše ostaje u ravni opšteg. Postavimo li pitanje konkretno, onda ono glasi: zašto je grčka umetnost mogla dobiti normativan značaj za određene epohe hrišćanske umetnosti (u nekoliko navrata u toku hrišćansko-evropske povesti umetnosti)? Ovde ću istaći samo ono što mi se za sve nenametnute renesanse helenizma izgleda tipično, i to najpre one razloge koji su u biću evropske umetnosti i odgovarajućih razvojnih stupnjeva, a potom one koji su u biću grčke umetnosti.

Čini se da su se hrišćansko-evropski umetnici služili grčkom mitologijom (tj. sadržajem grčke umetnosti) uvek kada je celokupna kultura, od privrede do hrišćanske mitologije, dospevala u krizu. Ta kriza bila je prouzrokovana, ili praćena, raspadanjem dotadašnjeg zatvorenog životnog prostora koji je postepeno prešao u naviku, prostornim proširenjem društveno-ekonomskih odnosa. Ovo je zahtevalo asimilaciju novih i nepoznatih stvari, tj. jedno snažnije sučeljavanje sa fizičkim svetom kojim je tek trebalo ovladati. Posledica je bila naglašavanje ovozemaljskog umesto nebeskog pristupa — to je jedna realistički orijentisana ideologija, kao što skoro sve renesanse antike dolaze do izraza u jednom telesno-realističkom stilu. Ako je hrišćanska mitologija već po sebi, po svojoj suštini, bila besformna, tako da se umetnik mogao dokazati samo u borbi protiv te mitologije koja je isključivala svaku čulnost i premašivala svaku opažajnost, to ga je ona napuštala upravo onda kada se sučeljavao sa jednim novim i neuobičajenim predmetnim svetom koji se mogao osvojiti samo borbom. Bila mu je potrebna formalna pomoć da bi očuvao čulnost, oblikovnost umetnosti. A tu pomoć mu je grčka umetnost, po svojoj biti, mogla pružiti bolje nego ijedna druga. Sve druge umetnosti koje su nam do sada poznate (sa izuzetkom, možda, jednog dela kineske), oblikuju uvek nešto metafizički jednostrano, one su dogmatične ma koliko razvijale oblikovanje svoje građe. Grčka umetnost je jedina umetnost koja je u jednom sasvim radikalnom smislu nedogmatična, tj. dijalektična. Uz svaki

sadržaj koji ona iskazuje, u isti mah istupa i suprotno, ili, drugim rečima: time što umetnički oblikuje određeni sadržaj određenog mita, ona ograničenost sadržaja pretvara u unutrašnju vrednost, tako da on uvek asimiluje i jednu u sebi suprotnu građu. Ono što su Grci tako često oblikovali od *Ilijade*, preko *Orestije*, do pironejske skepse, slika vage čiji su tasovi u ravnoteži, slikovito izražava jezgro njihove fantazije: uravnotežiti iskaz i protiviskaz da bi im se u formi umetničkog dela dalo jedinstvo, ukratko, dijalektički razvoj njihove fantazije (to je tumačenje koje nije daleko od gore citiranog Hegelovog, samo što je u potpunosti shvaćeno kao kvalitativni, a nikako ne kao vrednosni momenat). Ova osobenost omogućila je hrišćanskom umetniku da apstrahuje od posebne građe i usvoji samo metodu umetničkog stvaranja: da fluidnom besformnom sadržaju da čvrstu, zatvorenu plastičnu formu.

Ovde se još jednom, sa formalne strane, pokazuje (ranije već pominjani) dvostruki sociološki karakter na izgled svih renesansi antike. Pošto se metoda ipak ne može do apstraktne čistote odvojiti od svog materijalnog sadržaja i stilističkih pojavnih formi, to se u isti mah preuzima jedno ili drugo, što ima za posledicu to da umetnik ne samo da svoj stil više ne razvija iz novog predmetnog sveta, u jednom aktivno-dinamičkom sučeljavanju, nego tom svetu nameće jedan stil i jednu masku, jedan statički momenat ravnoteže, koji ne samo da su mu neadekvatni nego i borbu sa stvarnošću pretvaraju u beg od nje. Tako upravo oni koji su najpre najekstremnije „antikizirali“ postaju tvorci onih momenata koji služe novoj hrišćanskoj epohi umetnosti, i Mikelandelov put od pijanog Baha i Davida do njegove kapitulacije pred krstom ima dalekosežan tipičan značaj.

Ako je, dakle, normativni karakter grčke umetnosti jedna povesna činjenica koja se u opštem objašnjava delom iz biti hrišćanske umetnosti i povesti hrišćanskih naroda, a delom iz biti grčke umetnosti, onda dalje treba podrobnom analizom utvrditi koji su to posebni uslovi s vremena na vreme vodili do određene renesanse i, u skladu s tim, koje posebne momente iz povesti grčke umetnosti su uzimali za uzor i podražavali. Jer nikada celokupna grčka umetnost nije imala normativni karakter. Kao povesne činjenice, i same renesanse imaju svoju poves, i stvari ne stoje tako kao da ta poves predstavlja stalni napredak u razumevanju helenizma. Nemački (i francuski) klasicizam oko 1800. shvatao je grčku umetnost sigurno mnogo površnije (a takođe i njene sasvim drugačije crte), nego italijanska renesansa na prelomu

15. i 16. veka, a ova opet daleko zaostaje iza onoga što je gotska umetnost — mada je bila hrišćanska — izvukla za sebe iz grčke. Svaka „normativna“ recepcija helenizma zavisna je od epohe u kojoj se odvija. Istorijska analiza morala bi pokazati kada je nastao apstraktni pojam jedine i apsolutne „norme“ helenizma. Veoma je verovatno da 13. vek, koji je dostigao najdublje razumevanje i najjaču asimilaciju grčke umetnosti (npr. u sinagogi na južnom portalu Strasburške katedrale), nije znao za taj pojam i da je on produkt tek renesanse, tj. ranog kapitalizma, da ga je potom preuzeo klasicizam i da je tu, opet sa kolebanjima, uvršten u istorijske sklopove. Marx tim putem nije išao u onoj punoj meri koja bi odgovarala teoriji istorijskog materijalizma. To će biti ostvareno tek onda kada se renesanse antike u Evropi, s jedne strane, porede sa renesansama umetnosti drugih naroda (vizantijske, japanske, primitivne umetnosti) i, s druge strane, sa recepcijom antike kod drugih naroda, npr. u Indiji, da bi se tako došlo do opštih, empirijskih zasnovanih zakona o sociološkom značenju i povesnom toku tih renesansi.

ad 2. Do sada smo se bavili čisto istorijskim pitanjem: zašto je grčka umetnost u svojoj ukupnosti, respective u onome što je zajedničko svim njenim epohama, recipirana i od ideologije postavljena kao „norma“ i „većita draž“. Opštije postavljanje problema menja temu. U tom pogledu ono je sužava, pošto se odnosi na nekoliko grčkih umetničkih dela, a, s druge strane, proširuje je na celokupnu oblast svetske umetnosti, respective na pojedinačna dela te umetnosti. Ovaj promenljivi stav prema materijalu, sa svoje strane, ima mnoštvo pretpostavki: novi obim osvajanja i prožimanja sveta od strane imperijalističkog kapitalizma; recepcija kultura koje tradicionalno nisu bile cenjene i koje istorijskom metodom nisu ni bile dokučive; istorijsko i relativirajuće shvatanje sopstvene hrišćansko-evropske prošlosti — ukratko, dalekosežno rastakanje, desupstancijalizacija autohtonog evropskog duha vremena posredstvom svetskih prostora i epoha koje svojom širinom izmiču svakoj moći duhovnog obuhvatanja i prerade. A još je značajnija promena metode. Jer, pitanje zašto baš ta određena, a ne neka druga dela iz svih vremena i naroda imaju normativan značaj, zašto su prerasla prostornu i vremensku ograničenost svojih (sasvim raznovrsnih) materijalnih baza, zašto u umetničkom oblikovanju postoji jedan „apsolutan“ faktor i, u tom smislu, jedna „vrednost“ (analogno istini) i u čemu se taj faktor sastoji, nije samo istorijski prob-

lem, nego je i problem teorije umetnosti (kao i teorije saznanja, najopštije, teorije stvaralaštva).

Da je to jedan legitiman problem dijalektičkog materijalizma i da u njemu, i pomoću njega, može dobiti jedno zadovoljavajuće rešenje, može se pokazati sledećim razmatranjem. Za marksističku „teoriju saznanja“ postoji istovremeno relativna i apsolutna istina. „Apsolutno“ ovde ne znači samo jednokratno i višekratno sudelovanje i dalje delovanje neke istorijske činjenice u istorijskom procesu, nego i napredovanje ka jednom cilju koji se sve više približuje činjenicama i sve im je adekvatniji (i koji bi, kada bi mogao biti dostignut, značio punu kongruenciju između bivstva i svesti). Time su za celokupni istorijski razvojni proces ljudskog mišljenja dati stupnjevi približavanja jednoj „apsolutnoj“ konačnoj vrednosti. Sada se za teoriju umetnosti koja procenjuje, za umetničku kritiku kao nauku, zahteva:

I. da ono što je rečeno za istinu važi i za umetnost,

II. da ono što je rečeno o celokupnom istorijskom procesu razvitka važi i za aktove oblikovanja pojedinca,

III. da najviši individualni stupanj jedne niže globalno-povesne epohe razvitka prevazilazi niže individualne stupnjeve jedne više globalno-povesne epohe razvitka.

Prvi zahtev ne pričinjava dijalektičkom materijalizmu nikakve teškoće, pošto između pojedinih ideologija ne postoji nikakav unapred dati, apriorni materijalni ili formalni vrednosni rangovni poredak ili sistem. Sve ideologije tretiraju se kao jednako podređene dijalektičkoj metodi, sve one su proizvodni akti svesti, koji se razlikuju po svojoj građi, sredstvima, psihološkoj osnovi — dakle, čisto empirijski — a ne apriorno (idealistički), po svojoj „vrednosti“.

Za to da je ostvariv drugi zahtev, najpre se može pozvati na empirijske činjenice. Najpre na to da umetnički proces stvaranja pokazuje ne samo promenu kvaliteta, ako se prati od mladosti do starosti određenog umetnika, nego i u toku rada (koji se odvija u jednom ograničenom vremenu) na određenom siveu jednu promenu sasvim drugačije vrste: sve veće približavanje opazaine forme duhovnom sadržaju, sve veće produbljivanje materijalnog sadržaja u jedan, u svojoj konkretnosti i uprkos njoj, mnogoznačan sadržaj itd. Uzrok za ovu promenu „vrednosti“ u toku rada, od prvog nacrtu do završenog dela, jeste u tome što je umetnička proizvodnja jedna dijalektička igra uslovljavajućih uticaja bivstva i otuda oslobađajućih povratnih delovanja svesti, tako da pri tome rastu saznajne mogućnosti umetnika i njegove sposobnosti da ih realizuje u umetničkim formama — ukra-

ko, u tome što je čovek relativno slobodno biće, veličina stepena te slobode raste sa veličinom saznatih i oblikovanih pretpostavki. Posledica toga je da su pojedinačna dela i ukupan prosek opusa različitih umetnika na različitim nivoima. Činjeničnost ovog zaključka može se empirijski dokazati pomoću različitih socioloških funkcija onih umetnika koji se po vrednosti snažno razlikuju. Ona se ne ispoljava toliko u tome što ove umetničke razlike imaju za posledicu vezivanje za različite klase, nego pre svega u tome što su zavisnost od ekonomskih uslova i povratni uticaj na njih, odnosno uzajamni uticaji različitih ideologija, savim drugačiji. Tako npr. Dürer obuhvata daleko širi krug društvenih slojeva, manje je u pojedinostima vezan za kolebanje snaga u (kriznom) vremenu, privlači više umetnika svog doba u svoju blizinu i u zavisnost od sebe, deluje dublje i duže iznad svog vremena kao živi deo nemačke umetnosti, nego npr. Cranach ili Hans Baldung Grien. — Takve empirijske tvrdnje se onda teorijski fundiraju Lenjinovom tezom (izvedenom iz Hegela) da u pojedinačnom aktu saznanja moraju istupiti isti zakoni kao u globalno-istorijskom zbivanju. Kada empirijska obrada činjenica pokazuje da svaki vremenski naredni stupanj nije i „vrednosno“ viši, onda to u principu izražava isto što i tvrdnja da istorijski razvitak za dijalektičko shvatanje ne teče pravolinijski.

Treći zahtev ostvaruje se u disproporciji koja se na ovom stupnju predstavlja ne samo kao dijalektički odnos ekonomske i ideološke proizvodnje u toku istorije nego i kao dijalektički odnos između (relativnih, istorijskih) ekonomskih pretpostavki i povratnog dejstva svesti na bivstvo, dejstva koje osigurava izvesno oslobođenje. To relativno oslobođenje, naravno, može počivati samo na onim momentima koje ljudska svest tako konstituiše za dalje epohe i prostore da oni ne mogu varirati sa svakom razlikom okoline, niti sa svakim razvitkom ekonomske proizvodnje. Ovi relativno konstantni momenti čine bit naše svesti kao potpuno kompleksne tvorevine. Dijalektički materijalizam priznaje telesne, čulne, apstraktno misaone i umne funkcije ljudske svesti. Pošto svaka pojedinačna funkcija vidi predmet iz druge perspektive i izoluje ga ili povezuje drugačije, i pošto se, sem toga, svaka pojedinačna funkcija u različitim stupnjevima može približiti činjenicama, to je očito da šire prožimanje različitih funkcija u jedinstvu, širi obim obuhvaćenog predmetnog sveta i veće približavanje tom svetu daju dostignuća na nivou koji kasnije generacije nemaju naprosto kao povesnu datost. Jer ono

što se može povesno nasledivati nije nivo moći oblikovanja, nego je suma znanja, saznanja — dakle, samo građa, a ne „vrednost“. Upravo naprotiv: ukoliko je veća saznata masa građe, utoliko se iziskuje veća moć oblikovanja da bi se dostigao raniji vrednosni nivo; ili, drugim rečima: između istorijskog razvitka i moći oblikovanja postoji ne proporcionalan, nego disproporcionalan, tj. dijalektički odnos.

Time smo nagovestili kako se opšti problem umetničkog nivoa, problem „vrednosti“ rešava na osnovi dijalektičkog materijalizma — uvek uz pretpostavku da je istovremeno apsolutna i relativna istina egzaktno utemeljena. Dalje smo naznačili da se između udela relativnog i apsolutnog uspostavlja takva relacija da se od najvećeg udela relativnog do najvećeg udela „apsolutnog“, eksperimentalno, iz analize umetničkih dela, može utvrditi jedna hijerarhija vrednosnih stupnjeva, tako da je, obrnuto, naučna umetnička kritika dokaz tačnosti dijalektičkog materijalizma. Prigovor da takva umetnička kritika počiva na jednom krugu, pošto bi navodno već morali znati šta je „apsolutno“, ako hoćemo da u konkretnom slučaju razlučimo udeo apsolutnog od udela relativnog, i da je to moguće samo na osnovu jednog objektivnog učenja o ideji ili bivstvu, koje nužno kulminira u egzistenciji jednog najvišeg bivstva i biti, nije zasnovan, pošto analiza procesa uzajamno delujućeg sučeljavanja bivstva i svesti daje sve kriterijume koji su nam potrebni.

Ako rezimiramo naša razmatranja u odnosu na najopštije pitanje, onda iz njih sledi da marksistička teorija umetnosti ne može biti ni čista teorija sadržaja, ni čista teorija forme, nego da ona, polazeći od uslova materijalne proizvodnje, pokazuje kako ti uslovi u jednom složenom dijalektičkom postupku dobijaju svoju umetničku formu i upravo time bivaju određeni kao umetnički sadržaji, tj. da ona pokazuje stalno rastuće uzajamno dejstvo između sadržaja i forme u toku procesa u kojem materija deluje na svest, a svest povratno na materiju; a povrh toga povesni tok takvih procesa u svoj širini relacija između različitih područja i kroz beskrajn lanac generacija.

(Max Raphael, „Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus“, *Philosophische Hefte*, III, 3—4/1931—32, str. 125—152.)

Preveo Pavluško Imširović

LEPOTA

Studija iz građanske estetike*

Šta je lepota? Da li je ona uopšte predmet o kojem se može raspravljati? Može li se ona definisati tako da se dobije osnova za estetiku? Da li je ona proizvod umetnosti? Ili je proizvod prirode?

Definisati znači odrediti granice, ocrtati obrise stvari koja se definiše. Lepota se, dakle, definiše svim onim što je ne-lepota. Ta ne-lepota omeđava, ograničava i definiše lepotu. Ali suprotnost lepote nije ne-lepota već ružnoća. Pa ipak, prepoznati ružnoću zahteva estetsku „sposobnost“ i senzibilnost koja reaguje i na lepotu i na ružnoću: i nije moguće reći gde jedna počinje a druga se završava. Sama ružnoća je estetska vrednost: negativni junak, ginjoli, groteskno, Kaliban, Furije sa zmijskom glavom, trijumf uništavajuće ruke Vremena — svi ovi kvaliteti prožimaju se sa lepotom i doprinose njenom nastajanju i održavanju. Svi oni žive u istom svetu. Nema mesta na kojem bismo mogli da povučemo razgovetnu liniju i da kažemo, s ove strane živi lepo, a s one ružno. Sve čovekovo iskustvo, sva bogata složenost njegovih vajarskih, slikarskih, književnih umetničkih oblika, sve raznoliko mnogooblično mnoštvo životinjskog i biljnog sveta opovrgavaju ovakvu prostu dihotomiju. Svi

* Studija je drugi odjeljak knjige *Further Studies in a Dying Culture*, koja osim predgovora Edgella Rickworda sadrži slijedeća poglavlja: 1. „The Breath of Discontent: A Study in Bourgeois Religion”, 3. „Men and Nature: A Study in Bourgeois History”, 4. „Consciousness: A Study in Bourgeois Psychology”, 5. „Reality: A Study in Bourgeois Philosophy”. Zahvaljujemo Johnu Eidsonu čijim posredstvom smo dobili kopiju originalnog rukopisa. — *Prim. red.*

oni čine jedan svet, pa makar on i sadržao suprotnosti, što znači da sile uzročnice moraju pripadati nekoj nižoj ravni. Lepota i ružnoća, plemenito i sitničavo, uzvišeno i smešno — svi ti suprotni termini, *kada se upotrebljavaju na estetski način*, podrazumevaju jedan drugi i moraju biti određeni drugim, različitim kvalitetima iz kojih nastaju.

Mi ne reagujemo na sve lepe stvari na potpuno isti način. Osobeni kvaliteti svake stvari daju emociji koju osećamo jedinstven individualni ton. Da nije tako, bila bi dovoljna jedna jedina lepa stvar; jedna vaza, slika ili planina uvek bi bila dovoljan podsticaj našoj emociji. No, nije tako. A ipak, mora postojati sličnost među našim reakcijama da bismo ih sve grupisali zajedno, kao *estetske*.

Još je uočljivija promena u reakcijama na lepo od jednog vremena do drugog. Nijedno vreme nije u potpunosti zadovoljno lepim stvarima svojih prethodnika već, po meri svojih želja, proizvodi druge, nedvosmisleno različite od tradicija lepote koje je nasledilo. Međutim, ta nova vizija ne isključuje staru. Staro još uvek izgleda lepo, ali njegovi se kvaliteti sada vide kroz neku vrstu izmaglice ili vazdušne perspektive proteklog vremena, koje menja i drukčije senči njegove boje. Stara lepota upijena je u novu. A ono vreme koje je najmanje u stanju da se zadovolji lepim stvarima prošlosti, u čijim su očima novostvorene lepe stvari najrazličitije, najrevolucionarnije i najbuntovnije — upravo nam se to vreme najviše čini u posedu lepote. Mi cenimo revolucionarna, nezadovoljna umetnička dela renesanse, a ne pridajemo nikakvu vrednost delima pseudohelenskih klasicista ili beživotnih formalista koji mehanički reprodukuju lepe stvari proteklih vremena.

Tokom sveg ovog perioda čovek se nije bitno menjao, ali promenljivi prizor njegove umetnosti, poezije i arhitekture jasno govori da njegova ideja o lepoti ni u jednom trenutku nije ostajala ista, već je stalno zahtevala novo obuhvatanje i odbacivanje. Svi sadržaji nastanjivog sveta, pa čak i poznatog kosmosa, bivaju dotaknuti ovim čudnim zračenjem. Bogate Amerike, prozirne dubine „dubokog ponora”, zvezdane magline, nove ptice i insekti, džungle i močvare, čitljivi polovi i zagušljivi ekvator dobijaju sa svakom generacijom nov estetski kvalitet za čovekove čiji i postaju stvari o čijoj se prirodi ranije nije ni sanjalo.

Imajući ovo na umu, prelazimo na definisanje Lepote. Čovek posmatra jedan predmet i naziva ga lepim. Ovo je odnos koji taj isti čovek može možda da ponovi s hilja-

dama predmeta. Šta taj odnos podrazumeva — šta je, u ovom subjekt-objekt odnosu, sama Lepota?

Ona mora biti sadržana ne u jednom već u svim odnosima čoveka prema predmetu gde on može da kaže: „Ovo je lepo”. Ona mora, dakle, biti nešto zajedničko svim lepim predmetima i svim ljudima koji jedan predmet smatraju lepim.

Najjednostavniji odgovor je reći da je čovek zajednički svim predmetima i da je, prema tome, lepota „u” čoveku. Lepota je jedno čovekovo stanje. Građanskom estetici ovo vrlo jednostavno rešenje problema izgleda tako očigledno tačno da on nema nikakvog razumevanja ni za koga ko misli dukćije. I. A. Richards i C. K. Ogden predlažu sledeće rešenje:

„Lepota se pripisuje predmetima koji izazivaju sinesteziju” (I. A. Richards i C. K. Ogden, *The Meaning of Meaning*).

Zajednički termin koji povezuje one odnose gde čovek kaže „Ovo je lepo” prema tome je njegova „sinestezija”. To je onakav zajednički termin kakav smo tražili kada smo tražili nešto slično u svim odnosima prema predmetima koje smatraju lepim. Ovde, dakle, imamo definiciju lepote. Lepota je sinestezija.

Sinestezija je širok termin, i u stvari obuhvata sve proprioceptivne utiske koji izazivaju afekte. Većina neurologa opisuje ovaj proces tako što kaže da interoceptivni nadražaji (naročito visceralni), putem aktivnosti talamusa, izazivaju ona senčenja polja svesti koja su nam poznata kao osećanja. Mada su estetske emocije u ovom smislu reči sinestetske jednostavno zato što su afektivne, jasno je da sve sinestetske senzacije nisu senzacije lepog. To bi bilo isto što i reći da su sva osećanja uživanja ili neuživanja osećanja lepog. Prema tome, Richardsova i Ogdenova definicija je neadekvatna. Svinjski kotlet, dobro ispečen, može izazvati u nama jaka sinestetska osećanja, ali on nije ni lep ni ružan. Kao estetski objekt, on je neutralan.

Zbog čega, onda, Richards i Ogden daju ovakvu definiciju? U stvari, to je tipično građanska definicija; lepota je jedno stanje građanina. Ovo se mnogo ne razlikuje od niza drugih građanskih teza, nastalih iz opadanja građanske filozofije posle Hegela, opadanja na koje nam ukazuje javljanje pozitivizma. Na isti način, Istina postaje *ekonomičan* metod kojim građanin može da opisuje pojave. Uzročnost postaje način na koji građaninu *odgovara* da misli o pojavama. I tako dalje. Sve to su proizvodi jedne „umorne” filozofije.

Definicija lepote kao sinestezije je krajnji proizvod mehaničkog materijalizma, filozofije koja definiše sredinu kao „sve što nije građanin”, dok Građanin stoji izvan sredine slobodan i nezavisan. Svet se tako lišava svih vrednosti koje nastaju iz odnosa građanina prema sredini, jer se sve one, budući da sadrže građanina, apstrahuju iz sredine, s obzirom da bi ga u protivnom vezale za nju. Ovakva sredina lišena vrednosti u krajnjoj liniji ne sadrži ništa spoznatljivo, pa prema tome i ne sadrži ništa, ali u trenutku ovog otkrića građanska kultura već je u takvom stadiju raspadanja da izgleda potpuno nebitno da li je svet stvaran, obdaren božama i kvalitetima, ili samo predstavlja avetinjski ples jednačina.

(I) S jedne strane, ako se sredini oduzmu sve vrednosti u kojima ima udela, sve te vrednosti daju se građaninu. One su sada njegove. Lepota je *u njemu*. No, uskoro se pokazuje da on ni najmanje ne veliča takve vrednosti.

Jer, šta je građanin, prema mehaničkom materijalistu? Telo, zbir elektrona, skup kostiju, mesa i neurona, podlozan fiziološkim zakonima, uslovnim refleksima i „instinktima”. Lepota i sve slične vrednosti tako postaju fiziološka aktivnost. Pošto je rastvorio sredinu u pokretne molekule, atome i najzad u tenzore i preneo sve vrednosti u građanina, ovaj tip građanskog filozofa sada počinje da obrađuje samog građanina. I taj građanin je sredina za druge građane; i on je materija. Prema tome, sve vrednosti oduzete sredini i usredsređene u njemu mogu se sada lako svesti na fiziološke funkcije, biohemijske i elektronske pojave — na puke tenzore.

Ovo je građanski košmar predodređenog univerzuma, koji uključuje građanina, košmar iz kojeg je on dršćući pobjegao u apsolutni idealizam.

(II) Ako počnemo od drugog kraja, uzimajući da je duh primaran, svi kvaliteti u kojima sredina ima udela oduzimaju se duhu. Primenjeno na odnose lepog, to znači da svu svojevrstnost lepih predmeta, potekli iz njihovih međusobnih razlika, treba apstrahovati iz ovih odnosa da bi se otkrilo suštinski lepo. Vlažne oči jelena, masivna čvrstina planine, Falstafova gojaznost, hladnoća glečera — to nisu kvaliteti zajednički prisutni u duhu nego kvaliteti osobeni za predmete na kojima duh počiva. Svi se oni moraju oduzeti duhu i najzad, lišavajući lepotu svojstvenu odnosima lepog svih individualnih osobenosti sredine, ostajemo s apsolutnom Lepotom, Idejom ili pojmom Lepote, koja je homogena i nema u sebi ničeg individualnog, pa je prema tome u potpunosti mentalna.

Međutim, predmeti koji su lepi se menjaju iz generacije u generaciju ljudi i čini se da su i postojali pre samih ljudi. Postoji, dakle, Lepota koja je nezavisna od mozga. Tako dobijamo apsolutnu Ideju Lepote koja postoji nezavisno od ljudskog mozga. To je ona „Lepota” o kojoj govore estetičari; podrazumevajući pod tim samo Ideju, nešto bezbojno, neku vrstu neodređene, bosonoge u belo odevene personifikacije koja luta svetom. Ovakva ideja je parazitska, jer izvlači emotivnu obojenost iz svih lepih predmeta, a ipak ih ogoljava oduzimajući im upravo ono što je bilo izvor našeg uživanja — njihovu specifičnu prirodu i individualnost. Ona znači smrt za Umetnost, jer umetnikova moć da stvara novu lepotu počiva na njegovom smislu za razliku, za novinu, za unutrašnju i besprimernu individualnost lepog predmeta. Ona je isto tako smrtonosna po ljubitelja lepote, jer on voli lepe *predmete* — narcise, Sezana — *radi njih samih*, a ne zato što se kroz njih manifestuje Ideja Lepog. Tako, kada se steknu krajnosti građanskog idealizma i mehaničkog materijalizma u oblasti Vrednosti, među njima i nema toliko razlike — i za jedan i za drugi, Lepota se rastvara i postaje nešto homogene, prazno, mrtvo: sinestezija ili Apsolutna Ideja.

* * *

Razume se, tačno je da sinestezija sudeluje u odnosu lepog, kao što neuronski talas potencijalne razlike sudeluje u odnosu opažanja. Koliko ima istine u ovom delu priče?

Uzmimo nekoliko nasumce odabranih uopštenih kvaliteta i vrednosti:

| | | | |
|----------|----------|-------|-------|
| Toplota | Hladnoća | Slava | Sreća |
| Uživanje | Lepota | Strah | Bol |

Svi oni mogu se smatrati afektivnim. Čovek oseća sreću, uživanje, strah, bol, oseća da je neka stvar topla ili da je lepa. Ali, razume se, po načinu na koji nastaju ova osećanja, svako izražava drukčiji odnos čoveka prema njegovoj sredini. *Nešto* čini čoveka srećnim, on u *nečemu* uživa. Pa ipak, postoji jedna očigledna razlika u našoj upotrebi ovih pojmova. Sreća, strah, toplota i bol su svi podjednako posledica nervnih nadražaja, svi poseduju zajedničku fiziološku osnovu. No, sreću, kao i strah i bol, mi smeštamo u *sebe same*, dok toplotu i lepotu smeštamo *van sebe*, u sam predmet.

Mi to činimo pod uticajem iskustva. Uzmimo pojam sreće. Iskustvo nam govori da su izvesni predmeti u izve-

snim slučajevima u vezi sa srećom, a u drugim slučajevima s njenim odsustvom. Dolazimo do saznanja da udaljavanje od tih predmeta i prilazanje drugima nužno ne znači otklanjanje nesreće. Shvatamo da sreća ima jedan trajan kvalitet, koji se održava kroz veliki broj situacija „ja” — sredina. Sreća je zajednička svim tim situacijama, kao i „ja”. Sredina nije zajednička, ona se od jedne do druge situacije menja. Tako sreću smeštamo u „ja”. Prema tome, srećan čovek je za nas čovek koji *u sebi* ima sreću.

Ali, mada pokazuju izvesnu saglasnost s promenama sredine u različitim situacijama, strah ili radost pokazuju i izvesnu nesaglasnost. Može nam se svakako dogoditi da strah i radost prežive izvesne promene situacije, ali nam se može dogoditi, naročito sa strahom, i da data situacija naglo i silovito izmeni stabilnost ega, zamenjujući sreću ili dosadu strahom. Zbog toga strah i radost zamišljamo kao nešto odvojeno i bezlično, smešteno ni u sredini ni u nama samima, kao nešto što naglo provlači i u sredinu i u nas.

Bol smeštamo u sebe same, no ipak kao nešto tuđe što je uspeo da prodre u nas. Do ovog pojma je nužno dovelo naše iskustvo da (a) odmah reagujemo povlačenjem tela iz sredina (dakle, bol je tuđ, nametnut nam je od sredine) i da (b) bol često posle ovakvog reagovanja nije smanjen već je još uvek u našem telu, na primer kada nas boli zub ili kada osećamo bol od zadobijene rane (dakle, bol je u nama).

Toplotu i hladnoću u potpunosti smeštamo u predmete, jer nam iskustvo pokazuje da pokreti našeg tela uvek mogu da otklone od nas izvor toplote ili hladnoće. On, prema tome, nije u nama nego u sredini. U zbiru odnosa ego-sredina, *sreća* nestaje dok sredina *ostaje*, a *toplota* nestaje kada se sredina *menja*. Tako, kao što sreću smeštamo u ego, toplotu smeštamo u sredinu.

Najzad, lepota se, slično toploti a suprotno bolu, strahu, radosti, uživanju ili sreći, u potpunosti smešta u sredinu. Predmet je lep; mi se ne osećamo sami lepim kada vidimo lep predmet.

Drugim rečima, čovekovo je iskustvo da je lepota objektivni kvalitet — ne potpuno objektivni, budući da je ona odnos između subjekta i objekta — već objektivni na isti način kao toplota. Slično toploti, lepota se pojavljuje u polju čovekove svesti ili iščezava iz njega zavisno od toga da li se on udaljava od lepog predmeta u svojoj sredini ili mu se približava, a da tokom ovog procesa sam predmet ostaje nepromenjen. To je ono što su ljudi osećali kada su govorili da je Lepota bezvre-

mena, večna, Božanska. Ali već smo videli da prihvatiti ovo, odvojiti ljubitelja lepote od lepih predmeta, znači pretvoriti Lepotu ili u bezbojnu Ideju ili u fiziološki nadražaj.

Mi vidimo da se ljudi u svim vremenima slažu u pogledu onoga što je toplo i hladno. Osim toga, razlike u toploti možemo dovesti u vezu s razlikama u molekularnom kretanju i s temperaturom čovekove krvi, s obzirom da nam se sve iznad te temperature čini „toplim“ a sve ispod nje „hladnim“. Zaključujući dalje na osnovu ovoga, smatramo da su ta molekularna kretanja s kojima se identifikuje toplota bila istog karaktera i mnogo pre nego što je čovek postojao. Ovim toplota, u svim svojim stepenima, dobija objektivno postojanje nezavisno od čoveka. Ona se sada opisuje ili poredi s drugim kvalitetima (kretanjem), manje ili više nezavisno od čulnog aparata.

Međutim, ne vidimo da se ljudi u svim vremenima slažu u pogledu onoga što je lepo. Naprotiv, nalazimo da u svakom vremenu:

(a) Ljudi izdvajaju kao lepe i pozitivno vrednuju različite predmete ili različite aspekte i pojedinosti predmeta koji se već smatraju lepim.

(b) Ljudi ne samo izdvajaju kao lepe različite predmete (lepota u prirodi) već i od jednog vremena do drugog prave različite lepe predmete (lepota u umetnosti).

(c) Međutim, predmeti koje su ranije generacije smatrale lepim ili izrađivale kao takve obično se prihvataju kao lepi i od kasnijih generacija: uloga kasnijih generacija je ili da nešto dodaju time što obogaćuju naše opažanje tih predmeta ili da u nijansama izmene naše razumevanje njihovih kvaliteta.

Ne možemo naći nikakve ne-estetske kvalitete pomoću kojih bismo mogli da tačno opišemo lepotu nezavisno od čoveka, mada možemo naći ne-termičke kvalitete pomoću kojih se tačno može opisati toplota. Tako, ne možemo da se poslužimo zaključivanjem da bismo došli do opisa lepote sveta pre nego što se pojavio čovek; možemo samo da pretpostavimo da „ako bi čovek mogao da vidi takav svet, on bi ga smatrao lepim“. No, da bismo to učinili, moramo da zamislimo da je posmatrač već tu, da zamislimo sebe kako gledamo taj svet; ne možemo da zamislimo svet kao ples bezličnih jednačina koje izražavaju lepotu kao što izražavaju toplotu molekularnog kretanja.

Kako izmiriti činjenicu da lepotu, suprotno sreći, smatramo odlikom sredine s činjenicom da nismo u sta-

nju, kao u slučaju toplote, da navedemo neke kvalitete sredine koji bi bili dovoljni da odrede lepotu nezavisno od čoveka? To izmirenje bi bilo moguće samo kada bi u subjekt-objekt odnosu čoveka prema lepom predmetu postojala trijadičnost; kada bismo pored golog subjekta i gola sredine imali i treći posredujući termin, nešto što bi ostajalo nepromenjeno dok se subjekt menja i tako moglo da se odnosi prema njemu kao sredina i objasni naše projiciranje Lepote van nas samih, a što bi se menjalo dok bi gola sredina ostajala nepromenjena, čime bi se objasnile istorijske promene u tome koji predmeti izazivaju divljenje ili se izražuju kao lepi.

Ovakav treći termin stvarno postoji; mi smo se već pozivali na njega; to su ljudi nasuprot čoveku — to jest, društvo. Čovek kao rođen, urođen, neobrazovan i „divalj“ vrlo se malo menja u toku istorije, ali on razume se ne obuhvata čitavu ljudsku istoriju; to je tačno samo za ljude-u-društvu. Pominjući promene u čovekovom ocenjivanju lepote od jednog do drugog vremena, tako smo u stvari već priznali da je društvo uzrok promene u lepoti, uzrok nastajanja nove lepote. Da je lepota smeštena u nepromenljivu sredinu, kako bi se mogla menjati? Ako bi se čovek, u osnovi nepromenljiv u svom urođenom sklopu, suočavao s nepromenljivom zemljom i zvezdama bez materijalnog posredovanja, kako bi mogla nastati stalno promenljiva lepota? No, čovek vidi prirodu kroz društvene naočare. „Naočare“ nisu sasvim tačna analogija, jer je čovek deo društva, a isto tako i priroda. Društvo je istinski srednji termin. Prema čoveku pojedincu društvo stoji kao sredina, zajedno sa suncem, zemljom i zvezdama. Prema prirodi, međutim, društvo stoji kao aktivna ljudska snaga. Antinomije lepote kao vrednosti mogu se, prema tome, razrešiti samo ako je posmatramo kao društveni proizvod, kao nešto što se luči u društvenom procesu. U društvenom procesu sudeluje sva priroda. Čovek se odmerava prema beskonačnom prostoru i određuje svoje vreme prema suncu. On oseća vreli dah pustinje u svojim gradovima, i odlazi sam ili u grupi da bi se naselio u džungli. Usamljenom površinom mora kreće se u brodovima koje je sam napravio. Pod rukom Einsteina i Amundsena, Freuda i Rutherforda, Keplera i Magellana, niti društvenog procesa uvlače se u sve dublje i dublje pukotine stvarnosti. Radne mase društva duboko se korene u zemljinu površinu. Pionir koji seje u plodnim prerijama, usamljeni lovac u nepripitomljenoj šumi, mornar na „vinski tamnom“ moru — svi su oni deo društvenog procesa. Kao takav, društveni proces svuda stvara lepotu, ne kao univerzalni

već kao posebni društveni proizvod, isto onako kao što stvara nauku, politiku ili religiju.

Pominjali smo mogućnost da se toplota izrazi pomoću drugih, ne-čulnih kvaliteta, što bi značilo da toplota ima objektivnu metričku skalu, koja je u korelaciji s ljudskim iskustvom ali je i nezavisna od njega. Kada bi bilo moguće potpuno opisati toplotu na ovaj način, otkrili bismo jedan u sebe zatvoren, samo sobom određen svet. Ovaj potpuni cilj je nemoguć. Potpuno van-ljudski, samo sobom određeni svet fizike ne postoji. U toploti koju osećamo ima nečega što se može izraziti samo pomoću posmatrača. Pa ipak, ovakvo osećanje, po svom stepenu i pojavljivanju, može biti potpuno određeno drugim kvalitetima. Građanska filozofija pokušava da zatovri jedan ili drugi svet, da učini toplotu bilo objektivnom bilo mentalnom. Dijalektički materijalisti odbijaju da to učine. Toplota je određena objektivnim kvalitetima, ali njeno pojavljivanje sadrži nešto novo, nešto osobeno za nju kao događaj.

Ovo je isto tako tačno za lepotu. Lepota je određena drugim ne-estetskim kvalitetima, koji objašnjavaju njeno pojavljivanje i iščezavanje, njenu promenu i razvoj. Ti kvaliteti nisu kinetički, kao u slučaju toplote, nego sociološki: oni nastaju iz interakcije sistemâ ljudi sa sredinom, tokom procesâ rada. Ovi sociološki kvaliteti nisu estetski: postoji posebna oblast estetike. Lepota se može spoznati, osetiti i opisati samo u iskustvu, a iskustvo je stvarno, ono nije slučajni blesak na površini atomskih oblaka, već stvarno, jarko svojstvo svemira. Čovek koji nikada nije osetio toplotu ne bi nikada bio u stanju da je zamisli proučavajući kinetičku teoriju toplote, ma koliko dobro poznao kretanje. Čovek koji nikada nije video lepe stvari ne bi nikada mogao da spozna lepotu, ma kako potpuni bili njegovi sociološki podaci. Lepota je društvena. Ona je objektivna zato što živi nezavisno od mene, u društvu. Osmeh Polikletovog Hermesa ima kvalitete ne samo u meni nego i u Grčkoj koja ga je stvorila, kao i u svemu što se otada dogodilo čoveku. Međutim, lepota se ne javlja samo u društvu shvaćenom kao grupa ljudi. Ona se proteže u sve delove svemira, jer je društvo, kao aktivni subjekt, u vezi sa svom drugom stvarnošću kao sa objektom.

Sreća nije društveni proizvod, kao što to nije ni čovek. Tačno je da sreća nastaje iz mog odnosa prema sredini; nju stvara moje iskustvo. Ali ona je kao moja put, instinktivna i jednostavna. Ona je poput tuge, gneva i ljubavi, kvalitet koji je još uvek nepreobražen društvom i koji se rađa isti u svakom čoveku. Ona je geno-

tipska. Ja, kao individualni subjekt, stvaram je u odnosu prema sredini, kao prema objektu. Ona nije nezavisna od sredine, kao što to u pogledu zdravlja nije ni moje telo. Ali sreća nije društveni proizvod, kao što bolest, koju stvara sredina, nije društveni proizvod. Ne moramo pretpostavljati da će uvek biti tako. Može doći dan kada će čovek, sve više svestan samog sebe, biti u stanju da pravi srećne stvari, srećnu sredinu, kao što danas pravi lepu stvar. Onda će mu se sreća činiti kao lepota, nešto što nije u njemu nego u njegovoj sredini. On će biti stvaralac, a ne rob, sreće i tuge, kao što je danas stvaralac lepote i ružnoće. Sreća će se onda možda činiti uzvišenijom od lepote, ili će možda izgledati da je lepota, jednostavno se šireći, upila u sebe sreću, ostajući i dalje lepota, ali veća, univerzalnija lepota kojoj služimo, sreća koju sada svesno stvaramo i koju jasno vidimo pred sobom.

Lepota nije jedinstvena po tome što igra dvojaku ulogu, kao objekt prema pojedincu i kao subjekt prema sredini. To isto je tačno za moral i dobrotu; oni se zamišljaju kao nešto veće od čoveka i izvan njega, a ipak se menjaju s promenama društva i mogu se izraziti samo pomoću socioloških termina. I Bog, onakav kakav se pojavljuje u svim mitovima, religijama i metafizikama, predstavlja ovakvu vrednost. Kao što je Lepota, zamišljena kao prava boginja, prestala da postoji u određenoj fazi društvenog razvoja, a lepota kao objektivna vrednost se održala, tako i Bog, shvaćen kao ličnost, danas prestaje da postoji, a moral i dobrota, kao objektivne vrednosti izvan pojedinca, ipak se održavaju. I lepota i moral su društvene tvorevine. Istina je takođe ovakva vrednost. Istinu ne možemo da zamislimo nezavisno od nekog istinitog iskaza — nečeg ljudskog; a ipak znamo da istina nije samo ono što ja, pojedinac, smatram istinitim. Istina je društvena tvorevina; ona je određen odnos pojedinca, preko društva, prema ostalom svemiru.

No, istina, dobrota i lepota nisu „samo” društvene tvorevine. Njihove posebne društvene uloge, u kojima se javljaju i čovek kao pojedinac, i ljudi u društvu, i priroda kao sredina, i stvarnost kao nešto što obuhvata pojedinca, društvo i sredinu, međusobno se razlikuju i daju svakoj od njih njen osoben kvalitet. Šta je taj osobeni kvalitet u slučaju lepote? Lepota nam nešto govori, ne onako kako to čini iskaz već onako kako to čini pogled. Ona je sagledavanje istinskog kvaliteta. Jedna lepa stvar ima smisleni sadržaj ništa manje nego jedan istinit iskaz. Ali ona nema isti smisao. U čemu se sastoji ova razlika između istinitih iskaza i lepih stvari?

Dolazeći u dodir sa stvarnošću, pojedinac doživljava različite emocije. Te emocije ili afekti su novi kvaliteti. Instinktom zovemo prosto ponavljanje naslednih navika, mehaničko vraćanje starog. Ovakve jednostavne reakcije na spoljašnje ili unutrašnje stimulse menjaju se od jednog vremena do drugog ali, u poređenju s brzim tempom društvenog života, one se odlikuju doslednošću koja nas navodi da ih izdvojimo kao hipotetičke entitete, instinkte. Situacije koje zahtevaju instinktivne reakcije ali ne dopuštaju da se one pojave neizmenjene već prouzrokuju prestanak ili prekid načina reagovanja izazivaju afekte ili emocije. Rezultat ovakve situacije je preobražavanje, ili uslovljavanje (Pavlov), ili potiskivanje, odnosno sublimiranje (Freud) date reakcije. Tako su afekti ili emocije istovremeno znak instinktivnog reagovanja i njegove promene u određenoj *situaciji* odnosno subjek-objekt sklopu.

Instinkti su kao mehaničke reakcije nesvesni. Sama svest — to jest, određen zbir nervnih nadražaja i njihov odnos prema stvarnosti — naziva ih „nesvesnim“. Pod ovim ona misli: „neuključeni s nama“. Ali svi su nervni nadražaji, budući da su nadražaji jednog nervnog sistema, u međusobnoj vezi. Tako je čak i grupa nesvesnih nadražaja, onih „neuključenih s nama“, u posrednoj vezi s grupom svesnih nadražaja. U onoj meri u kojoj ostavljaju mnemičke tragove, nesvesni nervni nadražaji mogu se spoznati svešću. U prirodi je ove „nesvesne“ grupe isključenih nadražaja da ostavlja grube mnemičke tragove: no, jednom ostavljeni, ti su tragovi trajni. Nesvesna „sećanja“ su jednostavna, oskudna i trajna; svesna sećanja su istančana, bogata i fluidna.

Afekti su svesni. Jedno osećanje se doživljava. Međutim, afekti ili emocije javljaju se kao poseban odnos između situacije i urođene reakcije. Odnos između situacije i reakcije stvara te emocije. Svest je odnos između dva nesvesna termina, tela i sredine.

Organizam se susreće sa situacijama putem svojih eksteroreptivnih neurona, putem vida, sluha, dodira i mirisa; od ovih, kod čoveka su dominantni vid i sluh. Organizam reaguje zahvaljujući urođenim potencijalnostima koje leže u njemu, u njegovim hromozomima, u njegovom simpatičkom i parasimpatičkom sistemu, u njegovim visceralnim nadražajima. Razume se, ne postoji nikakav jaz između situacionih receptora i reaktivnih efektora. Samo oko ima izvesne urođene reakcije; a stimuli se javljaju i unutar organizma. Bol u stomaku je situacija. Ali situacija je senzorna, *spoljašnja*; reakcija je telesna, *unutrašnja*.

Prema tome, emocija koja izražava određen nov odnos između situacije i reakcije ima i senzornu i telesnu komponentu. Ona nije mešavina nego kvalitet — odnos dvaju termina. Situacija se pojavljuje kao forma: sadašnja situacija kao opažaj (zvuk koji čujemo, miris koji mirišemo, taktilni oset), a prošla situacija kao sećanje. Reakcija se pojavljuje kao sadržaj osećanja, kao strah, želja ili dosada povezani s onim što je predočeno. Situacija i reakcija se prisno prožimaju. U mišljenju se situacija pojavljuje kao slika sećanja, misao, san i tako dalje, a reakcija kao emotivni ton ili afektivna obojenost misli. U razmišljanju se afektivni ton i opažaj tešnje isprepliću, jer organizam ostaje isti a „spolja i sada“ nema nikakve stvarne situacije. Afekt gotovo potpuno upija u sebe ono što je predočeno čulima; otuda i mogućnost mišljenja bez mentalnih slika.

Tako, čitavu svest možemo posmatrati kao grupe entiteta koje se mogu podeliti na osećanja, to jest *sadržaj*; i na situacije koje se susreću ili pamte, to jest *formu*. Osećanja su zajednička svim sadržajima, ali se forma razlikuje za sadašnju i prošlu situaciju. Forma jedne je opažaj; forma druge je sećanje ili misao. Ali sam afekat se tanano razlikuje u zavisnosti od toga da li je forma sećanje ili opažaj.

Jedna stvar se može nesvesno opažati ako ne izaziva nikakvu novu reakciju. Na nju smo navikli, ona je uvek tu; ne primećujemo je.

Prema tome, polje svesti predstavlja ulazak novog u odnos organizam—situacija. Afektivna osnova je organizmična osnova, a misaona ili opažajna forma je situaciona forma. Ali one se u potpunosti prožimaju jedna s drugom; nemoguće je razdvojiti ih. One određuju jedna drugu. Svaka promena u svesti podrazumeva neku promenu u sredini. Razume se, za svaku komponentu svesti, promena može biti prvenstveno vezana za organizam ili prvenstveno vezana za sredinu. Ova razlika u stepenu, koja nikada ne ide tako daleko da bismo za bilo koju komponentu mogli da kažemo da je *apsolutno* jedno ili drugo, veoma je važna. Suviše „čist“ opažaj, suviše „duboko“ osećanje uvek su nesvesni. Svest ne izražava njihovu čistotu ili oštrinu već promenu u njihovom odnosu, dejstvo obaju njih. Svest je, dakle, promena — ulazak novog. Ona je sedište ili zbirno mesto novina u čovekovom odnosu sa stvarnošću. Ovi novi kvaliteti okupljaju se da bi obrazovali polje svesti, kao što se bakterije okupljaju u serumu. Polje nije statično; ono se menja, širi i razvija. Ono nije određeno samim

sobom; naprotiv, polje svesti je izraz determinišućeg odnosa između organizma i ostale stvarnosti.

Ispitujući ove sadržaje, možemo ih razvrstati tako da poklonimo posebnu pažnju *formama*, opažajima i sećanjima vezanim za situacije koje se susreću u stvarnosti, delićima stvarnosti koji se čine prisutnim u svesti.

Proučavanje svesti onda postaje proučavanje delića stvarnosti prisutnih u svesti ili segmenta spoljašnje stvarnosti u svesnom polju. Postoji tendencija da se spoljašnja stvarnost naziva prosto „stvarnost”, tako da svakovo razvrstavanje postaje proučavanje stvarnosti.

Cilj ovog proučavanja je istina. Njenom utvrđivanju teži nauka. Kako se sve više izdvajaju „situacioni” segmenti svesnog polja, uzima se da smo sve bliže stvarnosti. Razume se, ovaj program je pre svega program „fizike”.

No upravo zato što svi sadržaji svesnog polja, kao ulazak novog u subjekt-objekt odnos, imaju u sebi i emocije i opažaje, i osećanja i sećanja, nikada zapravo nećemo moći da imamo svestan kvalitet koji je sav situacija i potpuno je lišen osećanja. Ostvarivanje programa fizike, prema tome, postepeno oduzima svetu stvarnosti sve kvalitete u svesti za koje je vezan emotivni ton ili „subjektivni faktor”. No, to znači oduzeti stvarnom svetu, predmetu nauke, svaku realnost. Svet jednostavno postaje zbir jednačina.

Ali jednačine su mentalne. One predočavaju zakone međusobnog poređenja kvalitetâ. Tako se stvarni svet gotovo svodi na ništa — na nešto neprivlačno, nešto što ne pobuđuje nikakav interes. On, najzad, postaje besmislen. Tako, mada je nauka jedina aktivnost koja ima za cilj objektivnu istinu i izdvajanje „čistih” situacionih elemenata prisutnih u svesti, ovaj proces će — ako se dovede do svojih krajnjih posledica — oduzeti istini istinu. Jer istina podrazumeva neki afektivan stav, neki odnos organizma prema sredini, čijim posredstvom i nastaje. Istina nikada ne može biti kriterijum potpunog sistema metrika, shvaćenih kao dovoljnih samima sebi, jer je krug metrika zatvoren. One čine svet za sebe. Tu je jedini kriterijum doslednost. Pitanje koje postavljamo u vezi s metrikama je: „Da li je svet potpuno zatvoren? Da li najzad ponovo stižemo do početnih aksioma?” Međutim, ova doslednost je potpuno različita od onoga što imamo u vidu kada govorimo o istini, cilju naučnika, koja ga podstiče na njegov mukotrpan rad.

Šta je, dakle, ta Istina? Šta zapravo tražimo u njeno ime u polju svesti? Polje svesti nije statično, ono nastaje promenom. Svest je proizvod ili afektivna toplota

dobijena iz sudara između reakcije organizma i situacije kojoj ta reakcija nije u potpunosti adekvatna. Učinak, koji menja oboje, čuva se u ponašanju organizma kao modifikacija, a u njegovoj svesti kao osećanje i kao misao. Ovo svesno polje se menja; ono ima svoje zakone proticanja i ponovnog kombinovanja. Čovek misli, planira, ima htenja, posmatra samoga sebe. Svest je neprestano ulaženje novog. Svest je znak modifikacije ponašanja. Čovek „uči” iskustvom, ulaženjem novoga u njegov organizam. Svest je rezultat interakcije i rukovodi delanjem.

No, delanje podrazumeva organizam. Organizam dela. Ako je svest jednostavno zbir modifikacija u ponašanju pojedinca, nešto što nas može rukovoditi u novim situacijama, ako se svakim učinkom menjaju i organizam i sredina, istina je kriterijum delanja. Komponenta svesti nastaje samo iz napetosti između reakcije i situacije koje ne odgovaraju jedna drugoj kao ruka i rukavica, a kako postoji nesklad javljaju se energija, toplota, opažaj, osećanje — dok se ruka gura u rukavicu i dok usled toga i jedna i druga menjaju oblik. Istina je, dakle, data čoveku u njegovom nastojanju da izmeni svet. A menjajući ga on, razume se, menja i samoga sebe.

Zbog toga nauka nikada nije samo hipoteza. Ona je uvek hipoteza i eksperiment. U eksperimentu postoji napetost ili protivrečnost između čovekovih verovanja — zbira njegovih reakcija uslovljenih prethodnim iskustvom — i date situacije — krucijalnog eksperimenta ili otkrića nekog dela stvarnosti koji ne odgovara reakciji. Tako dolazi do promene hipoteze. Čovekova svest je izmenjena.

Otuda, istorija nauke predstavlja stalno modifikovanje hipoteza eksperimentima. Svaka od tih modifikacija dovodi do izmene čovekovog odnosa prema objektivnoj stvarnosti — od bića u središtu svemira, on postaje biće na njegovim granicama, i najzad biće koje nema apsolutnog mesta. Istina se uvek javlja kao rezultat uspešne čovekove interakcije sa sredinom. On može naći istinu samo putem promena u stvarnosti.* Analiziranjem, stvaranjem fiktivnog sveta u laboratoriji, promenom položaja da bi video pomračenje, izvođenjem eksperimenata pod veštačkim osvetljenjem — na sve te načine čovek menja stvarnost, i svi su oni vesnici još većih promena: mostova, brodova, puteva, obrađene zemlje. Menjajući

* Prevodilac je smatrao da se u ovoj rečenici, koja u originalu glasi: „Always he can only find truth by changes and reality”, potkrala štamparska greška. Vjerovatno bi trebalo da piše „...changing reality” ili „...changes in reality”. — Prim. red.

stvarnost, čovek uvek stvara novu istinu, i samo tako je nalazi.

Otuda, istina je besmislena izvan delanja. Pokušati naći je u prostom ispitivanju svesnog polja, „čistom“ mišlju, ne vodi nas do istine već samo do doslednosti. Sadržaji duha odmeravaju se prema sebi samima bez ikakvog uplitanja sa strane, mada su zapravo ta uplitanja, tokom prošle istorije polja svesti, ono što ga je i stvorilo. Kako su mogući bezbrojni koherentni svetovi, postojalo bi onoliko kriterijuma stvarnosti koliko ima ljudi s različitim svesnim iskustvima.

No da bi delovanje na prirodu bilo potpuno uspešno, neophodna je saradnja. Organizam koji će najviše biti u posedu istine, koji će najdublje prodreti u sredinu i najšire je izmeniti, biće onaj organizam koji je sposoban da saraduje s drugim organizmima u ovom menjanju. Samo kombinovanje, posredstvom podele rada, dovodi do kvalitativne promene. Ono što milioni organizama čine odvojeno jedan od drugog nije ništa u poređenju s onim što mogu da postignu kada saraduju na zajedničkom cilju. Istina se javlja kao rezultat procesa rada, jer upravo proces rada zahteva i istovremeno nameće saradnju više organizama.

Tako se sada u istini javlja posredujući termin, mada smo prvo analizirali istinu kao tvorevinu golog organizma suočenog s golom sredinom. No goli organizam sada je suočen s društvom i njegovom kulturom, a gola sredina nije više suočena s usamljenim organizmom nego s ogromnim aparatom ljudi koji saraduju jedan s drugim.

U stvari, tako je bilo od početka. Sam proces rada dovodi do saradnje koja menja i proširuje reakcije organizma i stvara dovoljno novih situacija da možemo da govorimo o „istini“. Proces rada od samog početka, posredstvom društva koje ga stvara, deluje kao posredujući termin u proizvodnji istine.

Od samog početka proces rada stvara materijalni kapital. Najpre jednostavno, u obliku prostih oruđa, običaja, magijsko-naučnih predmeta, semenja, koliba; pa ipak su svi oni bili izuzetno važni na počecima kulture. Za našu argumentaciju oni su značajni utoliko što sve takve trajne tvorevine predstavljaju društvene istine. Plug je isto toliko iskaz o prirodi stvarnosti koliko i uputstva za njegovu upotrebu. On je nekoristan bez uputstava, kao i uputstva bez njega; jedno omogućava nastajanje drugog. Sve ove društvene tvorevine stvorila je priroda stvarnosti, ali formu im daje organizam u svojoj interakciji sa stvarnošću. Priroda polja i biljaka

nameće organizmima posebne tipove saradnje pri setvi i žetvi i određuje oblik pluga. Ona im nameće jezik, kojim oni saopštavaju jedni drugima šta su im dužnosti i podstiču jedni druge na njihovo izvršavanje. Jednom uspostavljen, proces rada — koji se proteže čak do posmatranja zvezda, širi sve do organizovanja svih ljudskih odnosa i ide u apstrakciju sve do pronalaska brojeva — prikuplja i akumulira istinu. Ona se stvara i kreće sve brže i brže. Goli organizam je danas još od rođenja suočen s ogromnom akumulacijom društvene istine u obliku zgrada, zakona, knjiga, mašina, političkih oblika, oruđa, građevinskih konstrukcija, čitavih nauka. Sve to nastaje iz saradnje; sve je društveno i zajedničko. Stvorena ovim kapitalom, istina je prošla odnos društva prema sredini akumuliranoj tokom vekova iskustva. Nju zapravo stvara sukob društvenih organizama s novim situacijama za vreme procesa rada.

Međutim, samo bogatstvo i složenost ove „sleđene“ istine, sama komplikovanost razvijene kulture i funkcionišućeg društva, jamče da će goli organizam biti suočen s najrazličitijim mogućim „situacijama“. Tako će se obezbediti najveća moguća aktivnost čovekove svesti i maksimum uzajamnih transformacija njegovih reakcija, njegovih instinkata i materijalne sredine. Doći će do brzog ulaženja novog, a to samo stvoriće novu istinu. Čovek, kao jedinka koja doživljava, naći će se u položaju da neprestano negira istine koje su date u njegovoj društvenoj sredini.

Tako, vidimo šta je uzrok navodnih antinomija istine. Izgleda da je istina u sredini, da je objektivna i nezavisna od mene. Pa ipak, pokušaj da se iz iskustva izdvoji potpuno vansubjektivna istina daje samo metrike. Osim toga, sredina se menja sporo, dok se istina nauke ili stvarnost kakvu zna čovek menja brzo.

Istina je, dakle, u mojoj sredini, to jest u mojoj kulturi, u trajnim proizvodima procesa rada. Tako se istine, mada su slične nasleđenim reakcijama po svom odsustvu novine i po postojanosti, ipak razlikuju od njih: reakcije dolaze iz podsvesti, iz mene, dok mi se nasleđene kulturne tvorevine predočavaju kao „situacije“, kao stvari koje sam naučio, čuo ili saznao, kao iskustvo, kao sredina. Ali ja se ne smatram vezanim za društvene kriterijume istine; naprotiv, moj zadatak je da ih formulišem drukčije, tamo gde im moje iskustvo protivreči.

No, reći će se, trebalo je da govorimo o lepoti, a sada smo dobili samo istinu. Pišući u doba kada je engleska građanska poezija, kao i nemačka građanska filozofija, bila na svom vrhuncu, Keats je rekao:

„Lepota je istina, istina lepota” — to je sve
Što znate na zemlji, i sve što treba da znate.

Jedan moderni građanski pesnik, T. S. Eliot, izjavio je da se oseća nesposobnim da razume ove Keatsove stihove, kao što moderni građanski filozofi pokazuju da nisu u stanju da razumeju Hegelovu dijalektiku. Ali videli smo da se traganje za istinom sastoji u proučavanju objektivnih elemenata u polju svesti. Videli smo, isto tako, da se nikada ne može doći do potpuno objektivnih elemenata. Svet izgrađen na takav način rastvara se u puku metriku, a istina postaje doslednost. Svakom opažaju i svakoj misli neizbežno se pridružuje neki afekt ili subjektivna nijansa. Nikada nismo imali samu situaciju već uvek reakciju na situaciju.

Tako, istina nikada ne stoji samostalno u svojoj „čistoti”. Ona uvek nastaje u delanju, u instinktivnom reagovanju organizma koje susreće situaciju i menja i sebe i nju, rađajući emociju kao rezultat. Prema tome, apsolutna, statična, večna istina je nemoguća.

No, svako delanje sadrži želju, htenje, cilj, strah, gađenje ili nadu. Tako je istina uvek obojena subjektivnim i emotivnim. To nije gubitak prave boje. Kao što smo već videli, svaki radikalni pokušaj da se sa istine uklone ovakvi afektivni prelivovi jednostavno uklanja svet, jer on sada postaje gola geometrija. Mi ne osećamo da pasivno reagujemo na situacije; naprotiv, osećamo se aktivnim, subjektivnim, izvorištima novog. I nužno je tako, jer nas svako bavljenje situacijom menja, pa prema tome i čini od nas novo središte sile. To se direktno izražava u svesti.

Ako izdvojimo iz svesti sve subjektivne elemente, istom polju sada dajemo *potpuno drukčiju* orijentaciju. Vezu između svesnih konteksta više ne predstavlja stvarnost nego reakcije. Sve svesne kontekste sada grupišemo u slične reakcije (ljubav, strah, samoodržanje). Zakoni mišljenja sada postaju zakoni afektivnog asociiranja. Afektivne asocijacije među predstavama, koje je otkrio Freud i koje su bacile toliko svetla na snove, pre su zakon nastao iz našeg načina analize svesnih sadržaja nego otkriće neke tajne veze. Ako razvrstamo predstave prema

reakcijama ili prema telesnim komponentama, otkrićemo da među njima postoje afektivne asocijacije. Ako ih razvrstamo prema situaciji ili prema komponentama sredine, naći ćemo da ih povezuju blizina i drugi zakoni potekli od sredine. Ova dva metoda su podjednako ispravna. I afekt i misao, i reakcija i situacija, dati su u jednom blesku svesti.

U snovima i sanjarenju, pažnja je introvertirana; telo prestaje da se ozbiljnije bavi situacijom. Reakcija ili instinktivni element svesti sada postaje dominantna. Otuda korisnost frejdovske ili afektivne analize svesti u takvim stanjima. Što su „dublji” i više telesni nadražaji, reakcija je dominantnija. Što su senzorniji i više spoljašnji nadražaji, situacija je dominantnija. Glavni putokaz za strukturu opažajnog polja daje nam sredina a ne instinkt; reakcija nam otkriva tajnu strukturu polja uobrazilje.

Jednog trenutka se javlja nova pojava. Telo može biti introvertirano i nezainteresovano za svoju neposrednu sredinu, a ipak neće sanjati — misliće. Ono će nastojati da oblikuje svoj san u skladu s prirodom svih prošlih situacija, saglasno svom iskustvu spoljašnje stvarnosti. Pokušavaće da shvati zakone spoljašnje stvarnosti i da pronikne u njenu prirodu. To je nauka. To je već naučnik koji misli, ma koliko naivno, jer nalazimo istinsku sintezu gotovo nesvesnog sna, punog telesnih nagona, i svesnog opažanja, punog oblika uzetih iz sredine. Ova dva elementa stopila su se u mišljenju. San crpe živopisnost i uzdržanost iz opažanja; opažanje dobija elastičnost ponovnog kombinovanja, nagon koji goni cilju, od sna. Rezultat je mišljenje, na primer racionalno naučno mišljenje.

No ova ista pojava vodi još jednoj. Ponašanje nije samo svesno i vezano za unutrašnjost tela; ono je isto tako spoljašnje i vidljivo u delanju. Organizam je svestan i trpi delovanje sredine, ali se on isto tako i ponaša i deluje na sredinu. Njega u ponašanju rukovodi opažanje, ali opažanje mu ne može dati cilj. Opažanje ga rukovodi, ali mu pobudu daje „instinkt”. Telesni element u svesti sada se javlja kao program promene — ono što „hoćemo da učinimo”. Dok pokušavamo da ostvarimo svoje želje, i one same bivaju preobražene.

Ali opažanje nije „čisto” opažanje — opažanje *samo* sadašnje situacije. Pomoću introverzije, pomoću učvršćivanja sna sećanjima na prošle opažaje, opažanje je postalo „racionalno” mišljenje. Opažanje se proširuje u opštu shemu stvarnosti kako je doživljavamo u vremenu. Razum, ili okamenjeno saznanje, sada rukovodi in-

instinktom. Pomažući da se izmeni sredina, i samo saznanje se menja, postajući tačnije i istančanije.

Ali kako ja, sâm, mogu da izvršim bilo koju značajniju promenu u svojoj sredini? Potrebna mi je saradnja drugih ljudi. Međutim, za ovo su neophodni zajednički opažaji: svi moramo videti stvarnost na isti način. Tako, razum i opažanje postaju društveni, kristališu se u jezicima, oruđima, tehnikama. Prednost ovoga je što sada mogu da se pozivam ne samo na svoje kratkotrajno opažajno iskustvo nego i na udružena i prečišćena iskustva hiljada generacija, očuvana u jeziku, oruđu ili tehnicama. Sada je to postalo dominantno. A tako je bilo i od samog početka; zahvaljujući nužnostima procesa rada, čovek se našao u položaju da vidi stvarnost slično drugima i da nasleđuje seme, iskustvo i savete prethodne generacije. Čak i pre nastanka jezika, ako je proces rada uključivao makar zajedničku taktiku u lovu, naučenu a ne nasleđenu, on je morao podrazumevati zajednički pogled na svet, ma koliko ovaj bio naivan, i morao je dovesti do Istine koja više nije bila samo u pojedincu već i u njegovoj sredini. Tako nauka nastaje kao društvena tvorevina, mnogo pre nego što stekne ime ili zasebnu egzistenciju. Istina se stvara i širi, kao deo procesa rada, pre nego što se može pojaviti pojam.

No proces rada, koji podrazumeva društveno poimanje nužnosti sredine i opštu svest čoveka o zakonima koji postoje izvan njega u stvarnosti, isto tako podrazumeva i društveno jedinstvo reagovanja na te nužnosti i na tu sredinu. Ova interakcija dovodi do promene, a kako promena postaje sve više stvar volje, ona stvara povećanu svest ne samo o strukturi stvarnosti nego i o sopstvenim potrebama. Cilj je spoj onoga što je moguće i onoga što je poželjno, isto onako kao što je svest spoj onoga što je reakcija i onoga što je situacija. Ili, da budemo precizniji, kao što je svest proizvod napetosti između reakcije i situacije koje ne odgovaraju potpuno jedna drugoj, tako je cilj proizvod napetosti između onoga što je moguće i onoga što je poželjno. Ovo dvoje su prisiljeni da se susretnu; oni se sintetizuju; i u ishodu oboje je promenjeno i stopljeno u dostižan cilj. Od svega što je moguće i svega što je poželjno, zakoni stvarnosti venčavaju samo jedan par, a dete je nova generacija.

No, da bi se poželjno imalo jasno u svesti, pod pretpostavkom da je sve delanje telesno motivisano, ili *proishodi iz volje*, i tako sadrži i afektivnu i opažajnu komponentu — moramo uzeti da postoji i zajedništvo želje a ne samo zajedništvo opažanja. Mora postojati i zajedništvo instinkta i zajedništvo saznanja. I srce, kao

i razum, mora biti društveno. Zajednica mora imati zajedničko telo, kao i zajedničku sredinu. Njene nade moraju biti jedinstvene ništa manje nego njena verovanja. Ovu nadu, koja je suprotnost nauci, možemo zvati umetnošću. Kao što je Istina cilj Nauke, tako je Lepota cilj umetnosti.

Ali obe se žalosno srozavaju ako pokušamo da ih izolujemo. Ako pokušamo da ih dobijemo u „čistom” stanju, nećemo dobiti ništa. Obe su proizvodi živoga organizma u stvarnom svetu, a to znači da je svaki element određen kako organizmom tako i sredinom.

Videli smo da traganje za Istinom, i izdvajanje svih elemenata sredine u polju svesti, ne daje Istinu nego doslednost. Ono daje nestvaran dematerijalizovani svet, lišen kvaliteta; u stvari, puki niz jednačina. Traganje za Lepotom, i izdvajanje svih afektivnih elemenata u polju svesti, ne daje Lepotu nego fiziologiju. Dobijamo samo telo s njegovim reakcijama.

Međutim, Istina i Lepota zapravo nastaju, uzajamno se prožimajući, u delanju, u društvenom procesu rada viđenom kroz ljudsku istoriju. Ovde su one neodvojive jedna od druge. Obe neprestano ulaze jedna drugoj u igru. Nauka neprestano čini bogatijim i istančanijim opažaje, mogućnosti, svet kojim se bave želje tela. Umetnost čini upade tela u stvarnost sve smelijim, sve radoznalijim i sve neumornijim.

Razume se, građaninu s njegovim idealnim zatvorenim svetovima, Istina i Lepota, umetnost i nauka, ne izgledaju kao stvaralačke suprotnosti već kao večiti suparnici. Čak se i Keats, koji je uvideo njihovu srodnost, žalio da je nauka oduzela dugi njenu lepotu. Razlog je u tome što mora izgledati da se nauka i umetnost isključuju i da su oprečne jedna drugoj sve dok nam se čini da su razdvojene, jedna potpuno u sredini (nauka) a druga potpuno u srcu (umetnost). One kao da rađaju dva različita sveta, od kojih možemo odabrati samo jedan. Jedan svet je lišen kvaliteta, a drugi ne poseduje nikakvu stvarnost, tako da se ne možemo lako zadovoljiti ni jednim ni drugim krakom dileme. Tek kada shvatimo da je to razdvajanje veštačko i da su reakcija i situacija uvek prisutne u svesti, čineći deo društvenog procesa u kojem se stvaraju i istina i lepota, tek tada ćemo biti u stanju da vidimo da između istine i lepote ne postoji, kako smo verovali, rivalstvo na život i smrt, već da su, naprotiv, to suprotnosti koje stvaraju jedna drugu. „Tajna” veza među njima je svet konkretnog društva.

U svim društvenim proizvodima, prema tome, neizbežno se mešaju afekt i opažaj, reakcija i situacija. I ne samo da se mešaju, oni i aktiviraju jedan drugog. Svaka reč u jeziku ima ne samo kognitivnu nego i afektivnu vrednost. Udeo tih vrednosti menja se od slučaja do slučaja. Neke reči, na primer usklici, gotovo su potpuno afektivne. Druge, na primer naučna imena, gotovo su potpuno kognitivne. Ali potpuno afektivan jezik — to jest glasovi koji bi imali isključivo afektivne asocijacije — više nije jezik. On postaje muzika. Potpuno kognitivan jezik — to jest glasovi koji imaju samo kognitivne asocijacije — isto tako nije više jezik; on postaje matematika. U ovome kao da dolazi do promene uloga. Muzika se više ne odnosi na spoljašnju stvarnost; ali ona ne iščezava u telu; ona za telo postaje spoljašnja stvarnost. Za telo koje sluša muziku zvuci sada predstavljaju sredinu; oni se ne odnose ni na šta. Mada nema afektivnog značenja, matematika ne iščezava u sredini. Naprotiv, ona postaje čista misao, telo koje deluje na sredinu. Saznanje i afekat nikada se ne mogu razdvojiti. Pokušaj da se to učini jednostavno rađa novu stvar, u kojoj oni bivaju ponovo sjedinjeni.

Ne samo jezik već i sve društvene tvorevine imaju afektivnu ulogu. Svako društvo razvija svoje pokrete, držanje i ponašanje. Ovi sadrže u sebi odnos prema stvarnosti, ukazivanje na nešto, neophodno otvaranje vrata da bi se kroz njih prošlo, uzimanje hrane da bi se jelo ili pokretanje nogu da bi se stiglo s jednog mesta na drugo. No ove radnje sadrže u sebi i jedan afektivni element: sve se mogu vršiti na „lep” ili umetnički način. Može se pokazivati s prikladnim držanjem, vrata se mogu otvarati na ućtiv način, može se jesti tiho i „sa srebrnine”, hodati se može polako i dostojanstveno. Sve to je lepota; sve to je poželjno; sve to je društvena tvorevina. Različita društva imaju sasvim različite predstave o tome šta je poželjno u ovim stvarima.

Svi predmeti, od kuće do šešira, imaju ove kognitivne i afektivne elemente. Šešir, kao i kuća, ima stvarnu kognitivnu funkciju vezanu za sredinu. Šešir mora da nam štiti glavu od kiše i sunca; kuća mora da nas zakloni od vetra i ružnog vremena, da se odupre lopovu i pljačkašu. Ali oboje je modifikovano afektivnim elementom. Šešir mora dati dostojanstvo i graciju glavi. Kuća mora da izražava status ili moć; i, zbog naravi i društvenih običaja svoga doba, mora da sadrži sobe izvesnog oblika i veličine.

Radnja kojoj je jedini cilj da izrazi afektivnu svrhu postaje sredina, slično muzici; ples je *prizor*. Radnja

kojoj je jedini cilj da izrazi kognitivnu svrhu i da postigne cilj koji se sam stvarno ne želi postaje radnja poželjna sama po sebi, kao u lažnim letovima i trivijalnim ciljevima sporta, gde se sve energije usmeravaju na postizanje nečega što stvarno nije poželjno. Između sporta i plesa nalaze se svi tipovi radnji usmerenih prema afektivnim ali i stvarnim ciljevima, to jest svi oblici rada, od setve i žetve do fabričke proizvodnje.

Sve forme predstavljanja odlikuju se istim dualizmom. Tačno podudaranje predstave sa stvarnošću, lišeno svih afektivnih elemenata, više uopšte nije predstavljanje nego simbol — dijagram. Pokušaj da predstavljanje bude čisto afektivno, bez odnosa prema sredini, daje nešto što je samo sredina — grad i zdanje. Između ove dve krajnosti leži sve bogatstvo likovnog predočavanja — slikarstvo, skulptura, film i pozorišni komad.

Ovo prisno nastajanje istine i lepote tokom procesa rada i delovanje jedne na drugu toliko je očigledno u primitivnoj civilizaciji da ne zahteva posebno dokazivanje. Žetva je rad, ali isto tako i ples; ona se bavi stvarnošću, ali je isto tako i uživanje. Svi društveni oblici, pokreti i načini ponašanja za primitivnog čoveka imaju određenu svrhu i istovremeno su afektivni i kognitivni. Zakon ne vodi samo rasvetljavanju istine u sporovima već i zadovoljenju bogova, zadovoljenju urođenog osećanja pravde prisutnog u čovekovim željama. Mitovi izražavaju instinkte primitivnog čoveka i njegovo shvatanje stvarnosti. Najjednostavniji deo odeće ili kućni predmet imaju utvrđenu lepotu. Rad se obavlja uz pesmu i ima svoj utvrđeni ceremonijal. Svi poslovi imaju svoje srećne dane. Istina i lepota, nauka i umetnost su primitivne, ali se bar suštinski isprepliću i jedna udahnjuje život drugoj.

Posebno je dostignuće poznije građanske civilizacije što je uspela da nauci oduzme poželjnost, a umetnosti stvarnost. Istinito nije više lepo, jer biti istinit u građanskoj civilizaciji znači ne biti ljudski. Lepo više nije istinito, jer biti lep u građanskoj civilizaciji znači biti imaginaran.

Ovo je jednostavno posledica fundamentalnog građanskog stanovišta. Naš sopstveni stav o lepoti glasi: kad god afektivni elementi u društveno poznatim stvarima pokazuju društvenu uređenost, tu imamo lepotu, i imamo je samo tu. Ovakvim uređivanjem se bavi umetnost, i to se odnosi na sve društveno poznate stvari, na kuće, pokrete, priče, opise, časove, pesme i rad.

Građaninu, međutim, ovaj stav izgleda monstruozan, usled toga što je on vaspitan na anarhiji društvenog

procesa. On odbija da ga prizna. On priznaje samo jedan društveni proces — robnu proizvodnju, i samo jednu društvenu vezu — tržište. Građanin proizvodi za tržište i kupuje na njemu; njim kao pojedincem vladaju društveni odnosi prerušeni u zakone ponude i potražnje.

Tako se njemu čini potpuno neprihvatljiv svaki pokušaj stvaranja društvene svesti koji nužno sadrži obrađivanje želja, tj. „zakonâ” ponude i potražnje. Ali to je upravo ono što je umetnost — obrađivanje ili društveno uređivanje želja i, prema tome, zakonâ ponude i potražnje. Umetnost daje vrednosti koje nisu tržišne već upotrebne vrednosti. Ona „jevtine” stvari čini dragocanim i pretvara mrlje boje u društveno blago. Zato je tržište nepomirljivi neprijatelj umetnika. Slepо delovanje tržišta ubija lepotu. Svi društveni proizvodi, šeširi, automobili, kuće, kućni predmeti i odeća postaju uglavnom „nelepi” i komercijalizovani, upravo zbog toga što njihov tvorac ne uzima u obzir društveni proces, ne pokušava da društveno uredi njihove afektivne vrednosti u skladu s njihovom upotrebom, već jednostavno gleda da s maksimalnim profitom za sebe zadovolji potrebu koja postoji za njima. To se, najzad, proteže i na one proizvode čija je jedina svrha afektivno uređenje — na slike, filmove, romane, poeziju, muziku. Zato što je i ovde njihovo uređenje društveno nesvesno, zato što se ne shvata da je lepota društvena tvorevina, degradiraju se čak i „najčistiji” oblici umetničkih proizvoda. Dobijamo komercijalizovanu umetnost, koja je jednostavno afektivna masaža. Ona budi i zadovoljava instinkte a da ne izražava i ne sintetizuje napetost između instinkta i sredine. Otuda romani i filmovi koji su samo ispunjenje dnevnih snova; otuda džez. Građanin preplavljuje svet umetničkim proizvodima dosad nezamislive niskosti. Suprotstavljajući se ovakvoj očiglednoj degradaciji umetnikovog zadatka, umetnost se onda povlači sa tržišta i postaje nedruštvena, to jest *lična*. Ona postaje „elitna” umetnost i kulminira u ličnoj fantaziji. Umetničko delo završava kao fetiš zato što je bilo roba. I jedno i drugo je izraz opadanja građanske civilizacije, prouzrokovanog protivrečnostima njene osnove.

Pustošenje građanskog nesvesnog ne uništava samo društveni proizvod nego i proizvođača. Rad sada više nije rad da bi se postigao cilj i ostvarilo nešto poželjno; on postaje rad za tržište i za novac. Rad postaje slep i nesvestan. Više se ne razume šta se pravi, i zašto, jer se radi samo za novac, koji je postao jedini oslonac životu. Tako se iz rada povlače svi afektivni elementi koji se, prema tome, moraju pojaviti drugde. Oni se on-

da ponovo pojavljuju vezani za mitsku robu koja predstavlja nesvesno tržište — novac. Novac je muzika rada u građanskom društvu. Novac dostiže objektivnu lepotu. Rad sam po sebi postaje sve mučniji i odvratniji, a novac sve lepši i poželjniji. Novac postaje bog društva. Tako dolazi do potpunog raspadanja kulture na afektivnoj strani, i to iz istih uzroka koji su doveli do njenog raspadanja na kognitivnoj strani.

Lepota, dakle, nastaje iz društvenog uređenja afektivnih elemenata u društveno poznatim stvarima. Ona nastaje iz procesa rada, jer mora postojati ne samo saglasnost o prirodi spoljašnje stvarnosti nego i saglasnost o prirodi želje. Ova saglasnost nije statična. U društvenom procesu se sve više istražuje spoljašnja stvarnost, i to ga čini obuhvatnijim i dublje ukorenjenim u sredinu, dok svaki nov dodir sa stvarnošću menja prirodu želje, tako da su i ovde neophodne nove integracije. Ovaj se pritisak, kako u nauci tako i u umetnosti, pojavljuje kao individualno iskustvo. Naučnik od prošlosti dobija u nasledstvo hipoteze, a umetnik tradicije. U naučnikovom slučaju eksperiment, a u umetnikovom neko ključno iskustvo ukazuju na nesklad, na napetost: njihova sinteza zatim dovodi do nove hipoteze ili novog umetničkog dela. Razume se, naučnik oseća napetost kao grešku, kao nešto u sredini; a umetnik kao poriv, kao nešto u svom srcu.

* * *

Kada u običnom jeziku govorimo o nauci i umetnosti, njihovo značenje je ograničenije i manje obuhvatno nego u mojoj upotrebi. Prema uobičajenoj upotrebi ovog termina, nauka ne obuhvata sve kognitivne elemente u procesu rada već samo *nove* elemente. Naučnik se nalazi na graničnoj liniji gde se stvaraju nove hipoteze da bi se modifikovala tehnika. U fabrici, u građevinarstvu, u domaćim poslovima, u svakodnevnom radu upotrebe, kognitivni elementi su tradicionalni i dobro poznati. Oni su tehnika pre nego nauka. Ovde se ne proširuje pogled na svet; stvarnost je onakva kakvu su poznavali naši očevi; dok se naučnik nalazi na samoj pokretnoj ivici pogleda na svet. Ovde neprestano ulaze u vidno polje nove oblasti; neprestano se javljaju nesaglasnosti u iskustvu koje navode naučnika da izmeni jučerašnje formulacije. Isto ovo važi i za umetnika. U svakodnevnom životu, u ophođenju, željama, moralu, nadama i patriotizmu, držimo se ustaljenih običaja; osećamo onako kako su osećali i naši očevi; dok je umetnik neprestano

opsednut novim, još neiskazanim osećanjima, on neprestano pokušava da uhvati još nepoznatu emociju i još nepoznatu lepotu; njegovo srce stalno oseća napetost između tradicije i iskustva. Kao što naučnik istražuje nove oblasti spoljašnje stvarnosti, tako umetnik stalno otkriva nova kraljevstva ljudskog srca.

I jedan i drugi su istraživači, i zato im je nužno zajednička izvesna usamljenost. Ali ako su individualisti, oni to nisu zato što bi bili nedruštveni, već upravo zato što vrše jedan društveni zadatak. Oni su nedruštveni jedino u tom smislu što uvlače u društveni svet oblasti koje su u tom trenutku van njega i otuda moraju imati uporište u oba sveta. Njihov zadatak je izuzetno uzbudljiv, ali njegovi nedostaci nisu manji od njegovih prednosti. Naučnik plaća za svoje nove oblasti time što putuje bez afektivne podrške, s izvesnim mrtvilom i ćutanjem u srcu. Umetnik istražuje nova mora osećanja; pod njegovim nogama nema čvrstog tla kognitivne stvarnosti; on postaje opsednut i hvata ga vrtoglavica. Život onih koji nisu na samim krajevima društvenog procesa manje je nov, ali je čvršći, manje je raznovrstan, ali je postojaniji. Njihove vrednosti su prizemnije, čulnije, zrelije. Oni su ukorenjeni, sigurni i ispunjeni. Vreme je da nestane antagonizam između naučnika i umetnika; obojica bi trebalo da priznaju da su srodni, kao polarni i tropski istraživači ili kao beduini samotnih pustinja i mornari na otvorenim morima.

Ali oni ne smeju pretpostavljati da se ikada može povući granica između nauke i ostalog društvenog saznanja, i umetnosti i ostalog društvenog osećanja. Društveni proces je suviše tesno isprepleten da bi to moglo biti tačno. Ulazak novih vrednosti zbiva se na svim njegovim delovima; mi smo ti koji neke operacije zovemo naučnim ili umetničkim zato što kod njih najjasnije vidimo taj ulazak. U obrazovanju uglavnom deluje kognitivna i emotivna tradicija, ali čak i tu nalazimo ulazak novog, dok se — s druge strane — umetnik i naučnik čitavog života obrazuju, pored toga što uče nove stvari.

Ako budu ovo imali na umu, oni neće pasti u zabludu da smatraju da su suprotni polovi, između kojih nastaje čitav društveni proces. To bi značilo pretpostaviti da profit proizvodi kapital. U stvari, kapital proizvodi profit, a ipak profit stalno povećava kapital. Nauka i umetnost predstavljaju profit od društvenog kapitala. One su odgurnute u pustinje nepoznatog samim delovanjem društvenog mehanizma. One vode, ali su dobile uputstva; one nalaze nove svetove života, ali ih izdržavaju stari. Uvek nam se pokazuje da samo terminima

vezanim za proces rada može adekvatno da se opiše njihova funkcija i da samo tako može da se objasni priroda Lepote i Istine, da se objasni zašto čovek nikada ne može da se zaustavi na istini koju mu predočavaju oči ili lepoti koju mu otkriva srce, već mora da traga za novom istinom i ne može da se smiri dok svojim rukama ne stvori novu lepotu.

Umetnik uzima deliće stvarnosti, društveno poznate, deliće za koje se vezuju afektivne asocijacije i stvara fiktivni svet, koji rađa nov afektivni stav, novo emocionalno iskustvo. Nova lepota tako se rađa kao rezultat njegovog društvenog rada.

Ali ako su umetnička dela veštačka, a lepota društvena tvorevina, kako nalazimo lepotu u prirodnim stvarima, u morima, nebesima, planinama i narcisima?

Odvojiti na ovaj način prirodne stvari od veštačkih ništa je manje opasno nego razdvojiti elemente sredine i afekta u svesnom polju ili mentalne i materijalne kvalitete. Samo društvo je deo prirode, što znači da su svi veštački proizvodi prirodni. No, i sama priroda je, kao što smo videli, proizvod društva. Primitivan čovek ne vidi mora nego reku Okean; on ne vidi sisare već zveri za jelo. Na noćnom nebu on ne vidi blistave svetove u bezgraničnoj praznini, već krov ukrašen krugovima od sjajnog zlata. Sve prirodne stvari tako su veštačke. Da li to znači da ne možemo da napravimo nikakvu razliku između prirode i umetnosti? Naprotiv, mi smo u stanju da jasno razlikujemo dve suprotnosti, mada ne smemo prevideti ni njihovo prožimanje. U svim pojavama, od šuširâ do zvezda, od godišnjih doba do ekonomskih kriza, od plime i oseke do društvenih revolucija, u stanju smo da razlikujemo ovakav ili onakav udeo promene, ovakav ili onakav udeo ulaska novog. Najbrže se razvija ljudsko društvo, njegovi običaji, gradovi i rukotvorine. Zatim životinje i biljke. Onda sunčev sistem. Zatim naša galaksija. U stvari, ceo svemir se menja, ali različitom brzinom. Oblast s najviše promena, ljudsko društvo, kao da se izdvaja od pozadine s najmanje promena, koju zovemo „prirodom“ — od zvezda, planina i narcisa. Nigde se ne može povući tačna granica; a u svim slučajevima s prirodom se suočava čovek, društvena tvorevina, i nalazi u njoj lepotu. Priroda ne nalazi lepotu u prirodi; životinje ne gledaju cveće ili zvezde. Čovek je smrtna, što znači da je društveni proces stvorio u njemu sposobnost da vidi lepotu u cveću i zvezdama. Ova sposobnost po svojim odlikama je promenljiva. More je lepo Evropljaninu, starom Atinjaninu, stanovniku Polimežanskih ostrva, ali to nije ista lepota; uvek je u pitanju

lepota ukorenjena u njihovoj kulturi. Zaleđeno more ima za Eskime drukčiju lepotu od toplog mora Persijskog zaliva; a žarko sunce ekvatora drukčiju lepotu od slabog, šest meseci mrtvog polarnog sunca.

Može se očekivati da će, u interakciji s čovekom, najpostojaniji kvalitet dati oni elementi u prirodi koji su najuniverzalniji i koji su se najmanje promenili tokom čovekove istorije. Otuda s pravom osećamo da ima nečeg jednostavnog, primitivnog i instinktivnog u lepoti koju vidimo u izvesnim primitivnim, jednostavnim stvarima. Ali s ovim nikada ne treba preterati. Najbogatiji i najsloženiji doživljaj prirodne lepote ima civilizovan a ne primitivan čovek. Tek stvoreno umetničko delo možemo suprotstaviti planini kao veštačku prirodnoj lepoti, ali reč je o razlici u stepenu. U oba slučaja lepota se javlja kao kvalitet vezan za čoveka koji, u toku društvenog procesa, gleda deo svoje sredine. Stari grad, s trošnim zidinama, pun istorije i individualnosti, deo je prirode, a ipak je potpuno veštačka tvorevina; sunce ga osvetljava i vetar ga udara. Ne postoji dihotomija između prirode i umetnosti, samo razlika između pionira i starosedelaca.

Umetnost, dakle, prilagođava instinkte sredini i na taj način ih menja. Lepota je saznanje o sebi kao delu drugih u stvarnom svetu i odražava porast bogatstva i složenosti njihovih odnosa. Nauka prilagođava sredinu instinktima i na taj način je menja. Istina je saznanje o sredini kao onome što sadrži nas same i druge, a što mi sami drugi ipak spoznajemo i delimično činimo.

I Istina i Lepota su proizvodi procesa rada — to jest, obe se ostvaruju kroz delanje. Istina i Lepota nisu ciljevi društva, jer čim postanu ciljevi same po sebi, one prestaju da postoje. One nastaju kao aspekti bogatog i složenog toka stvarnosti. Naučnik ili umetnik samo je poseban tip čoveka od akcije: on stvara istinu ili lepotu, ne kao cilj, već kao boju jednog čina. Svest, društvo, čitav svet društvenog iskustva, celokupna stvarnost — sve je stvoreno delanjem, a pod delanjem se podrazumeva napetost između organizma i sredine, koja menja oboje i prouzrokuje početak novog kretanja. Ovaj dinamični subjekt—objekt odnos stvara sve društvene tvorevine — gradove, brodove, nacije, religije, kosmos, ljudske vrednosti.

Građanska kultura nemoćna je da dâ estetiku iz istog razloga iz kojeg većina njenih društvenih tvorevina nije lepa. Ona se raspada, jer odbija da prizna postojanje društvenog procesa koji stvara svest, emociju, mišljenje i sve tvorevine u kojima sudeluju emocija i miš-

ljenje. Zbog toga što je ideologija ukorenjena u procesu rada, raspad privrede mora se pojaviti i kao raspad umetnosti ili nauke koja je ukorenjena u njoj. Građanske ekonomske protivrečnosti su građanske ideološke protivrečnosti. Naučnika i umetnika goni na rad napetost između prošlosti i sadašnjosti, između tradicije i iskustva. Ali tradicija je akumulirani proizvod prošlog, a sačuvanog, procesa rada; a iskustvo je iskustvo u savremenom društvu.

Ovakav proces raspadanja može se zaustaviti samo preobražavanjem odnosa koji, u samim temeljima, uništavaju stvaralačke snage društva. Promena je dijalektička; jedan kvalitet rađa drugi otkrivanjem protivrečnosti koje sadrži, protivrečnosti čija sama napetost dovodi do sinteze. Protivrečnost u samom središtu građanske kulture gotovo je potpuno ogoljena, i sve se jasnije otkriva nepomirljivi antagonizam između dve klase građanske privrede, buržoazije i proletarijata. Vladajuća klasa, buržoazija, koja radi sticanja profita eksploatiše radnu snagu proletarijata, tokom tog procesa stvara iluziju koja postaje model za celokupnu strukturu i ideologiju građanske civilizacije. Čovek se smatra slobodnim srazmerno svom nepoznavanju društvenog procesa, gde funkcioniše kao deo. Umesto da delatnost građanina bude rukovođena poznavanjem društvenog procesa, ona je rukovođena tržištem, „zakonima ponude i potražnje“, slobodnim opticanjem novca, jednom reči pukom „slučajnošću“, jer slučaj je čovekovo ime za nepoznavanje determinizma. Čovek se smatra slobodnim usled neograničenih prava nad svojimom: ali time se samo prikriva prevlast nekolicine, koji poseduju sredstva za proizvodnju i mogu da kupuju radnu snagu, nad mnogima koji nemaju šta da prodaju osim svoje radne snage. Nekolicina veruju da ih ova moć koju imaju čini slobodnim, da u samom činu dominacije njihovi postupci nisu ničim određeni; ali događaji — unutrašnji slom njihove privrede u ratu i krizi i njihove ideologije u anarhiji — pokazuju da čak ni oni, gospodari, nisu slobodni, da su njihove želje izobličile njihovu kulturu.

A ko može da je preobrazi? Samo oni koji su svesni šta je uzrok sloma, koji shvataju da biti bez svesne društvene organizacije znači ne biti slobodan i da moć ljudi nad ljudima nije sloboda, čak ni kada je prikrivena, nego prosto nepoznavanje društvenih nužnosti. Upravo proleter i znaju sve ovo, kroz pritisak koji na njih vrši privreda čiji su okrutni teret prisiljeni da nose. Kroz svoju borbu protiv eksploatacije, oni shvataju da im samo svesna organizacija, zakoni o sindikatima i fa-

brikama, može doneti slobodu od ugnjetavanja. Kada vide da su njihovi gospodari, buržoazija, nemoćni da stanu na put ratu, nezaposlenosti i raspadu privrede koju su oni stvorili, proletari shvataju da ova moć ljudi nad ljudima, ostvarena prostim aktom volje i skamenjena u pravu svojine, ne predstavlja slobodu ni za jednu ni za drugu klasu. To je samo iluzorna prečica na kojoj se čovečanstvo na neko vreme izgubilo. Sloboda se pojavljuje, u društvu, kada ljudi ne pribegavaju nikakvim „voljnim“ prečicama, već shvataju nužnosti sopstvene prirode i spoljašnje stvarnosti i tako dolaze do toga da imaju zajednički cilj. Onda zajednički cilj i priroda stvarnosti jednoznačno određuju jedinu moguću akciju bez prinude, kao kada se dva čoveka udružuju, bez „naređenja“, da podignu kamen koji im leži na putu. Za ovakvo shvatanje, nova nauka, nova umetnost i novo društvo već su eksplicitno dati, a da bi se sazdali neophodan je proletarijat koji je već zbacio buržoaziju i kroz revoluciju i izgradnju preobrazio civilizaciju. U društvu zasnovanom na saradnji, a ne na prinudi, svesnom nužnosti, a ne neupućenom u nju, želje kao i znanja mogu se društveno obrađivati u okviru društvenog procesa. Lepota će se tada ponovo vratiti, da svesno uđe u svaki deo društvenog procesa. Nije samo san da rad više neće biti ružan i da će njegovi proizvodi ponovo biti lepi.

(Christopher Caudwell, „Beauty: A Study in Bourgeois Aesthetics“, *Further Studies in A Dying Culture*, Bodley Head, London 1949, str. 77—115.)

Preveo Leon Kojen

Aleksandr Ivanovič Burov

FORMALNO NAČELO UMETNOSTI I VULGARIZATORSKI PRISTUPI U ESTETICI

Reč „umetnost“ je etimološki tesno povezana sa rečju „umeće“. Kada govorimo o „umetniku“ uvek mislimo na majstora, koji poseduje srazmerno retko umeće, veštinu da obrađuje određene materijale, da od komadića gline ili gromade mermera, boja i linija, gestova i pokreta, reči ili zvukova stvara savršene oblike.

Naša zamisao umetnika (vajara, slikara, pesnika, muzičara, glumca) neodvojiva je od tog umeća, i zato se od umetnika neizostavno zahteva da postigne majstorstvo u formalnom pogledu. Međutim, dobro je poznato da se od svih stručnjaka zahteva da poseduju to umeće, tj. da vešto koriste svoj materijal i od njega, na određene načine, stvore materijalne ili duhovne vrednosti.

I stolar, i hirurg, i govornik, i krojač, i strugar, i selekcionar moraju majstorski obavljati svoj posao. Najveštije majstore, nezavisno od delatnosti koju obavljaju, ponekad nazivaju „umetnicima“ u svom poslu, iz čega sledi da se umetnicima priznaje da vladaju nekom tako reći višom veštinom, koja može da služi kao kriterijum visokog umeća, pravog majstorstva. To nam samo potvrđuje da se od umetnika stvarno zahteva da poseduje umeće, visoku tehnološku stručnost. Odatle, međutim, takođe sledi da, iako svaki umetnik mora biti majstor u svom poslu, svaki majstor ni iz daleka ne mora biti umetnik, kao što ni svaka savršena tvorevina ljudskih ruku ne mora biti umetnička. Kriterij formalnog majstorstva treba tražiti u potpunom jedinstvu forme i sadržaja, bez obzira na to o kakvom je sadržaju reč. Kao što je poznato, umetnost predstavlja specifičnu raznovrsnost

ljudske delatnosti, ali se po tom spoljnjem obeležju ne može razlikovati od ostalih delatnosti. To obeležje uopšte ne otkriva ono što je specifično za umetnost. Jedinstvo sadržaja i forme, koje Černiševski naziva „formalnom lepotom“, po njegovom mišljenju ne predstavlja „posebnu osobinu, koja bi umetnost odvajala od drugih grana ljudske delatnosti. Čovekovo delanje uvek ima određeni cilj, koji predstavlja suštinu dela; vrednost samog dela srazmerna je stepenu u kojem ono odgovara cilju koji njime želimo postići; svaka čovekova tvorevina procenjuje se u odnosu na njeno savršenstvo. Taj opšti zakon važi i za zanatstvo, i za industriju, i za naučnu delatnost. On se primenjuje i na umetničke tvorevine: umetnik (svesno ili nesvesno) teži da nam prikaže neku stranu života; razume se da će vrednost njegove tvorevine zavisiti od toga kako je on obavio svoj posao.“ Dakle, uméće ostvarivanja nekog dela samo po sebi ne određuje umetnost. Očigledno, da bismo razrešili pitanje specifičnosti umetnosti, treba da razjasnimo karakter te delatnosti, tj. da odgovorimo na pitanje šta, u stvari, umetnik radi, šta izgrađuje i sa kojim ciljem.

Odgovarajući na to pitanje, umetnost se obično određuje kao proizvod stvarnosti ili, tačnije, kao njen slikovit odraz, koji ima za cilj da tu stvarnost objasni i da povratno na nju deluje. Ovde se zaista nameće pitanje o specifičnosti umetnosti. Pre svega, umetnost se određuje kao saznanje, i odnosi se na oblast duhovne kulture. Zatim, u oblasti saznanja je već ukazano na tu specifičnu odliku umetnosti koja se sastoji u tome da ona predstavlja slikovit oblik održavanja stvarnosti. Kako, međutim, treba shvatiti taj „slikovit oblik“ ili „proizvod stvarnosti“? Treba, pre svega, istaći da marksističko-lenjinistička gnoseologija rečju „slika“ označava svaki odraz objektivne stvarnosti u saznanju. Boreći se protiv subjektivno-idealističkog i agnostičkog shvatanja opažaja, predstava, pa i pojmova, kao „simbola“ i „hijero-

¹ N. G. Černiševskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, tom II, Goslitizdat, Moskva 1949, str. 82. (Upor. izbor radova N. G. Černiševskog, *Estetički i književnokritički članci*, Kultura, Beograd 1950, str. 332, gdje su prevedena i dva teksta koja navodi A. I. Burov: „Estetski odnosi umetnosti prema stvarnosti“ /*Estetičke otnošenija iskusstva k dejstvitel'nosti*, riječ je o autorovoj disertaciji objavljenoj 1855 (1865)/, str. 7—108. i autorov kritički prikaz vlastite rasprave objavljen iste godine u časopisu *Sovremenik*, 6/1855, str. 23—54, „Estetski odnosi umetnosti prema stvarnosti. Delo N. Černiševskog“. Kada je god bilo moguće identifikovati navedene dijelove teksta N. G. Černiševskog u izdanju na srpskohrvatskom jeziku, pored prevedenih napomena uputili smo na odgovarajuće stranice *Estetičkih i književnokritičkih članaka*. Ovdje upor. str. 96. — *Prim. red.*)

glifa“, V. I. Lenjin je ukazivao na to da su opažaji i predstave, a u suštini i pojmovi, kopije predmeta, i da predstavljaju subjektivne slike objektivnih stvari. On je, drugim rečima, ukazivao na to da su sadržaji subjektivnih kategorija saznanja realni, objektivni, i da nam naši opažaji i pojmovi u principu daju verne, adekvatne reprodukcije stvari, njihove prave slike, a ne približne i uslovne oznake za njih. Prema tome, pojam, uslovno govoreći, takođe predstavlja sliku, reprodukciju. Međutim, mi, kao što je poznato, razlikujemo slikovitu formu odražavanja stvarnosti od logičke forme (koja predstavlja njeno odražavanje u pojmovima). Kada je reč o umetnosti (kao, uostalom, i o svakoj predstavnoj delatnosti) reč „slika“ upotrebljava se u sasvim posebnom značenju: tu se naglašava konkretno-čulna forma odraza, kroz koju se, po rečima Černiševskog, život reprodukuje „u formi samog života“. U stvari, jedna od osobenosti umetnosti sastoji se u tome što se stvarnost u njoj odražava u živoj, individualno-konkretnoj formi, tj. u onoj formi u kojoj ta stvarnost i postoji. Takvu formu odražavanja stvarnosti mi i nazivamo slikovitom, za razliku od naučno-logičke forme (suđenja, zaključivanja). Očigledno je da se u određivanju specifičnosti umetnosti ne sme zaobići ova njena osobina. Ali problem se sastoji u sledećem: može li se sva specifičnost umetnosti svesti na tu njenu osobinu, i da li se u toj osobini ogleda suština specifičnosti umetnosti.

Drugim rečima, može li se tvrditi da, kada postoji konkretno-čulna, individualno-predmetna forma odražavanja stvarnosti, postoji i umetničko delo, bez obzira na konkretan sadržaj i značenje tog dela? Dovoljno je da za primer uzmemo, recimo, običnu zanatsku fotografiju koja, u svakom slučaju, predstavlja sliku nekog stvarnog predmeta, naučno-tehnički snimak nove mašine, ili snimak koji treba nešto da ilustruje u udžbeniku zoologije ili geografije, ili pak topografsku maketu nekog predela, itd. pa da se uverimo u to da *svaka slika nije umetnička slika* i da umetnička slika mora imati još neka dodatna obeležja, koja se u našim primerima ne mogu naći.

Kakva su to obeležja? Odgovor na to pitanje je, po pravilu, sadržan u tvrđenju da umetničkom slikom treba smatrati takav proizvod koji ima karakter opštosti i koji u sebi otelotvoruje neki značajan sadržaj. Nema sumnje da je ova karakteristika u višem stepenu prisutna u umetničkoj slici koja, kao što je poznato, predstavlja dijalektičko jedinstvo opšteg i posebnog, individualnog. Ali postavlja se pitanje da li samo umetnička slika poseduje tu karakteristiku, i da li ona predstavlja spe-

cifičnu karakteristiku umetnosti? Može se naći više primera kada su svi ovi uslovi za umetničku sliku koje mi nabrajamo zadovoljeni: postoji konkretno-čulna forma, savršenstvo dela i njegov značaj, koji je povezan sa karakterom opštosti dela, pa opet nema umetničke slike. Razmotrimo primer, koji daje jedan autor,² slike koja nije umetnička: anatomska crtež čoveka. Da li se za tu sliku vezuje važan, recimo prirodno-naučni sadržaj? Svakako, da. Sistem krvotoka se, na primer, može predstaviti u svojoj složenosti, i to bi bilo važno, ozbiljno uopštavanje (poznato je koliko je Engels cenio to veliko Harvejevo otkriće); kroz crteže se može predstaviti proces razvoja čovekovog ili životinjskog embriona; najzad, kroz sliku vode koja ključa može se prikazati kako fizički, tako i filozofski zakon prelaska kvantiteta u kvalitet itd. Nema u tome ničeg čudnog: dijalektičko jedinstvo opšteg i pojedinačnog nije izmislio čovek, ono je svojstveno samim pojavama stvarnosti i široko se primenjuje ne samo u umetnosti već i u nauci (primer za to su učila za očiglednu nastavu, udžbeničke i naučne fotografije i filmovi, recimo u astronomiji itd).

Kao što vidimo, na osnovu datih određenja se ne može utvrditi specifičnost umetničke slike, pa, prema tome, ni umetnosti.

Moramo reći da ukoliko nastavimo ovim putem, ona i neće biti utvrđena. Nedostatak svih nabrojanih određenja sastoji se u tome što ona zanemaruju specifičnost sadržaja umetnosti, tu specifičnost traže samo u formalnoj strani umetnosti i, uopšte, trude se da umetnost odrede samo kao posebnu formu, a ne, pre svega, kao poseban sadržaj. Kao što ćemo videti, ovde se ne radi toliko o naučno neodgovarajućoj analizi, koliko o principijelnoj poziciji.

Zahvaljujući olakim sudovima nekih teoretičara, u našoj estetičkoj i kritičkoj literaturi ukorenilo se mišljenje, koje su mnogi prihvatili kao tradicionalno, da se specifičnost umetnosti svodi na njenu slikovitu formu, da se njome iscrpljuje, i da se ne proteže na objektivni sadržaj umetnosti.

„... Razliku između umetnosti i drugih oblika društvenog saznanja, pa prema tome i nauke”, piše F. I. Kalošin u pomenutoj knjizi, „pre svega treba tražiti u formi odražavanja, a ne u sadržaju”.³

To stanovište možemo naći i u knjizi G. A. Nedošivina *Ogledi iz teorije umetnosti / Očerki teorii iskusstva*.

² F. I. Kalošin, *Soderžanie i forma v proizvedenijah iskusstva*, str. 39.

³ Isto, str. 32.

Upravo zato što je ta knjiga jedinstvena i posvećena najvažnijim estetičkim pitanjima, i što, kako u predgovoru kaže sam autor, predstavlja pokušaj „da se na osnovu iskustva iz poslednjih godina donesu određeni zaključci” o razvoju naše estetičke teorije, imamo puno razloga da u njoj, tj. u njenoj prvoj glavi, koja je neposredno posvećena problemu suštine umetnosti, potražimo odgovor na pitanje koje nas zanima. Razmatrajući pitanje izjednačavanja nauke i umetnosti, G. A. Nedošivin spremno izjavljuje da „nauka i umetnost dele isti predmet i cilj saznanja”. Ali, pošto nauka i umetnost predstavljaju „različite oblike poimanja”, autor, prirodno, postavlja pitanje: u čemu se sastoji njihova razlika?

„U našem pokušaju da odredimo suštinu umetnosti”, piše on dalje, „možemo poći od određenja koje daje Bjelinski: umetnost predstavlja... mišljenje u slikama”. Prema Bjelinskom, i umetnost i nauka spoznaju stvarnost, ali dok je umetnost poznaje u slikama, nauka je spoznaje u pojmovima” (na istom mestu).

Pitanje o posebnom načinu mišljenja, mišljenja u slikama, postavljeno je tako kao da iz njega sledi rešenje pitanja o specifičnosti umetnosti.⁵ Uostalom, G. A. Nedošivin, postavivši pitanje o tom posebnom, „slikovitom mišljenju”, u stvari izbegava da razjasni u čemu se sastoji priroda takvog mišljenja i šta znači „misлити u slikama”.

Odgovor na to pitanje G. A. Nedošivin svodi na tvrdjenje da je „uopštavanje stvarnosti u raznim oblicima prisutno u nauci i umetnosti” (str. 15). To znači da „rezultate spoznavanja stvarnosti umetnost otelotvoruje u slikovitoj, a ne, kao nauka, u pojmovnoj formi...” (str. 22—23). Tako se „specifičnost slikovite spoznaje sastoji u tome što se rezultati složenih uopštavanja otelotvoruju, učvršćuju, u oblicima pojedinačnih predmeta i pojava” (str. 23).

Kao što vidimo, ukazavši nam na početku na neko posebno „slikovito mišljenje”, koje se razlikuje od mišljenja u pojmovima, autor nije odlučio da ide dalje tim putem i sve je sveo na formu izražavanja *bilo kojeg* sadržaja, o kojoj smo već govorili. A šta je to posebno, slikovito mišljenje, i dalje nam ostaje nepoznato. Uostalom, autor kasnije i ukazuje na neke osobenosti umetničkog mišljenja. On ispravno primećuje da je u umet-

⁴ G. A. Nedošivin, *Očerki teorii iskusstva*, str. 14. U tekstu koji sledi pozivaćemo se na ovu knjigu.

⁵ Pitanju specifičnosti umetničkog mišljenja posvećena je III glava našeg rada. („Osobennosti hudožestvennogo myšlenija i ih ob'ektivnaja obuslovlennost”, str. 139—178. — *Prim. red.*)

nosti neophodno prisustvo umetničke mašte i osećajnosti. Treba istaći da osećajnost predstavlja važan deo umetničkog sadržaja, i samim tim predstavlja njegovu specifičnost. Pa ipak, osećajnost predstavlja subjektivnu, a time i izvedenu stranu sadržaja, i zato i sama mora biti uslovljena. Za razliku od slikovitosti, za koju G. A. Nedošivin samo uočava da postoji, osećajnost i njena neophodnost u umetnosti su kod njega na neki način objašnjene i motivisane. Šta zahteva tu umetničku osećajnost? Ispravno uočivši da je „osećanje u procesu osvajanja naučne istine drugorazredno”, drugostepeno, dok u umetnosti dolazi u prvi plan, G. A. Nedošivin piše: „Pošto se stvarnost koju je umetnik spoznao javlja u slikovitoj formi, u formi predstavljanja pojedinačnih pojava, opažanje nekog umetničkog dela uvek pretpostavlja osećajno shvatanje kao neophodnu kariku u procesu dostizanja umetničke istine” (str. 34). Dakle, osećajnost se u umetnosti zahteva zbog slikovitosti, zbog odražavanja stvarnosti u formi konkretnih, pojedinačnih pojava. Ima u tome istine. Poznato je da predstava predmeta, upravo zato što je predstava, nosi u sebi mnogo više obeležja tog predmeta od njegovog logičkog određenja, i zbog toga subjekat koji je prima višestruko na nju reaguje, zbog toga je ona bogatija osećajnošću. Ali čitaocima je dobro poznato da svaka reprodukcija stvarnosti ni iz daleka ne izaziva tu posebnu osećajnu reakciju, to duboko prijatno uzbuđenje koje osećamo kada opažamo umetničko delo, kada kao gledalac ili čitalac doslovno počinjemo da „živimo” onim životom koji je reprodukovano u umetničkom delu. Možemo navesti veliki broj primera slika koje nisu umetničke, recimo one već pomenute ilustracije iz udžbenika zoologije, zatim novinske fotografije, topografske makete itd, koje sa puno obazrivosti, preciznosti i slikarske veštine reprodukuju stvarnost „u formi pojedinačnih pojava”, i koje istovremeno ne izazivaju više osećaja od nekog naučnog članka, mada, razume se, baš kao ni naučni članak, nisu sasvim lišene toga. Kao što tvrdi G. A. Nedošivin, „uzbuđenje koje osećamo kada opažamo umetničko delo kvalitativno je različito od osećaja koja prate naše proučavanje nekog naučnog dela” (str. 34). Prema tome, sama slikovitost ne nosi sa sobom tu osećajnost čije određene pokušavamo da damo.

U odlomku koji smo naveli reč je, međutim, o „procesu dostizanja istine”, ne o procesu odražavanja stvarnosti od strane umetnika, već o procesu osvajanja istine nekog umetničkog dela kroz opažanja gledalaca, čitalaca ili slušalaca. Zato je ovde problem koji razmatramo u

neku ruku drugačije postavljen. Zadatak autora se, koliko možemo da vidimo, satojao u tome da objasni neophodnost osećaja upravo u stvaralačkom procesu odražavanja stvarnosti. Zbog toga nas mnogo više zanima to što ne samo „putevi umetničkog uticaja” već i „sam način uopštavanja i karakter stvaralačkog procesa” uključuju osećajnost. Čini se, međutim, da se u ovoj tački sve svodi na to da „sam umetnik mora biti veoma osećajan”, da je osećajnost „jedna od suštinskih strana specifičnosti umetničkog talenta”, i da je I. P. Pavlov umetnike nazvao ljudima koji „osećajno misle” (str. 34).

Tako, po mišljenju G. A. Nedošivina, osećajnost proističe, pre svega, iz slikovite forme izražavanja, a zatim i iz osobenosti psihe subjekta — umetnika. Sva specifična suštna umetnosti određuje se kao posebna forma izražavanja i poseban način mišljenja, uz zanemarivanje karaktera objektivnog sadržaja, koji, po našem mišljenju, uvek određuje te formalne osobenosti, i koji G. A. Nedošivin u potpunosti zanemaruje u svom poglavlju o suštini umetnosti.

To je imalo za posledicu da se G. A. Nedošivin nevoljno našao na pozicijama koje i sam kritikuje u poglavlju „Problemi realizma u umetnosti” /„Problema realizma v iskusstve”/. U tom poglavlju on kategorički — i savim opravdano — opovrgava mišljenje da se takva kategorija kao što je stil može objasniti „formom izražavanja” i „načinom mišljenja”. Formalisti (Riegl /Rigl/, Wölfflin* /Velflin/) smatraju da se umetničke pojave „međusobno razlikuju samo na osnovu mišljenja”, samo na osnovu subjektivne „forme izražavanja” (str. 161), tako da razvoj umetničkog stvaralaštva predstavlja „ređanje čisto subjektivnih sistema mišljenja”. „Razmatrajući istoriju svetske umetnosti kao istoriju smenjivanja stilova, ili, tačnije, kao istoriju jednostavnog ređanja stilova”, piše autor, „formalizam zanemaruje osnovno pitanje istorije umetnosti — pitanje o umetničkom saznavanju stvarnosti — i ceo problem svodi samo na smenjivanje, evoluciju formalnih činilaca „umetničkog mišljenja”.

„Ukoliko tako posmatramo istoriju umetnosti”, produžava G. A. Nedošivin, „ni sam realizam ne predstavlja ništa drugo do određenu sposobnost da se umetnički misli (kako bi rekao Wölfflin)” (str. 161).

Ukoliko tako posmatramo suštinu umetnosti — da se nadovežemo na njegovo ispravno tvrđenje — ni celo-

* Riječ je o Aloisu Rieglu (1858—1905) i Heinrichu Wölfflinu (1864—1945). — *Prim. red.*

kupna umetnost ne predstavlja ništa više do određenu sposobnost da se „umetnički misli“ i čistu „formu izražavanja“, jer, kao što smo videli, G.A. Nedošivin određuje umetnost upravo kao sposobnost da se na poseban način misli i izražava. G. A. Nedošivin će reći da su za Wölfflina i ostale ovo samo formalne, imanentne, samostalke kategorije, dok su kod njega one rezultat odražavanja stvarnosti i zbog toga su uvek ispunjene realnim, objektivnim sadržajem. Mi ćemo na to odgovoriti da za nas nije važno kako sam autor shvata te formalne kategorije, i da nas zanima to što on pri određivanju umetnosti zanemaruje specifičnost objektivnog sadržaja, što ne otkriva da formalna obeležja objektivno zavise od te specifičnosti i što, zbog toga, dolazi u sukob sa onim metodološkim principom na koji, određujući stil, ispravno ukazuje: „...opšta obeležja umetnosti neke epohe“, piše on, „ne određuju se formom izražavanja ili načinom mišljenja, već jedinstvom stvarnosti“ (str. 159). Ostavljajući po strani konkretno pitanje stila, želimo da izvučemo sledeći zaključak: specifična formalna obeležja, tj. karakteristike umetnosti treba pre svega objašnjavati specifičnošću objektivnog sadržaja. Ukoliko prilikom razmatranja suštine umetnosti zanemarimo taj princip, tj. ukoliko, u krajnjoj liniji, zanemarimo specifičnost njenog objektivnog sadržaja, kojim bi trebalo da se rukovodimo kao suštinskim načelom, umetnost ćemo svesti na čistu formu mišljenja i formu izražavanja.

Ovde treba da razmotrimo još jedno principijelno važno pitanje. Umetničko odražavanje stvarnosti ne treba posmatrati kao potpuno specifičnu formu mišljenja koja je nastala u isto vreme kada i logička, i koja postoji uporedo s njom. To ne treba činiti jednostavno zbog toga što nije tačno da postoje dva mišljenja — logičko, ili obično, i nekakvo posebno, umetničko mišljenje. Postoji samo jedno, jedinstveno mišljenje, koje je zajedničko svim oblicima društvenog saznanja, i čiji su zakoni jasno određeni marksističko-lenjinističkom teorijom odražavanja. Na osnovu sve složenije društvene prakse, osamostalile su se različite („raznovrsne“)⁶ forme društvenog saznanja, pa se to, na određenom stupnju društvenog razvoja, desilo i sa umetnošću. Upravo je ta nova raznovrsnost društvenog saznanja zahtevala neke specifične forme mišljenja, koje su u principu ipak ostale u granicama običnog logičkog mišljenja. Zato se suština umetnosti ni u kom slučaju ne može ispoljiti u čisto

⁶ Razume se, izraz „forma saznanja“ ne bi trebalo shvatiti kao da se on odnosi na sposobnost da se stvori posebna forma mišljenja.

gnoseološkim okvirima, tj. u okvirima „specifičnog mišljenja“. Oblici i načini odražavanja stvarnosti se u raznim formama saznanja određuju na osnovu specifičnosti njihovog predmeta i funkcije, tj. u odnosu na sferu njihove kompetencije i specifičnih zadataka u samom životu.

U potpunosti ostajući u sferi forme i formalnih osobenosti, i pokušavajući da objasni formu samom formom, ili subjektivnošću (načina mišljenja), ili pak subjektivnost (osećajnost) formom (slikovitošću), G. A. Nedošivin ne može da izađe iz lažnog kruga, i zato je primoran da se, umesto da objašnjava, ograniči samo na utvrđivanje činjenica, deklarativne izjave i apstraktno određivanje „neophodnosti“. Na primer: rezultati uopštavanja u umetnosti „otelotvoruju se i učvršćuju u obliku pojedinačnih predmeta i pojava“ (str. 23); „...ideja u umetnosti postoji u formi slike“ (str. 29); „U /umetničkom/ delu postoji u slici i kroz sliku“ (str. 30). „Tako u umetnosti ideja postoji u formi slike“ (takođe str. 30). Na to isto tvrđenje nailazimo još mnogo puta (str. 20, 22, 26, 27, 31, 36, 39, 43. itd). Dokaz za to tvrđenje izgleda ovako. Ideja u umetnosti „mora dobiti slikovitu formu koja njoj odgovara“ (str. 30); ideje u umetničkoj literaturi „ne mogu biti izražene samo uz pomoć pojmova“ (str. 31); umetnik „mora reprodukovati život, stvarnost, i predstaviti ih onakvima kakvi oni, u skladu sa znanjem koje dobijamo putem čula, jesu...“ (str. 40); „umetnik rezultate svoje spoznaje mora nužno uobličiti u formu predmeta neposrednog iskustva“ (str. 41) itd. (kurziv A.B.).

Nije potrebno dokazivati da se čestim ponavljanjem reči „nužnost“ ne može doći do određenja same te nužnosti. Poznato je da umetnost odražava stvarnost u slikovitoj formi. Ukoliko toj činjenici dodamo i reči „biti obavezan“, „morati“ itd, koje se odnose na umetnika, nećemo dobiti ništa više od već utvrđene činjenice. Zadatak se, međutim, sastoji u tome da se objasni nužnost i zakonomernost te činjenice čiji su koreni u objektivnoj suštini umetničkog dela. Očigledno je da će tek kada budu otkriveni *objektivni uzroci slikovitosti* umetničkog dela pomenute reči prestati da budu apstraktne i subjektivne.

Međutim, G. A. Nedošivin nije odlučio da poče tim putem, i svoj zadatak je ograničio na formalno istraživanje umetničkog odražavanja stvarnosti, trudeći se da

to odražavanje objasni iz njega samog, bez pozivanja na objektivnu, realnu stranu saznanja — na predmet, sa svim njegovim osobenostima, tj. ne postavljajući pitanje o specifičnosti realnog sadržaja umetnosti.

Tako možemo zaključiti da problem nije u tome što G. A. Nedošivin ne brani svoje stanovište na najbolji način, već u samom njegovom stanovištu, koje istraživača navodi da se vrti u krugu formalnih obeležja, drugimi rečima, da mlati praznu slamu. Njegov pristup ne omogućava da se da neko motivisano objašnjenje formalnih obeležja, osim onog koje se odnosi na izuzetnost umetnikove psihe, na njegov izuzetan talenat, zahvaljujući kojem on i može da doživljava i odražava svet, koji ni pod kakvim drugim uslovima ne bi mogao da odražava.

Važno je istaći da, ukoliko prilikom određivanja specifične suštine umetnosti zanemarimo objektivni sadržaj, i za početno i odredbeno obeležje uzmemo njenu konkretno-čulnu, slikovitu formu, nećemo na zadovoljavajući način moći da objasnimo formalna obeležja umetnosti koja su, besumnje, objektivno uzrokovana. Može li se, na primer, govoriti o načinu uopštavanja, o specifičnom procesu mišljenja, nezavisno od toga šta se uopštava i saznaje? Po našem mišljenju, to nije samo jalov posao, već i sama metodologija pri tom mora biti formalistička i subjektivistička, pa samim tim i pogrešna.

* * *

Pristalice gledišta o kojem smo raspravljali ne mogu a da ne priznaju određenu specifičnost predmeta i sadržaja u umetnosti. Pa ipak, kod njih je ta specifičnost određena slikovitom formom, njenim mogućnostima (ne može se sve reprodukovati). Drugim rečima, specifičnost umetničke forme po njima određuje specifičnost umetničkog sadržaja. U svojoj brošuri *Lenjinova teorija odraza i umetnost* A. I. Sobolev piše: „U umetnosti se opšte ispoljava samo kroz pojedinačno. Zahvaljujući tome, umetničkom mišljenju su dostupne samo one pojave objektivne stvarnosti čija se unutrašnja suština može izraziti u konkretno-čulnoj formi. Pojave i procesi u stvarnosti, kao što su, na primer, asimilacija, foto-sinteza, hemijske reakcije, oscilacije, atomska energija itd, ne mogu predstavljati predmet umetnosti. Samo u tom

smislu može se govoriti o specifičnosti umetničkog sadržaja.”⁷

Iz toga bi proizlazilo da, ukoliko i postoji određena specifičnost predmeta, a time i sadržaja umetnosti, ona se u potpunosti određuje ograničenim mogućnostima slikovite forme, „slikovite spoznaje” stvarnosti („samo u tom smislu može se govoriti o specifičnosti umetničkog sadržaja”). Zato sledeća rečenica A. I. Soboleva: „Nesumnjivo je da je specifična umetnička forma nastala iz specifičnog umetničkog sadržaja” može izazvati samo nedoumicu.

Navedeni odlomak, naprotiv, pokazuje da slikovita forma umetnosti određuje sferu (predmet) umetnosti. Po mišljenju A. I. Soboleva, iz toga što umetnost i nauka imaju isti predmet proučavanja, a specifičnost predmeta umetnosti određuje se kao „ograničenost” slikovite forme u odražavanju stvarnosti, sledi da su „sledeće paralele sasvim opravdane i razumljive: u anatomiji izgradnja unutrašnjih organa čoveka i njihova funkcija, a u umetnosti konture čovečjeg tela; u botanici — odumiranje ćelija biljaka posle njihovog nicanja, razmnožavanje biljnih organizama; fotosinteza itd, a u umetnosti — „Jutro u borovoj šumi”, „Seča šume”⁸ Nema potrebe ni da kažemo da su slične analogije više nego neumesne i niko ne bi želeo da umetnosti dodeli tako tužan položaj, da je preobrati u tako bledu senku nauke, koja se zadovoljava odražavanjem sporednog predmeta naučnog istraživanja.

Postavlja se pitanje da li se gledište G. A. Nedošivina uopšte razlikuje od gledišta A. I. Soboleva. U principu, među njima nema nikakve razlike, ali je Sobolev svoje gledište u logičkom pogledu razvio dokraja. Zbog toga njegovi apsurdni zaključci nisu posledica pogrešne argumentacije, već same njegove tačke gledišta iz koje neminovno proističu najrazličitiji vulgarni zaključci. Stanovišta koja smo upravo razmatrali odlikuju se prihvatanjem dvaju principijelnih stavova:

1) Umetnost nema specifičan predmet i sadržaj, već njen predmet predstavlja „ceo svet”, „realna stvarnost” uopšte;

⁷ A. I. Sobolev, *Leninskaja teorija otažrenija i iskusstvo*. Stenogram javnog predavanja, održanog u centralnoj predavaonici Društva za širenje političkih i naučnih znanja u Moskvi, 1947, str. 12.

Ovde bismo želeli da primetimo da nipošto ne treba poricati uticaj forme na sadržaj. Forma je nužno delatna, ali kod A. I. Soboleva ona predstavlja odredbeni princip, a to je već druga stvar.

⁸ A. I. Sobolev, *naved. delo*, str. 12.

2) Slikovita forma odražavanja stvarnosti predstavlja specifično, odredbeno obeležje umetnosti.

Osvrnimo se ponovo na ova uopštena tvrđenja. Ako bolje pogledamo šta ona u suštini znače, neizbežno ćemo zaključiti da u umetnosti samo slikovita forma ima estetsko, tj. specifično umetničko značenje: na nju se svodi specifičnost umetnosti; sadržaj se javlja kao nešto vanestetsko, a može se posmatrati kao estetski samo utoliko što se ispoljava kroz slikovitu formu, što u suštini opet pokazuje da forma predstavlja delatni estetski princip.

Drugim rečima, sadržaj se zapravo isključuje iz onog što je umetničko, a ono što je u umetnosti specifično umetničko jeste forma, način izražavanja.

Kao što je poznato, ovo tvrđenje nije novo. Ono u estetici odavno postoji, a najjasnije ga je formulisao Kant.

Tvrđenje o nezavisnosti estetskog utiska od sadržaja predmeta posmatranja predstavlja jedan od osnovnih zaključaka kantovske idealističke estetike. Primenjeno na umetnost, ono nam govori o tome da sadržaj umetničkog dela ne ulazi u sferu onoga što je specifično estetsko, i da, samim tim, ne predstavlja ni uslov estetskog opažanja. Po Kantu, samo forma proizvodi estetski utisak, i upravo je ona nosilac umetničkog principa, kako u samoj umetnosti tako i u estetskom uopšte. Otuda proističe na daleko čuven rascep između sadržaja i forme kod Kanta, pa, prema tome, i formalistički pristup samoj suštini estetskog, koja se, navodno, sastoji u čistom, bezinteresnom posmatranju, posmatranju oslobođenom razumevanja i svrhovitosti. Pri tom Kant i njegovi mnogobrojni sledbenici estetsko posmatraju kao imanentnu formu saznanja, koja je nezavisna od objekta. Oni unutrašnje zakone saznanja istražuju nezavisno od predmeta saznanja, i iz njih izvode kako nužnost, tako i suštinu umetnosti. Estetska obeležja uslovljava samo ono što je subjektivno, i u vezi s tim Kantova estetika dodeljuje izuzetno mesto ulozi stvaralačke ličnosti, genija. Umetnost tako predstavlja rezultat stvaralaštva genija, ljudi sa izuzetnim psihičkim osobinama i izuzetnom misaonom sposobnošću, koja se razlikuje od psihičkih osobina svih ostalih ljudi.

Kao što je poznato, upravo je na takvom teorijskom tlu izrastao „kult genija”, koji je vladao u doba reakcionarnog romantizma XIX veka i koji je opovrgavao čak i samu mogućnost proučavanja objektivnih zakona umetnosti. Sve zavisi od toga da li suštinu umetnosti svode objektivnih sposobnosti. U najboljem slučaju, sa takvih pozicija bilo je moguće proučavati samo unutrašnje zako-

nomernosti stvaralačkog procesa i psihe umetnika. Predmet estetike je, samim tim, premešten u oblast stvaralačkog procesa, što je uočljivo u takozvanoj psihologističkoj estetici XIX veka (Fechner, Lipps, Wundt, Lange).

Tako kantovska estetika smatra da je u estetskom pogledu značajna samo forma izražavanja sadržaja, koji sam po sebi ne samo da ne određuje estetsku suštinu umetnosti već je i ravnodušan prema njoj.

Svi kantovci se odlikuju time što prihvataju kantovsko određenje suštine estetskog, ali to ne znači da svi oni automatski prihvataju poziciju formalizma u umetnosti. Sve zavisi od toga da li suštinu umetnosti svode na estetsku suštinu (razume se, u Kantovom smislu te reči), ili priznaju da umetnost ima ne samo estetski, već i vanestetski značaj, koji, da tako kažemo, stoji po strani od estetskog.

F. Schiller je, u pogledu shvatanja suštine estetskog, bio kantovac; njegova pozicija se, doduše, unekoliko razlikovala od „ortodoksne” kantovske pozicije, ali ne i od njenih načela.

U svojim „Pismima o estetskom odgoju” F. Schiller ne poriče društveni značaj umetnosti, njen uticaj na društveni život. On čak priznaje značaj umetničkog sadržaja, i poziva umetnike da se ozbiljnije odnose prema njegovom izboru, ali pri tom smatra da pravi estetski značaj ima samo forma umetničkog dela, a ne njegov sadržaj; on pravu umetnost nije slučajno odredio kao besciljnu igru čovekovih stvaralačkih snaga. Vidimo, dakle, da se i sa kantovskih pozicija može prihvatiti značaj sadržaja, ali se on ne uključuje u estetski poredak.

Takvo shvatanje umetnosti je još jasnije izrazio Wundt, predstavnik psihologističke škole u estetici. On je, pre svega, poricao postojanje samostalnog, specifičnog sadržaja umetnosti. Pošto se „samostalnost” umetnosti ogleda samo u njenoj formi, a Wundt umetnost „nije želeo” da svede na „igru forme”, on je došao do zaključka da umetnost samo prati razvoj religije, i da predstavlja način izražavanja i jačanja religioznih osećanja. Na taj način, uloga celokupne umetnosti svodi se na to da ona svoju formu „daje na korišćenje” drugim oblicima društvenog saznanja i da nema nikakvu samostalnu ulogu, pa se, prema tome, preobraća u praznu formu. Wundt sasvim logično povezuje pitanje samostalnosti umetnosti sa pitanjem specifičnog umetničkog sadržaja. Nije teško primetiti da je njegovo shvatanje suštine umetnosti u principu slično onome koje smo upravo kritikovali: i jedno i drugo stanovište poriču specifičnu ulogu umetničkog sadržaja, pa se i po jednom i po

drugom estetska suština umetnosti sastoji u njenoj formi, a umetnost je „oformitelj“ i „popularizator“ drugih oblika saznanja.

Ako se tako shvati, uloga umetnosti se može svesti na ulogu „oformitelja“ srodnih oblika društvenog saznanja, a njena društvena neophodnost se može objašnjavati time što je istina u slikovitoj formi dostupnija, lepša, zanimljivija itd. Po našem mišljenju, takvo obezvređivanje umetnosti predstavlja pokušaj njenog uništenja. Umetnost nije zaslađena pilula naučne istine, nije prevod suvoparnih naučnih tvrđenja na zanimljivi jezik slika, već predstavlja relativno samostalnu formu (raznovrsnost) društvenog saznanja, i kao takva mora imati svoju sopstvenu oblast važenja, svoj predmet i, prema tome, svoj specifičan sadržaj. Ako umetnost drukčije shvatimo, po našem mišljenju, koje smo već izneli, poricaćemo njenu stvarnu samostalnost, svešćemo je na ništa; to će takođe značiti da *poričemo umetnost kao saznanje*, jer, ako joj dodelimo ulogu „oformitelja“, i lišimo je sopstvenog predmeta saznanja, ne možemo uopšte govoriti ni o kakvom pravom umetničkom saznanju.

Na taj način, kantovsko shvatanje suštine estetskog u teoriji vodi ili zasnivanju čistog formalizma ili raznim vulgarizatorskim pristupima umetnosti, u zavisnosti od toga da li se umetnost svodi na estetsku suštinu (u Kantovom značenju te reči!) ili joj se dodeljuju i neki drugi zadaci. Važno je istaći da se sa kantovskih pozicija s jedne strane može priznavati saznajni značaj umetnosti (razume se, samo na rečima) i zaklinjati „idejnim sadržajem“, ali se s druge strane on može i poricati i propovedati čisti formalizam. To je sasvim opravdana amplituda kolebanja iz krajnosti u krajnost, ukoliko za osu klatna prihvatimo kantovsko određenje suštine estetskog. Poznato je da su „prolet-kultovske“ predstave o umetnosti vodile kako najrazuzdanijem stvaranju formi (fudurizam itd.) tako i vulgarizatorskom rastvaranju sadržaja umetnosti na naučni, filozofski, politički i ostale sadržaje.

V. I. Lenjin je još 1920. godine odlučno osuđivao levičarsku proletkultovsku pseudoumetnost, koja se zaklanjala iza revolucionarnih fraza, ali čija ostvarenja nisu bila posvećena revolucionarnim temama i idejama. On je tu „umetnost“ osudio upravo s estetske tačke gledišta.

Ukoliko umetnost stvarno, a ne samo na rečima, shvatimo kao saznanje, neizbežno nam se nameće pitanje o njenom specifičnom predmetu. Odbijanje da se prizna postojanje takvog predmeta vodi, pre svega, poricanju sazajne prirode umetnosti. Teorije koje to čine

dopuštaju da se govori o saznanju koje, u stvari, predstavlja ilustraciju, uobličavanje i prenošenje „pozajmljenih“ istina, ali takvo saznanje nema nikakvu vrednost. Takve teorije ne obrazlažu, a sa svojih pozicija ne mogu ni obrazložiti, problem pravog saznanja u umetnosti.

Da su teorije o kojima je reč pogrešne, najbolje možemo uočiti na primeru njihovog odnosa prema nekim praktičnim pitanjima. Shvatanje prema kojem sadržaj nije od važnosti za estetski značaj umetnosti ima svoje sledbenike, koji pokušavaju da ga primene na konkretna pitanja stvaralaštva.

Uzmimo za primer relativno mladu umetnost, kao što je film. Poznato je da se film može koristiti i u van-umetničkim oblastima (da bi se, na primer, napravila reportaža, ili popularizovala naučna znanja). U omanjoj knjizi *Pitanja veštine u naučno-popularnoj kinematografiji* (autor: V. Ždan)⁹ tvrdi se da i naučno-popularni filmovi (kao i prirodno-naučni filmovi) takođe spadaju u umetnost. Bez obzira što problem koji razmatra neosnovano, pa čak i nepotrebno postavlja na ovaj način, autor svoja tvrđenja „dokazuje“ tako da mu pristalice estetičkih teorija o kojima smo upravo govorili ništa ne mogu prigovoriti. To je i razumljivo, jer autor pomenute knjige u potpunosti zastupa njihovo stanovište i dosledno ga primenjuje u razmatranju jednog posebnog, praktičnog pitanja. I sama mogućnost takvog odnosa prema problemu o kojem je reč proizlazi iz poricanja specifičnosti umetničkog sadržaja i tvrđenja da slikovita forma predstavlja glavno specifično obeležje umetnosti. Zato autor knjige o naučno-popularnom filmu izjavljuje: „U našoj umetnosti zapažamo neobičnu i specifičnu pojavu — nauka i njena dostignuća postaju neposredna tema, *sadržaj umetničkih dela*“ (str. 68, podvukao A. B.). Kada je reč o temi, sasvim je sigurno da se umetničko delo može posvetiti nekoj naučnoj tematici (kao, na primer, u filmovima „Mičurin“, „Akademik Ivan Pavlov“ itd); međutim, to nije ono što V. Ždan želi da tvrdi. On želi da kaže da se predmet i sadržaj prirodnih nauka i predmet i sadržaj umetnosti mogu izjednačiti; dokazi koje V. Ždan pruža mogu se braniti samo sa tih pozicija. Da bi naučno-popularni film „pridružio“ umetničkim ostvarenjima, ostaje mu samo da dokaže slikovitost izlaganja naučno-popularnog materijala na filmu. Nešto jednostavnije od toga ne može se ni zamisliti, jer je izlaganje na filmu pre svega izlaganje kroz predstavu, a kako sadržaj nema neki poseban značaj, dovoljno je da

⁹ V. Ždan, *Voprosy masterstva v naučno-populjarnoj kinematografii*, Goskinoizdat, Moskva 1952.

se prirodno-naučni zakon izrazi u individualnoj, konkretno-čulnoj formi da bi se dobila umetnička slika. Imajući na umu proces razvoja biljaka (njihovo rađanje, rast, donošenje ploda i smrt) koji je prikazan u filmu „Priča o životu biljaka” („Povest’ o žizni rastenija”), autor piše: „Radnja filma kao da je obelodanila taj proces, učinila ga reljefnim, vizuelno opažljivim, i on je stajao pred našim očima kao *izraz i ispoljavanje opšteg zakona prirode u konkretnom i pojedinačnom*” (str. 62, podvukao A. B.).

V. Ždan smatra da je samim tim dokazao postojanje umetničke slike u naučnom filmu. Šta da se kaže na to?

Lonac sa vodom koja ključa takođe kroz pojedinačnu i konkretnu pojavu izražava zakon prirode (ključanje vode na temperaturi od 100°C kao njen skokovit prelazak u novi kvalitet). Ukoliko ovo prikazemo sa ciljem da predstavimo taj naučni zakon, da li ćemo imati umetničku sliku? Ne, nećemo. Kao što se vidi, umetnička slika nije isto što i spoljašnji izgled i prikazivanje nekog sadržaja na očigledan način; ovo samo po sebi, tj. nezavisno od kvaliteta sadržaja, ne može dati umetničku sliku. Umetnička slika zahteva umetnički sadržaj. A naši estetičari upravo to poriču. Otuda i proističe vulgarizatorski pristup umetnosti.

Pošto su se scenaristi „žalili” da im je teško da „oživotvore” naučni materijal, V. Ždan im je ispravno ukazao na to da se „spoljašnje, pomoćne” metode, koje se koriste da bi se film učinio zanimljivijim, mogu nadomestiti „pre svega stvarnim bogatstvom unutrašnjeg sadržaja procesâ koji se stalno odvijaju u svetu organske prirode, izoštravanjem stvarnih sukoba, neprestanom ‘borbom’ biljaka za komadić zemlje, za kap vode, za sunčevu svetlost...” (str. 61).

To je, samo po sebi, sasvim ispravno. Da bi pobudio inetresovanje, naučni materijal, koji se otkriva filmskim sredstvima, ne zahteva dodatno „ukrašavanje”. Ukoliko bi autor hteo da kaže samo to, niko mu se ne bi protivio. Međutim, polazeći od svog određenja naučno-popularnog filma kao umetnosti, on ide i dalje, pa iz procesâ u prirodi zapravo pokušava da izvede „dramaturgiju”, umetnički sukob i siže. „Tvrđeci” da naučno-popularni film sadrži sve te činioce, V. Ždan bezuspešno pokušava da poveže kraj s krajem i zapada u očigledne protivrčnosti.

Tako on, s jedne strane, piše: „Proces razvoja biljaka iz semena u datom slučaju može da predstavlja ‘radnju’ filma” (str. 82). S druge strane, pošto i sam uviđa da su takva određenja sižea i dramaturgije smešna, V.

Ždan o dramaturgiji u filmu govori kao o „razvoju čovekove saznajne misli, o njenom složenom ‘kretanju’ ka sve dubljem i svestranijem upoznavanju i preobražavanju stvarnosti” (str. 135—136). Ovo ne treba da nas dovede u zabludu, pošto se ništa ne menja time što se čovek uvodi u naučno-popularni film (ukoliko, razume se, autori žele da to smatraju naučno-popularnim filmom).

Međutim, sve zavisi od toga u čemu filmski stvaraoci vide svoj specifičan zadatak: da li u tome da se usredsrede na likove (karaktere) ljudi i njihove mogućnosti, na primer, u oblasti tih istih naučnih pitanja, ili u tome da rasvetle prirodne procese kao takve. U prvom slučaju bi rasvetljavanje prirodnih procesa (koje je u umetnosti, razume se, dopušteno) prešlo u drugi plan i imalo pomoćnu ulogu u prikazivanju određenih karaktera (na taj način dobijamo umetničke filmove, kao što je „Mičurin” A. Dovženka); u drugom slučaju naučni problemi bi trebalo sami po sebi da zaokupe pažnju gledalaca, i tada bi likovi ljudi prešli u drugi plan i bili bi neophodni samo zbog ispravnog pristupa prirodi i njenog ispravnog razumevanja, pošto se priroda (pogotovo u naše vreme) ne može razumeti ako se ne uzme u obzir čovekovo aktivno učešće u njenom menjanju. Upravo u ovom drugom slučaju imaćemo prirodno-naučni film u pravom značenju te reči.

Pokušaj da se ova dva pristupa učine ravnopravnima narušava specifičnost naučnog filma i, razume se, ne može da dâ željene rezultate. Onaj ko je gledao film „Otrovne zmije” / „Jadovitye zmei” / besumnije se od srca sažalio na dvoje mladih glumaca koji u njemu igraju „uloge” studenata, mladića i devojke, i koji su u filmu sasvim sigurno uvedeni samo zato da bi on prividno dobio „siže”; oni su u pravom smislu te reči pasivna lica, pošto nemaju šta da igraju i film uopšte ne govori o njima. Zato, kada režiser na njih usredsređuje pažnju da bi zabeležio njihova kretanja, osmehe i zamišljenost na njihovim licima, čovek ne može a da se ne zapita: „Čemu sve to?” Opteretivši film nepotrebnim „zabavnim” epizodama (kakav je, na primer, noćna scena sa bekstvom kobre, praćena dramatičnom muzikom, ali koja je ostala nedovršena), autori su slabo i površno ispunili svoj zadatak: nisu pokazali dovoljno zmija, malo su govorili o njihovom životu, gotovo ništa nisu rekli o korišćenju zmijskog otrova u medicini itd. Težeći da svoje filmove učine što „sadržajnijima”, autori naučno-popularnih filmova veoma često pribegavaju dosadnim razvlačenjima teme (što se može videti na primeru „uvođenja”

divlje životinje u filmu „Čovek sledi trag / „Čelovek idet po sledu”/ režisera B. Dolina, ili, pak, na primeru predstavljanja periodične tablice Mendeljejeva u vidu višespratne kuće čiji su žitelji atomi, u filmu „Atom”); upravo takva težnja ka „umetničkom” vodi autore naučno-popularnih filmova savim nepotrebnoj i rđavoj dramatizaciji prilikom izlaganja naučnih pitanja. Prisetimo se mučnih scena sa „žalosnom” malom fokom i prikazivanjem smrti njene majke-foke, koju je doslovno na očigled publike pojeo beli medved (iz filma „Na santama okeana” / „Vo l'dah okeana”/ A. Zguride). Jasno je da ta srceparajuća epizoda nije prikazana zbog toga da bi se pokazalo kako se beli medvedi hrane ribom, između ostalog i fokama. Ona je napravljena radi „dramaturške” napetosti, bolje rečeno zbog toga da bi gledaocu zaigrali nervi. Sve to, razume se, predstavlja grubo krivotvorenje umetnosti, koje se vrši u cilju ispunjavanja specijalnih zadataka naučno-popularne kinematografije. Ovde se nećemo upuštati u konkretnu analizu posebnih problema vezanih za naučni film, jer to izlazi iz okvira naših razmatranja. Na kraju želimo da primetimo samo to da, bez obzira na sve što je rečeno, mi ni iz daleka ne smatramo da treba poricati mogućnost, pa čak i opravdanost, estetskog značaja naučno-popularnih filmova. U prirodno-naučnom filmu mogu, na primer, biti prikazane pojedine slike prirode koje imaju isti značaj i proizvode isti utisak kao pejzaži na slikama; ali ono što je najvažnije sastoji se u tome da naučno-popularni film ne može zanemarivati i ne zanemaruje određene „zakone lepote” (Marx), bez kojih u načelu čovekova delatnost ne može ni postojati, a tim pre ni njegova umetnička delatnost. Upravo zbog toga V. Ždan nije u pravu kada, suprotstavljajući se pristalicama takozvane „didaktičke” orijentacije u naučno-popularnom filmu, tj. pristalicama strogo naučne orijentacije tih filmova, smatra da oni „zalažući se za propagiranje naučnih znanja dovode u pitanje sam smisao umetničkih izražajnih sredstava na filmu” (str. 173). Ni najmanje! Postavlja se, pre svega, pitanje zbog čega korišćenje filmskih sredstava neizostavno vodi umetnosti. Filmska tehnika sama po sebi nije dovoljna da bi film bio umetnički (V. Ždan, istina, piše: „Film je umetničko sredstvo”, ali to je — „kružni obrtaj”, prividno kretanje). U našem primeru, kinematografskim sredstvima se pokazuje izgled predmeta koji se kreću i razvijaju. Tim sredstvima se može prikazati gotovo sve — od mikroskopskih pojava, nedostupnih ljudskom oku, do geološkog prevrata, koji je „smešten” u nekoliko sekundi (uzgred rečeno, A. I. Sobolev je u

predavanju koje smo već citirali očigledno propustio to da primeti, jer bi inače, po svemu sudeći, predmet umetnosti protegao i na mikroskopske procese). Jasno je da ta sredstva, imajući u vidu i njihovu dostupnost publici, tj. pristupačnost masama, pružaju izuzetne mogućnosti za popularizaciju nauke. Zbog toga smatramo da nema potrebe da se i dalje bavimo tim pitanjem.

Ako želimo da damo opštu ocenu teorijskih i praktičnih stavova koje smo upravo razmatrali, mogli bismo reći da svi oni imaju vulgarizatorski karakter.

Oni, kao i mnogi drugi stavovi, imaju iste teorijske korene i proističu iz takvih principa koji poriču specifičnost umetničkog sadržaja, i time umetnost neizbežno rastvaraju u drugim oblicima društvenog saznanja, ne prihvatajući pri tom ni njenu sazajnu prirodu.

Kada se poistoveti sadržaj umetnosti i drugih oblika saznanja, kada se mogućnost izražavanja shvati kao suštinska odlika umetnosti, neizbežni su najrazličitiji vulgarizatorski i formalistički zaključci o umetnosti i umetničkom stvaralaštvu. U stvari, „ukoliko umetnost i nauka imaju isti sadržaj, zbog čega bih ja, pesnik, slikar, duplirao nauku?”. „Ukoliko specifična slikovita forma nije nužno povezana sa sadržajem koji je za nju specifičan, sa čim je nužno povezana?” Takva pitanja mogu voditi ili zaključku o samostalnoj vrednosti forme ili umetnikovom pristajanju da se ograniči na „oformljivanje” naučnih, naučno-filozofskih, naučno-publicističkih i drugih istina, što u svakom slučaju isključuje sazajni karakter umetnosti.

Upravo otuda proističe zanemarivanje karakterâ, gola tendencioznost, shematizam itd, što se s vremena na vreme obelodanjuje u našoj umetnosti i kritici, označavajući zaborav specifičnih zakonitosti umetnosti i vulgarizatorskih odnosa prema njoj. Još ćemo imati prilike da se osvrnemo na konkretne primere ovakve vulgarizacije.

* * *

U težnji da obrazlože tvrđenje o nedostatku specifičnog realnog načela u umetnosti, pristalice teorije koju smo ovde kritikovali obično se oslanjaju na rusku revolucionarno-demokratsku estetiku XIX veka, a posebno na V. G. Bjelinskog.

V. G. Bjelinski je u celokupnoj svojoj kritičkoj delatnosti zastupao tvrđenje da umetnost, za razliku od filozofije i nauka, nema specifičan sadržaj i da predstavlja izražavanje filozofskih i naučnih istina u poseb-

nom obliku. U prvom periodu svog stvaralaštva Bjelinski se neposredno oslanja na Hegela. Po Hegelovom mišljenju, filozofija i umetnost imaju isti predmet — apsolutnu ideju. Ali dok se u filozofiji ideja javlja u svom čistom vidu, u umetnosti se javlja u slici.

U jednom od članaka iz naznačenog perioda Bjelinski je pisao: „Poezija je istina u formi posmatranja; njene tvorevine su ovaploćene ideje, vidljive, *opažljive* ideje. Prema tome, poezija predstavlja tu istu filozofiju, to isto mišljenje, sa kojima deli isti sadržaj — apsolutnu istinu, ali ona nije data u formi dijalektičkog razvoja ideje iz same sebe, već u formi neposrednog pojavljivanja ideje u slici. Pesnik misli u slikama; on *ne dokazuje* istinu, već je *pokazuje*.”¹⁰

Tačno je da Bjelinski, sledeći Hegela, svoje tvrdnje obrazlaže stavom da ideja u umetnosti mora da bude konkretna. Šta je konkretna ideja? Njena specifična obeležja u osnovi predstavljaju svrsishodnost i životnost. Konkretna ideja zahvata predmet sa svih strana i predstavlja ga u njegovoj punoći, dok je u ideji koja nije konkretna uvek izražena samo jedna strana predmeta, tj. samo jedan deo istine.

Na prvi pogled, ovde se susrećemo sa pokušajem ukazivanja na svojevrstan predmet iskustva (čije specifično obeležje predstavlja svrhovitost i životnost), ali u objektivno-idealističkom smislu ova napomena ništa ne menja u pogledu problema poistovećivanja predmeta umetnosti i filozofije, jer apsolutna ideja po Hegelu predstavlja jedinstvenu i sveobuhvatnu istinu. Upravo ona i predstavlja predmet i filozofije i umetnosti, nezavisno od toga na kakav je način i u kom obliku izražena.¹¹

Poznato je da je Bjelinski i posle 1840. godine, kada je već postao ubeđeni materijalista, nastavio da tvrdi da umetnost i filozofija, kao i nauka, imaju istovetan sadržaj, i da se razlika među njima uopšte ne ogleda u sadržaju već u načinu obrađivanja i izražavanja jednog istog sadržaja. Naučnik dokazuje, umetnik pokazuje, i jedan i drugi na ubedljiv način; prvi to čini logičkim

¹⁰ V. G. Belinskij, *Poln. sobr. soč.*, tom III, 1953, str. 431.

¹¹ Za Hegela ovo tvrđenje ima sasvim određeno značenje, koje se sastoji u sledećem: zahvaljujući predmetnoj, konkretno-čulnoj formi izražavanja, umetnost u principu nikada ne može dati onu istinu koju daje filozofija, već samo njenu spoljašnju stranu, priviđenje (lepo je priviđanje istine, njen nagoveštaj). Da bi se u umetnosti dostigla potpuna istina ona, po Hegelu, mora funkcionisati kao misao, a da bi to postigla, morala bi odbaciti konkretno-čulnu formu. Ali tada bi ona prestala da bude umetnost.

argumentima, a drugi — slikama. Upravo u tom periodu Bjelinski se zalaže za „mišljenje u slikama”.

G. V. Plehanov je više puta ukazivao na ovo izjednačavanje sadržaja umetnosti i drugih oblika saznanja kod Bjelinskog.

U članku „Književni pogledi V. G. Bjelinskog” / „Literaturnye vzgljady V. G. Belinskogo” / Plehanov izdvaja mišljenje Bjelinskog da, „iako je Shakespeare sve iznio kroz poeziju, to što je on izrekao ne pripada samo poeziji”. „Kako to treba da shvatimo?”, pita se Plehanov. „Zar ne postoji oblast koja pripada samo poeziji? Zar je sadržaj poezije isti kao i sadržaj filozofije, zar se razlika između pesnika i filozofa sastoji samo u tome što jedan misli u slikama, a drugi u silogizmima? Ili možda ipak nije tako? Iz onoga što je Bjelinski rekao proizlazi da, u stvari, nije tako. Ali on ipak sa ubeđenjem ponavlja misao o istovetnosti sadržaja poezije i filozofije, i to u istom tom članku u kojem se na zanimljiv način osvrće na Shakespearea. Jasno je da Bjelinski jednostavno nije uspeo da održi svoju argumentaciju.”¹²

Sam Plehanov je, kao što je poznato, umetnost odredio kao izražavanje misli i osećanja, ali ne u apstraktnom obliku, već u živim slikama. Po mišljenju Plehanova, upravo ta živa, slikovita forma predstavlja glavno obeležje umetnosti. Međutim, razmatrajući vezu između sadržaja i forme, i određujući značenje sadržaja, Plehanov postavlja pitanje o specifičnom predmetu umetnosti. „A pošto se”, piše on, „svaka misao ne može izraziti u slikovitoj formi (pokušajte, na primer, da na taj način izrazite misao da je zbir kvadrata nad katetama jednak kvadratu nad hipotenuzom), pokazuje se da Hegel (a s njim i naš Bjelinski) nije bio sasvim u pravu kada je govorio da [umetnost ima isti predmet kao i filozofija] ...”¹³.

Ovakvo postavljanje pitanja je neophodno ukoliko se polazi od toga da se sadržaj i forma u umetnosti nalaze u organskoj i nužnoj, a ne u spoljašnjoj vezi.

Tvrđenje Bjelinskog o tome da umetnost, filozofija i nauka imaju isti sadržaj nije ispravno, utoliko pre što je i on sam kao malo ko umeo da otkrije specifičan sadržaj umetnosti u konkretnoj analizi umetničkih dela, i što je umeo da od umetnika zahteva isticanje tog specifičnog sadržaja. Ali u svojim filozofsko-estetičkim for-

¹² G. V. Plehanov, *Iskusstvo i literatura*, Goslitizdat, Moskva 1948, str. 394. Reč je o dokazivanju tvrđenja uperenih protiv pristalica „čiste umetnosti”.

¹³ *Isto*, str. 152.

mulacijama Bjelinski je, kao što vidimo, bio sklon da zanemari tu stranu specifičnosti umetnosti.

Objektivnu, realnu osnovu umetnosti (tj. njen predmet) Bjelinski određuje kao stvarnost. Boreći se protiv idealističke estetike, on je sa žarom isticao da umetnost predstavlja izražavanje istine, da je samo jedna stvarnost najviša istina, i da je sve ono što je izvan nje, tj. svaka 'umišljena' stvarnost, laž i klevetanje istina"¹⁴.

U ovoj njegovoj misli dat je opšti filozofsko-materijalistički pogled na umetnost.

Bjelinski se suprotstavlja svim idealističkim određenjima umetnosti i naglašava da je stvarnost primarna, a umetnost sekundarna, tj. da je ona proizvod i odraz stvarnosti. Taj zadatak materijalističkog rešavanja osnovnog filozofskog pitanja iz oblasti umetnosti razmatrao je, i dao mu značajno mesto, N. G. Černiševski u svojoj disertaciji *Estetski odnosi umetnosti prema stvarnosti (Estetičke odnose iskusstva k dejstvitel'nosti)*.

„Apologija stvarnosti može se uporediti sa fantazijom”, pisao je on; „suština takvog rasuđivanja sastoji se u težnji da se dokaže nemogućnost upoređivanja umetničkih dela i žive stvarnosti”¹⁵. Takav je bio istorijski zadatak materijalističke estetike. Treba imati na umu da materijalistička koncepcija estetike tada još nije prevladavala, tako da se njen zadatak nije sastojao u razvoju i produblivanju njenih posebnih problema. Naprotiv, prevladavala je idealistička estetika (prevashodno hegelijanska), koja je i zvanično bila prihvaćena. Zato je sasvim razumljivo što se borba materijalizma i idealizma u oblasti umetnosti morala, pre svega, voditi na planu najopštijih, metodoloških, principijelnih pitanja.

Drugim rečima, za materijalističku estetiku — za Bjelinskog, Dobroljubova, Černiševskog — bilo je istorijski neophdno ne toliko da otkrije specifične karakteristike umetnosti u poređenju sa drugim oblicima društvenog saznanja, koliko da istakne „zemaljsku” prirodu i suštinu umetnosti i na taj način se suprotstavi idealističkim određenjima, prema kojima je umetnost odvojena od stvarnosti, a time, po samoj svojoj prirodi, i od drugih oblika saznanja, na primer od nauke.

Černiševski piše: „Nauka i umetnost (poezija) predstavljaju *Handbuch* za onoga ko počinje da proučava život... Nauka i ne pomišlja da to prikriva, kao ni pesnici, koji to ističu u beleškama o suštini svojih ostvarenja;

¹⁴ V. G. Belinskij, *naved. delo*, tom IV, 1954, str. 37.

¹⁵ N. G. Černiševskij, *naved. delo*, str. 89. (Upor. N. G. Černiševski, *Estetički i književnokritički članci*, str. 105. — *Prim. red.*)

samo se u estetici i dalje tvrdi da je umetnost iznad života i stvarnosti.”¹⁶

Isto ovo tvrđenje, iskazano gotovo istim rečima, naći ćemo i kod Bjelinskog.

Ne smemo sebi dozvoliti da ispustimo iz vida ovaj svojevrstan istorijski zadatak koji stoji pred revolucionarno-demokratskom estetikom, jer bismo se time odrekli i istorijskog pogleda na svet.

Danas estetika ima za zadatak da razjasni specifičnost umetnosti kao društvene pojave. To zahteva živa umetnička praksa, borba za umetnički kvalitet umetničkih dela.

Danas, kada teoretičari zastupaju potpuno izjednačavanje umetnosti i nauke, umetnosti i filozofije, kada se biološki proces razvoja biljaka uzima kao umetnički sadržaj, ili kada se sadržaj umetničkog platna brka sa filozofskom kategorijom, kada se, kraće rečeno, često pristupa vulgarizaciji, pravi je trenutak da se istaknu specifične karakteristike umetnosti, njeno ravnopravno, pa prema tome i samostalno mesto i značenje u odnosu na ostale oblike saznanja. A to pre svega treba učiniti u pogledu njenog sadržaja.

Međutim, ne treba misliti da ruska revolucionarno-demokratska estetika uopšte nije postavila pitanje o specifičnom predmetu umetnosti.

U tom pogledu Černiševski u svojoj disertaciji pravi očigledan korak napred u odnosu na Bjelinskog.

Kada se pažljivo čita njegova disertacija, mora se uočiti da Černiševski, pre svega, pretpostavlja da se specifičnost umetnosti može istraživati na tom planu; zatim, Černiševski je i sam u nizu svojih tvrđenja ukazao na jedino ispravno rešenje tog pitanja. Osvrnimo se sada na njegovu disertaciju.

Najveća naučna zasluga Černiševskog sastoji se u jasnom ukazivanju na to da se u određivanju suštine umetnosti mora uzeti u obzir razlika između *formalnog načela* umetnosti i njenog „*realnog načela*, ili sadržaja”. Razrađujući svoju teoriju stvaralaštva, koja je „suštinski različita od pseudoklasične teorije podražavanja prirode” i na koju se, prema tome, ne može odnositi hegelovska kritika teorije podražavanja, jer „nijedna Hegelova primedba, koja je savim tačna kada se odnosi na teorije podražavanja prirode, ne može da se uputi teoriji stvaralaštva”, Černiševski ujedno primećuje da se „rečima: 'Umetnost je reprodukcija prirodnih pojava i života' određuje samo način na koji se stvaraju umetnička dela;

¹⁶ *Isto*, str. 87. (Upor. *naved. delo*, str. 102—103. — *Prim. red.*)

međutim, i dalje ostaje pitanje kakve pojave reprodukuje sama umetnost; kada se odredi formalno načelo umetnosti, da bi se umetnost u potpunosti shvatila neopodno je odrediti i realno načelo, ili umetnički sadržaj¹⁷.

Obratimo pažnju na samo postavljanje pitanja, koje za nas i jeste od najveće važnosti. Černiševski sasvim jasnim i neposrednim rečima govori o tome da za potpuno određenje suštine umetnosti (tj. „njeno potpuno razumevanje“) nije dovoljno da se odredi način na koji se stvara umetničko delo, tj. nije dovoljno da se reprodukovanje (odražavanje života u formama samog života) shvati kao specifično obeležje umetnosti; da bi se do takvog određenja došlo, potrebno je ukazati i na specifičnost objektivnog sadržaja, i pri tom ovo načelo treba odrediti kao realno, ili suštinsko, za razliku od prvog načela koje je čisto formalno. Ovakav stav Černiševski nije slučajno izneo, što potvrđuje i činjenica da ga on u tekstu više puta ponavlja. Na 78. strani njegovog teksta čitamo: „Ovde ćemo pre svega primetiti da se rečima 'Umetnost je reprodukovanje stvarnosti' i frazom 'Umetnost je podražavanje prirode' određuje samo formalno načelo umetnosti...“.

A na 80. strani: „Pre nego što pređemo na određenje suštinskog sadržaja umetnosti, koje treba da dopuni određenje njenog formalnog načela, smatramo da je neopodno...“ itd.

I dalje: „Određenje formalnog načela umetnosti koje mi prihvatamo slično je onom koje je preovlašivalo u grčkom svetu...“, i: „Sada moramo dopuniti naše određenje umetnosti i od razmatranja njenog formalnog načela preći na određenje njenog sadržaja.“¹⁸

Pitanje je, dakle, savršeno jasno postavljeno!

Kako je Černiševski rešio pitanje realnog načela umetnosti? Njegovo rešenje tog pitanja tesno je povezano sa njegovom sasvim konkretnom polemikom s idealističkom estetikom i njenim uticajem i značajem za problem o kojem je reč. „Obično se smatra“, piše Černiševski, „da je *lepo* sadržaj umetnosti; ali time se suviše sužava polje umetničkog. Ako se čak i složimo da su uzvišeno i komično aspekti lepog, mnoštvo umetničkih dela po svom sadržaju i dalje neće moći da se podvedu pod te tri rubrike: lepo, uzvišeno, komično. U slikarstvu se, na primer, u ovu podelu ne uklapaju slike iz domaćeg života, u kojima nema nijednog lepog ili smešnog lica, zatim prikazivanje starca ili starice, koje ne krase ni

¹⁷ Isto, str. 110. (Upor. naved. delo, str. 127. — Prim. red.)

¹⁸ Isto, str. 80—81, podvukao A. B. (Upor. naved. delo, str. 93—94. — Prim. red.)

kakva posebna staračka lepota itd. U muzici je još teže slediti uobičajene podele; ukoliko marševe, patetične muzičke komade itd. podvedemo pod kategoriju uzvišenog, a muzičke komade koji izražavaju ljubav ili radost pod kategoriju lepog, i ukoliko izdvojimo mnoštvo komičnih pesama, još uvek će ostati veliki broj muzičkih komada koje po njihovom sadržaju nećemo tako lako moći da podvedemo ni pod jednu od ovih kategorija. Gde da uvrstimo tužne motive? Da li da ih shvatimo kao patnju, i podvedemo pod uzvišeno, ili kao nežna maštanja, i podvedemo pod lepo? Ali od svih umetnosti poezija se najviše opire podvođenju svog sadržaja pod uske rubrike lepog i njegovih momenata. Njena oblast je oblast čitavog života i prirode; pesnikovi pogledi na raznolike životne pojave i sami su raznoliki, pošto predstavljaju shvatanje čoveka koji razmišlja o tim različitim pojavama; a mislilac u stvarnosti nalazi mnogo više od lepog, uzvišenog i komičnog.“¹⁹

Navodeći ovako dugačak odlomak iz disertacije Černiševskog, želeli smo da čitaoca uputimo u polemiku koja se u to vreme vodila o pitanju sadržaja umetnosti. Iz navedenog odlomka nije teško zaključiti da se Černiševski, kao i pre njega Bjelinski, koji je u svojim poslednjim godinama takođe istupao protiv lepog kao jedinog sadržaja umetnosti, bori za široki društveni sadržaj umetnosti, i da smatra da umetnik ima pravo i obavezu da se ne ograničava na lepe predmete, i ne prikazuje samo lepa osećanja i pojave — na primer, samo ljubav, ili samo lepotu prirode. Oštrica kritike Černiševskog uperena je na zloupotrebljavanje „lepote“ u vladajućoj umetnosti tog vremena, koja se suprotstavljala gogoljevskoj tradiciji. Pisци su, na primer, smatrali svojom dužnošću da, i tamo gde treba i tamo gde ne treba, ispunjavaju brojne stranice što dužim opisima prirode (jer su smatrali da je to lepo, a da u umetnosti osim lepog ništa nije potrebno). Ali to, kao što je primetio Černiševski, i nije najstrašnije: opisi prirode mogu se prilikom čitanja i izostaviti, „jer se oni javljaju kao spoljašnja forma“ (str. 74); ali preko ljubavi, koja se ne sine izostaviti, ne može se tako lako preći, jer „bez nje sve gubi povezanost i smisao“. „... Navika da se govori o ljubavi, ljubavi koja je večna“, tačno primećuje Černiševski, „čini da pesnici zaboravljaju druge strane života, koje mnogo više interesuju čoveka; celokupna poezija i život koji ona prikazuje na izvestan način je sentimentalno i ružičasto obojena; umesto zrelog prikazivanja čovekovog života, umetnička dela predstavljaju izvestan mladački (da se uzdr-

¹⁹ Isto, str. 81. (Upor. naved. delo, str. 94—95. — Prim. red.)

žimo od preciznijih epiteta) pogled na život, a pesnik je obično mlad, vrlo mlad čovek, čije su priče zanimljive samo za ljude njegovog karakternog ili fiziološkog uzrasta. To, na kraju krajeva, kvari ugled umetnosti...²⁰ Černiševski je, besumnje, sasvim u pravu: čovekov život i njegova interesovanja koja su svedena na ljubav, „uvek na jednu ljubav“, predstavljaju nedopustivo sužavanje i osiromašenje kako života tako i interesovanjâ čoveka kao društvenog bića. Za Černiševskog je bilo važno da istakne mnogostranost umetničkog sadržaja. Ali Černiševski, za razliku od Bjelinskog, mnogo ređe koristi pojam stvarnosti uopšte, koji, po pravilu, zamenjuje pojmom „život“; međutim, taj pojam kod njega, u krajnjoj liniji, označava čovekov život i čovekova interesovanja, na šta ćemo se posebno osvrnuti u sledećoj glavi*. Upravo to je i potrebno za postavljanje pitanja o specifičnom realnom načelu umetnosti. Zato, kada piše da je „oblast umetnosti sve ono što čoveka zanima u životu i prirodi“²¹, on se u izvesnoj meri već udaljava od pitanja o specifičnosti realnog načela umetnosti u poređenju sa drugim oblicima društvenog saznanja, koje je sam postavio. Toga je bio svestan i sam Černiševski. Na jednoj od stranica svog rukopisa on je dopisao: „Možda bi jedno strože razmatranje odnosa između umetnosti i filozofije, istorije i opisnih nauka pokazalo da se i unutar našeg vrlo širokog određenja može napraviti sadržajna razlika između umetnosti i ostalih srodnih tendencija ljudskog duha, koja je sasvim precizna, u najmanju ruku bar onoliko precizna kao i ranije načinjene razlike. Ali takvo razmatranje predaleko bi nas odvelo, a, osim toga, nije nam ni neophodno.“²²

„U sadašnjoj situaciji“, kao što je više puta isticao Černiševski, kada se vodi borba za opšte osnove realističke estetike, potrebno je dokazivati da je umetnost duhovna delatnost koja je ravnopravna sa naukom, da ona takođe predstavlja odraz stvarnosti i sredstvo služenja stvarnosti, pa da, prema tome, umetnost ni u kom slučaju nije „iznad“ stvarnosti, već da je, naprotiv, „niža“ od nje, da predstavlja njenu sliku i njen surogat. Zbog toga se „ne sme ni pomisliti da se umetnost poredi sa stvarnošću, a još manje se sme tvrditi da umetnost leptotom prevazilazi stvarnost“.²³

²⁰ Isto, str. 83—84. (Upor. *naved. delo*, str. 98. — *Prim. red.*)

* Glava II. Specifičeskij predmet iskusstva i hudožestvenoe sodержanie, str. 56—138. — *Prim. red.*

²¹ Isto, str. 110. (Upor. *naved. delo*, str. 127. — *Prim. red.*)

²² Isto, str. 889.

²³ Isto, str. 87—88. (Upor. *naved. delo*, str. 103. — *Prim. red.*)

Zapravo, zadatak Černiševskog u *Estetskim odnosima*... bio je još opštiji od onog o kojem sada govorimo, a i on je, u stvari, predstavljao samo deo opšteg zadatka koji je postavio Černiševski. U osvrtu na prvo izdanje Černiševski je pisao da nas „estetika može zanimati zbog toga što rešenje njenih zadataka zavisi od rešenja drugih, zanimljivijih pitanja“.²⁴ Ta „zanimljivija pitanja“ u njegovu vreme su bila pitanja filozofske prirode, i Černiševski upravo njih ima u vidu. On bi, kako izjavljuje u pomenutom osvrtu, želeo otvoreno da govori i da upravo u oblasti filozofskih pitanja zada odlučujući udarac „vladajućoj teoriji“ (tj. idealizmu). Ali kao što je poznato, u njegovo vreme bilo je zabranjeno čak i suprotstavljati idealizam i materijalizam u štampi. To je u velikoj meri uticalo na izbor teme za disertaciju, što i Černiševski više puta napominje: u estetici, i kroz estetiku, on je bar u aluzijama i parafrazama mogao zadati udarac idealizmu u pogledu glavnih pitanja. Zato Černiševski i sam često ističe da njegova estetička shvatanja predstavljaju samo primenu opštih materijalističkih postavki na estetička pitanja.

U ovom osvrtu Černiševski teži da istakne i razjasni upravo opštefilozofski, materijalistički smisao disertacije, i njemu posvećuje veću pažnju nego značaju koji disertacija ima za estetiku, tvrdeći pri tom da njegova estetička teorija ima „suštinski značaj samo kao primena opštih shvatanja na pitanja jedne posebne nauke... I za čitaoca će, po mišljenju recenzenata, biti zanimljiva ona kritika /disertacije; A. B./ koja će se odnositi na opštu tačku gledišta, pošto je i sama estetika, za one koji se njome ne bave, zanimljiva samo kao deo opšteg sistema pogledâ na prirodu i život.“²⁵

U predgovoru trećem izdanju disertacije (čije objavljivanje cenzura nije dozvolila) Černiševski je 1888. godine pisao da on uopšte u svojoj disertaciji pridaje značaj samo opštefilozofskim materijalističkim postavkama, i da ono što se odnosi na estetiku „ni tada /1855. godine; A. B./ nije smatrao naročito važnim“. Černiševski dalje produžava: „Svojim ne naročito velikim trudom bio sam zadovoljan samo utoliko što mi je uspelo da neke Feuerbachove ideje iskažem na ruskom jeziku u obliku koji se mogao usaglasiti sa okolnostima u ruskoj

²⁴ Isto, str. 95. (Upor. *naved. delo*, str. 111. — *Prim. red.*)

²⁵ Isto, str. 104—105 (Upor. *naved. delo*, str. 121. — *Prim. red.*)

literaturi.”²⁶ Iz svega što smo do sada naveli ne treba zaključiti da je Černiševski potcenjivao samu estetiku, već da su ga opšta filozofska pitanja, koja su zahtevala da neodložno budu razmotrena, morala u to vreme zanimati u mnogo većoj meri. A za estetičku nauku bila je srećna okolnost što je Černiševski upravo nju izabrao da bi propagirao zabranjeni materijalizam. Sve je to savršeno jasno. Ovu okolnost treba imati u vidu kada se govori o odnosu filozofskih osnova nauke prema njenom „sopstvenom razvoju”, koji je uočio Engels.

Uzged rečeno, tu okolnost nije zanemario ni sam Černiševski. U već pomenutom osvrtu Černiševski je izneo tvrdnju koja, doduše, nije ušla u završnu verziju teksta, ali je veoma uočljiva i sadrži vredna metodološka uputstva u pogledu estetike kao nauke. Černiševski tvrdi da za specifično estetičke pojmove i zaključke nije bitna „saglasnost sa stvarnošću, pa čak ni čvrsta naučna zavisnost od opšteg shvatanja odnosa između umetnosti i stvarnosti”, pošto su zaključci u estetici „u potpunosti određeni ne toliko ovakvim shvatanjem, koliko analizom činevnica koje umetnost prikazuje...”²⁷

Ovo tvrđenje se poklapa sa analognim Engelsovim zapažanjima. Na tom planu treba procenjivati i sledeće zapažanje Černiševskog koje se odnosi na određenje sadržaja umetnosti kao „zanimljivog za čoveka u životu i prirodi”. „Dokaz tog tvrđenja”, pisao je Černiševski kao recenzent svoje sopstvene disertacije, „nije potpun i čini najslabiju tačku u izlaganju g. Černiševskog, koji, reklo bi se, nju smatra odveć jasnom i gotovo ne vidi da bi je trebalo dokazivati. Mi ne osporavamo zaključak koji autor iznosi, već smo nezadovoljni njegovim izlaganjem. On je trebalo da navede mnogo više primera koji bi potvrđivali njegovu misao da se 'sadržaj umetnosti ne može podvesti pod tesne okvire lepog, uzvišenog i komičnog', a nije bilo teško pronaći stotine primera koji bi potvrđivali njegovo ispravno shvatanje...”²⁸ Sasvim je očigledno da ovde nije reč o broju primera, i da se smisao ove kritičke primedbe ne sastoji u tome, već u zapažanju da „autor nije analizirao činjenice koje umetnost prikazuje”.

²⁶ Isto, str. 126. Poznato je da je Černiševski celog svog života sebe smatrao samo učenikom Feuerbacha; njegova skromnost je vredna pažnje, ali to nije bilo tačno, jer je on, u stvari, otišao dalje od Feuerbacha.

²⁷ N. G. Černyševskij, *Ob iskusstve*, izdanje Akademije umetnosti SSSR, Moskva 1950, str. 280.

²⁸ N. G. Černyševskij, *Poln. sobr. soč.*, tom II, str. 110. (Upor. N. G. Černiševski, *Estetički i književnokritički članci*, 1950, str. 127. — *Prim. red.*)

Međutim, kao što smo već primetili, Černiševskom je u tim konkretnim istorijskim uslovima ideološke borbe za umetnost bilo važno da istakne povezanost umetnosti i drugih čovekovih „duhovnih delatnosti”; bilo je važno istaći mnogostranost umetničkog sadržaja i širinu društvenih interesovanja vezanih za njega, a nije bilo od tolikog značaja da se podvuče njegovo specifično, realno načelo, njegov specifičan predmet koji, kao što ćemo videti, ne samo da ne isključuje, već, naprotiv, pretpostavlja tu mnogostranost, širinu i društveno-zanimljiv karakter sadržaja umetnosti.

Zbog svega toga, moramo u potpunosti razjasniti neophodnost postavljanja problema u svetlu konkretnih istorijskih zadataka estetičke nauke. Osnivanje filozofskog materijalizma u oblasti estetike predstavlja najveću istorijsku zaslugu ruskih revolucionarnih demokrata. A mi od estetike, kao ni od drugih nauka, ne možemo zahtevati da reši više zadataka nego što joj postavlja određeno vreme.

Pritom treba imati u vidu da je tendencija naglašavanja neospornog prioriteta stvarnosti nad umetnošću i isticanje zajedničkih karakteristika raznovrsnih saznanja (na račun njihovih specifičnih karakteristika), a uz to i polemička žestina i izvesna ograničenost predmarksističkog materijalizma uopšte (koja je od posebne važnosti za objašnjenje društvenih pojava i zakonitosti), morala dovesti do nekih uproščavanja i grešaka na koje nailazimo u teorijskim radovima revolucionarnih demokrata. Oni prirodu i suštinu umetnosti nisu do kraja mogli shvatiti kao društvenu pojavu, jer nisu zastupali, niti su mogli zastupati pozicije istorijskog materijalizma. Treba uočiti da su oslanjanje Bjelinskog na gnoseološku stranu problema i na formu u umetnosti, koja je različita od nauke, kao i neka uproščavanja na tom planu, koja su prisutna i kod Černiševskog, povezani su opštim pogledom na svet (u takva uproščavanja, na primer, spada određenje Černiševskog prema kojem je umetnost „surogat stvarnosti”, što, u odnosu na idealizam, predstavlja samo drugu krajnost; zatim, nedovoljna povezanost reprodukcije sa „objašnjenjem života”, zbog čega ona često biva suviše jednostavna; metafizička uproščavanja koja se odnose na probleme uzvišenog i tragičnog itd).

Ukoliko imamo u vidu taj zajednički glavni zadatak, koji su sebi postavili ruski revolucionarni demokrati, a pre svega Černiševski u već navedenom radu, zadatak koji se sastojao u primeni filozofskog materijalizma na estetiku i na rešavanje njenih opštih pitanja, uproščavanja i grešaka koje su učinili Bjelinski i Černiševski u

njihovo vreme nisu bili značajni. Moramo priznati da su oni zanemarljivi i drugostepeni. Ali njihovo nekritičko ponavljanje na današnjem stepenu razvoja materijalističke estetike i u svetlu njenih savremenih zadataka značilo bi da dopuštamo grube i ozbiljne greške.

* * *

Sažimajući ono što je rečeno u prethodnoj glavi, možemo zaključiti sledeće.

Slikovita forma odražavanja stvarnosti (konkretno-čulna, individualna reprodukcija realnih pojava i procesa), bez obzira na to što je ona besumnje svojstvena umetnosti, ne predstavlja ono suštinsko specifično obeležje umetnosti, na osnovu kojeg je razlikujemo od drugih oblika (raznovrsnosti) društvenog saznanja; ona predstavlja formalno načelo umetnosti.

Isto tako, suštinsko načelo umetnosti ne treba tražiti ni u specifičnosti procesa umetničkog saznanja, u specifičnim kategorijama umetničkog mišljenja (slikovitosti, osećajnosti, umetničkoj uobrazilji), ukoliko se ono ne povezuje sa specifičnim predmetom saznanja. Prema tome, specifična suština umetnosti, kao i izuzetno jaka osećajnost i uobrazilja, koje su u njoj prisutne, mogu se objasniti samo na osnovu specifičnosti objektivnog sadržaja umetnosti.²⁹

Pošto su ih estetičari razmatrali izvan ovog odnosa i ove zavisnosti, specifične karakteristike procesa umetničkog saznanja objašnjavaju se iz sebe samih, tj. nalaze svoju osnovu u sferi formalnih kategorija mišljenja i, u krajnjem ishodu, u specifičnosti umetnikove psihe, što vodi idealističkom objašnjenju umetnosti kao stvaranja umetničkog genija.

Poricanje specifičnosti umetničkog sadržaja i svođenje celokupne specifičnosti umetnosti na formu izražavanja govori nam o tome da se estetski značaj u umetnosti pridaje samo formi, a da se sadržaj shvata kao vanestetska kategorija. Shvatanje da je sadržaj „indiferentan” u estetskom pogledu povezano je sa kantovskim određivanjem suštine estetskog i vodi ili formalizmu ili vulgarnim tumačenjima umetnosti kao discipline koja „oformljuje” i popularizuje religiju, filozofiju ili nauku.

Prema tome, ovakvi pogledi na umetnosti vode poricanju samostalnosti umetnosti kao forme društvenog

²⁹ Ovaj zaključak biće podrobno obrazložen u III glavi (Upor. napomenu 5. — *Prim. red.*)

saznanja, njenom rastvaranju u drugim formama i vulgarnom izjednačavanju sa njihovim sadržajem.

Poricanje specifičnog predmeta umetnosti vodi, u stvari, poricanju umetnosti kao saznanja; saznajni karakter umetnosti pritom se priznaje samo na rečima, a u suštini se poriče.

Vulgarizacija umetnosti, koja je povezana sa ovakvim njenim tumačenjem, kod nas je prisutna i u teoriji i u praksi.

Pozivanje pristalica vulgarizatorske teorije umetnosti na rusku revolucionarno-demokratsku estetiku, a posebno disertaciju Černiševskog *Estetski odnosi umetnosti prema stvarnosti*, koja, navodno, potvrđuje njihove zaključke, neosnovano je, jer je Černiševski upravo u ovom radu postavio principijelno pitanje o formalnom i realnom načelu umetnosti i pretpostavio da je moguće precizirati specifičnost predmeta umetnosti. To znači da naši „ortodokсни učenci” Černiševskog žele da budu „ortodoksniji” od samog učitelja; oni, zapravo, pokazuju da dogmatski i sholastički pristupaju radovima revolucionarnih demokrata i da se prema nasleđu odnose nekritički i protivno principima stvaralaštva i istorizma.

Po našem mišljenju, pitanje specifičnosti umetničkog sadržaja neizbežno se postavlja prilikom određivanja suštine umetnosti.

(A. I. Burov, „Formal'noe načalo iskusstva i vulgarizatorskie tendencii v estetike”, *Estetičeskaja suščnost' iskusstva*, Iskustvo, Moskva 1956, str. 17—55.)

Prevela Ljubica Došen

Henri Arvon

MARKSIZAM I UMETNOST

„Šta umetnost čini većitom vrednošću uprkos njene istoričnosti?“ Ovo pitanje koje je Karl Marx postavio u Uvodu u *Kritiku političke ekonomije* (1858) otkriva odmah u njenoj neumoljivoj oštini dilemu u kojoj se koprcu svako estetičko razmišljanje koje se namerno zatvara u isključivo temporalni horizont. Podariti umetnosti istorijski određen karakter ne znači samo manje ili više čvrstim sponama povezati svaku umetničku manifestaciju s datom situacijom, već pre svega odbiti joj a priori svaki trajniji značaj i, još više, svaku apsolutnu vrednost. Ako je idealističkoj estetici lako da u promenljivim ogledalima umetničkih pojava otkrije večite zakone lepog i estetičke vrednosti — pošto, polazeći od izvesnih metafizičkih tvrdnji, odmah okreće leđa proizvoljnosti kontingencije — čini se, zauzvrat, da je estetici koja kao jedinu nauku priznaje istorijski razvitak uskraćeno da se pretvori u normativnu disciplinu.

Kako, međutim, iz estetike odstraniti pozivanje na istoriju kada se ustanovi da je moguće, štaviše nužno, umetničko delo tumačiti s obzirom na istorijske činjenice koje se neprestano obnavljaju i menjaju? Dimenzije interpretativnosti, podvrgnute stalnim promenama, neizbežno upućuju umetnost u ono polje temeljnih značenja koje je svojstveno svakom dobu. Hipostazirana estetika koja, zauzvrat, kontemplaciju osuđuje da sagledava lepo samo u njegovom bezvremenskom aspektu, napokon postaje neobrazložena spekulacija lišena delotvornosti i beskorisna.

Zahtevajući od dijalektike da ostvari teško, ako ne i nemoguće jedinstvo vremenskog i većitog, istorijske

i apsolutne vrednosti, relativne i celovite istine, marksistička estetika je stavljena na vrhunsku i odlučujuću kušnju. Stoga „nauka o umetnosti“ izgleda pozvana da unutar marksističkog učenja zauzme povlašćeno mesto. Gorki je izjavio da je „estetika etika budućnosti“. Roger Garaudy, autor *Realizma bez obala*, ne okleva da kaže da je „shvatanje estetike ugaoni kamen tumačenja marksizma“. Ali pre svega je György Lukács, s pravom nazvan „Marxom estetike“, svesno odabrao oblast estetike da bi unjoj pristupio obnavljanju marksističke dijalektike i njenom širenju na područja naših današnjih problema.

Marksistička estetika ostaje utoliko otvorenija potpunijom i stalno obnavljanoj primeni dijalektike što je ona jedna od retkih grana marksističkog učenja koja nije slomljena i prigušena težinom konačno ustanovljene dogme na koju se neprestano podseća recitovanjem gotovo ritualnih magijskih formula. Doživljena i zamišljena čas kao oruđe prisilne indoktrinacije, čas kao slobodni izraz bezumne revolucionarne nade, sagledana čas sa stanovišta umirujućeg kontinuiteta, čas s gledišta naglog prekida, uzimajući redom revolucionarnu formu koja čini da se zaboravi konzervativni sadržaj i poprimajući utoliko revolucionarniji sadržaj što forma ostaje tradicionalnija, umetnost je — ma koliko bilo potrebno da se uključi u globalni pogled na durštvene i istorijske pojave — postavljala Marxu i njegovim sledbenicima probleme koje su oni, dakako, načinjali, ali koje nikada nisu uspeli konačno da reše. Zatočenici bilo svojih ličnih ukusa bilo imperativa političkog delovanja, oni su — uprkos ponekad očajničkim naporima — dospeli samo do ruba jedne estetike.

To je posebno slučaj s Karlom Marxom. Okrenut najpre filozofskoj a potom ekonomskoj refleksiji, Karl Marx se nije manje zanimao, celoga svog života, ni estetičkim pitanjima. U toku svog filozofskog perioda on planira da objavi studije o religioznoj umetnosti i romantizmu; pošto je završio *Kapital* hteo bi da napiše knjigu o Balzacu. U nedostatku vremena njegovi planovi ostaju neostvareni. Njegova izričito književna kritika ograničava se tako na dve uzgredne ocene. *Sveta porodica* sadrži kritiku komentara koji je jedan mladi hegelijanac, imenom Szeliga, posvetio *Misterijama Pariza* Eugènea Suea. Drugi dokument čini slavna prepiska s Lassaleom povodom njegove drame *Sickingen*. Prva kritika je više socijalne nego književne prirode. Eugènea Suea, koji je tada ne samo u Francuskoj, već i u Nemačkoj bio u modi nesrazmerno literarnoj vrednosti svojih dela,

Karl Marx je optužio da odaje naprosto iluziju da napada društvenu nepravdu, budući da ne dovodi u pitanje samo kapitalističko društvo. Sud donesen o Lassalleovom komadu, naprotiv, ne zaustavlja se na kriterijumima spoljašnjim u odnosu na delo. Tu se nalaze ocrtane prve konture jedne izričito marksističke estetike.

Ono što još više povećava složenost stava Karla Marxa u pogledu umetnosti jeste to što se dvosmislenost, ako ne i protivrečnost između buržuskog načina života koji on zadržava čak i u krajnjoj bedi i antiburžoaskog načina mišljenja, koji usvaja već u mladosti, ne ispoljava nigde drugde u tako jasnoj očiglednosti. Sasvim klasičan ukus vodi ga Eshilu, Shakespeareu, Goetheu, Scottu, Balzacu, dok je njegov literarni sud o savremenima, naprotiv, određen njihovim političkim stavom. Stoga on naročito ceni one minorne pesnike koji brane slobodu, kao što behu Freiligrath i Georg Herwegh.

Otuda izvesna nedoslednost u izlozovanim primedbama Karla Marxa i Friedricha Engelsa o umetnosti i, posebno, književnosti; međutim, ona je u većini slučajeva prividna.

Kao i učenje u celini, marksistička estetika otkriva svoje strukture samo ukoliko je uporedimo s hegelovskom mišlju čiji je ona neposredan odblesak. Uzimajući za polaznu tačku hegelovsku dijalektiku koju su navodno ponovo postavili na noge, Karl Marx i Friedrich Engels su neizbežno navedeni da i svoje sopstvene umetničke i literarne ukuse postave u hegelovsku perspektivu, bilo da je i sami odabiraju, bilo da se od nje ograđuju, bilo pak da joj se odlučno suprotstavljaju.

Prvenstvo koje Marx i Engels dodeljuju romantičarima buržoaskog perioda, Fieldingu, Balzacu i ruskim realistima, čiji kritički stav prema političkom i društvenom svetu kojem pripadaju rado podvlače, nalazi svoje opravdanje u hegelovskoj estetici. Sledeći estetiku prosvetiteljskog razdoblja, onakvu kakvu su razvili Wieland i Goethe, Hegel je verovao da u romanu prepoznaje buržoasku epsku formu. Dok ep, po njemu, odražava sveukupnost života, roman se rađa iz „sukoba između poezije srca i njoj suprotne proze situacije koja se gubi u spoljašnjem i slučajnom“. U epu je subjektivno uzdignuto u rang tipičnog, a u romanu koji odgovara epohi u kojoj su se Ja i svet rascepili odnosi između subjektivnog i tipičnog postaju problematični.

Upravo zato što u analizi detalja ume da ogoli bivstvovanje ljudskih društava, Hegelova estetika služi kao propedeutika marksističkoj estetici. Tako će odnos između društvenih i umetničkih formi koji Hegel ustanovlju-

je u svojoj studiji o holandskom slikarstvu 17. veka istaći naročito ruski marksist Plehanov. Hegel, naime, nalazi da čudesnost holandskog slikarstva nosi u sebi skriven supstancijalni život holandske prirode i ljudi. „Radost koju su Holanđani crpeli u životu, čak i u njegovim najobičnijim, najništavnijim manifestacijama“, piše on, „rađala se otuda što su bili primorani da po cenu veoma teških borbi i bolnih napora osvoje ono što drugim narodima priroda pruža bez borbe i bez napora [...] Holanđani su sami stvorili najveći deo tla na kojem žive; bili su prisiljeni da ga neprestano brane od prodora mora. Ovu rodoljubivost, ovaj preduzetnički duh, ovu nabujalu i radosnu samosvest, sve to duguju samo samima sebi, vlastitoj delatnosti, i to čini opšti sadržaj njihovih slika.“

Klasičan ukus Marxa i Engelsa, koji se postavlja ako ne nasuprot a ono bar na margine njihovih političkih i filozofskih ubeđenja, ima, zauzvrat, izvesnih teškoća da se usaglasi s čuvenom hegelovskom tezom o smrtnosti ili, pre, smrti umetnosti. Poznato je da su tri etape koje u Hegelovom apsolutnom idealizmu obeležavaju hod duha u njegovoj potrazi za apsolutnim najpre umetnost, koja je „otkriće Apsoluta u njegovom intuitivnom obliku, puka pojava, idealnost koja se nazire kroz stvarno, ostajući uvek idealnost u odnosu na objektivnost ljudskog etičkog sveta“, zatim religija i, napokon, filozofija. Umetnost dostiže svoju vrhunsku tačku u grčkoj antici, religija se rascvetava u hrišćanstvu, a filozofija, najzad, uzdiže umetnost, baš kao i religiju, na nivo saznanja Apsoluta, to jest apsolutnog znanja. U ovom trostrukom napredovanju duha umetnost, dakle, predstavlja samo prelaznu i fragmentarnu fazu, ograničenu u vremenu. U trenutku kada čovečanstvo s hegelovskom mišlju stupa u najviši stadijum filozofije, umetnost biva proglašena u rang dovršenog i prevaziđenog istraživanja. Moderna epoha još živi tako reći samo u imaginarnom muzeju jedne bivše kulture. „S obzirom na sve to, umetnost za nas jeste, i po svojoj najvišoj odredbi, ostaje stvar prošlosti. Time je ona za nas izgubila i pravu istinitost i životnost... Umetnost nas poziva da je misaono promatramo i to ne u cilju da se ponovo podstakne umetničko stvaranje, već da se naučno sazna šta je umetnost.“ Baš kao i Platon, koji u svojoj *Državi* proganja Homera iz države obasipajući ga cvećem, pošto u sebi visoko ceni njegovu poeziju, Hegel se odriče žive umetnosti i aktualnost prenosi samo na filozofiju.

Marx, sa svoje strane, dopušta da je u grčkoj umetnosti umetnički izraz dostigao svoju najvišu tačku i naj-

čistiji oblik. Grčko čudo predstavlja u njegovim očima na izvestan način nedostižan vrhunac. Ali sudeći o umetnosti ne samo s gledišta opšteg razvoja čovečanstva već i s obzirom na njene dijalektičke odnose s različitim društvenim i ekonomskim stadijumima kojima je obeležena, Marx odmah započinje dijalog s Hegelom. Dok ovaj govori o harmoniji Grka kao o „sredini koja je, međutim, kao život uopšte, istovremeno samo kratki prelaz i u tom prelazu dostiže vrhunac lepote“, Marx u svom Uvodu u *Kritiku političke ekonomije* insistira na očiglednoj protivrečnosti između, s jedne strane, istorijske i društvene određenosti grčke umetnosti koja bi je morala zatočiti u izvesne granice tumačenja i procene i, s druge, večite draži koju ona ima za ljude uprkos svim istorijskim promenama.

Grčka umetnost je, svakako, tesno povezana s grčkim prilikama. „Da li je Ahil moguć s prahom i olovom? Ili uopšte *Ilijada* sa štamparskom presom ili čak sa štamparskom mašinom?“ Nema ničeg normalnijeg i manje iznenađujućeg od ove međupovezanosti društvenih i umetničkih oblika. Ali Marx odmah dodaje odlučujuće pitanje koje nije sociološkog ili ideološkog već isključivo estetičkog reda: „Ali teškoća nije u tome da se razume da su grčka umetnost i ep vezani za izvesne oblike društvenog razvitka. Teškoća je u tome da se razume što nam oni još pružaju umetničko uživanje i što u izvesnom pogledu važe kao norma i nedostižni uzor.“

Tako definicija koju Marx predlaže teži da u jedno učenje koje sve ljudske pojave povezuje s društvenim odnosima uključi grčko čudo koje upravo svedoči o distorziji što može nastati između opšteg razvitka i umetnosti. U stvari, argument o paralelnom razvitku društva i umetnosti Marx upravlja protiv samoga sebe; on uspeva da u ovom posebnom slučaju održi zahtev istorijskog materijalizma ograničavajući ga jedino na tumačenje grčke umetnosti i odričući ga se u objašnjenju umetničkog uživanja koje iz nje proizlazi. Podsećajući na radost koju odrasato čovek oseća sećajući se svog detinjstva, nije li on sasvim blizu pronalaska problema nostalgije i izgubljene naivnosti koji je posebno Schiller obradio u svom spisu *O naivnoj i sentimentalnoj poeziji*?

Svojim shvatanjem tragedije i heroja Marx i Engels se jasno suprotstavljaju hegelovskoj estetici. Pojam heroja pokriva kod Hegela dva sukcesivna aspekta. Prvo, Hegel heroja smešta u početak antike, kada ljudi još uživaju potpunu slobodu delovanja. Drugo, heroj je za njega čovek koji se, prevaziđen istorijskim razvitkom, ipak trudi da svim svojim snagama, braneći stari poredak u koji

je bio integrisan, odoli načelima jednog novog društva koje odbacuje. Tako Hegel veliča Goethea što je za heroja jedne tragedije odabrao Goetza von Berlichingena, viteza pobunjenog protiv doba u kojem više nema svoga mesta.

Kritika Lassalleovog komada *Franz von Sickingen* pruža Marxu i Engelsu priliku da preuzmu pojam heroja i prilagode ga potrebama estetike rukovođene istorijskim nužnostima. To je bio Lassalleov cilj kada je pisao komad. Estetičar Friedrich Theodor Vischer, duboko prožet hegelovskim idejama, kojima se uostalom nadahtuje naširoko u svojoj *Estetici*, zahtevao je, u skladu s hegelovskom estetikom, u jednom članku pod naslovom „Shakespeare u svojim odnosima s nemačkom poezijom“, da svaka drama bude povezana s nekim istorijskim sadržajem. Upravo ovu prevlast istorije nad individualnim voljama Lassalle je hteo da ilustruje. Nasuprot subjektivnoj Schillerovoj drami, Lassalleova drama procenjuje ne ličnu sudbinu heroja, već pritisak koji na nj vrši objektivni duh, to jest klasna borba u koju je ovaj hteo ne hteo upleten, kao i pritisak ideja s obzirom na koje se valja opredeliti. U Lassalleovom duhu, drama Franza von Sickingena nije, uostalom, izolovan istorijski događaj; ona uobličava, najavljuje i objašnjava propast revolucije 1848. godine.

Ali daleko od toga da u drami čitaju tragediju revolucije, svemoć objektivnog duha, Marx i Engels u njoj otkrivaju, pod nezgrapnim i veštačkim ogrtačem, subjektivni element koji je autor, međutim, hteo da okloni. Ono što čini istinsku potku drame jeste delovanje pojedinca koji nastoji da bude „lukav u velikim stvarima“, koji veruje da određuje istoriju samo svojom realističnom politikom. Ne vodeći nikakvog računa o objektivnim istorijskim činjenicama, Franz von Sickingen teži carskoj kruni; izdaje svoj narod, svoje prijatelje, i tom izdajom izdaje i samoga sebe. Tako se tragedija koju Lassalle hoće da uključi u određeni društveni okvir napokon svodi na običan psihološki i moralni problem. Sebi uprkos, Lassalle se u Franzu von Sickingenu ne obraća Shakespeareovim istorijskim evokacijama, već patetičnim Schillerovim deklamacijama. Promašaj komada je za Marxa utoliko neizbežniji što, sve prihvatajući etičko tumačenje istorije, on odbija potom pomirenje sadržano u tragičnom idealizmu Schillera i Hegela. Pošto je tragična dijalektika premeštena u sâmo istorijsko zbivanje i individualno delovanje Sickingena, čini se da nema izlaza. Poveruje li se Lassalleovom komadu, poraz

svakog socijalnog pokreta je izvestan, pošto se javlja kao immanentan revoluciji.

U svakom slučaju, Sickingenov kraj ne bi se mogao smatrati tragičnim: istorija ga je htela i njome je određen. Vitez pljačkaš i zakasneli proizvod feudalnog doba, Sickingen mora nestati onoga časa kada se razvije buržoaska privreda. Pogrešno je, dakle, u njemu videti tip heroja. Isto je i s Goetzmom von Berlichingenom koga, nasuprot Hegelu, Marx ne smatra „herojem” nego „bednikom”, predstavnikom viteštva, klase prevaziđene istorijom i osuđene da iščezne. Negodovanje koje pokazuje prema Goetzu kao istorijskoj ličnosti ne povlači, uostalom, odbacivanje komada koji mu je Goethe posvetio. Marx u njemu, naprotiv, nalazi ono bogatstvo istorijskog kretanja za čijim odsustvom žali kod Lassallea koji se ograničava na apstraktnu ilustraciju progressa.

Istinski heroj, prema Marxu i Engelsu, ne kaska dakle za svojim vremenom, ne iscrpljuje se zaludo u pozadinskim čarkama; on prednjači nad svojim vremenom, ubrzava istoriju umesto što pokušava da uspori njen hod. Valja ga tražiti među revolucionarima iz prošlosti, među pobunjenim plebejcima ili seljacima Thomasa Münzera. Njegov poraz nikad nije konačan, herojska iluzija koja ga pokreće samo je još nesigurno prvo naslućivanje manje ili više bliske budućnosti.

Ma koliko Marxova i Engelsova estetička razmišljanja na onih nekoliko stranica koje posvećuju umetnosti i književnosti bila ograničena, ona ipak nude trostruki vid u kojem nije moguće razabrati neki poredak prvenstva; ovo razmišljanje kreće se od potpune zavisnosti umetnosti od društvene situacije, do njene otvoreno priznate samostalnosti, prolazeći kroz stupanj njenog stavljanja pod starateljstvo u cilju političkog delovanja. Zato je umetnost za naslednike Marxa i Engelsa ostala rđavo i nedovoljno ograničeno područje u kojem su lični izbor i osobeni umetnički smisao pozvani da odigraju odlučujuću ulogu.

Za G. V. Plehanova (1856—1913), ruskog prevodioca *Komunističkog manifesta* i Lenjinovog učitelja, a kasnije protivnika, „književnost i umetnost su ogledalo društvenog života”. Pošto su umetnički proizvodi pojave u kojima se činjenice rađaju iz društvenih odnosa, moguće je „prevesti umetnička dela s jezika umetnosti na jezik sociologije”. Za potpuno razumevanje umetničkog ili književnog dela manje je, dakle, nužno poznavanje samog umetnika ili pisca od poznavanja socijalne psihologije u kojoj on sudeluje. „Svako književno delo”, konsta-

tuje Plehanov u svojoj polemici s Lansonom*, branio-cem literarne individualnosti, „jeste izraz svog vremena. Njegovu sadržinu i njegovu formu određuju ukus, navike i težnje toga vremena, i ukoliko je veći pisac, utoliko je jača i jasnija ta zavisnost karaktera njegova doba od karaktera njegova vremena — tj. drugim rečima: utoliko u njegovim delima ima manje onog ‚viška’ koji bi se mogao nazvati ličnim. Najglavnija lična osobenost, ‚najviša originalnost’ (čitalac se seća Lansonovih reči) velikog čoveka primećuje se u tome što je on u svojoj oblasti izrazio ranije ili bolje, potpunije nego drugi, društvene ili duhovne potrebe i težnje svoje epohe. Pred tom osobenošću, koja čini njegovu ‚istorijsku individualnost’, iščezavaju sve druge, kao što iščezavaju zvezde u sunčevoj svetlosti. A takva istorijska individualnost svakako može biti predmet tačne analize.”**

Metoda koja implicitno izvire iz ovih razmatranja jeste potpuno ukidanje individualnog stvaralačkog genija i apsolutno prvenstvo koje se dodeljuje naučnim činjenicama; Plehanov se sam pobrinuo da ukaže na etape koje u okviru ovakvog estetičkog razmišljanja od ekonomije vode umetnosti: „stanje proizvodnih snaga, ekonomski odnosi uslovljeni tim snagama, društveni i politički režim izgrađen na ovoj ekonomskoj osnovi, psihologija društvenog čoveka određena delom neposredno ekonomijom, delom društvenim i političkim režimom izgrađenim nad njom, različite ideologije koje odražavaju tu psihologiju”.

Plehanovljevo razlikovanje između estetičkog suda u pravom smislu reči i utilitarnog cilja umetnosti izgleda da odgovara distinkciji koju je Marx uspostavio između estetičkog procenjivanja i svrhovitosti umetnosti. Postoji, međutim, jedna bitna razlika. Za Plehanova estetički sud pripada čisto teorijskoj oblasti, dok ga Marx čini posebnim oblikom praktičnog procenjivanja. Zato strogo odvajanje estetičkog uživanja i izričito društvene uloge umetnosti potiče kod Plehanova manje iz stroge primene istorijskog i dijalektičkog materijalizma nego iz uticaja koji su radikalni ruski kritičari šezdesetih godina, a naročito Bjelinski i Černiševski, na koje se on naročito poziva, vršili na njega, kao uostalom manje ili više snažno i na sve ruske marksiste. Umetnost koja svojim glavnim

* Gustave Lanson (1857—1934) profesor na Sorboni, pisao o Boileau, Corneilleu, Voltaireu, a njegova *Istorija književnosti* doživjela je desetak izdanja. — *Prim. red.*

** G. V. Plehanov, „Dve recenzije na knjige G. Lanson. Iz istorije francuske književnosti”, *Umetnost i književnost*, II, Kultura, Beograd 1949, str. 381. (prev. V. Stojić). — *Prim. red.*

zadatkom smatra pribavljanje estetskog uživanja ocenjena je kao aristokratski luksuz i, po tom osnovu, bespogovorno je osuđena; ona se može iskupiti samo služenjem narodu.

Uprkos ovoj sociološkoj krutosti, Plehanov međutim odbija da umetnost i književnost stavi u službu partijske politike. „Estetika“, precizira on, „umetnosti ne propisuje apsolutno ništa; ona joj ne kaže: moraš se držati ovih pravila ili onih primera. Ona se skromno ograničava da posmatra kako se rađaju različita pravila i primeri koji su prevladavali u određenim istorijskim epohama... ona nalazi da sve ima svoje vreme... objektivna je poput fizike.“

U svom članku „Organizacija i partijska književnost“, napisanom 1905. godine, V. I. Lenjin energično odbacuje svaku književnu delatnost koja ne sudeluje u partijskim naporima. Književnost ispunjava, po njemu, društvenu funkciju; ona orijentiše revolucionarnu delatnost sticanjem svesti o društvenim stvarnostima koje podstiče, održava i pojačava, i u isti mah i sama koristi pouke revolucionarne borbe. Marksistička estetika postaje u toj perspektivi neka vrsta tehnologije indoktrinacije i propagande, a treba da istakne sredstva koja umetnost i književnost pružaju kako bi se kontrolisao i orijentisao politički stav. Anatema koju Lenjin baca na neangažovanu književnost je čuvena: „Otarasimo se nepartijskih književnika; Otarasimo se literarnih nadljudi! Stvar književnosti mora postati deo opšte stvari proletarijata, točič u jedinstvenom i velikom socijaldemokratskom mehanizmu koji je pokrenula cela sve-sna avangarda celokupne radničke klase. Književna delatnost mora postati konstitutivni element rada organizovane, sređene i objedinjene socijaldemokratske partije.“

To je onaj Lenjinov posebno krut i jasan tekst koji je bio merodavan za vreme mračne ždanovističke epohe. „Partijnost“ koju Lenjin namerava da učini pokretačkim elementom celokupnog kulturnog života postaje tada obaveza za umetnike, a naročito pisce koji su u stvari svedeni na obične poluge ogromne sovjetske mašinerije. Jedini zadatak koji im je stavljen u deo jeste servilno ilustrovanje i glorifikovanje partijskih odluka.

Međutim, ne valja preceniti istinski domašaj Lenjinovog članka. Njegova žena N. Krupskaja, najbliža saradnica, precizira u jednom pismu da je jedina namena tog članka bila da unese red u partijsku štampu i izdavačku delatnost i da se on nije ticao književnosti u pravom smislu reči. Lenjin, uostalom, nikada nije pre-

stao da ističe naspram fiktivne slobode umetnika i buržoaskog pisca, koji su prinuđeni da se prostitušu u jednom svetu pod vlašću novca i izloženom korupciji, istinsku slobodu koju socijalističko društvo nudi kulturnoj delatnosti. Zato on na drugom mestu propoveda potrebu za što je moguće liberalnijim stavom prema književnom stvaralaštvu. „Nema sumnje“, piše on u svojoj knjizi *O kulturi i umetnosti*, „da upravo književna delatnost najmanje podnosi mehanički egalitarizam, nivelisanje i vladavinu većine nad manjinom. Nema sumnje da je u ovoj oblasti apsolutno potrebna sigurnost u polje delovanja, dovoljno široko za lične inicijative i individualne sklonosti, polje delovanja za misao i maštu, formu i sadržaj“.

Upravo zato što marksizam omogućuje da se spoznaju zakoni društvenog razvitka i što na njegovo pravno mesto postavlja stvaralački rad čoveka koji ovaj razvitak određuje, socijalizam je kadar da obezbedi kulturno nasleđe. Superiornost marksizma sastoji se u tome što ume da u oblasti kulture odvoji žito od kukolja, istinsku umetnost i književnost od idealističkih i mehanicističkih skretanja koja se duguju nepovoljnim uticajima kapitalizma. Marksizam, izjavljuje Lenjin, „uopšte ne odbacuje najdragocenija dostignuća buržoaske epohe“.

U dvama člancima koje posvećuje Tolstoj, od kojih je prvi napisan u Ženevi 1908. godine pod naslovom „Tolstoj kao ogledalo ruske revolucije“, a drugi, „Tolstoj i njegovo doba“, u Petrogradu 1911. godine, Lenjin insistira na činjenici da se književno delo ne ograničava na slepo odražavanje stvarnosti, već je njeno „ogledalo“, to jest čuva svu dvosmislenost originala, tako da zadatak da se iz njega izluči ideologija ostaje borbenom komentaru. Tako, iza „lažne svesti“ Tolstoja Lenjin dešifruje u njegovim istorijskim freskama „društveni ekvivalent“ ruskog seljaštva; Tolstoj ume da kontingentnosti svog dela prida dimenzije istorijske nužnosti. Žestokim suprotstavljanjem kapitalizmu koji se rađa i izrabljivanju seljačkih masa, što je implicirano u njegovom delu, izražene su upravo osobenosti ruske, u suštini seljačke i buržoaske revolucije.

Sloboda koju Lav Trocki podaruje umetnosti je gotovo potpuna. Autor spisa *Književnost i revolucija*, objavljenog 1924. godine, ne oseća nikakvu bojazan da stvaralačkoj bujnosti revolucije ostavi da se razvija u najneočekivanim i naizgled nimalo „proleterskim“ pravcima. On sam oduševljava se mnogobrojnim iskustvima futurizma i novim arhitektonskim stilom koji je razvio Bauhaus pod rukovodstvom Nemca Gropiusa. Trocki

sneva o strogo urbanoj i funkcionalnoj umetnosti koja će umeti da industrijski progres prati ali i humanizuje. „Proleterska literatura“ nalazi u njemu deklarisanog neprijatelja, s jedne strane, iz estetičkih razloga, jer „umetnost za proletarijat ne mora da bude umetnost nižeg kvaliteta“, a s druge, iz političkog razloga, pošto je diktatura proletarijata u njegovim očima samo prelazni stadijum.

Trocki se, dakle, upinje da protiv tiranije dogmatičara sačuva potpunu stvaralačku slobodu kako u pogledu predmeta umetnosti tako i u pogledu forme kojim je on zaodenu; ova sloboda, međutim, ne lebdi u praznom, već se oslanja na marksističko tumačenje umetničkog tkanja čija osnova počiva u društvenoj stvarnosti a potka u njenim kulturnim izrazima. „Naše marksističko shvatanje objektivne društvene zavisnosti i društvene korisnosti umetnosti prevedeno na politički plan“, izjavljuje Trocki u *Književnosti i revoluciji* „nipošto ne označava napor da se umetnost uredi pomoću dekreta i propisa. Nije istina da se kod nas novom i revolucionarnom smatra samo ona umetnost koja uzima kao temu radnika, i bezumno je misliti da od pesnika zahtevamo da po svaku cenu opisuju fabričke dimnjake ili pobunu protiv kapitala. Potpuno je tačno da se neko umetničko delo nikada ne sme suditi, odbacivati ili prihvatati po principima marksizma. Proizvodi umetničkog stvaranja moraju da budu prosuđivani prvenstveno prema njihovim sopstvenim zakonima, to jest prema zakonima umetnosti. Ali samo je marksizam sposoban da objasni zašto i otkuda je određena umetnička orijentacija rođena u određenoj epohi, to jest da rastumači poreklo i razlog postojanja upravo ove, a ne neke druge orijentacije.“

* * *

Temeljna dvosmislenost marksističke estetike, koja se javlja čas kao prosta eksplikativna metoda čas kao prinuđujuće učenje, odražava se u njenoj primeni na različita područja kulturnog univerzuma. U meri u kojoj se marksistička estetika ograničava da umetničko delo podvrgne svetlu istorijskog materijalizma, svi putevi su joj otvoreni. Tako Marx nastoji da razjasni grčko čudo, priznajući zbunjenost u koju ga ono baca. Ali kada se marksistička estetika pretvori u širok poduhvat indoktrinacije i političkog vaspitavanja, neizbežno je da umetničko stvaralaštvo u pravom smislu reči, stvaralaštvo čije je duhovno značenje uvek teško a često i

nemoguće shvatiti, ustupi mesto književnosti čija se izražajna sredstva lako upisuju u određeni pojmovni okvir.

U ovom pogledu značajna je krajnja neprilika u koju muzika stavlja marksističku estetiku. Iracionalni karakter muzike učinio je da joj Kant dodeli najniže a Schopenhauer najviše mesto u hijerarhiji umetnosti. Marksizam pokušava nemoguće da bi je podveo pod jednu ljudsku praksu koja bi stajala u dijalektičkom odnosu s ekonomskim razvitkom. Tako nemački kompozitor Hanns Eisler*, komunist, poznat naročito sa svoje saradnje s Bertoldom Brechtom, tvrdi „da je svaka muzika, čak i kada to muzičar nije uopšte želeo, odraz političkog života kao i društvenih odnosa. Muzika je proizvod društva, a muzičar na izvestan način deluje kao izvršni organ društva. Novi tip umetnika bio bi onaj koji bi, ne zadovoljavajući se da odražava društvene odnose, pokušao i da ih menja.“ No, upravo zato što je pokušao da bude taj novi tip umetnika koji se, revolucionišući svoju tehniku, nada da će olakšati napredovanje čovečanstva, Hanns Eisler, poštovalac i učenik Arnolda Schönberga čiju dodekafonsku muziku prihvata, navukao je na se prigovor partije da je zapao u formalizam, hidru čije glave ponovo izrastaju u meri kojom ih partijski doktrinari seku.

Muzika se, zaista, tvrdoglavo opire svakom političkom tumačenju. Zbunjujućeg li i, istovremeno, utešnog prizora koji pružaju sovjetski muzički kritičari kada ozbiljno raspravljaju ne bi li saznali da li neka tema Šostakovičeve *X simfonije* slavi heroizam sovjetskog naroda ili, naprotiv, razobličava divljaštvo imperijalističkog neprijatelja. Posle zamornog rata u kojem se želelo raspolagati muzičkim delima kojima bi se marksistička

* Hanns Eisler — (6. 7. 1898 — 6. 9. 1962) njemački kompozitor, studirao od 1919. do 1923. godine kod bečkog kompozitora Arnolda Schönberga (1874—1951). Po povratku iz emigracije živio je u DR Njemačkoj. Komponovao je veliki broj djela na tekstove B. Brechta (*Solidaritätslied*, 1931; *Deutsche Sinfonie*, 1934—1947; *Lenin-Requiem — Kantate auf den Tod Lenins*, 1937; *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, 1958; itd.) Johanna R. Bechera (*Nationalhymne der DDR*, 1949; i dr.) Komponovao je muziku za veliki broj filmova. H. Eisler je napisao i veliki broj radova o estetičkim i sociološkim problemima muzike. Poznati su mu, naročito, radovi koje je pisao sa Ernstom Blochom: „Avantgarde-Kunst und Volksfront“, *Die neue Weltbühne*, Prag, 9. 12. 1937, str. 1568—1573; „Die Kunst zu erben“, *Die neue Weltbühne*, Prag, 6. 1. 1938, str. 13—18. i (1941—1944) sa Th. W. Adornom: *Komposition für Film*, (na engleskom: New York 1947) Henschel-Verlag, Berlin 1949. Upor. takođe H. Eisler, *Reden und Aufsätze*, Winfried Höntsch (Hrsg.), Leipzig 1961. i H. Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Manfred Grabs (Hrsg.), Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1976, 366 str. — *Prim. red.*

estetika mogla po svojoj volji služiti u izvesnosti koju nikakva sumnja ne bi poljulala, Centralni komitet Komunističke partije odlučuje 1948. godine, na predlog Ždanova, da ostvarenja svih velikih sovjetskih kompozitora, Prokofjeva, Šostakoviča, Mjakovskog itd. ne odgovaraju normama koje upravljaju sovjetskim kulturnim životom. Sam Ždanov zahteva od kompozitora da se okanu svakog formalizma, da zanemare simfonije koje daju povoda zbrnci i da odsad stvaraju opere, oratorijume i pesme čiji tekst svedoči o vernosti koju njihov kompozitor ukazuje partiji. Šostakovič se odmah žrtvuje; ironija je htela da ga je njegov put u Damask, umesto prema marksističkom muzičkom shvatanju, okrenuo tradicionalnom, to jest, s marksističkog gledišta, buržoaskom shvatanju muzike.

Čak i film, koji je, međutim, od izuzetnog vaspitnog značaja, što je Lenjina navelo da kaže da je on „za revoluciju prva od svih umetnosti”, postavlja marksističkoj estetici mučne probleme: kako sprečiti da čisto vizuelna strana prikazane akcije ne prevlada nad naravoučenijem koje ona treba da podari? Namere čuvenog sineaste S. M. Eisensteina izgledaju strogo u skladu s marksističkim principima. „Naše shvatanje filma”, kaže on, „je sledeće: reprodukovati život u njegovoj istini i ogoljenosti i istaći njegov društveni i filozofski smisao.” Zbog novih tehnika, kao što su montaža i krupni planovi, bio je međutim i on okrivljen za formalizam i godine 1948. pojavio se u društvu s Traubergom, Pudovkinom i drugim velikim sineastima iz revolucionarnog doba pred sudom koji im sudi sa stanovišta sakrosanctnog socijalističkog realizma. Od njih se zahteva da svu svoju pažnju uprave na dijalog, umesto što se bave kvalitetom slike.

Što se sovjetskog tugaljivo osrednjeg slikarstva tiče — Rusi, se doista, u ovoj oblasti nikad nisu odlikovali — ono trpi dvostruki pritisak: treba da bude realističko kako po izboru predmeta tako i po nazivu slike koji prati predmet. Tako, na primer, deca koja hrane golu-bove prikazana su kao mladi borci za mir.

Marksistička estetika oseća se zaista udobno samo na području književnosti: lako je, naime, u ovoj oblasti odstraniti svaku dvosmislenost i nad tematikom uspostaviti potpuno bezbednu diktaturu. Zato marksistička kritika gravitira uglavnom oko književnih problema. Girnus, istočnonemački teoretičar socijalističkog realizma trudi se, istina, da ovu naklonost koju diktiraju čisto tehnički obziri opravda ističući filozofske razloge koji idu u prilog hegemonije književnosti. „Mislimo pre svega

na lepu književnost”, kaže on. „Čini mi se da je važno konstatovati da ona čini vodeći snagu u sistemu umetnosti. Zašto? Zato što je jezik temelj njenih sredstava predstavljanja i što nijedan drugi umetnički izraz nije tako tesno povezan s jezikom kao literatura (osnova vokalne muzike, opere i filma je upravo jezički materijal). Kaže se da je umetnost mišljenje u slikama. To je tačno. Ali ovu tvrdnju valja upotpuniti sledećom rečenicom Karla Marxa: 'Jezik je neposredna stvarnost mišljenja'. Mislim da ovde treba podvući reč 'neposredna'. U lepoj književnosti predstava mišljenja prevedenog u umetničku sliku ostvaruje se neposredno u 'prirodnoj građi' mišljenja, to jest u jeziku. Jezički pojam i umetnička slika stapaju se u umetničkom delu u nerazrušivo jedinstvo. Upravo u tome počiva osobena snaga književnosti kao umetničkog žanra: jer jezik je najuniverzalnije, najpreciznije, najpodatljivije sredstvo ljudskog — pa dakle i umetničkog izražavanja. Ni gips, ni mramor, ni metal, ni boja, ni muzički zvuk ne mogu se s njim meriti u ovom pogledu. Stoga književnost koja se služi ovim sredstvom da bi izrazila umetničke ideje zadržava rukovodeći položaj u sistemu umetnosti.”

Ovo dokazivanje, međutim, pretpostavlja tezu koju namerava da dokaže. Da bi književnost bila priznata kao vrhunac umetnosti treba biti unapred uveren da je sama umetnost, daleko od toga da je ona „kontemplacija o stvarima nezavisnim od načela uma” o kojoj govori Schopenhauer, samo čulna pojavnost ideje. Takvo je, naime, Hegelovo mišljenje. Posledica koja nužno sledi iz ove vizije umetnosti biva, uostalom, unapred uobličena u njegovom sistemu. Kao što je kod Hegela umetnost prevaziđena najpre religijom, a potom filozofijom, tako da se moglo kazati da je cela Hegelova *Estetika* samo posmrtni govor umetnosti, tako i hijerarhija umetnosti koju marksistički estetičar ustanovljuje s obzirom na njihovu inteligibilnost može dospeti samo do podređivanja područja umetnosti nalozima filozofske ili, jednostavnije, političke misli.

(Henri Arvon, „Le marxisme et l'art”, *L'esthétique marxiste*, PUF, Paris 1970, str. 5—24)

Preveo Aljoša Mimica

Moisej Samojlovič Kagan

PREDMET, METODA I CILJEVI
ESTETIČKOG ISTRAŽIVANJA*

Izučavanje svake nauke počinje od razjašnjenja toga koji krug pojava ona istražuje, kojim metodama se koristi, kakvi su njeni odnosi sa drugim naukama, kakvo praktično značenje imaju istine do kojih se u njoj dolazi. Sva ova pitanja treba da budu razmotrena u našem prvom predavanju, u odnosu na onu nauku koju nazivamo estetikom.

Istorija njenog formiranja bila je duga i složena. Pre nego što je estetika postala samostalna grana znanja, proteklo je oko dve i po hiljade godina. U toku sveg tog vremena, razradom estetičkih problema bavile su se filozofija, teorija književnosti, teorija slikarstva, teorija arhitekture, književna i umetnička kritika, a u srednjem veku — teologija. Tek u 18. veku počele su se ocrtavati konture *posebnog predmeta* estetičke analize i za nju neophodna specifična naučna metodologija. Zatim je, sredinom 18. veka, estetika priznata za jednu od oblasti filozofije, a sto godina kasnije izvojevala je pravo da se

* Objavljujemo neznatno skraćeno prvo poglavlje prvog dijela knjige *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike*, zapravo autorovo uvodno predavanje kursa marksističko-lenjinističke estetike za studente Filozofskog, Filološkog i Istorijskog fakulteta i Instituta za umjetnost pri lenjingradskom Univerzitetu, u kojem je pokušao da da, prema vlastitim riječima „najpotpunije moguće obuhvatanje cjelokupne problematike savremene estetičke teorije”, „kao cjelovitog konsekventnog i logički povezanog sistema ideja” — unatoč tome što „niz bitnih pitanja nije razrađen kod naučnika marksista” i što u SSSR „još nije razrađena postojana i opšteprihvaćena struktura kursa marksističko-lenjinističke estetike” (upor. M. S. Kagan, *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike*, I, Lenjingrad 1963, str. 24). — *Prim. red.*

smatra samostalnom naučnom disciplinom, nastavljajući da pri tome održava najtešnje veze sa filozofijom, naukom o književnosti i drugim naukama o umetnosti.

Kako nemamo mogućnosti da se u okviru našeg teorijskog kursa detaljnije zadržavamo na istoriji formiranja estetike kao nauke, ograničiću se na opis rezultata tog procesa, a kratke ekskurse u istoriju činiću u onoj mjeri u kojoj to bude neophodno.

Pa šta, dakle, predstavlja estetika u našem vremenu?

*Estetika kao nauka
o estetskom osvajanju stvarnosti*

Tradicionalno i najjednostavnije određenje estetike jeste da je ona *nauka o prekrasnom**. Mada to određenje nije dovoljno potpuno i tačno, za sada ga možemo uzeti za polaznu tačku naših razmatranja. Ali, pri tome, treba odmah postaviti pitanje: šta mi zapravo imamo u vidu kada govorimo o „prekrasnom” kao o predmetu estetičke nauke?

To pitanje nameće se stoga što se izraz „prekrasno” u našem jeziku upotrebljava u raznim značenjima. Ako kažemo, na primer, da je vreme prekrasno, onda podrazumevamo da je vreme *veoma dobro*, izvrsno; ako govorimo „prekrasan čovek”, onda hoćemo da kažemo da je to čestit, dobar, samopregoran čovek, tj. da je u *moralnom* pogledu izvanredna ličnost; a ako kažemo da je lice tog čoveka prekrasno, svi će shvatiti da je ono *veoma lepo*.

Ne treba se čuditi tome što termin „prekrasno” ima nekoliko značenja: u ruskom jeziku, kao uostalom i u svim drugim jezicima, postoji masa mnogoznačnih reči. Lingvistika specijalno proučava tu pojavu, nazivajući je polisemantizmom, i mi ćemo se s njom susresti još ne jednom u toku našeg tečaja. O tome se mora posebno govoriti zbog toga što je jedan od uslova pravilnog logičkog mišljenja tačno određenje smisla termina kojima operišemo u našim razmatranjima. U protivnom slučaju, termini, kao što je to govorio Francis Bacon /Frensis Bekon/, postaju „idoli” i ometaju teorijsko istraživanje, umesto da mu pomažu. Ukoliko izraz „prekrasno” treba da se u estetici upotrebljava kao naučni termin sa strogo

* Prevodilac je određenje estetike kao „nauke o prekrasnom” preuzeo doslovno (nije koristio izraz „nauka o lepom”), radi toga da bi semantičke distinkcije koje slede (i koje čine značajan deo izvođenja) zadržale svoj smisao i u prevodu. — *Prim. prev.*

omeđenim značenjem, utoliko je od samog početka neophodno da se utvrdi u kom smislu ćemo ga primenjivati: da li ćemo, govoreći o „prekrasnom“, imati u vidu „veoma dobro“, „izvrsno“ ili „moralno izvanredno“, ili „veoma lepo“? Sasvim je očigledno da su to sve različita svojstva, različite ocene, koje se katkad podudaraju, a katkada i oštro razilaze. Stvar može biti i dobra i lepa, ali može biti i dobra i ružna, lepa i rđava, kao što i prekrasan čovek može biti ružan, a lep — podlac.

Kada pojam „prekrasno“ upotrebljavamo za označavanje moralnih vrlina čoveka, mi mu pridajemo *etički* smisao i sadržaj tog pojma eksplicira *etika*. A kada pod „prekrasnim“ podrazumevamo lepo, onda imamo posla sa *estetičkom* kategorijom i njen sadržaj treba da razjasni *estetika*. To znači da je „prekrasno“ za estetiku lepota u njenoj najvišoj manifestaciji („prekrasno“ bukvalno označava „veoma lepo“ /„očen' krasnoe“/, a u folkloru „krasnij“ /„krasnyj“/ znači „lep“ /„krasivyj“/, na primer „Krasna devica“; upor. takođe „Krasnaja ploščad“ /Crveni trg/).

Istina, u poslednje vreme, u nizu knjiga i članaka o pitanjima estetike čine se pokušaji da se dokaže da su „prekrasno“ /„prekrasnoe“/ i „lepo“ /„krasivoe“/ svojstva predmeta koji se razlikuju ne kvantitativno, nego *kvalitativno*, ne po stepenu, nego po *suštini*. „Lepo“, govori se u tim delima, jeste čisto spoljašnje, čisto formalno svojstvo predmeta, a „prekrasno“ je izraz njegovih unutrašnjih, sadržajnih vrlina. Međutim, to rasuđivanje je neosnovano, čak, krajnje opasno u teorijskom pogledu. Neosnovano je stoga što ga uobičajena upotreba reči uopšte ne potvrđuje; da bi se uverilo u to dovoljno je pogledati u rečnik ruskog jezika: estetičko značenje reči „prekrasni“ jeste „onaj koji se odlikuje neobičnom lepoto, veoma lep“. A što se tiče teorijske sumnjivosti principijelnog razgraničavanja „prekrasnog“ i „lepog“, i ona se pokazuje prilično lako: u stvari, neosporno je da „lepota“ jeste *estetska* pojava, ali, ako ona ne zavisi od sadržaja predmeta, ako može biti čisto formalna, onda je *sama suština* estetskog — formalna! Takav ustupak formalističkoj estetici može imati najozbiljnije posledice po našu estetičku teoriju.

Nama predstoji detaljniji razgovor na tu temu, a zadatak će se ograničiti na ovo što je rečeno radi utvrđivanja toga šta je prekrasno kao objekt estetičke analize.

Pređimo sada na razjašnjenje toga kako estetika pristupa proučavanju prekrasnog.

Već u zoru razvoja estetičke misli, Platon je primetio da je prekrasno svojstvo veoma različitih predmeta i po-

java. U njegovom blistavom i neobično oštroumnom traktatu *Hippija veći*, napisanom u formi dijaloga, filozofi tragaju za određenjem prekrasnog. Kada je jedan od njih lakomisleno izjavio da je prekrasna devojka nesumnjivo nešto prekrasno, drugi je prigovorio: a zar kobila ne može biti prekrasna? A zar prekrasna amfora nije nešto prekrasno? I ne bivaju li prekrasni i kamen, i drvo, i čovek, i božanstvo?

Ispravnost zapažanja velikog antičkog mislioca je nesumnjiva. Stvarno, mi prekrasno otkrivamo svugde — i u predmetima prirode, žive i mrtve, i u čoveku, i u ljudskim delatnostima, u najrazličitijim stvarima koje stvaraju ljudi, i u tvorevinama umetnosti. Potpuno je očito, međutim, da je lepota minerala nešto različito od lepote životinje, da lepota čovekovog lica uopšte nije isto što i lepota njegovog postupka, a da je lepota mašine nešto različito od lepote simfonije. Može li estetika postaviti sebi cilj da istražuje te osobenosti koje su svojstvene lepoti u *svakom* predmetu, ili bar u *svakom* rodu predmeta? Bez sumnje — ne. Takav zadatak bio bi pretežak pošto su forme lepote beskraino raznolike. Stoga estetika može težiti samo ka tome da dostigne opšte *zakone* lepote, one zakone koji određuju njenu *suštinu*, njenu *prirodu*, njeno *poreklo* i *značenje*. Svi ti problemi imaju filozofsko-teorijski karakter, a kategorije kojima se estetika koristi u njihovom rešavanju — kategorije „objektivnog“, i „subjektivnog“, „prirodnog“ i „socijalnog“, „sadržaja“ i „forme“, i sl. — jesu filozofske kategorije. Stoga je razumljivo što se u toku mnogih vekova estetička misao mogla razvijati u okviru filozofije, a što je, čak i onda kada se estetika konstituisala kao samostalna naučna disciplina, zadržala svoj filozofsko-teorijski karakter.

Istina, sredinom 19. veka, nemački filozof Fechner digao je pobunu protiv filozofske metodologije estetičkog istraživanja — on je to nazivao „estetikom odozgo“ — i predložio je da se filozofski metod u estetici zameni psihološkim. Fechnerova inicijativa bila je podržana od mnogih naučnika i u Nemačkoj i u drugim zemljama Zapadne Evrope, odražavajući, u prošlom veku veoma rasprostranjene, pozitivističke tendencije — pa upravo je pozitivistički agnosticizam suprotstavljao konkretna empirijska istraživanja filozofsko-teorijskom saznanju zakona bivstva. Tako se oformio novi pravac u istoriji estetičke misli, koji se u početku nazivao „psihološkom estetikom“, a koji se u naše vreme rađe naziva „eksperimentalna estetika“. Ne podleže sumnji da je ovaj pravac došao do mnogih vrednih data konkretnog karak-

tera, koje rasvetljavaju psihološki mehanizam estetske recepcije stvarnosti i tvorevina umetnosti. Pa ipak, pretenzije Fechnera i njegovih sledbenika da „estetiku odozgo“ zamene „estetikom odozdo“ pokazale su se kao neodržive, pošto suština prekrasnog, njegova priroda, poreklo i značenje, mogu biti razjašnjeni samo putem filofska-teorijskog, a ne eksperimentalno-psihološkog istraživanja. Danas to priznaju ne samo estetičari marksisti, nego i mnogi savremeni buržoaski naučnici.

Potpuno je prirodno što su u svim vremenima teorijski sadržaj i naučna metoda estetike zavisili neposredno od pogleda na svet i metodologije filosofije dane epohe. Ta zavisnost se bez mnogo truda može otkriti ne samo kod predstavnika estetičke misli koji su istovremeno bili filosofi — na primer, kod Platona i Aristotela, Kanta i Hegela, Černiševskog i Vladimira Solovjeva — nego i kod onih koji nisu išli ka estetici od filosofije, nego od poznavanja umetnosti, ili čak od sopstvene umetničke prakse, recimo, kod Leonarda da Vincija i Albertija, Lessinga i Diderota, Bjelinskog i Lava Tolstoja. Kakav god bio odnos autora estetičkih razmatranja prema filosofiji, kako god se oni ograđivali od filosofije, odbijajući da imaju išta zajedničko s njom, slično adeptima „psihološke“ i „eksperimentalne“ estetike, filosofija neizbežno prodire u njegova rasuđivanja, jer takva je sama priroda estetičkog istraživanja.

Istorija svetske estetičke misli dokazuje to dovoljno ubedljivo. Ona pokazuje da su dve glavne i polarno suprotstavljene filofske pozicije — materijalizam i idealizam — uvek određivale, i određuju i danas, osnovne mogućnosti estetičkog poimanja sveta, materijalistički ili idealistički pogled na suštinu i prirodu prekrasnog. Na isti način, korenita razlika između metafizike i dijalektike — dve glavne filofske metode — uvek je uslovljavala metodologiju estetičkog saznanja. Zbog toga se borba estetičkih ideja, u toku celokupne istorije estetike, pokazivala u direktnoj zavisnosti od borbe filofskih koncepcija, a u našem vremenu ta zakonitost razvitka estetičke misli pokazuje se s posebnom oštrinom i očiglednošću.

Velika borba između marksističke filosofije, koja izražava suštinu proleterskog, socijalističkog pogleda na svet, i savremenih podvrsta idealizma, koje opslužuju buržoasku ideologiju u epohi imperijalizma, prirodno i neizbežno proširila se i na oblast estetike, dovodeći do suprotstavljanja dva nepomirljiva protivnika — marksističke estetike, koja se svesno oslanja na dijalektičko-materijalističko shvatanje sveta, i buržoaske estetike,

povezane sa subjektivnim idealizmom i agnosticizmom koji vladaju u buržoaskoj kulturi 20. veka. Naivna težnja nekih savremenih buržoaskih mislilaca da „pomire“ idealizam sa materijalizmom, neostvariva je u estetici, kao i u filosofiji, a analogna težnja revizionista pokazuje se kao eklektička u teorijskom, i reakcionarna u političkom pogledu. U istupanjima N. S. Hruščova, posvećenim problemima umetnosti, a posebno u njegovom govoru na Plenumu CKKPSS, u junu 1963. godine, podvrgnute su oštroj kritici predstave da je u naše vreme moguća mirna koegzistencija dve ideologije — socijalističke i buržoaske. Pitanjima ideologije, podvlačio je N. S. Hruščov u tom govoru, mora se uvek pristupati s klasnih pozicija. To se odnosi i na estetičku teoriju, pošto shvatanje prekrasnog koje ona zasniva uvek ima određeni klasno-ideološki smisao. Partijnost marksističke estetike obavezuje je na doseldnu i beskompromisnu odbranu socijalističke ideologije, na naučno zasnovanje onih pogleda na prekrasno koji nastaju kod naroda što grade komunističko društvo i koji se nadahnjuju komunističkim idealima. Bila bi, međutim, teška i neoprostiva greška da se ovo što sam rekao shvati u tom smislu da naša marksistička nauka treba da prosto ignoriše i paušalno negira sve što čini savremena buržoaska estetika. Takva pozicija bila bi svojevrstan izraz dogmatizma i vulgarizatorskog sektaštva u estetici. U toj oblasti, kao i u svim ostalim, naš odnos prema buržoaskoj nauci treba da se određuje onim što je Lenjin rekao u *Materijalizmu i empirio-kriticizmu*: buržoaski naučnici sposobni su da daju vredna specijalna istraživanja i u sferi prirodnih, i u sferi društvenih nauka; stoga konkretne faktičke date, koje su dobijene tim istraživanjima, mi obavezno treba da koristimo, odlučno odbijajući teorijsku interpretaciju tih činjenica, koju predlažu buržoaski filosofi koji misle idealistički.¹ U estetici, kao i u fizici, hemiji, istoriji i političkoj ekonomiji — naukama na koje se Lenjin tu direktno poziva — buržoaskim naučnicima, po Iljičevom izrazu, „ne može se verovati nijedna reč“ kada su u pitanju teorijska uopštavanja, ali se na osnovu toga ne mogu odbacivati njihovi radovi u celini, niti u njima sadržan vredan materijal faktičkih posmatranja, konkretnih istraživanja i parcijalnih zaključaka. Više od toga, zadatak marksističke estetičke nauke sastoji se u tome da smogne da *upravo taj* materijal objasni dosledio materijalistički te, samim tim, da ruši idealističku estetiku na njenom sopstvenom tlu.

¹ Upor. V. I. Lenjin, Soč., tom 14, str. 327—328.

Već sam imao mogućnosti da primetim da je određene estetike kao nauke o prekrasnom suviše usko, da nepotpuno karakteriše predmet estetičke nauke. To se objašnjava tim što u realnom svetu postoji niz drugih pojava koje su po svojoj biti srodne prekrasnom i koje stoga, naporedo s njim, podležu estetičkom istraživanju. Istina, krug tih pojava još nije omeđen sa preciznošću koju naša nauka želi. Na primer, u knjizi *Osnovi marksističko-lenjinističke estetike /Osnovy marksistsko-leninskoj estetiki/* postoje poglavlja o prekrasnom, tragičnom i komičnom; u monografiji Ju. Boreva *Osnovne estetičke kategorije /Osnovnye estetičeskie kategorii/*, pored analognih poglavlja, izdvojeno je i ono o uzvišenom, a u radu L. Stoloviča *Estetsko u stvarnosti i umetnosti /Estetičeskoe v dejstvitel'nosti i v iskusstve/* govori se o ružnom, i o niskom, i o „formalnoj lepoti”, koju autor principijelno razlikuje od „prekrasnog”, a takođe se pominju i takve kategorije kao „dramatično” i „tragi-komično”.

Odavde sledi da estetika — to se odnosi ne samo na marksističku estetiku nego i na savremene buržoaske estetičke teorije — još nije sposobna da izgradi svojevrsnu „Mendeljejevu tablicu” estetičkih „elemenata” stvarnosti. No, bilo kako bilo, neosporno je to da prekrasno nije jedinstveni „element” te vrste, da su oni mnogovrsni i da estetička nauka treba da istražuje njihovu sveukupnost i njihove uzajamne veze i odnose. Teško da treba dokazivati da metodologija istraživanja ovde osatje ista kao i pri izučavanju prekrasnog, pa stoga nema potrebe da se za nju daje posebna karakteristika.

Na taj način, estetiku možemo odrediti ne prosto kao nauku o prekrasnom, nego šire i tačnije, kao nauku koja izučava sve estetske pojave realnog sveta i sva estetska svojstva umetnosti koja odražava svet. A ako se traži kraće određenje, onda se estetika može nazvati naukom o čovekovom estetskom osvajanju stvarnosti.

Uostalom, ni takvo određenje neće biti iscrpno, jer, istražujući estetske kvalitete umetnosti, naša nauka prinuđena je da rasvetli sve osnovne zakonitosti te specifične forme ljudske delatnosti. U suprotnom slučaju, ne saznajući suštinu umetnosti, estetika ne bi mogla ni shvatiti kako ona odražava i prelama estetske pojave života.

Estetika kao nauka o umetnosti

Prelazeći na karakteristiku estetike kao nauke o umetnosti, moraće se ponovo početi od toga da je reč „umetnost” isto tako mnogoznačna kao i reč „prekra-

sno”. Stoga treba najpre precizirati o kojem značenju termina je reč kod nas.

U *Rečniku ruskog jezika*, koji je izdala Akademija nauka, izdvojena su tri značenja reči „umetnost” /iskusstvo/. Jedno od njih, najšire, jeste „umeće”, „veština”, „majstorstvo”. U tom smislu izraz „umetnost” upotrebljavamo kada hoćemo da označimo svako ljudsko delanje, ako se ono izvršava visokim stepenom umeća, majstorstva, veštine: govorimo, na primer, o diplomatskoj i ratnoj umetnosti, o umetnosti sa kojom je hirurk izveo složenu operaciju, i o umetnosti sa kojom tokar radi na svom strugu. U drugom, ograničenijem smislu, izraz „umetnost” upotrebljavamo da bi označili raznovrsne plodove umetničkog stvaralaštva; u tom slučaju ima se u vidu da „umetnost” obuhvata umetničku književnost, pozorište, umetnički film, muziku, slikarstvo, arhitekturu itd. I, na kraju, u trećem, najužem smislu, izraz „umetnost” koristimo, na primer, u izrazima kao „odluke partije po pitanjima književnosti i umetnosti”, „univerzitet za književnost i umetnost”, „pisaci i delatnici u umetnosti” — ovde „umetnošću” nazivamo sve oblasti umetničkog stvaralaštva, izuzev književnosti koja se obično izdvaja zbog njenog posebnog ideološkog značaja.

A u kojem od ta tri značenja mi uzimamo izraz „umetnost” kada kažemo da je umetnost predmet estetičke nauke? Razume se — u drugom. Estetika izučava umetnost kao plod svojevrsne ljudske delatnosti koja rađa umetničke vrednosti, ima umetničko-stvaralački karakter i time se suštinski razlikuje od svake druge delatnosti, bez obzira na to sa koliko se veštine ta obavljala.

Ali, odgovorivši na to pitanje na taj način, odmah smo suočeni sa nizom novih pitanja. U stvari, ako je „umetnost” uopštavajući pojam koji obuhvata književnost, slikarstvo, muziku, arhitekturu i druge grane umetničkog stvaralaštva, kako onda jedna nauka može proučavati tako različite forme ljudske delatnosti? I više od toga — zašto je estetici potrebno da to čini, ako, s jedne strane, ona već ima sopstveni predmet izučavanja — estetske pojave stvarnosti, i ako, s druge strane, svaki oblik umetnosti jeste predmet specijalne nauke — nauke o književnosti, pozorištu, muzici, arhitekturi itd?

Stvarno, svaka od tih naučnih disciplina teži ka tome da vrstu umetnosti za koju je nadležna izuči na iscrpan način. Stoga ona prilazi izučavanju sa tri aspekta — teorijskog, istorijskog i kritičkog — i adekvatno tome ima tri samostalna (mada, razume se, najtešnje uzajamno povezana) dela: teoriju date umetnosti, njenu istoriju i njenu umetničku kritiku.

Teorija umetnosti (slikarstva, književnosti, muzike itd.) izučava njene *specifične* umetničke zakonitosti, njene osobene postupke i sredstva stvaranja umetničkog lika. Istorija umetnosti istražuje zakonitosti razvitka date oblasti umetničkog stvaralaštva (književnosti, arhitekture, pozorišta itd), otkrivajući ih u konkretnom istorijsko-umetničkom procesu, tj. analizirajući stvaralaštvo *svakog* velikog umetnika i *svako* značajno umetničko delo. Umetnička kritika (književna, muzička, pozorišna itd.) izučava živi, savremeni proces stvaralaštva, istražujući i ocenjujući *svako* novo delo i prateći zakonitosti stvaralačkog razvitka autora koji ga je stvorio.

Razmatrajući sve oblike umetnosti sa te tri tačke gledišta, reklo bi se da nauke o umetnosti saznaju umetničku delatnost u svoj njenoj punoci. Međutim, pokazuje se da ipak preostaju zakonitosti i problemi koje nauka o umetnosti nije u stanju da dokuči i osvetli. To se objašnjava time što ona sve oblike umetnosti izučava *zasebno*, i zato u svakom od njih može dostići samo ono što taj oblik *razlikuje* od svih ostalih. Ali naporedo sa onim što je u svakom obliku umetnosti specifično i neponovljivo, u njemu postoji nešto što je *zajedničko toj i svim drugim umetnostima*, što *objedinjava*, *zblizava* sve oblasti umetničkog stvaralaštva: pa nije bez razloga to što mi uopštavajućim izrazom „umetnost” nazivamo i književnost, i arhitekturu, i muziku, i skulpturu, i scensku, i primenjenu umetnost. Upravo ti *najopštiji zakoni* sveukupne sfere umetničko-stvaralačke delatnosti ljudi i jesu specifičan predmet estetičke nauke.

Pojasniću to primerom. Centralni problem koji se javlja u estetičkom proučavanju umetnosti jeste problem odnosa umetnosti prema stvarnosti, prema realnom svetu. Istorija estetičke misli pokazuje da je odnos umetnosti prema stvarnosti tumačen na razne načine: jedni su shvatali umetnost kao slikovno odražavanje života, kao osoben način njegovog saznavanja, drugi kao konkretno-čulno ovaploćenje božanske ili apsolutne ideje, treći kao samoizražavanje podsvesnih umetnikovih osećanja, četvrti — kao somciljnu igru formi, lišenu svakog sadržaja. Ali kako god ovaj ili onaj teoretičar rešavao taj problem, on je govorio ne o posebnim zakonitostima književnosti *ili* slikarstva, muzike *ili* arhitekture, nego o onome što u istoj meri karakteriše *i* književnost, *i* slikarstvo, *i* muziku, *i* arhitekturu, i što ih razlikuje od nauke, tehnike i ostalih oblika ljudske delatnosti.

Isto to može se reći o svakom drugom aspektu estetičke analize umetnosti. Ako estetika istražuje poreklo umetnosti, njeno mesto i ulogu u društvenom životu, od-

nos sadržaja i forme u njoj, odnos stvaralačkog metoda i stila, principe nacionalnosti i partijnosti umetnosti, ona otkriva zakone koji u istoj meri upravljaju *svim* oblicima umetnosti, mada se u svakoj od njih ispoljavaju na osoben način. Upravo stoga estetika nije prosto „nauka o umetnosti”, nego je *nauka o najopštijim zakonima umetnosti*, nauka o *suštini* umetnosti kao osobenom načinu čovekovog osvajanja sveta. I zbog toga estetika, za razliku od nauke o umetnosti, nema tri discipline — teorijsku, istorijsku i kritičku. Izučavanje opštih zakona umetnosti moguće je samo u njenoj *teorijskoj* analizi, a istorijski pristup umetničkim pojavama i njihovu kritičku ocenu estetika u potpunosti potčinjava svojoj filozofsko-teorijskoj metodologiji.

Estetika nije lako ovladala umećem da prodire do opštih zakona umetnosti. Dugo vremena takav zadatak uopšte nije shvatan kao samostalan problem koji zahteva specijalno naučno izučavanje. Pre 18. veka, razmišljanja na tu temu mogu se naći samo u delima koja su posvećena teoriji posebnih oblika umetnosti. Na primer, u Aristotelovom traktatu *Poetika* istraživani su zakoni poetske umetnosti (umetničke književnosti), a u *Knjizi o slikarstvu* Leonarda da Vincija, zakoni likovne umetnosti, posebno slikarstva. No, ponekad i Aristotel i Leonardo izlaze van granica neposrednog predmeta svog proučavanja i porede oblik umetnosti koji razmatraju sa drugim oblicima, da bi shvatili i ono što danu umetnost razlikuje od drugih, i ono što im je zajedničko. Samim tim, njihovi traktati iz oblasti nauke o umetnostima, u nekim svojim delovima, prerastali su u estetičke traktate.

Tek u 18. veku počela se uviđati nedovoljnost takvih fragmentarnih „upada” teorija posebnih umetnosti u oblasti opštih zakona umetničkog stvaralaštva. Tada su se u Francuskoj, Engleskoj, Nemačkoj, počeli pojavljivati članci i knjige, u kojima su činjeni prvi pokušaji da se pređu uske granice teorijskog istraživanja jednog oblika umetnosti. Ta dela posvećivala su se već specijalno sučeljavanju raznih umetnosti — najčešće književnosti i slikarstva (na primer, znameniti Lessingov traktat *Lao-koon*) a katkad i književnosti, slikarstva i muzike.

Sredinom 18. veka, u Francuskoj je izašao Batteuxov /Bateov/ rad *Oblici umetnosti, svedeni na jedinstveni princip**, čiji je sam naziv otvarao novu metodologiju istraživanja umetnosti. I tada se ispostavilo da se, svodeći sve oblike umetnosti na „jedinstveni princip”, mi-

* Riječ je o djelu Charlesa Batteuxa (1713—1780), *Les beaux arts réduits en un même principe*, Paris 1746. — *Prim. red.*

sao nauke o umetnosti spojila sa ... filofsokom mišlju: jer, za to da bi se otkrio taj „jedinstveni princip” bilo je potrebno apstrahovati od specifičnih osobnosti svih oblika umetnosti i podići se do teorijskog uopštavanja onih razmera koje su svojstvene upravo filofsokiji. To je bio važan korak ka uviđanju neophodnosti da se estetika učini samostalnom naučnom disciplinom, koja se nalazi negde „između” filofsokije i nauke o umetnosti. I mada kod Kanta, Schellinga /Šeling/, Hegela, Schopenhauera /Šopenhauera/, estetika još ostaje deo njihove filofsokije, ipak, kod svakog od njih taj estetički odeljak gradi se ne na proučavanju jednog ili dva oblika umetnosti, nego na proučavanju *celokupne sfere* umetničkog stvaralaštva. Stoga su upravo Kant i Hegel, razume se — svaki na svoj način, mogli prvi postaviti novi, i za estetiku izuzetno važan, problem — problem *uzajamnih odnosa oblika umetnosti* u jedinistvenom sistemu čovekovog umetničkog osvajanja sveta.

Tako je estetička misao konačno našla jedini moguću put za dostizanje opštih zakona celokupne sfere umetničkog stvaralaštva. Istina, i krajem 18. veka, i u 19. veku, i danas u sovjetskoj estetičkoj nauci, ne retko nailazimo na narušavanje tog osnovnog metodološkog principa estetičkog istraživanja umetnosti. Na primer, u mnogim radovima sovjetskih naučnika rasuđivanja o *opštim* zakonima umetnosti oslanjaju se samo na analizu književnosti, pozorišta, filma, slikarstva, tj. one *grupe umetnosti*, koje karakteriše sposobnost da slikaju stvarnost, sposobnost da reprodukuju konkretan oblik njenih predmeta i pojava. A što se tiče umetnosti kao što su muzika, ples, arhitektura, primenjene umetnosti, kojima je svojstven *drugačiji* način odražavanja realnog sveta — uslovno govoreći: „nelikovnih” umetnosti — one se u sličnim delima jednostavno ignorišu; ponekad su čak činjeni pokušaji da se dokaže da neke od njih uopšte nemaju prava da se nalaze u carstvu umetničkog stvaralaštva (takav pokušaj je najodlučnije učinjen u knjizi A. Burva *Estetska suština umetnosti*).

Slična jednostranost pristupa estetike analizi zakona umetnosti ponekad je jednostavno posledica ograničene erudicije nekih estetičara, koji književnost i njoj bliske umetnosti poznaju znatno bolje nego muziku i arhitekturu; u drugim, pak, slučajevima takva metodologija ima ozbiljne osnove — ubeđenje da je književnost „najviša” umetnost, te da se estetika mora orijentisati pre svega na nju i na one umetnosti koje su joj srodne po načinu odražavanja života. Ali kako god se u svakom konkretnom slučaju objašnjavalo takvo književno-

centrističko skretanje estetike, ono protivreči samoj njenoj naučnoj prirodi i stoga se mora ocenjivati kao iskrivljavanje estetičkog metoda proučavanja opštih zakona umetnosti.

Psihološki problemi estetike

Ali ni tim se još ne iscrpljuje karakteristika predmeta estetike. Proučavajući estetske pojave stvarnosti i opšte zakone umetnosti, naša nauka se nevoljno sučeljava sa osobenim krugom pitanja koja imaju *psihološki* karakter. Zašto dolazi do toga i o kojim pitanjima je tu zapravo reč?

Osvetljavanju tog problema može pomoći kratak terminološki ekskurs.

Naziv našoj nauci dao je pre dvesta godina nemački filosof Baumgarten. U tim vremenima filofsokija se koristila obično terminima antičkog — starogrčkog ili latinskog — porekla. U skladu s tim, i Baumgarten je izabrao grčki koren za stvaranje novog termina koji mu je bio neophodan. U grčkom jeziku postojala je reč „estezis” koja je označavala „osećanje”, „čulno opažanje”. I, slično tome kako su u antičkoj filofsokiji od grčkih reči „logos” („reč”, „um”) i „etos” („običaj”, „karakter”) stvoreni termini „logika” i „etika”, Baumgarten je od reči „estezis” izveo termin „estetika”, što je trebalo da znači „učenje o osećanjima” ili „teorija čulnog opažanja”.

A u kakvom je odnosu problem osećanja, čula, prema onome što mi danas nazivamo „estetskim”? U najneposrednijem, jer jedna od suštinskih osobnosti lepote i drugih takozvanih „estetskih svojstava” jeste to da ih mi otkrivamo *samo u procesu čulnog opažanja* realnog sveta i da oni kod nas izazivaju određenu emocionalnu reakciju na predmet u kojem smo otkrili dano „estetičko svojstvo”. Kada, na primer, gledajući na more, kažemo: „Kako je to lepo!”, mi tim rečima fiksiramo osećanje ushićenja koje je tek poniklo kod nas i bez kojega nikada ne bi izrekli takav sud. A kada utvrđujemo da je more materijalno, da voda u njemu ima određen hemijski sastav, da se njeno kretanje izražava u smenjivanju plima i oseka, itd, mi nikako ne polazimo od našeg doživljaja. Osnov za sve te sudove su raznovrsna posmatranja, eksperimenti i teorijski proračuni, koji nam dopuštaju da more okarakterišemo u njegovim sopstvenim svojstvima, potpuno objektivnim i nezavisnim od našeg odnosa prema njemu. No, karakterišući estetska svojstva

mora, govoreći da je ono prekrasno ili uzvišeno, mi određujemo ona njegova svojstva koja pobuđuju naš emocionalni odnos prema njemu.

Ovde sledi da, za razliku od svih drugih svojstava realnog sveta — mehaničkih, hemijskih, bioloških i drugih, njegova estetska „svojstva“ ne mogu se saznati bez istraživanja onih psiholoških procesa koji se odvijaju u ljudskoj svesti u momentu estetskog opažanja. Drugim rečima, ne može se shvatiti suština prekrasnog, a da se ne rasvetli psihološka priroda *osećanja lepote*, onoga što mi obično nazivamo *estetskim užitkom*; ne može se shvatiti suština uzvišenog, ako se ne pronikne u psihološki mehanizam *osećanja uzvišenog*; ne može se shvatiti suština komičnog, ako se ne istražuje psihologija *osećanja komičnog, osećanja humora*.

Eto zašto je Baumgarten učenje o prekrasnom mogao nazvati „teorijom čulnog opažanja“ i zašto je kasnije termin „estetika“ zadržan, te ga koristimo do danas.

Sada je lako shvatiti i to da će proučavanje opštih zakona umetnosti takođe dovesti estetiku do neophodnosti da postavi niz psiholoških problema. Jer svako umetničko delo stvara se za to da bi delovalo na um i srca ljudi. Bez takvog dejstva, statua će biti samo komad kamena, drveta ili metala, kojem je data određena forma, a slika — komad platna na koji je nanesen nekakav koloritni prikaz predmeta. Umetnička vrednost dela otkriva se tek onda kada ono izaziva intenzivan *duševni odziv* kod miliona ljudi, kada ih ono nateruje da *doživljavaju i misle*. Stoga se ne mogu saznati osnovni zakoni umetnosti ako se ne proučavaju psihološki aspekti čovekovog umetničkog osvajanja sveta: s jedne strane, pitanja psihologije *umetničkog opažanja*, zakonitosti procesa dejstva umetničkih dela na čoveka, a s druge strane — pitanja psihologije *umetničkog stvaralaštva*, zakonitosti procesa umetničkog odražavanja života.

Prirodno je da je zahvaljujući tome estetika najtešnje povezana sa naukom koja se specijalno bavi proučavanjem čovekove psihičke aktivnosti — sa psihologijom. Tu se zapravo radi o *doticanju* estetike i psihologije u nekoliko određenih tačaka, a nikako ne o onom *rastvaranju* estetike u psihologiji, ka kojem su težili predstavnici „psihološke“ i „eksperimentalne“ estetike. Na isti način moramo da postavimo pitanje o vezi estetike sa problematikom još jedne naučne discipline — pedagogije.

Estetika kao opšta teorija estetskog vaspitanja

Prirodno je da naša nauka, uključujući u sferu svojeg proučavanja estetsko opažanje, teži ka tome da istražuje ne samo psihološku suštinu tog opažanja nego i zakonitosti formiranja *estetičkih ukusa i pogleda* kod ljudi. Tu pred estetičkom misli izniče ceo niz pitanja: da li je čovekov ukus dar prirode ili se on stiče u toku vaspitavanja ličnosti, u procesu njenog duhovnog razvitka? Ako se sposobnost estetskog opažanja može steći vaspitanjem, kako se onda taj proces odvija, zavisi li on od uslova čovekovog života, od njegovog obrazovanja i opšteg kulturnog nivoa, od toga kakvo mesto u njegovom životu zauzima umetnost? Na kraju, kako je čovekovo estetsko opažanje uslovljeno karakterom društvenog uređenja, ekonomskim i političkim odnosima?

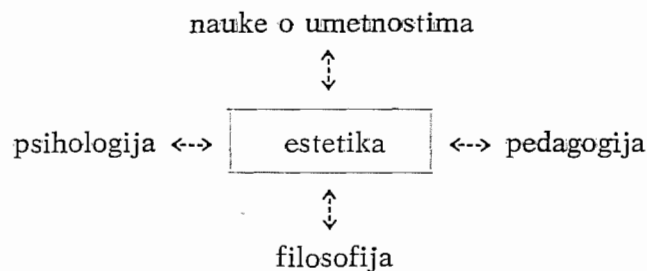
Odgovarajući na sva ta pitanja, estetika se, bez sumnje, ne može ograničiti na prostu konstataciju činjenica i zakonitosti. Još u antici, Platon i Aristotel, a kasnije, u 18. veku, Friedrich Schiller /Fridrih Šiler/, veliki pesnik i dramaturg, ali i značajan estetičar, hteli su da razrade teoriju estetskog vaspitavanja, koja bi dala mogućnost svesne i ciljno usmerene praktične primene zaključaka estetičke nauke. Ali ti pokušaji, u mnogom pogledu krajnje zanimljivi i plodotvorni, neizbežno su nailazili na dve, u prošlosti nesavladive, prepreke: prvo, na idealističko shvatanje zakona društvenog života i, drugo, na nemogućnost da se u eksploatorskom društvu ostvari estetsko vaspitavanje celokupne mase ljudi, celokupnog naroda. Tek socijalizam otvara pred čovečanstvom takve mogućnosti, a epoha neposredne izgradnje komunističkog društva čini estetsko vaspitavanje naroda ne samo mogućim nego i neophodnim. O tome je veoma lepo rečeno u novom Programu naše partije, prihvaćenom na XXII kongresu KPSS.

Stoga je marksistička estetika, a posebno sovjetska estetička nauka na današnjem stupnju svog razvitka, sposobna i obavezna da razradi *teoriju estetskog vaspitanja* kao jednu od svojih najvažnijih poddisciplina. Na žalost, naši naučnici su još uvek malo učinili u tom pravcu.

Sasvim je očigledno da presecanje naučnih interesa estetike i pedagogije ne ukida specifičnosti svake od njih u razradi teorije estetskog vaspitanja. Estetika ni u toj svojoj oblasti ne prestaje da bude filofska nauka; njen cilj nije u tome da istražuje raznovrsne konkretne forme i načine estetskog vaspitavanja ljudi, slično tome kako to čini pedagoška nauka, nego je u tome da postane, ako se može tako izraziti, *filosofija estetskog vaspitavanja*.

tanja. Rekao bih da estetika daje *strategiju* estetskog vaspitanja, a pedagogija njegovu *taktiku* u svakoj konkretnoj sferi: u svakidašnjem životu, radu, sportu, opazanju umetnosti u uslovima predškolskog vaspitavanja dece, u školi itd.

Mesto estetike u sistemu nauka moglo bi se ilustrirati sledećom shemom:



Ova shema pomaže da se shvati da je estetika u svetu nauke neophodna oblast znanja koja ima sopstveni predmet proučavanja i koja se povezuje sa naučnim disciplinama sa kojima se graniči.

Sada se karakteristika estetike kao nauke može smatrati dovoljno potpunom. Rezimirajući sve do sada rečeno, dolazimo do zaključka da predmet estetičkog istraživanja obuhvata mnogovrsne *estetske pojave realnog života, najopštije zakone umetnosti, zakonitosti estetskog opažanja života i umetnosti, i zakonitosti umetničko-stvaralačke delatnosti* i, na kraju, osnovne principe *estetskog vaspitavanja ljudi*.

Ostaje nam da razjasnimo koje ciljeve sledi estetika proučavajući svoj predmet, kakva je njena praktična vrednost?

Praktični značaj estetičke nauke

U stvari, mi smo se već dotakli te teme kada smo razmatrali neophodnost razrade teorije estetičkog vaspitavanja. Međutim, pitanje o praktičnom značaju estetike toliko je važno i tako se često shvata primitivno, ili prosto netačno, da zahteva detaljniji razgovor.

Opšte je poznato da svaka nauka predstavlja ovu ili onu praktičnu vrednost za čoveka, zavisno od karaktera njegove delatnosti, njegove profesije, njegovih osnovnih interesa. To se odnosi i na estetiku, stoga što ona ima različita značenja za tri grupe ljudi: za one koji nepo-

sredno stvaraju umetnost, za one koji je *stručno proučavaju* i, na kraju, za one koji je *jednostavno „troše“*.

Hitam da se ogradim u tom smislu da su razlike između umetnika, proučavalaca umetnosti i običnih ljubitelja umetnosti dosta uslovne, naročito u naše dane, kada se masa ljudi sve šire uključuje u umetničko stvaralaštvo u okvirima amaterskih delatnosti, i sve češće ulazi u sferu „amaterskog znanja o umetnosti“ u usmenim diskusijama i u kritičkim istupanjima u štampi. Pa ipak, u meri u kojoj umetničko stvaralaštvo i umetnička kritika ostaju pre svega forme profesionalne delatnosti ljudi, zadržavaju se i razlike između umetnika, proučavalaca umetnosti i običnih čitalaca, gledalaca, slušalaca. A od tih razlika zavisi i to kakvo značenje naša nauka ima za estetsku delatnost ljudi.

Najlakše je shvatiti značaj estetike za poznavanje umetnosti. Sasvim je očito da naučnik koji proučava istoriju ili teoriju bilo koje vrste umetnosti, ili koji istupa na polju umetničke kritike, mora da ima određenu predstavu o tome šta su suština i specifika umetnosti, po kojim zakonima se ona stvara i razvija, kakvu ulogu ima u društvenom životu itd. Ako ne bi imao tih predstava, proučavalac umetnosti bio bi osuđen na čisto opisni, faktografski pristup pojavama koje istražuje, a ne bi imao nikakve mogućnosti da ih *objasni i oceni*.

Na taj način, razumevanje suštine i zakona razvitka umetnosti, koji određuju metodologiju istraživanja i ocenjivanja umetničkih pojava, *profesionalno je neophodno ljudima koji rade u oblasti poznavanja umetnosti, a to razumevanje može im dati samo estetička teorija*.

Odnosi estetike i poznavanja umetnosti grade se na istinski drugarskoj uzajamnoj pomoći. Nauke o umetnosti pružaju estetici sva znanja koja se tiču teorije i istorije pojedinih vrsta umetnosti; estetika uopštava ta znanja, otkriva opšte zakonitosti umetničkog stvaralaštva, i samim tim za nauke o umetnosti postavlja onaj filozofsko-teorijski fundament koji određuje pristup naučnika umetnosti, *principe njegovog proučavanja, pozicije njegove idejno-umetničke ocene*.

Isto je tako veliki praktični značaj estetike za ljude koji stvaraju umetnost. Njima je estetička teorija takođe profesionalno neophodna, i to stoga što im daje znanje o zakonima *njihove sopstvene delatnosti*. Može li se biti majstor svog posla ako se ne razume po kojim zakonima se on vrši? Stoga i umetnici, koje mi ne bez razloga često nazivamo „majstorina umetnosti“, moraju da znaju šta je suština umetnosti, šta je priroda umetničkog

stvaralaštva, kakvu ulogu umetnost ima u životu, kako ona deluje na ljude.

Istina, u savremenoj buržoaskoj estetici — a ponekad i među delatnicima sovjetske umetnosti — ta teza se osporava na osnovu toga da je ono glavno u stvaralaštvu umetnika njegov talenat, a ukoliko je talenat čisto intuitivna, nesvesna moć, utoliko mu proučavanje naučnih teorija može ne pomoći, nego samo štetiti. Da li su ti razlozi ozbiljni?

Nema sumnje da je za stvaranje istinskih umetničkih vrednosti neophodan talenat i da nikakvo poznavanje zakona umetnosti neće zameniti nedostatak stvaralačke obdarenosti; neosporno je i to da nesvesni, intuitivni princip ima značajnu ulogu u procesu umetničkog stvaralaštva. Međutim, sve to nimalo ne negira ogroman značaj estetičke teorije za umetničku praksu, jer delatnost talenta *uvek se usmerava* time kako umetnik shvata suštinu i zadatke umetnosti uopšte i svog sopstvenog stvaralaštva napose. Stoga, kakav god značaj u njegovom stvaralaštvu mi pridavali intuiciji, iza *nesvesnosti* umetničke delatnosti uvek se krije *svestan* odnos stvaraoca prema predmetu i cilju te delatnosti. Marx je pisao u *Kapitalu*: pčela može da postidi ponekog arhitektu majstorstvom svoje gradnje; međutim, najgori arhitekt razlikuje se od najbolje pčele time što on pre nego što izgradi zdanje, ima to zdanje u svojoj glavi. To znači, zaključuje Marx, da arhitekt sebi i svojoj delatnosti postavlja određenu „svesnu svrhu, koja poput zakona određuje put ili način njegova rađenja, i kojoj mora da potčini svoju volju”.²

Ove reči izvršno određuju razliku svake ljudske delatnosti od delatnosti životinje, a umetničko stvaralaštvo tu nije izuzetak. Celokupna svetska istorija umetnosti svedoči o tome da kod savkog umetnika postoji određeno shvatanje „svesnog cilja” njegovog stvaralaštva, pa, dakle, i umetnosti uopšte. To shvatanje i čini *estetičke pogledе*, estetička uverenja umetnika, i on obično teži ka tome da ih formuliše i izrazi ili u specijalnim traktatima i člancima, kao Leonardo da Vinci i Hogarth, Balzac i Lav Tolstoj, ili jednostavno u pismima i razgovorima sa prijateljima, kao Poussin /Pusen/ i Van Gogh, Čajkovski i Čehov. U tom pogledu izuzetno su zanimljiva izdanja kao višetomni zbornici *Majstori umetnosti o umetnosti /Mastera iskustva ob iskustve/* ili *Ruski pisci o književnom radu /Russkie pisateli o literaturnom tru-*

² K. Marks, *Kapital*, tom I, Gospolizdat, Moskva 1950. str. 185.

del. Takva izdanja pokazuju da su svi najveći umetnici i pisci stvarali *svesno*, a ne intuitivno, i da su se u svom stvaralaštvu rukovodili *shvatanjem* zakona estetike koje je bilo svojstvo svakom od njih.

Teoretičari idealisti često vole da se pozivaju na Goethea koji je jednom primetio: „Ja pevam kao što peva ptica”. Ali, oni pri tome zaboravljaju da je autor tih reči imao duboko promišljene poglede na suštinu i zakone umetnosti, poglede koje je izlagao u člancima, pismima i razgovorima, i da je u svom stvaralaštvu Goethe realizovao te poglede. To je razumljivo — nikakav talenat, ma koliko veliki bio, ne može umetniku zameniti estetička uverenja koja formiraju njegov stvaralački metod i samim tim *usmeravaju delovanje* njegovog talenta u ovaj ili onaj tok — recimo u tok klasicizma ili romantizma, realizma ili apstrakcionizma. Bilo bi glupo misliti da se umetnik rađa kao realista ili romantičar, pristalica „umetnosti radi umetnosti” ili „umetnosti za život”. Ovakvim ili onakvim čini ga društvena sredina koja ga vaspitava, usađuje u njegovu svest izvesne predstave o lepom i ružnom, o smislu postojanja umetnosti i o mestu umetnika u životu, i samim tim daje mu oruđe za rukovođenje svojim talentom.

Samo se po sebi razume da umetnik obično naprosto ne usvaja estetičke ideje koje je pročitao u delima teoretičara, nego da teži ka tom da samostalno izgradi svoje estetičke poglede. Njemu čak može izgledati da je on to učinio apsolutno samostalno, da ničim nije obavezan estetičkoj teoriji. Međutim, analiza procesa formiranja umetnikovih pogleda u stanju je da demaskira slične iluzije. Pogledi umetnika ne formiraju se u bezvazdušnom prostoru. Na njegovu svest utiče i škola, i umetnička sredina, i kritika, i štampa, i radio, i sav onaj „idejni vazduh” koji on diše svakodnevno i koji usmerava njegovu sopstvenu misao. Setimo se, na primer, kako su se obrazovala estetička uverenja peredvižnjika. Većina umetnika te grupe nisu čitali članke Bjelinskog, Černiševskog i Dobroljubova, ali njihova estetička uverenja formirala su se pod direktnim uticajem ruske revolucionarno-demokratske estetike koja je do njihove svesti dospevala najrazličitijim putevima: preko kritičkih članaka Stasova, preko pripovedanja Kramskog, kroz diskusije o slikama i sporove o opštim problemima savremene umetnosti.

Na ovaj ili onaj način, estetička teorija uvek dospeva do svesti umetnika i pomaže im da izgrade ovo ili ono shvatanje umetnosti. To i određuje ogroman značaj estetike za umetničku praksu — njenu moć da utiče

na *smjer razvitka umetnosti*. Odavde potiče interesovanje koje je ona pobuđivala u društvu, naročito u složenim prelaznim periodima istorije kulture, kada se rešavalo pitanje o putevima daljeg razvitka umetnosti.

U tom kontekstu neophodno je primetiti da se uticaj estetičke misli na umetnika ostvaruje na različite načine. Bilo je epoha kada je estetička teorija dobijala *normativni* karakter. Normativne su bile, na primer, religiozna estetika srednjeg veka, estetika klasicizma i akademizma od 17. do 19. veka. Dejstvo takve estetike na umetnost svodilo se na to da je ona umetnicima diktirala određene norme, kanone, pravila stvaralaštva, prisiljavajući ih da im se bespogovorno potčinjavaju. A kada se pokazivalo da je, na primer, antička umetnost protivrećila kanonima religiozne estetike, ova ju je proglašavala lažnom, nakaradnom, dolazeći i do zahteva da se njeni spomenici fizički umište. Kao drugi primer može poslužiti odnos pristalica estetike klasicizma prema Shakespeareu, koga su nazivali „varvarom” i „pijanim divljakom” zato što nije poštivao pravila koja su dramaturgiji propisali teoretičari klasicizma, ili prema slikarstvu „malih Holanđana” koje su iz istih razloga omalovažavali kao „nisku”, „banalnu” i „vulgarnu” umetnost.

Tiranija normativne estetike stalno je izazivala otpor, međutim, borba protiv normativnosti dovodila je do dve različite predstave o odnosu estetike prema umetnosti. Jednu od tih predstava možemo videti u učenjima Kanta, romantičara, Tainea /Tena/ i kod većine predstavnikava savremene buržoaske estetike. Ovde je normativnosti estetičke teorije suprotstavljen princip *antinormativnosti*, čiji je smisao u tome da estetika ne treba čak ni da pokušava da utiče na umetničku praksu. Estetika, kao i nauka uopšte, može da ima vrednost samo za naučnike, teoretičare, mislioce, a umetnici, čije stvaralaštvo je nesvesno i nije podređeno razumu, nisu dužni da znaju nikakve zakone i nikakvim zakonima se ne moraju potčinjavati. „Estetika radi estetike, umetnost radi umetnosti” — tako bi se mogla formulisati deviza koju je ta koncepcija suprotstavila paroli normativne teorije: „estetika je iznad umetnosti”.

Već sam objasnio zašto je takva predstava o apsolutnoj nezavisnosti umetnika od estetike lažna i iluzorna. Hteo bih samo da dodam da se iza deklaracije te nezavisnosti skrivao veoma snažan uticaj antinormativne estetike na umetničku praksu. Upravo ta idealistička estetička teorija pomogla je tome da se u buržoaskom društvu odgoji nekoliko generacija umetnika uverenih

u to da je njihovo stvaralaštvo „apsolutno slobodno”, da ne postoje nikakvi objektivni zakoni umetnosti, da u carstvu umetnosti treba da caruje potpuna proizvoljnost. Današnje jadno stanje buržoaske umetničke kulture, u kojoj se, naporedo sa istinskim remek-delima, stvaraju i hvale „dela” šarlatana i šizofrenika, ili šarlatana koji glume šizofrenike i nekažnjeno okljaštruju umetnost, pošto je umetniku „sve dozvoljeno” i on je „apsolutno slobodan” — to je realan dokaz u najvećoj meri efektivnog, ali — avaj — pogubnog uticaja koji je vršila i nastavlja da vrši antinormativna estetika na umetnost.

No, borba sa normativnošću estetičke teorije razvijala se, kao što je već rečeno, još jednim tokom. Reč je o putu na koji su izašli mislioci epohe renesanse, koji su objavili rat srednjevekovnoj religioznoj estetici; o putu na koji su kasnije, u 18. veku, stupili Diderot /Didro/, Lessing, Herder, koji su prešli u napad na estetiku kalcizma, o putu, konačno, kojim su u 19. veku u Rusiji pošli Bjelinski, Černiševski i Dobroljubov, istupivši istovremeno i protiv normativne estetike klasicizma i protiv antinormativne estetike romantičara i pristalica „umetnosti radi umetnosti”. Svi ti teoretičari bili su ubeđeni u to da je stvaralaštvo umetnika u svojoj osnovi svesno, te da umetnik treba da poznaje zakone umetnosti, da bi u svom stvaralaštvu polazio od tog znanja. Po njihovom mišljenju, estetika treba da pomogne umetniku da dobije tačnu predstavu o tome šta je to umetnost, kakvu ulogu ona može imati u životu ljudi i u razvoju društva, koji umetnički principi su plodotvorni za umetnost, a koji su opasni i štetni. Teoretičari realizma nisu zapovedali umetnicima, nisu im nametali svoju estetičku volju i ukuse, nisu propisivali nikakve recepte za stvaralaštvo, nego su stvaraoce umetnosti uveravali, istovremeno pobijajući lažne i reakcionarne estetičke koncepcije. Takva teorija *vaspitavala* je umetnike, formirajući njihova estetička uverenja, ali nimalo ne sužavajući njihovu stvaralačku slobodu. Zbog toga nije čudno što je uticaj te teorije na umetničku praksu bio snažan i duboko progresivan.

Teško da je potrebno dokazivati da marksistička estetika prihvata i razvija tradicije upravo ovog pravca estetičke misli prošlosti. Istina, naša nauka je morala svladavati greške revizionističkog i dogmatskog tipa. Dogmatizam, koji se u sovjetskoj estetičkoj misli pokazao naročito u epohi procvata kulta ličnosti, pretio je rađanjem novog sistema normativnosti, zbog čega je estetika socijalističkog realizma ponekad postajala slična nekoj vrsti

teorije „socijalističkog . . . klasicizma“. Revizionizam, pak, boreći se protiv te normativizacije marksističke estetike, dospavao je do negiranja svakog prava komunističkih partija, naoružanih estetičkom teorijom, da rukovode razvitkom umetničke prakse, tj. u suštini je prelazio na pozicije buržoasko-individualističkog anarhizma antinormativne estetike.

Marksistička estetička nauka razvijala se, i razvija se i danas, u borbi protiv dogmatizma i revizionizma. Svoje teorijske zaključke ona upućuje delatnicima sovjetske umetnosti ne u svojstvu naredbe ili dekreta, nego u svojstvu *naučne teorije* koja treba da svakom umetniku pomogne da izgradi svoja estetička uverenja, da usvoji marksističko shvatanje zakona umetničkog stvaralaštva. Upravo u tome je pravi smisao partijskog rukovođenja razvojem sovjetske umetnosti. Cilj tog rukovođenja je *vaspitavanja estetičke svesti* umetnika u duhu marksizma.

Istupajući na susretu sa delatnicima sovjetske umetnosti, 8. marta 1963. godine, N. S. Hruščov je u vezi s tim rekao sledeće: „To što se susrećemo u drugarskoj sredini, što zajedno raspravljamo sve probleme koji nas uznemiravaju — izraz je nove situacije koja je poslednjih godina stvorena u našoj zemlji.

Narod i partija duboko su zainteresovani za to da se naše umetničko stvaralaštvo razvija u pravilnom pravcu. Linija razvitka književnosti i umetnosti određena je Programom partije, koji je diskutovan svenarodno i koji je dobio sveopštu podršku i odobrenje radnika, kolhoznika, inteligencije.

A kako će se ta linija što bolje i pravilnije sprovesti u umetničkom stvaralaštvu, rešava svaki od vas u skladu sa shvatanjem svoga duga narodu i osobenostima svoga talenta, svojoj umetničkoj individualnosti.”³

A kakav praktični značaj estetička teorija može imati za ljude koji nisu profesionalci ni u oblasti umetničkog stvaralaštva, ni u oblasti nauke o umetnosti? Tim ljudima estetika pomaže da izgrade *dоследan sistem estetičkih pogleda*, utičući samim tim i na proces formiranja njihovih *ukusa*. To je uloga estetičke teorije u velikom delu estetskog vaspitavanja narodnih masa.

Međutim, i tu se moramo suočiti sa prigovorima koji dolaze od predstavnika idealističke estetike. Ukus, kažu oni, to je neposredna i nesvesna sposobnost da se oseća prekrasno i svaki svestan, razuman odnos neprijateljski je toj sposobnosti. Stoga ljudima koji žele da

³ Pravda, 10. mart 1963.

uživaju u umetnosti poznavanje estetičke teorije nije potrebno i čak je opasno. Da li je to tačno?

Tačno je da je ukus *osećanje* prekrasnog, a ne razumni, logički sud o prekrasnom. Ali odatle nikako ne sledi da u procesu formiranja ukusa ne učestvuje čovekova svest, njegovo shvatanje suštine i svrhe umetnosti. U datom slučaju, kao i u svim drugim, između emocionalne i intelektualne sfere naše psihe nema one provalje o kojoj govore psiholozi i estetičari koji misle metafizički. Čovekove misli i osećanja najtešnje su uzajamno povezani i postojano utiču jedni na druge. Svaki objekativan posmatrač mora se složiti s tim da se razvoj čovekovog znanja u oblasti istorije i teorije umetnosti i produbljava njegovog razumevanja umetnosti ne odražava na njegov ukus negativno, nego pozitivno. Zlo je samo onda kada suvo umovanje *zamenjuje* živo i neposredno umetničko osećanje; a kada se to osećanje zasniva na dubokom poznavanju zakona umetnosti, ono postaje samo čvršće i sigurnije. Slično tome kako je stvaralaštvo umetnika uvek uslovljeno njegovim estetičkim uverenjima (mada on sam ne mora biti toga svestan), tako je čovekovo opažanje umetnosti posredovano njegovim estetičkim pogledima.

Odatle sledi da estetička nauka ne samo da razvija teoriju estetskog vaspitavanja i pomaže da se nađu plodotvorni putevi i načini ostvarivanja tog vaspitavanja nego da i sama *neposredno učestvuje* u estetskom vaspitanju ljudi, formirajući njihovu estetičku svest i, samim tim, podižući nivo umetničke kulture društva. Stoga se Komunistička partija trudi da razvitak estetike u našoj zemlji usmeri i u dubinu i u širinu. To znači da nam je neophodno i ozbiljno naučno istraživanje osnovnih estetičkih problema i pretvaranje zaključaka, do kojih se dolazi u toku tog istraživanja, za dobro svih sovjetskih ljudi — i onih koji stvaraju umetnost, i onih koji je proučavaju, i onih koji je „troše“.

Aktivno učestvujući u izgradnji komunističke kulture i u estetskom vaspitavanju celog naroda, marksistička estetička nauka zauzima u životu našeg društva tako značajno mesto, kakvo nije imala nikada ranije. I može se sa sigurnošću reći da će uloga estetičke teorije neprekidno rasti, u skladu sa našim napredovanjem ka komunizmu.

(Moisej Samojlovič Kagan, „Predmet, metod i celi estetičkog issledovanja“, *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike*. I, Dialektika estetičkih javlenij, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad 1963, str. 3—23.)

Preveo Pavluško Imširovič

Da li je moguće definisati umetnost? Pitanje može da izgleda nepotrebno, ako se uzme u obzir da, daleko od toga da nam nedostaju, postoji obilje definicija koje se odnose na ovu oblast. Pomislimo — bez pretenzija da damo jedan konačan spisak — na sledeće: umetnost kao svesna iluzija ili obmana (Conrad Lange), introjeksija ili projekcija osećanja (T. Lipps i Vernon Lee), indirektno zadovoljavanje potisnute želje (Freud), organizovanje iskustva u nameri da se postigne njegova veća intenzivnost i vitalnost (Dewey), smisaoni fenomen odnosno simbol (S. K. Langer), jezik kojim se saopštavaju vrednosti (Chester Morris), imaginativni izraz osećanja (Collingwood), objektivizirano zadovoljstvo (Santayana), istinito predstavljanje stvarnosti (većina sovjetskih estetičara), način ispoljavanja samosvesti čovečanstva (G. Lukács), jezik ili govor čiji su znaci sastavni deo jednog organskog i autonomnog semantičkog konteksta (G. della Volpe), poruka koju prenosi informacija koja nije u pravom smislu semantička, nego estetička (Moles i drugi kibernetičari), itd.

Sve ove definicije su formulisali savremeni filozofi. Naravno, i od ranije postoje mnoge različite definicije od kojih bismo mogli da nabrojimo neke: umetnost kao imitacija prirode (kod većine grčkih autora), forma odr-

¹ Integralan tekst eseja objavljen pod naslovom „De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte” (O nemogućnosti i mogućnosti definisanja umetnosti) u *Deslinde*, časopisu Filozofskog fakulteta, UNAM, Meksiko, S. D., maj-avgust 1968, str. 12—29.

žavanja i saznavanja stvarnosti (Leonardo da Vinci, Diderot), sloboda i bezinteresna delatnost (Kant), oblik samosvesti duha i samosvesti i objektivizacije čoveka (Hegel), rad ili stvaranje „u skladu sa zakonima lepog” (Marx), itd.

Imamo, dakle, jedno obilje različitih definicija umetnosti. Pored ove raznolikosti na teorijskom planu, treba da ukažemo na veliku raznovrsnost i raznolikost na polju umetničke prakse. Ova raznolikost i raznovrsnost se pak, ispoljava dvojako: *istorijski*, kao nastajanje i nestajanje umetničkih pravaca, pokreta ili stilova kroz istoriju; *istovremeno*, kao različitost između posebnih umetnosti i, još konkretnije, između umetničkih dela — čak i u okviru jedne određene grane umetnosti — imajući u vidu da je svako umetničko delo, u krajnjem slučaju, jedinstven, nov i neponovljiv proizvod.

Nijedna teorija koja pokušava da definiše umetnost ne može da prenebregne ovu dvojaku različitost. Treba ukazati da u naše vreme estetika pokazuje veću osetljivost prema njoj. Danas nije više moguće svoditi umetnost na jedan njen istorijski oblik, kao što se to činilo u prošlosti stavljanjem znaka jednakosti između umetnosti i klasične, odnosno klasicističke umetnosti. Počev od Hegela, to stanovište je neodrživo na teorijskom planu. Revolucija koja je otpočela poslednjih decenija 19. veka protiv već zastarelih formi izražavanja, koje su u ranijim stolicima omogućili razvoj zapadnoevropske umetnosti, učinila je još neodrživijim to stanovište koje je u 18. veku navelo Winckelmann da baroknoj umetnosti ospori njen karakter umetnosti. U naše vreme, propadanje evrocentrizma — vezanog za potpunu vekovnu dominaciju kapitalizma i zapadne kulture — stvorilo je povoljne uslove da se što potpunije vrednuje umetnost epoha i naroda na koje se ne mogu primeniti zapadna merila.

Danas jedna definicija umetnosti ne može da ispusti iz vida to bogato i raznovrsno umetničko iskustvo prošlosti i sadašnjosti. Ali kako da se definiše umetnost tako da ono što se definiše ne samo ne bude u protivrečnosti sa određenim segmentima tog iskustva nego da, štaviše, obuhvati njegove suštinske aspekte?

Ako se sada opet vratimo definicijama umetnosti formulisanim u naše vreme ili u prošlosti, videćemo — imajući na umu zahtev na koji smo ranije ukazali — da su daleko od toga da budu zadovoljavajuće. U daleko najvećem broju one određuju umetnost uzimajući jednu osobinu koja se smatra suštinskom: predstavljanje stvarnosti, forma saznanja, izražavanje jednog osećanja, osoben jezik, smisaona forma, itd.

Ove teorije su pokušale da daju odgovor na pitanje šta je umetnost ističući jednu osobinu koju smatraju zajedničkom i suštinskom za svu raznovrsnost njenih istorijskih oblika, za razne posebne umetnosti kao i za umetnička dela kao jedinstvene proizvode. Međutim, u kojoj meri je ta osobina koja se ističe zaista suštinska i zajednička za svaku umetnost uopšte i svako umetničko delo ponaosob?

Pogledajmo na primer tradicionalnu definiciju umetnosti kao istinito predstavljanje stvarnosti. U skladu sa njom, umetnost odražava stvarnost na specifičan način — pomoću slika — omogućujući tako jedno takođe specifično saznavanje stvarnosti. Na polju prakse ovoj koncepciji odgovara jedno široko područje zapadne umetnosti, počev od klasične antičke umetnosti pa do modernog realizma. Na teorijskom planu, za pomenutu koncepciju se zalaže jedan pravac misli koji se proteže od Aristotela pa do teoretičara savremne realističke estetike, preko koncepcija velikih renesansnih teoretičara (Leonardo, Alberti).

U skladu sa ovom definicijom dolazi se do zaključka da se za umetničko delo može reći da je pravo — i vredno — ukoliko dublje i suštastvenije odražava ono što je stvarno. Podudarnost između predstavljenog i stvarnog postaje na taj način određujuća osobina i istovremeno kriterijum vrednosti. Dakle, ako se i prihvati — u skladu sa umetničkim iskustvom — da je u prošlosti postojala i da i dalje postoji jedna umetnost koja odražava stvarnost i omogućava da se ona na poseban način saznaje — naročito ako se stvarnost shvata kao ljudska i društvena — jasno je da ta osobina, ma koliko da je značajna za jedan dati period ili za neke umetnosti — kao što je slikarstvo — ne može da bude svojstvena svakoj umetnosti. Otuda proizlazi da se jedna osobina — sa svim svojim značajem u jednom posebnom i istorijski datom kontekstu — proglašava suštinskom osobinom svake umetnosti, pri čemu se nužno osporava karakter umetnosti svakoj umetnosti koja ne odgovara ovom pojmu, ili se pak takva umetnost svodi na inferiornu, odnosno umetnost koja nije prava. Radi se znači o jednom zatvorenom pojmu umetnosti.

Uzmimo drugi primer: Collingwoodovu definiciju umetnosti kao „imaginativnog izraza jednog osećanja“. Možemo li je primeniti na svaku umetnost? Sam Collingwood priznaje da se na taj način ne mogu definisati „magijska“ umetnost (srednjovekovna hrišćanska umetnost) niti umetnost koja predstavlja stvarnost. Pošto ni jedna ni druga nisu „imaginativni izraz jednog oseća-

nja“ — to jest pošto ne ispoljavaju tu suštinsku osobinu — Collingwood ih izbacuje iz oblasti umetnosti te su one samo inferiorna umetnost, odnosno, po njegovim rečima, „umetnost koja nije prava“.²

Kao i u ovim dvema analiziranim definicijama tako i u tradicionalnim i u velikoj većini savremenih definicija umetnosti, jedna osobina smatra se suštinskom i zajedničkom za čitavu umetnost — kao istinsku umetnost — iako zapravo ne može da se odnosi na svako umetničko delo. Ovde smo suočeni sa nepravilnom generalizacijom jedne posebne osobine — suštinske u datom kontekstu — koja se pretvara u suštinsko obeležje svake umetnosti odakle sledi isključivanje značajnih oblasti iz umetničke prakse. Pojam se zatvara i dolazi u protivrečnost sa samom umetničkom stvarnošću budući da je sužava odnosno osakaćuje. No, s druge strane, pojam se preterano otvara jer se proteže van granica koje postavlja određena stvarnost.

Dakle, ovo nepravilno otvaranje i zatvaranje ima zajednički osnov u pogrešnoj generalizaciji.

Kada smo došli do ove tačke treba upozoriti da nije pod znakom pitanja sama definicija umetnosti — to jest mogućnost njenog definisanja — već definicije koje su zasnovane na pogrešnoj generalizaciji: jedna posebna osobina umetnosti pretvara se u suštinsko, zajedničko i opšte obeležje svake umetnosti.

Dakle, kada za jedan problem ne uspeva da se nađe odgovarajuće rešenje, uprkos mnogobrojnim pokušajima, možemo ga proglasiti besmislenim, ili se pak izjasniti za radikalnu promenu u pristupu.

U takvoj su se situaciji danas našli neki filozofi, suočeni sa bezuspešnim pokušajima da se definiše umetnost pomoću njenih suštinskih osobina. Ovo stanovište zastupaju na primer Passmore, B. C. Heyl i Morris Weitz. U skladu sa tom promenom same problematike, trebalo bi postaviti pitanje na sledeći način: ne radi li se o generalizacijama koje su pogrešne ili nepravilne ne de facto već u principu? Odnosno, zar ne bi trebalo da odustanemo od pokušaja definisanja umetnosti pomoću jedne suštinske osobine imajući u vidu da, s obzirom na specifičnu prirodu predmeta i delatnosti koje se označavaju rečju „umetnost“, nije moguća generalizacija u ovoj oblasti, pa otuda ni definicija pomoću suštinskih ili zajedničkih osobina? Zar, konačno, sam izraz „umetnost“ ne obuhvata toliko različitih stvari da je uzaludan

² Upor. R. G. Collingwood, *Los principios del arte* (Principi umetnosti), prevod H. Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires 1960.

pokušaj da se nađu zajedničke i suštinske osobine u svima njima?

Moramo da primetimo da poreklo ovog stava možemo naći u prvim decenijama našeg veka u burnim reakcijama koje su tada izazvale preterane generalizacije klasicističke estetike. Već je Worringer 1910. godine tvrdio da „u suštini sve naše definicije umetnosti jesu definicije klasične umetnosti”.³ Nasuprot historicističkim, metafizičkim i sociološkim koncepcijama, Worringer ne pokušava — krećući se stazama koje je *Kunstwissenschaft* otvorila — da pronađe opšte ili zajedničke principe svake umetnosti — koji se, u krajnjem, odnose upravo na klasicizam — već konkretne principe jedne istorijski određene umetnosti: egipatske, gotske, itd. Zapravo, Worringer iz osnova napada klasicističku generalizaciju koja je u biti tradicionalnih definicija, ali ni on sam ne uspeva da ih izbegne. I to ne samo kada traži „suštinu” jednog određenog istorijskog perioda, na primer gotske umetnosti, već i umetnosti uopšte.

U stvari, usvajajući Rieglovu teoriju „umetničke volje” (istorija umetnosti kao istorija *volje* a ne stvaralačke sposobnosti), on shvata umetničko delo kao objektivizaciju volje koja se u skladu sa različitim životnim potrebama formalno ispoljava, odnosno izražava kroz različite stilove: naturalistički i apstraktni (umetnost koja nije povezana sa prirodnim modelima)⁴

Odbacujući na taj način pokušaj da se istinska umetnost izjednači sa naturalističkom umetnošću, Worringer ukazuje na jednu suštinsku osobinu: objektivizaciju ljudske volje koja je povezana sa životnim potrebama i koja se ispoljava u različitim formama. Odnosno, kritikujući klasicističku generalizaciju, on uspostavlja drugu, doduše plodonosniju, budući da omogućuje saznanje o jednom širem polju umetnosti, to jest Worringerov pojam umetnosti je širi od onog koji daju tradicionalne (ili klasicističke) estetike, jer se odnosi kako na realističku umetnost (odnosno naturalističku, po njegovoj terminologiji) tako i na nerealističku (odnosno apstraktnu). Međutim, njegova kritika nepravilne generalizacije odvela ga je jednoj novoj generalizaciji, koju on, prirodno, samtra valjanom. Tako, on upotrebljava reč „umetnost” za umetničke predmete (naturalističke i apstraktnu) koji, uprkos svojoj različitosti, poseduju zajednička suštinska svojstva. S druge strane, daje ana-

lizu dvaju konkretnih istorijskih tipova umetnosti — gotskog i egipatskog — polazeći od pojma umetnosti koji sadrži oba ta tipa.

Stanovište na kojem danas stoje Passmore, Heyl i Weitz je mnogo radikalnije, pošto se sva trojica, krećući se različitim putevima, slažu u sledećem: u nemogućnosti definisanja umetnosti pomoću jedne suštinske osobine ili više njih. Analiziranje njihovih stanovišta — naročito Morrisa Weitza, budući da je, po našem mišljenju, ako ne najradikalnije, a ono bar najbolje argumentovno — postaje nužno da bi moglo da se odredi da li je moguće dati jednu realnu definiciju umetnosti i, u slučaju da jeste, trebalo bi ponuditi sopstvenu.

U eseju „The Dreariness of Aesthetic”, J. A. Passmore⁵ smatra da sve nevolje estetike potiču otuda što ona pokušava da konstruiše svoj nepostojeći predmet — a to je umetnost. Taj predmet ne postoji stoga što nije moguće otkriti opšta i distinktivna svojstva u ovoj oblasti. „Nema estetskih svojstava koja su zajednička svim vrednim umetničkim delima”.⁶ Ono što je zajedničko — kaže on dalje — to je specifičan način na koji se posmatraju stvari koje same po sebi ne poseduju zajednička estetska svojstva. Zato — takav se zaključak nužno nameće — ako se pod umetnošću podrazumeva jedna vrsta predmeta kojima je zajedničko to da imaju jedan niz distinktivnih svojstava, onda nema umetnosti, budući da ne postoje takva zajednička svojstva, niti postoji estetika, jer joj nedostaje sopstveni predmet izučavanja.

Ono što postoji — smatra takođe Passmore — to je jedan estetski način posmatranja stvari, isto kao što postoji naučni način posmatranja i nema potrebe da se i u jednom i u drugom slučaju stvarima pripisuju estetska ili naučna svojstva koja one same po sebi nemaju. Vidimo, dakle, da se Passmoreova teza zasniva na analogiji između naučnih predmeta i umetničkih dela, kao i između naučnog i estetskog načina posmatranja stvari. Pogledajmo sada valjanost njegove argumentacije.

Ukažimo na prvom mestu da „esencijalistički” problemi ne nestaju samom činjenicom što se prenose sa jednog tipa predmeta na specifičan način njihovog posmatranja, jer i dalje bi ostao problem definisanja jednog i drugog načina posmatranja ukoliko bi se otkrile

³ Upor. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza* /Apstrakcija i priroda/, prevod M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires 1953, str. 134.

⁴ Isto.

⁵ J. A. Passmore, „The Dreariness of Aesthetic”, u W. Elton (ed), *Aesthetic and Language*, Basil Blackwell, Oxford 1959, str. 36—55.

⁶ Isto, str. 52.

suštinske osobine koje bi omogućile razlikovanje između naučnog načina posmatranja stvari i odgovarajućeg estetskog načina. Ali vraćajući se na teren po kojem se kreće Passmore, možemo kod naučnog posmatranja stvari da prihvatimo da predmeti ne ispoljavaju zajednička svojstva — njima inherentna — koje bismo mogli nazvati naučnim. Sigurno je, možemo s naše strane da dodamo, da je svaka stvar naučna ukoliko jeste ili može da bude predmet naučnog načina posmatranja. Ali nema, naravno, naučne stvari same po sebi. Ne može se stoga uspostaviti odnos između naučnog načina posmatranja i posmatranih stvari kao da ove poseduju zajednička svojstva koja omogućavaju da se grupišu u određenu vrstu predmeta sa sopstvenim naučnim odlikama. Stvari koje se naučno posmatraju članovi su jedne vrste realnih predmeta, a ne članovi (naučnih) predmeta koji su nastali iz (naučnog) načina posmatranja realnih predmeta. Članovi ove poslednje vrste bili bi zapravo pojmovi, teorije, sistemi ili naučna dela uopšte, koji su proizvod jedne specifične ljudske delatnosti: naučnog ovladavanja stvarnim predmetom pomoću konstrukcije, odnosno stvaranja naučnog predmeta.

Ako, dakle, uspostavimo odnos između proizvoda koji proizlaze iz estetskog načina ovladavanja stvarnošću i onih koji nastaju njenim naučnim ovladavanjem (to jest između umetničkih i naučnih predmeta), uočićemo jednu analogiju koja ne odgovara zaključku do kojeg dolazi Passmore. Prisetimo se još jedanput tog zaključka: kao što ne postoje naučni predmeti sa zajedničkim svojstvima, tako ne postoje ni predmeti (umetnička dela) sa zajedničkim (estetskim) svojstvima; jedino postoji jedan naučni i jedan estetski način posmatranja stvari koje same po sebi nisu ni naučne ni estetske.

Ali do ovog zaključka Passmore dolazi polazeći — po našem mišljenju — od jednog pogrešnog poistovećivanja koje se prvo čini u nauci, a potom se — pomoću analogije — proširuje i na umetnost. To poistovećivanje nastaje kao posledica nerazlikovanja između naučnog predmeta, kao predmeta koji je konstruisan iil proizveden ljudskom delatnošću koju nazivamo naučnom, i realne stvari koja je predmet te delatnosti; u prvom slučaju, reč je o predmetu jedne vrste (naučni predmet), a u drugom, o predmetu druge vrste (stvarni predmet). Analogno tome, uspostavlja se pogrešno poistovećivanje nerazlikovanjem između umetničkog dela, koje je konstruisano, odnosno proizvedeno ljudskom delatnošću koju nazivamo umetničkom i koje je član jedne vrste (umetničko delo), i stvari koja se estetski posmatra, od-

nosno preobražava i koja je član jedne vrste stvarnih predmeta.

Dakle, upravo ovo razlikovanje nam omogućuje da ustanovimo da nema naučnih ni umetničkih (ili estetskih) predmeta po sebi, izvan čoveka, odnosno neke njegove specifične delatnosti. To jest, ne postoje stvari sa naučnim ili estetskim svojstvima izvan specifičnog ljudskog načina — naučnog ili estetskog — ovladavanja njima. Ali pošto je već prihvaćeno ovo nužno čovekovo posredovanje, uplitanje, ono što se i dalje osporava to je da postoje naučni i estetski predmeti po sebi, ali ne i to da postoje stvarni predmeti sa kojima čovek može da uspostavi jedan naučni i estetski odnos. Dakle, kao rezultat ovog svojstvenog odnosa, odnosno ovladavanja stvarnošću od strane čoveka, postoje posebni tipovi predmeta koji imaju zajednička svojstva, kao proizvodi nauke u jednom slučaju, a u drugom kao umetnička dela. Prvi obrazuju ono što nazivamo naukom; drugi, umetnost. I kao što postoji nauka sa svojim članovima ili konkretnim proizvodima (pojmovi, teorije, sistemi ili naučna dela), isto tako postoji umetnost sa svojim članovima i konkretnim proizvodima (umetnička dela).

Ukratko, nasuprot Passmoreovom gledištu, analogija između naučnog načina i estetskog načina posmatranja stvari, daleko od toga da ukazuje na nepostojanje predmeta „umetnost“, dokazuje, naprotiv, da taj predmet postoji u vidu određene vrste predmeta koji imaju zajednička svojstva kao proizvodi jedne specifične ljudske delatnosti.

B. C. Heyl⁷ odlučno odbija da pruži jednu realnu definiciju umetnosti, to jest definiciju koja bi pokušala da otkrije stvarnu prirodu, odnosno suštinu umetnosti u smislu da njeni članovi poseduju zajednička svojstva. Ovaj negativan stav proširuje se takođe na definicije „lepog“, „umetničke istine“ i „estetike“. Umesto da se definišu stvari, Heyl predlaže da se definišu reči. Stoga definicija umetnosti treba da ustupi mesto jednoj definiciji koja ne bi bila povezana sa nekim stvarnim predmetom ili iskustvom; to mora da bude volitivna definicija, to jest proizvoljno izabrana da bi mogla da odredi ono što nazivamo „umetnost“. Kada se, dakle, definiše jedna reč kao što je „umetnost“, onda ta definicija — tvrde Whitehead i Russell⁸ — nije ni istinita ni neistinita. No,

⁷ Bernard C. Heyl, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism* /Novi prilozii estetici i kritici umetnosti/, Yale University Press, (1943) 1957.

⁸ Whitehead i Russell, *Principia Mathematica*, Cambridge (Mass.) 1910. Citirano po Heylu.

ako je definicija jedno sredstvo proizvoljno izabrano — i ako za nju ne postoji problem istinitosti ili neistinitosti — to, po Heylu, ne znači da je nepotrebna ili sasvim proizvoljna. Postoji jedan opšti kriterijum — koji Heyl preuzima od J. R. Reida — na osnovu kojega se može suziti „područje značenja” reči: jasnoća i razumljivost, upotrebljivost u odnosu na materiju i saglasnost sa postojećom upotrebom sve dok je ta upotreba u skladu sa jasnoćom i upotrebljivošću teksta. Ali čak i u ovom slučaju izraz „umetnost” obuhvata veoma široko područje značenja te se, imajući u vidu različita filozofska stanovišta sa kojih se polazi, mogu dati najproizvoljnije i najrazličitije definicije. Na taj način Heyl podvlači proizvoljni karakter definicije umetnosti, mada, s druge strane, ta proizvoljnost nije tako apsolutna da ne pozna je granice. Ali jasno je da određen odnos definicije prema stvarnom predmetu ili iskustvu ne nameće granice koje on priznaje.

U kojoj meri je Heyl dosledan u tome? Da bi to bio morao bi nam pružiti sopstvenu definiciju umetnosti proizvoljno izabranu (to jest koju ne nameće određen odnos prema stvarnom predmetu umetnosti) i stoga bi njegova definicija trebalo da ostane izvan problema istinitosti ili neistinitosti.

Ali, pošto je odbacio mogućnost jedne realne definicije, Heyl nam eksplicitno ne daje sopstvenu volitivnu nominalnu definiciju. Međutim, prilikom definisanja drugih izraza, kao što su „lepo” i „umetnička istina” i procenjivanja niza definicija u vezi sa njima, sam Heyl govori o jednom „suštinskom zahtevu koji se postavlja stvaranju umetničkih dela, naime o imaginaciji”. Isto tako, u vezi sa problemom „umetničke istine” on kritikuje shvatanje o podudarnosti između umetnosti i stvarnosti i odbacuje primenljivost naučne definicije istine, budući da ne uzima u obzir suštinsku ulogu mašte. To znači da on implicitno polazi od određenog pojma umetnosti (umetnosti kao stvaralačke imaginacije) u ime kojega odbacuje — odnosno smatra neistinitom — definiciju umetnosti kao predstavljanja stvarnosti. Shodno tom svom stavu on proglašava bezvrednim određeni tip umetnosti — realizam — i usvaja sledeće Delacroixove reči: „*realizam* bi trebalo da bude definisan kao antipod umetnosti...” Dakle, postoji jedna suštinska osobina umetnosti (uloga imaginacije) koja nam omogućava, s jedne strane, da je razlikujemo od nauke, a s druge da definišemo šta je umetnost, pa čak i da odredimo njen antipod — realizam.

⁹ B. C. Heyl, *naved. delo*, str. 55.

Može li se ova definicija umetnosti pomoću suštinske uloge imaginacije smatrati volitivnom? Ne; kada bi to bila ne bi mogla da se poziva na jednu suštinsku osobinu — to jest na određen odnos prema stvarnom predmetu — te zato ne bi mogla da ocenjuje da li su druge definicije umetnosti istinite ili neistinite: kao na primer definicija koja u umetnosti vidi određenu istinu, odnosno podudarnost sa stvarnošću, koja ne mora nužno da bude naučna. Volitivna definicija bi bila proizvoljna ali ne i neistinita. Dakle, njegova definicija nije proizvoljna definicija čije područje značenja poznaje jedino granice koje nameće zahtev za jasnoćom, razumljivošću i upotrebljivošću. Ovde, zapravo, područje značenja ima i druge granice; realizam ostaje izvan njih; to jest, postoji jedno područje na koje se ne odnosi pojam umetnosti kao imaginacije. Otuda je jedna definicija — Heylova — istinita, dok je druga, koja se primenjuje izvan granica pomenutog područja značenja, neistinita. Ali te granice nameće sam predmet, to jest „suštinski zahtev koji se postavlja stvaranju umetničkih dela”. Znači, suočavamo se sa jednom definicijom umetnosti koja nije proizvoljno izabrana, već je nužna, s obzirom da se zasniva na potrebi da se upravlja prema određenom predmetu ili stvarnom iskustvu.

Nemogućnost realne definicije bila je u nedefinisanju područja značenja, imajući u vidu da se ona ne odnosi na neki predmet. Otuda njena proizvoljnost. Ako pak postoji područje značenja koje ima sopstveni predmet na koji se odnosi, definicija umetnosti ne može više da bude proizvoljno izabrana, odnosno volitivna. Prihvatajući da je umetnost imaginacija, Heyl uzima određenu osobinu predmeta ili umetničkog iskustva koja omogućuje da kaže šta je umetnost, te ne može smatrati da je njegova tvrdnja proizvoljna niti može da joj pripíše vrednost — ili nedostatak vrednosti — kao i definiciji umetnosti kao predstavljanja stvarnosti. Tako se javlja mogućnost jedne realne definicije. Ali Heyl ne samo da ne otvara mogućnost takve definicije, već čini istu grešku kao autori većine realnih definicija u prošlosti: ograničava „područja značenja” do te mere da isključuje iz oblasti umetnosti — kao njen antipod — jedan značajan deo umetničkog iskustva.

Morris Weitz neće osporiti — poput Passmorea — postojanje predmeta „umetnost” niti će se zadovoljiti jednom čisto proizvoljnom definicijom koja ipak na kraju otvara vratanica jednoj realnoj definiciji, već će pokušati da nađe jedan novi kriterijum definisanja koji neće raskinuti sa umetničkom stvarnošću i koji će, naprotiv,

iz same prirode umetničke stvarnosti izvesti osobenost pojma umetnosti i njene definicije.

U svojoj studiji „The Role of Theory in Aesthetic”¹⁰ M. Weitz smatra da tradicionalne teorije nisu uspele u svom pokušaju da daju jednu realnu definiciju umetnosti i da to obavezuje da se postavi problem da li je takva definicija moguća. Pod definisanjem se ovde podrazumeva pokušaj da se obuhvati jedan skup neophodnih i dovoljnih umetničkih svojstava, odnosno da se dođe do skrivene ili neskrivene suštine koja bi mogla da se prepoznati u različitim umetničkim delima.

M. Weitz je u pravu kada odbacuje postojeće definicije i stoga je njegovo radikalno postavljanje problema potpuno opravdano. Prethodne teorije bile su besplodne jer nisu mogle da uoče jednu osobinu ili skup osobina koje bi se odnosile na svaku umetnost. Ali, po njemu, problem nije u neistinitosti ili u manjkavosti ove ili one definicije, već u samoj mogućnosti definisanja umetnosti. U stvari, zar definisanje umetnosti pomoću njenih suštinskih osobina ili skupa neophodnih i dovoljnih uslova ne znači zatvaranje pojma umetnosti i nije li stoga u protivrečnosti sa onim što nam samo umetničko iskustvo pruža? Odgovor M. Weitza je kategoričan: „Estetička teorija predstavlja jedan isprazan logički pokušaj da se definiše ono što se ne može definisati, da se ustanove neophodni i dovoljni uslovi nečega što ne poseduje neophodne i dovoljne uslove i da se dâ zatvoren pojam umetnosti nasuprot otvorenosti koju pruža i zahteva njegova upotreba”¹¹

I tako, savki pokušaj da se realno definiše šta je umetnost neizbežno vodi — logički nužno — jednom zatvorenom pojmu. Ne radi se, dakle, o manjkavosti ili neistinitosti ove ili one generalizacije, već o nemogućnosti generalizacije pomoću određene osobine ili svojstva tamo gde je — u umetnosti, na primer — generalizacija nemoguća.

Dakle, polazi se od sledeće premise: tradicionalne definicije ne određuju realno šta je umetnost, jer svaka od njih ponaosob daje kao neophodna i dovoljna svojstva odlike i osobine koje to nisu, ili tačnije rečeno, ne mogu ni da budu. Odnosno, drugim rečima, ono pomoću čega uopštavaju nije svojstveno svakoj umetnosti, već određenom tipu umetnosti, ili umetnosti u nekom posebnom kontekstu. M. Weitz će napustiti ovu definiciju koja

¹⁰ Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetic”, u Melvin Rader, *A Modern Book of Aesthetics*, New York 1962, str. 199—208.

¹¹ *Isto*, str. 203.

se zasniva na generalizaciji i potražiće novi način da odredi pojam umetnosti. No, pre nego što ga budemo sledili u tome i kritički analizirali rešenje koje predlaže, daćemo neka prethodna zapažanja.

Njegova osnovana kritika tradicionalnih definicija svakako dokazuje da su te definicije neistinite ili nepotpune, ali ne dokazuje da se umetnost ne može definisati pomoću jedne suštinske osobine ili skupa osobina. To što je do sada Weitz pokazao nije nemogućnost da se umetnost realno definiše, već potreba za jednom definicijom koja bi odgovarala stvarnoj prirodi umetnosti kao otvorenoj stvarnosti koja stoga i zahteva jedan otvoren pojam.

S druge strane, kao rezultat same njegove kritike, Weitz ne uspeva da izbegne izvesnu generalizaciju: zar ne uopštava kada tvrdi da umetnost — podrazumeva se svaka umetnost ili umetnost uopšte — ne poseduje neophodna i dovoljna svojstva? I zar isto tako ne uopštava kada tvrdi da je u umetnosti *svaka* generalizacija u načelu neistinita? I najzad, ukazujući na „rastegljivu i neodređenu prirodu umetnosti, njene stalne promene i njene originalne tvorevine”, zar ne čini upravo ono što je proglasio uzaludnim ili logički nemogućim?

Sve u svemu, polazeći od neistinitosti niza generalizacija (tradicionalne definicije) on je zaključio da generalizacija nije moguća u umetnosti. Ali sam zaključak — da generalizacija nije moguća jer u umetnosti ne postoje zajednička, opšta svojstva — predstavlja generalizaciju, iako se njome uopštava jedna negacija.

Pogledajmo sada koji pravac M. Weitz sledi pošto je došao do zaključka da treba odustati od pokušaja da se umetnost definiše pomoću njenih suštinskih ili zajedničkih osobina. Budući da takva definicija predstavlja, po njegovom mišljenju, zatvoren pojam umetnosti, reč je znači o tome da se pronade jedan otvoren pojam koji ne bi bio u protivrečnosti sa ranije navedenom prirodom umetnosti.

On pronalazi model za jedan pojam te vrste u Wittgensteinovom pojmu „igre” u delu *Filozofska istraživanja*.¹² Sledeći model i metodu koju koristi pomenuti filozof, Weitz zaključuje da kao što različite igre čine jednu porodicu čiji članovi — igre sa kartama, olimpijske igre, itd. — nemaju zajedničke osobine, već samo sličnosti, odnosno „porodične sličnosti”, tako ni ono što nazivamo „umetnosti” ne poseduje zajednička svojstva,

¹² Upor. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations* /Filozofska istraživanja/, prevod G. E. M. Anscombe, New York 1953, I deo, str. 65—67.

već slične osobine, „porodične sličnosti”, s tom razlikom što članovi ove porodice nemaju uvek iste sličnosti. Kod jednih postoji sličnost između nekih osobina, kod drugih između nekih drugih osobina. Na prvi pogled, reč je o otvorenom pojmu, jer umesto neophodnih i dovoljnih, te stoga i konačnih, svojstava, imamo samo razne sličnosti, odnosno slične osobine. Ali u vezi sa ovim pojmom otvara se čitav niz pitanja koja Morris Weitz ne može da izbegne, a ona se svode na sledeće: u kom slučaju mogu da smatram da sam pojam umetnosti pravilno primenio?

Problem postaje još teži upravo zato što ne mogu da ga razmatram sa komotnog stanovišta tradicionalnih teorija. U stvari, kako mogu da razlikujem umetnost od onoga što nije umetnost ako ne postoji zajedničko svojstvo ili suštinska osobina koji bi mi omogućili da jasno razgraničim umetnost od onoga što to nije i ako raspolazem jedino sličnim osobinama koje su u nekim slučajevima zajedničke, a u nekim nisu? Ovaj problem naročito dolazi do izražaja kada nastane neka nova umetnička pojava. Kako mogu da znam da li se pojam umetnosti može odnositi i na tu novu umetničku pojavu, odnosno umetnički predmet?

Daleko od toga da ga izbegava, treba priznati da M. Weitz odlučno pristupa tom problemu, pokušavajući da pronađe pojedinačne primere koji bi mu omogućili da odredi da li se pojam umetnosti može odnositi ili ne na neki dati slučaj, imajući u vidu da pronađeni pojedinačni primeri moraju da budu takvi da ne znače sužavanje pojma.

Ovi pojedinačni primeri su za Weitz izvesni slučajevi ili paradigme — ne jednom zauvek dati — čiji se karakter umetnosti ne dovodi u sumnju. Na taj način imali bismo umetnička dela za koje važi pojam umetnosti, a da pri tom ne postoje neophodni i dovoljni uslovi njihove primene. Ako prihvatimo da danas postoji čitav niz slučajeva, odnosno umetničkih dela koja to nesumnjivo jesu, treba imati na umu — po našem mišljenju — da je nekada bilo sporno ono što je danas nepobitno i da bi stoga trebalo da se analizira kako i zašto umetnost koja se nekada osporavala i dovodila u pitanje (prehispanika umetnost, barok ili impresionizam) postaje slučaj čiji je umetnički status danas neosporan. Kada bi analizirali ovaj momenat, došli bismo nesumnjivo do zaključka da je upravo težnja da se pronađu sličnosti, odnosno podudarnosti sa prethodnom, ili sa tada važećom umetnošću koja se smatra neospornom, navela odgovarajuću estetsku svest da osporava određenim slu-

čajevima njihov karakter umetnosti. I tek kada je estetska svest ostavila na stranu slične osobine i usredsredila se upravo na ono što nije imalo sličnosti sa umetnošću koja se smatrala neospornom, pojam umetnosti je mogao da se primeni i na dela kojima je do tada bio osporavan karakter umetnosti.

S ovim smo već u neku ruku dali Weitzov odgovor na pitanje kako da se pravilno primeni pojam umetnosti, kao i našu kritiku tog rešenja. No, zadržimo se za trenutak i vratimo se tom problemu sada u vezi sa savremenom umetnošću, kojoj je više puta — a naročito nekim njenim najoriginalnijim ostvarenjima — osporavano pravo da se smatra umetnošću. Šta garantuje da se pojam umetnosti može odnositi i na nove tvorevine koje označavaju raskid sa umetničkim delima koja su u skorijoj ili daljoj prošlosti bila neosporna?

M. Weitz na konkretnim slučajevima prilazi problemu uslova primene pojma umetnosti, na primerima predstavnika savremenog romana Dos Passosa, V. Wolf i Joycea. Šta omogućuje da se pojam umetnosti, posebno pojam romana, primeni na ova nova dela, odnosno na ovu novu fazu u istoriji romana? Weitz ukazuje da u ovim romanima postoji narativni element, fikcija, likovi, dijalog — kao i u ranijim romanima — ali isto tako i nepravilan vremenski tok radnje i drugi elementi koji su nepoznati tradicionalnom romanu. To jest, u nekim aspektima liče na danas priznate romane, a u nekim ne. Dakle, ne omogućuje prisustvo nekih određujućih svojstava — neophodnih i dovoljnih — da se ova nova dela karakterišu kao romani, već njihova „porodična sličnost” sa romanima koje priznajemo kao takve, to jest koji za nas to nesumnjivo jesu. Na taj način, pojam umetnosti (odnosno romana) se primenjuje i na nova ostvarenja u oblasti romana i to na osnovu naše odluke, pošto u tim delima prepoznamo „porodične sličnosti”.

Ali postavlja se pitanje od kakvog je značaja za umetnost ovaj kriterijum prepoznavanja, odnosno primene pojma umetnosti koji nam M. Weitz predlaže?

Do prepoznavanja, po njemu, dolazi na osnovu nekih slučajeva, odnosno paradigmi koje predstavljaju pojedinačne primere. Jedino u povezanosti s njima se za jedno novo delo može reći da je umetničko. Iz tog razloga treba odbaciti osobine između kojih nismo otkrili „porodične sličnosti”, a uzeti u obzir one koje su slične. Otuda sledi da se sličnost sa jednom neospornom osobinom pretvara u kriterijum primene pojma umetnosti na neko novo delo i da se stoga ne sudí o umetničkoj vred-

nosti dela na osnovu onog što je u njemu novo, jedinstveno i neponovljivo — dakle, stvaralačko — već na osnovu zajedničkog sa već postojećim i neospornim. Odnosno, delo se smatra umetničkim ukoliko ponavlja, a ne ukoliko stvara; ukoliko liči na drugo delo, a ne ukoliko se razlikuje i označava raskid sa njim. No, ako se kod umetničkog dela pre svega uzima u obzir sličnost sa drugim delima i ako se isključuju razlike, ono što je novo, odnosno originalno, ovaj kriterijum prepoznavanja nužno će odbaciti sve što je specifično u datom delu — a specifičnost je povezana sa stvaralačkim karakterom.

I još nešto: ako jedno novo delo liči na neko prethodno koje je neosporno, i to zahvaljujući ne jednoj osobini, koja, odnosno koje su to osobine koje garantuju pravilnu primenu pojma umetnosti? Ako se radi samo o odluci, na čemu ona treba da se zasniva, ako ne želim da padnem u krajnji subjektivizam?

Možda bi trebalo da se ustanovi jedna „tipologija sličnosti” odnosno kriterijum hijerarhizacije ili valorizacije „porodičnih sličnosti”. Ali veća sličnost ne može da se samtra sama po sebi pravilnijim uslovom primene pojma. Jer bi u tom slučaju dela imitatora — s obzirom da pokazuju veće sličnosti — omogućila pravilniju primenu pojma. Moglo bi se obrazlagati — i to sa pravom — da se ne radi o nekakvoj površnoj, spoljašnjoj sličnosti; ali tada bi trebalo praviti razliku između spoljašnje sličnosti — kao, na primer, između Lorce i njegovih podražavalaca — i unutrašnje, suštinske sličnosti između dva umetnička dela podjednako stvaralačka — na primer Gongora i Alberti u *Cal y Canto*. U tom slučaju trebalo bi ustanoviti kriterijum razlikovanja i procenivanja „porodičnih sličnosti” i to na osnovu prepoznavanja jedne suštinske i neophodne osobine za svaku umetnost.

I najzad, ako slične osobine nisu neophodni uslovi primene pojma umetnosti, zašto bih se *nužno* pridržavao sličnosti koje postoje između dva ili više dela, a ne razlika? Jedno delo može da ima u toj meri površne i spoljašnje sličnosti sa drugim da nas upravo ta vrsta sličnosti navodi da u tom slučaju ne primenimo pojam umetnosti. I obratno, neko delo iako nema sličnosti, na primer, sa nekim remek-delom prošlosti, steći će pravo da se nazove umetnošću.

Ukratko, kriterijum prepoznavanja „porodičnih sličnosti” kod nekog novog umetničkog dela ne garantuje nužno da se i na njega odnosi pojam umetnosti.

Svojim kriterijumom prepoznavanja „porodičnih sličnosti” preuzetim od Wittgensteina, M. Weitz je pokušao da izbegne ono što se za njega postavljalo kao dilema: ili otvoren pojam umetnosti, ali tada treba isključiti svaku suštinsku osobinu, ili prihvatiti suštinske osobine u umetnosti, ali u tom slučaju dobijamo zatvoren pojam umetnosti.

I tako, umesto suštinskih osobina imamo slične osobine koje ne predstavljaju neophodne uslove. Ali kakvog bi karaktera trebalo da bude sličnost između jednog novog dela i određenog slučaja, odnosno paradigme? Ne bi bila neophodna neka određena sličnost shvaćena kao osobina koju bi trebalo tražiti u svim slučajevima; ali očigledno bi sličnost — čije manifestacije mogu biti razlike — koja nije nužno osnovana, te je stoga subjektivne. Znači, pojam umetnosti može se primeniti jedino ako se uspostavlja sličnost sa nekom paradigmom, a da li ćemo izabrati ovu ili onu osobinu, zavisi od naše odluke — koja nije nužno osnovana, te je stoga subjektivna. Sve u svemu, sličnost — ali nikako niz sličnih osobina ustanovljen jednom zauvek — predstavlja neophodan i dovoljan uslov. Neko novo delo biće umetničko ukoliko liči na određenu paradigmu po svojstvima A, B, C itd; i drugo će takođe biti ako liči po osobinama D, E, F itd. Imali bismo tako stalne promene u sličnostima, ali to ne menja ono na šta smo već ukazali: o umetničkom delu se sudi ne na osnovu novog i originalnog, stvaralačke vitalnosti, već na osnovu sličnosti sa već stvorenim delima. Na taj način, prethodna ostvarenja će postati neophodan uslov svake nove tvorevine čiji će status biti nesiguran i sporan — kao što se to ranije dogodilo sa prehispankom umetnošću, barokom ili impresionizmom — upravo jer označava raskid sa uzorima, odnosno paradigrama. Ta specifična težina onog što je već stvoreno, neospornog, to jest paradigme u primeni pojma umetnosti, stalno bi sadržavala mogućnost — koja se ostvarivala u prošlosti, da se pojam umetnosti nepravilno primeni, preusko, zahvaljujući nesigurnom i nestalnom statusu novih osobina koje nemaju ničeg zajedničkog sa „porodičnim sličnostima”.

Dakle, vidimo da Weitz nije uspeo u svom pokušaju da proširi pojam jedne stvarnosti koja već po sebi znači širenje, odnosno, neprekidno proširivanje i stalno otkrivanje i stvaranje. Neosporno je da je težnja da se uoči jedna suštinska osobina — karakteristična za tradicionalne definicije — za koju se na kraju ispostavljalo da to nije, u stvari doprinela da pojam bude preuzak. Ali

se iz toga ne može izvesti — kao što čini M. Weitz — da je logički nemoguće definisati umetnost pomoću njenih suštinskih osobina, jer bi to navodno značilo sužavanje onog što je po prirodi — to jest suštinski — otvoreno. U stvari, kada se odbacuju tradicionalne definicije, pretpostavlja se da umetnost ima određenu prirodu o kojoj nam te definicije ne govore. Dakle, radi se o tome da treba potražiti definiciju koja ne samo da neće biti u protivrečnosti sa onim što umetnost jeste — jedna otvorena stvarnost — već će joj odgovarati. Pojam umetnosti je preuzak kada se njime ne obuhvata sve ono što karakteriše umetnost kao otvorenu, novu i stvaralačku stvarnost. Otuda i protivrečnost u koju padaju tradicionalne definicije. No, ne radi se o nekim nepremostivim teškoćama ili o nemogućnosti logičkog definisanja umetnosti.

U stvari, ako određujuće karakteristike tradicionalnih teorija nisu neophodne ni suštinske, jer ne uzimaju u obzir otvoreni karakter umetnosti — kao otvorene delatnosti koja stalno otkriva novo i stvara — onda prilikom definisanja upravo ovaj karakter umetnosti treba prvenstveno imati u vidu. Pojam umetnosti treba da bude otvoren, jer je umetnička stvarnost — kao stvaralaštvo — uvek otvorena. Odnosno, otvorenost — shvaćena kao stalni proces stvaranja, nastajanje novih pokreta, pravaca, stilova i novih umetničkih dela, jedinstvenih i neponovljenih — nalazi se u samoj biti umetnosti. Definicija umetnosti neće biti preuska ako obuhvata otvorenost kao suštinsku osobinu umetnosti. Na taj će se način, definisanjem otvorenosti (umetnosti) izbeći zatvoren pojam, a pokušaj definisanja umetnosti ne bi ni u kom slučaju bio logički nemoguć.

U skladu sa ovim otvorenim pojmom, umetnost bi bila ljudska stvaralačka delatnost, a umetničko delo umetnička tvorevina, odnosno ljudsko delo koje je umetnički oblikovano. O kojem god da se tipu umetnosti ili istorijskoj fazi umetnosti radi, uvek je proces stvaranja odnosno proizvodnje nekog novog predmeta, nove stvarnosti, onaj zajednički imenitelj; umetničko delo, pak, predstavlja jedan proizvod i u tom smislu ljudski, odnosno očovečeni predmet.

Dakle, umetnost i proizvode umetnosti označavamo na jedan generički način kao stvaralačku delatnost, odnosno kao stvoreni, proizvedeni ljudski predmet, ali čovek ne ispoljava svoju stvaralačku sposobnost samo na ovom polju, te je otuda potrebno razlikovati umetnost i njene proizvode od drugih oblika stvaralačke, to jest

proizvodne ljudske delatnosti i njenih proizvoda.¹³ Kao specifičan oblik ljudske stvaralačke delatnosti, umetnost se razlikuje od nauke — kao delatnosti koja je usmerena na stvaranje, odnosno proizvodnju pojmova —, jer je umetničko stvaralaštvo proces uobličavanja date materije u kojoj se opredmećuju, kristalizuju neka ljudska svojstva; s druge strane, za razliku od fizičkog rada, koji isto tako predstavlja proces uobličavanja ili preobražavanja materije u kojoj se čovek opredmećuje, određujući činilac u umetnosti nije prilagođavanje oblika nekoj utilitarnoj funkciji, već ljudskom sadržaju; odnosno, reč je o ljudskom značenju i izražajnosti.¹⁴

Ovo svojstvo stvaralačke sposobnosti zahvaljujući kome nastaje novi predmet, novi ljudski proizvod, predstavlja praktičnu objektivnu delatnost ukoliko preobražava datu materiju, ali s obzirom da se radi o svesnom praktičnom procesu preobražavanja, istovremeno je i objektivna delatnost, duhovna i materijalna, to jest proces opredmećenja određenog ljudskog duhovnog sadržaja (opredmećenja ili eksteriorizacije ljudske subjektivnosti) i praktični proces preobražavanja i — stoga — očovečenja date materije. U tom smislu, umetnost je praktično opredmećenje i istovremeno opredmećeni, odnosno stvoreni izraz. Ta nova stvarnost, novi proizvod, nije samo opredmećenje ili izraz, nego i saopštavanje onoga što je u njemu opredmećeno ili izraženo. Umetničko delo saopštava nešto u određenoj formi. Ali ne saopštava nešto što nije izvan nje — neki preumetnički sadržaj —; ono što saopštava ne može se odvajati od forme u kojoj se saopštava. Umetnost je saopštavanje u specifičnom smislu, jer se u njemu ono što se saopštava i sredstvo, odnosno forma saopštavanja, nalaze u nerazdvojnom jedinstvu. Sposobnost saopštavanja je, dakle, suštinska osobina umetnosti i pomoću nje umetnost potvrđuje svoj društveni karakter. Taj njen karakter ne ispoljava se samo u njenoj društvenoj uslovljenosti i u skupu ideja, vrednosti i osećanja čoveka kao društvenog bića koji ona sadrži, već pre svega u njenoj komunikativnoj prirodi. Najzad, umetnost se nalazi u

¹³ O stvaralačkoj praksi, njenim distinktivnim obeležjima i suštinskim formama među kojima je i umetničko stvaralaštvo, vidi u našem delu *Filosofia de la praxis* /Filozofija prakse/, Ed. Grijalbo, México 1967, posebno u III glavi 2. dela: „Praxis creadora y praxis reiterativa”.

¹⁴ O odnosu između umetnosti i rada, vidi u našem radu „Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético” /Marxove misli o izvoru i prirodi estetskog/, u: *Las ideas estéticas de Marx* /Marxove estetičke misli/ Ed. Era, México 1965, str. 48—95.

jednom svojstvenom odnosu prema stvarnosti; na prvom mestu, kao predmet koji je čovek proizveo, ona pripada ne samo određenoj istorijskoj i društvenoj stvarnosti nego, vremenom, pošto nadživljava sopstvenu istorijsku društvenu stvarnost u kojoj je nastala, postaje sastavni deo različitih ljudskih i društvenih stvarnosti koje se istorijski nižu. Ali isto tako umetnost se nalazi u određenom odnosu prema stvarnosti koja je okružuje i koja se u umetničkom delu javlja kao: odražena, idealizovana, simbolizovana, osporavana stvarnost ili kao stvarnost o kojoj se sanja.

Te se osobine nalaze u nerazdvojnem jedinstvu. Stvaralaštvo — koje nije samo svojstveno umetnosti — prima specifični umetnički karakter kao dvojak i nerazlučiv proces preobražavanja materije i davanja određene forme sadržaju koji se tako u njoj opredmećuje, odnosno materijalizuje. Opredmećenje je u pravom smislu umetničko ukoliko nije samo praktično, materijalno, već stvaralačko. Saopštavanje nije prenošenje nekog sadržaja koji unapred postoji, nego podrazumeva stvaranje izražajnih sredstava, odnosno sredstava saopštavanja koja su nerazdvojno povezana sa onim što se saopštava. I najzad, odnos prema stvarnosti može biti različit, ali umetnički u pravom smislu reći biće jedino ukoliko podrazumeva a) stvaranje jedne nove stvarnosti i b) preobražavanje svakog sastavnog dela stvarnosti (bilo predmeta, podsticaja, motivacije ili momenta u umetničkom delu). Dakle, vidimo da je stvaralački karakter umetnosti osnova koja povezuje ostale suštinske osobine na koje smo ukazali.

Umetnost je, dakle, ljudska praktična stvaralačka delatnost pomoću koje se proizvodi određeni materijalni, čulni predmet, koji, zahvaljujući formi koju poprime data materija, izražava i saopštava duhovni sadržaj objektiviziran, opredmećen u pomenutom proizvodu, to jest umetničkom delu, sadržaj koji ispoljava određen odnos prema stvarnosti.

Ova definicija podrazumeva jedan otvoreni pojam umetnosti, kao otvorene stvarnosti, prvenstveno ukoliko ne pokušava da definiše šta je umetnost u određenom istorijskom periodu; to jest, ukoliko joj nije cilj da nam kaže šta je umetnost u jednom određenom kontekstu, sa svim posebnim, važnim osobinama koje ona može da ispolji u tom kontekstu; na primer, osobina predstavljanja, odnosno karakter umetničkog odraza stvarnosti koji poseduje, na primer, renesansno slikarstvo ili realizam u romanu i slikarstvu prošloga veka. Naša definicija kazuje šta je umetnost *u suštini*, uopšte, a ne

šta bi moglo biti suštinsko samo u jednom određenom kontekstu. Da bi se odredilo šta je umetnost u nekom konkretnom umetničkom pokretu ili periodu, moraju se nužno imati u vidu suštinske osobine na koje smo ranije ukazali, a naročito karakter umetnosti kao stvaralačke praktične delatnosti. Ali to nikako ne sme da znači zatvaranje inače otvorene prirode umetničke stvarnosti, koja se manifestuje kroz različite osobine koje može da ispolji u raznim kontekstima.

Vratimo se, na primer, na već ukazanu osobinu umetnosti kao odraza, istinitog predstavljanja ili saznavanja stvarnosti. Ta osobina nije svojstvena svakoj umetnosti, već jednoj njenoj specifičnoj formi, realizmu — u jednom širem smislu, bez nekih sirogih granica — a, s druge strane, ne može se pripisati muzici ili nefigurativnom slikarstvu, to jest jednoj umetnosti koja ne pribegava elementima predstavljanja i ne postoji stoga odnos podudarnosti između nje i stvarnosti. Umetnički odraz, ma koliko bio značajan u određenoj etapi, predstavlja samo jednu od mogućih formi odnosa između umetnosti i stvarnosti. Dakle, iz suštinskih osobina na koje smo ranije ukazali ne izvodi se nužno zaključak da umetnost mora uvek i u svakom slučaju da bude predstavljanje ili odraz stvarnosti. Umetnost, kao predstavljanje stvarnosti, postojala je u prošlosti, postoji i danas i postojaće ubuduće, ali uvek pod uslovom da sadrži pomenute neophodne osobine svake umetnosti, a pre svega osobinu da je stvaralačka praktična delatnost. Umetničko delo je proizvod te delatnosti i kao takvo ima sopstvenu, svojstvenu stvarnost, koja je vršila i može da vrši — kao umetnički odraz — kognitivnu funkciju.¹⁵ Ali daleko od toga da se tom funkcijom iscrpljuju sve efektivne ili moguće funkcije umetnosti. Stoga se osobina predstavljanja, odnosno umetničkog odraza stvarnosti, s kojom je povezana realizacija kognitivne funkcije, ne može smatrati suštinskom osobinom svake umetnosti, te je zato nismo uključili među one koje smo kao takve naveli.

Naša definicija predstavlja jedan otvoren pojam umetnosti u još jednom smislu: ukoliko nije u protivrečnosti ni sa jednom oblašću ili granom umetnosti, niti sa bilo kojom njenom konkretnom istorijskom formom.

¹⁵ „Umetnost može da vrši određenu kognitivnu funkciju, a to je da odražava suštinu stvarnosti, ali tu funkciju može da vrši jedino na taj način što stvara jednu novu stvarnost kopirajući odnosno podražavajući ono što postoji. Odnosno, umetnik treba na umetnički način da reši kognitivne probleme koje sebi postavlja.“ (*Las ideas estéticas de Marx*, naved. izd., str. 44)

Suštinske osobine na koje smo ukazali odgovaraju umetničkom iskustvu uopšte, kako onom koje se odnosi na različite umetnosti, tako i onom koje je istorijski različito i koje se istorijski menja. Nova proučavanja bi mogla dublje da odrede ove suštinske osobine ili čak da pronađu neke nove pod uslovom da ne budu u protivrečnosti sa prethodnim osobinama, jer i jedne i druge izražavaju otvorenu, stvaralačku prirodu umetnosti.

Osporavanje ovih suštinskih osobina određenom delatnošću za koju bi se neko zalagao da bude nazvana „umetnošću“, podrazumevalo bi pogrešnu upotrebu te reči. Na primer, predmet koji je proizvod preobražavanja materije i čiji oblik isključivo odgovara jednoj praktičnoj funkciji, a da istovremeno nije u funkciji izraza i značenja, ne bi bio umetnički predmet u pravom smislu reči. Niti bi tako bio okarakterisan proizvod naše imaginacije koji nije esteriorizovan ili materijalizovan. Naprotiv, novi predmeti koje je čovek proizveo, a čije karakteristike ne odgovaraju — ili „nisu slične“ — karakteristikama tradicionalnih umetničkih predmeta, ne bi zbog toga bili lišeni naziva: umetnost, pod uslovom da poseduju suštinske osobine svake umetnosti ili umetničkog dela na koje smo ukazali. Tako, na primer, jedna Fontanina slika ne liči na tradicionalne slike po tome što je ravna, glatka i neisprekidana površina na kojoj se na različite načine kombinuju linije i boje da bi se postigao određen ljudski smisao i izražajnost. Na Fontaninoj slici površina je izbušena ili ispresecana, smenjuju se neisprekidane i isprekidane linije, a umesto glatke površine nailazimo kao na nekakvu otvorenu ranu na platnu. Dakle, iako ovaj novi proizvod po jednoj značajnoj karakteristici ne odgovara tradicionalnim slikama, ipak će se smatrati slikom ukoliko stvarno sadrži suštinske osobine koje, kao zajednička i neophodna svojstva, umetnička dela prošlosti i sadašnjosti treba da poseduju.

Da zaključimo: ono što omogućuje primenu pojma umetnosti na nove proizvode čovekove stvaralačke praktične delatnosti nije njihova sličnost sa uzornim delima neosporne vrednosti — na koje mogu, uostalom, da liče samo površno, po spoljašnjosti —, već činjenica da poseduju zajedničke suštinske osobine koje čine umetnost otvorenom stvarnošću, budući da predstavlja stalni, originalni proces stvaranja. Pojam umetnosti koji bi odgovarao toj stvarnosti nužno će biti otvoren pojam i u skladu s njim moći ćemo da definišemo umetnost ne pribegavajući pogrešnoj generalizaciji tradicionalnih definicija niti davanju novome delu neizvestan i nesiguran status u odnosu na već postojeća dela. Ukratko, ovaj

pojam umetnosti omogućuje nam jednu realnu definiciju koja, zbog svog otvorenog karaktera ne samo da nije nemoguća — sa logičkog ili nekog drugog stanovišta — nego i odgovara otvorenoj, stvaralačkoj i stalno promenljivoj prirodi umetnosti.

(A. Sánchez Vázquez, „La definición del arte”, *Estética y marxismo*, I, II, presentación y selección de los textos Adolfo Sánchez Vázquez, Ediciones Era, Mexico 1978, tom I, str. 152—169.)

Preveo Srđa Sardelić

U prvoj polovini 19. veka dvojica posve različitih mislilaca tvrdila su da postoji uzajamna povezanost lepote i istine: John Keats i Karl Marx.

U *Odi grčkom krčagu* /Ode on a Grecian Urn/, Keats govori o umetničkom delu kao uzvišenom trenutku života kojem je preobražajem dat jedan drugi oblik postojanja, izvan vremena i menâ, života i smrti. U ovom preobražaju [transmutation] taj je trenutak oslobođen patnji koje su ga pratile, „čela u plamenu i spržena jezika“. U njemu krv ne kola. Ono je „hladna pastora-la“. Ipak, dok bude života i iz smrti novih rađanja, ono je tu da bi prenosilo svoju prijateljsku poruku, da bi blažilo ljudsku patnju; to znači da su istina i lepota dijalektički jedno, da se istina, ili prolazni uzvišeni tren života, preobražava u lepotu kao objekt koji, sâm se ne menjajući, može da utiče na novi život i menja ga. Tako je „lepota istina a istina lepota“.

U filozofskim rukopisima iz 1844. (*Otuđeni rad*) Marx kaže da se čovek razlikuje od životinja po tome što je kao „svesno biće“ naučio da radi i pošto su zadovoljene njegove neposredne egzistencijalne potrebe. U „preradi“ vanjskog sveta, počeo je taj svet da sagledava kao „objekt“, kao nešto sa sopstvenim kvalitetima, drugačijim od toga da može da pruži zadovoljenje fizičkih potreba poput gladi i žeđi. Naporedo s ovim protivstavljanjem sveta, čovek počinje samog sebe svesno da uo-

* Ovo je jedan od poslednjih autorovih radova, pisan je 1974. godine. — *Prim. red.*

čava kao objekt. Uspostavlja se novi odnos između njega i vanjskog sveta. Jer u procesu razotkrivanja mnogostраних kvaliteta sveta, ili istine, čovek otkriva vlastite mogućnosti preko granica zadovoljavanja fizičkih potreba, te tako može proizvoditi oslobođen od njih. Otuda čovek, kaže Marx, stvara takođe i „prema zakonima lepote“. Štaviše, ono što čovek zadobija može se izokrenuti, jer čovekov rad ima svoju drugu stranu u obratnom procesu, ili „otuđenom radu“, u kojem se degradira i postaje iznova puko sredstvo egzistencije.

Nagoveštavam da rečenica „stvaranje prema zakonima lepote“ može poslužiti kao dobra početna definicija umetnosti. Odmah se postavlja pitanje kakvi su to zapravo zakoni. Jedan koji se može predložiti je da lepota nije dostižna kao izravan cilj. Kada jedan umetnik teži stvaranju nečega što je samo lepo i ništa drugo, jedino postignuće mu je akademizam ili imitacija nekog drugog umetničkog dela. Moramo se onda vratiti onome što je ovde nagovešteno u interpretaciji Keatsove pesme i Marxovog teksta: integralnoj vezi između istine i lepote. A istina, kažu oni, ako se tiče umetnosti i lepote, nije prosto neposredni odblesak stvarnosti, kako se ova doima čula. Ona je uvid do kojega dolazi nakon što je stvarnost podvrgnuta procesu, prerađena i tako ponovo otkrivena.

Ovo se podudara s našim znanjima o poreklu samih umetničkih dela u primitivnim društvima. Pojam „umetnosti kao takve“, umetničkog dela bez ikakve druge funkcije do da bude to što jest i da pruža estetski užitak, skorašnji je u istoriji umetničkog stvaralaštva. Kreacije ranih društava, koje danas nazivamo umetničkim delima, bile su neodvojive od drugih funkcija. To su bile neposredno korisne stvari, kao oruđa, oružja, grnčarija, alatke. Slike i rituali imali su magijsku funkciju da osiguraju uspeh u lovu, ratu, porođaju i zemljoradnji. Ključna ideja rane magije bila je u tome da se oponašanjem nekog objekta, životinje, procesa ili prirodne sile nad njima zadobija moć. Christopher Caudwell /Kristofer Kodvel/ naziva ovo stvaranjem „opsena“ koje, u isto vreme, mogu postati stvarne, organizujućim pleme u zajedničkim pothvatima. Postoji i jedan element stvarnog u svim ovim iluzijama, čak i kada realno postane simbol, kao u oponašanju seksualnog akta kao magijskog rituala da bi se osigurala plodnost zemlje u proleće. Plemenski rituali služili su, stvarno, i uvodenju mladih u zrelost i prenosili im akumulirana plemenska znanja i umeća. Postoje, zatim, i funkcionalna dela, kao što su uspavanke i radne pesme. A milenijima je ono

što danas zovemo umetnošću bilo povezano s religijom i beležnjem istorije.

Uprkos ovim uslovima, pojavljivala su se dela koja danas smatramo potpuno ostvarenim i lepim umetničkim delima, celovitim po formi i sadržaju: grnčarija, košare, oružja; pećinske slike s prikazima životinja i lova; maske i simbolične rezbarije koje predstavljaju prirodne sile, duhove ili prirodna božanstva; uspavanke i radne pesme koje su spoj muzike i poezije; igrani i pevani rituali u kojima je zametak drame i mitološke istorije koje nose seme epa i romana. Kako su, i pored svog funkcionalnog položaja, ova dela dosegla, takođe, i kvalitet umetnosti ili lepote? Zašto nas se i danas doimaju kao takva kada sledimo nauku, pišemo dokumentarnu istoriju i više ne verujemo u magiju, prirodna božanstva i mitologiju?

Putokaz nam ponovo daje Karl Marx. Danas se često kaže, sa široko rasprostranjenim interesovanjem za filozofske rukopise iz 1844, da stanovišta mladog Marxa nisu isto što i njegova kasnija stanovišta. Ovaj se autor s tim ne slaže. Tačno je da je Marx sa dvadeset šest godina još uvek u velikoj meri koristio terminologiju izvedenu iz ranije nemačke filozofske tradicije. On je, međutim, već bio filozofski materijalist i bio je svestan postojanja eksploatacije rada. Njegov materijalizam još uvek nije bio ispunjen dubokim proučavanjem istorije, politike i snaga koje ih pokreću, kao ni njegovim doprinosom ekonomskoj nauci. Kada je to učinio, izmenila se njegova terminologija. Pa ipak, isti uvid koji ispunjava vezu koju je uspostavio u rukopisima iz 1844. između stvarnosti, rada i lepote možemo naći i u njegovoj definiciji radnog procesa u prvom tomu *Kapitala*. Posle opisa radnog procesa kao prisvajanja prirodnih proizvoda od strane čoveka u obliku prilagođenom njegovim vlastitim potrebama, Marx dodaje: „Time što ovim kretanjem deluje na prirodu izvan sebe i menja je, on ujedno menja i svoju sopstvenu prirodu. On razvija snage koje u njoj dremaju, i potčinjava njihovu igru svojoj vlasti.”¹

Marxovo određenje radnog procesa ne znači da je svaki čin rada istovremeno i čin stvaralaštva i ljudskog rasta, baš kao što kad kaže da je proces rada društven, to ne znači da se svaki rad odvija kolektivno. Pravo značenje je u tome da ljudski rad u svojoj ukupnosti doводи do stalnih i neprekidnih promena u prirodi i, u

¹ Karl Marx, *Kapital*, tom I, (prev. M. Pijade i R. Čolako-
vić), Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, tom 21, Institut za
izučavanje radničkog pokreta/Prosveta, Beograd 1970, str. 163.

istom procesu, do stalnih i neprekidnih promena u čoveku, buđenja „snaga koje dremaju” i razvoja umeća i čula. Rana primena prirodnih predmeta kao oruđa ili sredstava može biti jednostavno preuzimanje ili podražavanje: na primer, kamen koji u ruci postaje oružje, komad drveta — palica ili koplje, oblikovani sud koji je imitacija tikve ili ljuske jajeta. No, kada je došlo do toga, otkriveni su neki kvaliteti prirode i njihovi zakoni, te su se mogli upotrebljavati za ljudske svrhe. Tako je otkriveno da se kremen može cepati u oštre iverke ili da su neke vrste drveta pogodnije za strele i koplja od nekih drugih. Čovekov rad s predmetima budio je njegova umeća i osetljivost oka, uha, dodira i sposobnost manipulacije sopstvenim telom. Raznoliki čulni kvaliteti vanjskog sveta — nijanse boja, oblici, teksture, pokreti i sve mnogobrojne forme što ih priroda ima — bivaju obuhvaćeni u čovekovoju percepciji. Ili, drugačije rečeno, kako čovek prilagođava prirodu vlastitim potrebama, ona ga zauzvrat obrazuje. Kako otkriva sve opštije zakone prirode — od smene godišnjih doba ili lučne putanje projektila kroz vazduh, nicanja semena do onoga što je danas neizmerni skup zakona obuhvaćenih naukama — poznavanje ovih zakona određuje strukturu njegovog mišljenja o svetu. Zato Marx u drugom kontekstu kaže: „Stvaranje pet osjetila jest posao cjelokupne dosadašnje svjetske historije.”² Stoga, ako se umetnost i lepota korene u procesu rada, one su, takođe, podložne razvoju. S jedne strane, postoji progresivno otkrivanje stvarnosti, koje periodično otkriva nove zakone, nove mnogostrane kvalitete i nove mogućnosti prilagođavanja ljudskom rastu. S druge strane, napredujući s njim, odvija se proces odgoja ljudske perceptivnosti pod uplivom realnog sveta. Skok u sposobnosti vladanja vanjskim svetom je skok u sposobnosti da se na njega odgovori.

Ovde je nagovešteno da je percepcija lepote jedna od „snaga koje dremaju”, a budi je proces rada. Potvrda ovom uverenju leži u činjenici da su dela primitivnih društava, koja danas smatramo estetski lepim i nazivamo ih umetničkim, imala oblik sredstava za rad u tim istim primitivnim društvima.

Izraz „sredstvo za rad” ovde se upotrebljava u najširem značenju, tako da obuhvata ne samo oruđa, oružja i uspavanke, radne pesme, „magijske” slikarije i „ma-

² Karl Marx, *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. godine* (Privatno vlasništvo i komunizam), (prev. S. Bošnjak), Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, tom 3, Institut za izučavanje radničkog pokreta/Prosveta, Beograd 1972, str. 241.

gične" rituale, koji su spoj poezije, muzike, maske i plesa. Jer ove su pesme, magijske slike i rituali bili, isto kao i fizička sredstva za rad, posrednici između čoveka i prirode u procesu postizanja uspeha u lovu, ratu, prolećnoj setvi, porođaju. Mada je magijsko verovanje da imitiranje neke prirodne sile obezbeđuje nad njom vlast bilo iluzija, Sir James Fraser /Džejsms Frejzer/ podvlači da u tom magijskom verovanju u mogućnost ljudske kontrole nad prirodnim silama leže počeci nauke.

Uporedo s razvojem sredstava za rad razvijao se jezik, a i druga sredstva izražavanja i komunikacije, kao što su crtanje, oblikovanje, muzika, ples. Nazovimo sva ta sredstva, jednostavnosti radi, jezicima. Jamačno nećemo mnogo pogrešiti ako se prema veštinama, akumuliranim umećima i čulnosti koje su proizvele oruđa, i alatke, budemo odnosili kao prema jednoj vrsti jezika ili izražajnog sredstva.

U ovim „jezicima“, čak i ako ih ispitujuemo u njihovoj današnjoj rutinskoj upotrebi kao zajedničkog društvenog poseda, pronaći ćemo jedan kvalitet krucijalno vezan za umetnost. To je interakcija vanjske i unutarnje realnosti. Svaki od njih oponaša, odražava ili prisvaja vanjski svet na takav način da, dok to čini, istovremeno otevljuje životni proces i duh ljudskog bića.

Razmotrimo jedno takvo svakidašnje „sredstvo“ kao što je jezik reči. Razvojni proces imenovanja stvari omogućio je ljudima da o njima misle a da pri tom ne moraju da ih ivde, dodiruju ili rukuju njima. On je ljudima omogućio da razmenjuju svoje percepcije i proizvode uobrazilje. Imaginacija, baveći se neopipljivim, počiva na poimanju dodirljivog. Engleski naučnik C. M. Bowra, u knjizi *Primitive Song /Iskonska pesma/* navodi mit afričkih Pigmeja o suncu i mesecu. U njemu se mlečni put naziva „nebeskim putem“ sačinjenim od „praha razbitih zvezda“. Bog sunca njime putuje i, kako mu je „prah razbitih zvezda“ potreban kao gorivo za sunce, on ga sakuplja „poput žene koja skuplja skakavce i gomila ih u košari, a košara je prepuna i preliva se“. Tako ovaj napor imaginacije da objasni prirodne sile izvlači svoju slikovnost iz stvarnih životnih uslova ljudi i slikovito nam govori o tome kako oni rade i žive. U najobičnijem govoru, pak, reči se uobličavaju u sheme intonacije, ritma, izvijanja i akcenta i ova muzika otevljuje životni proces bića koje izgovara reči. Pesnik, naravno, u svojoj poeziji svesno stvara prefinjenu muziku reči, no, kada u običnom govoru ne bi uopšte bilo muzike, ne bi je moglo biti ni u jeziku poezije. Kada čujemo jezik koji se upotrebljava bezbojno, bez akcenta

ili ritma, mi ne kažemo da mu nedostaje poezija. Kažemo da mu manjka ljudski kvalitet.

Ovo važi i za crtanje i oblikovanje. Bez obzira na to koliko preciznoj transkripciji spoljašnjeg sveta se teži ili koliko se pomno planira delo za neku funkciju, oko i ruka se sjedinjuju tako da u rezultatu možemo videti ritam kontrolisanog pokreta, različite mišićne pritiske, osećanje i igru sa teksturama, što se sve transformiše u konkretne pikturalne vrednosti. Muzika, u „čistoj“ formi, ne predstavlja slike vanjskog sveta. No, od najranijih vremena ona je služila okupljanju ljudi u zajedničkoj aktivnosti, buđenju u njima zajedničkih osećanja, proširivanju svesti o srodnosti među njima. Od svih umetnosti, muzika najdirektnije ovaploćuje životne procese ljudskih bića, jer je uobličena ritmom disanja, telesnim tenzijama i pokretima. U muzici postoji, takođe, međusobni odnos „unutarnjeg“ i „vanjskog“: s jedne strane, evokacija osećajnih stanja varijacijom visine tona, i, s druge, evokacija fizičkih i kinetičkih pokreta kroz ritam.

Koji je to korak od uobičajene upotrebe ovih društveno stvorenih izražajnih sredstava, ili „jezika“, do kreacije pravog umetničkog dela? Ne postoji oštra i čvrsta demarkaciona linija već pre jedna slobodna, pokretna granična linija uvek prisutna kada se bavimo dijalektičkim procesima i kvalitativnim skokovima. Neko može ispričati priču, koja bi, da je napisana, bila smatrana integralnom kratkom pričom. Ono što dete crta prosto da bi zabeležilo, pomoću linije i oblika, ono što je primetilo ili ispitalo, može se izložiti kao uspelo umetničko delo. Umetnik stalno pronalazi estetski materijal u običnom govoru, gestama i akcijama. Ali postoji jedan odlučujući korak koji karakteriše umetničko delo. To je postizanje objektivne forme koja postaje samograničavajuća, odvojena od životnih procesa svoga tvorca, ovaploćujući ih pri tom na jedan transformisan način. Nakon što je okončan rad kojim je stvoreno umetničko delo, ono postoji kao društvena svojina; bilo u obliku konkretnog fizičkog objekta — crteža, slike, skulpture; bilo kao konceptualni objekt — zapisana pesma ili priča; ili kao ponovljiv događaj — muzičko delo ili ples. Umetničko delo je sada van dohvata ruku svog tvorca. Ima sopstveni život; beskrvan, nepromenljiv, ali pri svemu tome, kao što kaže Keats, život koji nosi značenje, pobuđuje reakcije, kazuje o životu kao da je ono sâm taj život.

Šta stoji iza postignuća jedne umetničke forme? Odgovor koji predlažem bio bi: obrisi ove forme niču iz njenog porekla kao sredstva za proizvodnju u širokom

smislu u kojem se izraz ovde koristi, te obuhata fizički oblikovana oruđa, oružja i sprave, ali i pesme uz rad, uspavanke, društvene rituale. Ova veza vidljiva je u maksimi koja je bila popularna čitav jedan vek, prvo u arhitekturi, potom u drugim umetnostima — „forma sledi funkciju”. No, ova izreka, primenjena na umetnost, odviše pojednostavljuje proces. Uzmimo, na primer, utilitarnu umetnost koja je stvorila čuda od lepote u ranim društvima, čuda grnčarstva. Shvatljivo je da nazubljeni bezoblični lonac ili onaj napravljen samo mehaničkim točkom, mogu vršiti svoju funkciju suda. Međutim, ono što ga čini umetničkim delom je da se u procesu stvaranja nečega što treba da ispuni funkciju suda u njegovom tvorcu probudilo mnoštvo umeća i senzibilnosti, „snaga koje dremaju”, uključujući imaginaciju i otkrića mogućnosti koje pruža materijal. Kada je to proželo svaki delić dela i kristalizovalo se u konačnom obliku ili strukturi, rezultat je umetničko delo. Upravo stoga možemo biti tako dirnuti i najjednostavnijim predmetom iz primitivnog društva. On u sebi sadržava momenat rasta ljudskog bića. Mogli bismo ga nazvati „ljudskim portretom”, ili bi, u najmanju ruku, mogli reći da oličava ljudsko prisustvo, prisustvo stvaraoca koji je porastao za inč u procesu proizvodjenja predmeta. Ono obrazuje naš duh i čula, naš odgovor svetlu. Ono poseduje lepotu zbog svoje istine.

Forma magijske pećinske slike ili plesnog rituala mogla je proisteci iz imperativne potrebe da objekt bude imitiran u najvećoj mogućoj meri. Imitacija ga i čini sredstvom magije. A to se moglo postići jedino pomoću jezika što su ga ljudi stvorili i u kojem su zabeleženi rast ljudske senzibilnosti i umeća u konačnom obliku.

Tako je kreacija umetničkog dela konkretna i opazljiva forma bazičnog procesa humanizacije prirode, koji je Marx opisao u ranim rukopisima. On tu promenu prirode, koja je, istovremeno, obrazovanje čovekovog bića, buđenje njegovih uspavanih moći, naziva „stvaranjem ljudskog osjetila koje odgovara cjelokupnom bogatstvu ljudskog i prirodnog bića” i „očovječenom prirodom”³ (*Privatno vlasništvo i komunizam*).

Da sumiramo, percepcija lepote je svest da jedan objekt kristalizira u svojoj formi ne samo svoju funkciju već, isto tako, i buđenje čula, užitak u otkriću, rođen u radu sa vanjskim svetom. Estetska emocija je radost učenja i to takvog koje preobražava ljudsko biće i njegov celokupni odgovor na realnost. Lepota nije

³ Karl Marx, *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844*, nav. delo, str. 241.

izmerljivi atribut predmeta kao što su težina, veličina ili boja. Ali ni percepcija lepote nije čisto arbitrarna i subjektivna. Percepcija lepote je aktivni odnos između ljudskog bića i vanjskog sveta i javlja se u ranim društvima povezana sa sredstvima za rad pošto ona, takođe, predstavlja izraz aktivnog istraživačkog odnosa između ljudskog bića i vanjskog sveta. Kvalitet lepote u ovim predmetima ukazuje da je stvaranje sredstava za rad budilo snage koje su uveliko premašale moći oličene u aktualnoj upotrebi tih sredstava. Ako možemo uzeti za sigurno da je u primitivnom životu uspešno funkcionisanje oruđa, alatke ili rituala bilo glavni razlog njihovog postojanja, činjenica da su ovi predmeti, takođe, lepi ukazuje da se, čak i iz tog prvog koraka stvaralačkog rada, rađala sloboda da se proizvodi i preko granica zadovoljavanja neposrednih fizičkih potreba. Drugim rečima, rodile su se druge „funkcije” osim onih koje su služile zadovoljavanju neposrednih fizičkih potreba.

Umetnost je stvaranje prema zakonima lepote, a zakoni lepote, ako sledimo mladog Marxa, rađaju se iz procesa humanizacije stvarnosti. Umetničko delo je struktura koju je stvorio čovek koristeći jezik, oblikovanje, muzičke zvuke ili ma koji od društveno-stvorenih načina istraživanja unutarnje ili vanjske realnosti i ono kristalizira stupanj humanizacije stvarnosti. Kao takvo, ono postaje društvenom svojinom i sredstvom obrazovanja i transformacije ljudi u njihovoj sposobnosti da odgovore na vanjski svet.

Umetnost je stvaranje prema zakonima lepote, a društvu mnogo pre koncepcije o „umetnosti kao takvoj” i „umetniku”, baš kao što se traganje za načinima kontrole i ovladavanja prirodom javilo mnogo ranije od svešnjog naučnog stanovišta i naučnika. „Umetnost kao takva” mogla se javiti tek nakon podele društva na klase, eksploatatorske i eksploatisane, i pratećih i posledičnih različitih podela rada, na fizički i umni. Javila se podela između „ruke” i „glave”, između onih čiji je tegobni rad stvarao neophodnosti za život i relativne manjine koja je za sebe prisvajala plodove tog rada, vladala društvom, pravila njegove zakone, uzimala za sebe akumulirano znanje i pravo da oficijelno „misli”. Tako je u znatnoj meri otežano razumevanje odnosa između razvoja proizvodnog rada i pratećih postignuća u znanju i ljudskoj čulnosti tokom istorije.

Sa razvitkom klasno podeljenog društva, podele rada i nastankom države slabi veza između umetničke forme i sredstava za proizvodnju. Ona se, uglavnom, održava u narodnoj umetnosti. Inače, za umetničko stvaranje

laštvo sredstvo za proizvodnju zamenjeno je društvenom institucijom čija je funkcija stvaranje društvene svesti. Ova institucija nije nastala prvenstveno zbog umetnosti, već je nužni deo društvene strukture, ali može, pod povoljnim uslovima, služiti uspostavljanju veze između kreativnih duhova i publike. Razmatranje različitih društvenih institucija i njihovog doprinosa umetnosti je izvan okvira ovog eseja. Mogu se navesti neki primeri kao ilustracija: religijski rituali u amfiteatrima klasične Grčke koji su, sa uspostavljanjem grčke demokratije, doveli do rođenja drame; korišćenje hramova i crkvi, na istoku i zapadu, za religijske skulpture i slike, što je dalo i živu sliku stvarnog života i duboki uvid u unutarnje, bitne težnje ljudi; kombinacija štamparija, knjižara, novina, biblioteka i nastanak široke čitalačke publike — postali su okvir za rađanje romana kao glavne umetničke forme. Uopšte uzev, ovakve društvene institucije nisu sredstva za proizvodnju nego su izuzetno značajne karike u lancu kojim se promene u proizvodnim snagama i društvenim odnosima prenose i postaju promene ljudske psihologije i društvene svesti.

Međutim, ono o čemu nam rađanje umetnosti i lepote iz radnog procesa govori je ono zbog čega su i veliki umetnici i veliki naučnici pružali otpor svakoj uskoj specijalizaciji koja bi ih sasvim odvojila od društvenog života i društvene svesti; kako, ma koliko bio rascepan rad pod uslovima eksploatacije, proizvodni rad može da bude i jeste jedan od najvećih izvora radosti; zbog čega su, iako su vladajuće klase podsticale umetnost da slavi njihove živote i učvršćuje njihovu vlast, tvorci velikih umetničkih dela veoma retko bili pripadnici ovih klasa, a, najčešće. Ljudi koji su morali da zarađuju za život; zašto su velika razdoblja umetničkog stvaralaštva upravo ona u kojima je bilo moguće jedinstvo „glave” i „ruke”; kako narodni umetnik ponekad može stvoriti čudo od umetnosti i lepote i ne misleći o njemu kao o umetnosti, a vrhunski obrazovan specijalista, majstor nasleđenih umetničkih tehnika, delo nametljivo mrtvo; zašto je bio nužan niz društvenih revolucija da bi intelektualni i estetski plodovi društvenog radnog procesa postali svojina većeg broja onih koji taj rad obavljaju.

Napredovanje u humanizaciji stvarnosti

Humanizacija stvarnosti označava proces izmene neprijateljskog, pretećeg i destruktivnog u ono što je probitačno i podsticajno za ljudski život, u sredstvo nje-

govog vanjskog i unutarnjeg rasta. Ona počiva na pre-radi stvarnosti, ali se ne podudara s pukim fizičkim promenama koje se stoga događaju u svetu. Ona je, takođe, i psihološka promena u ljudskim bićima. Ovo je potrebno posebno naglasiti jer se neke struje modernog mišljenja pozivaju na Marxovu teoriju humanizirane stvarnosti u svojim napadima na naučni materijalizam i koncepciju o postojanju objektivnog sveta, bez obzira na njegove sastojke, izvan duha. Tvrde da „čovek stvara stvarnost” i prenebregavaju marksističko insistiranje na tome da svaka osvojena sloboda čovekova da menja svet počiva na shvatanju „nužnosti”. Očovečenje prirode rađa se iz radnog procesa koji se s prirodom suočava kao sa „nužnošću” i tako je prilagođava ljudskim potrebama. Ono što humanizacija, isto tako, podrazumeva jeste da se u ovom procesu progresivno razotkrivaju tajne prirode i njeni zakoni, te da oni mogu biti svesno upotrebljeni kao instrumenti ljudskog progressa, čineći još jedan korak ka slobodi mogućim. Uporedo s tim, kroz otkrivanje mnogobrojnih čulnih kvaliteta prirode bogati se duh. Tako su pećinske slike životinja, s njihovim osećajem za liniju i detalj, mogle nastati tek kada su životinje već bile ubijane, lovljene i upotrebljavane za hranu i tako prestale da budu čisto tuđa i preteča sila koja lebdi nad ljudima. Zbog toga ove prikaze životinja moramo, da tako kažem, videti kao „ljudske portrete”, kao obelodanjenje stupnja u razvoju čovekovih duhovnih moći, jer on, napredujući u procesu ovladavanja vanjskom stvarnošću, paralelno otkriva nove snage u sebi samom. Tek onda kada svaki elemenat slike ima dvostruku ulogu, kada evocira i objekat i ljudsko prisustvo, opaženo i onoga koji opaža, ono doseže lepotu i jeste remek-delo umetnosti.

Isto tako, odvija se i humanizacija ljudskih odnosa, te ljudi mogu druge sagledati kao slične sebi. Upravo kroz saradnju ljudi su u stanju da vide drugo ljudsko biće i kao „objekt”, dakle, nešto van njih, i kao „subjekt” tj. nešto što je u bitnoj unutarnjoj vezi s njima. Tako oni sebe otkrivaju u drugima i u tom otkrivanju uče kakvi zapravo jesu. Sa progresivnim promenama, konfliktima i reorganizacijama društva teče i proces stalnog otkrivanja, razumevanja, ovladavanja i preoblikovanja zakona koji vladaju organizacijom društva. Ljudski odnosi postaju sve humaniji jer destruktivne antagonizme sve više zamenjuje saradnja; neznanje i strah — osećanja zajedništva i razumevanja, a kroz saradnju individua se slobodnije razvija.

Zato humanizirana stvarnost nije jednostavno ljudski izmenjena realnost, akamoli „stvorena stvarnost”, već ljudski odnos spram realnosti. Upravo je to razlog da lepota nije ni čisto objektivna ni čisto subjektivna, kao što smo videli, već odnos ljudskog duha i realnog sveta. Svaki stupanj u humanizaciji vanjskog sveta, uključujući i ne-ljudsku prirodu i ljudske odnose, predstavlja jedan stepen u rastu čovekovog bića, razrastanju individualnog života, razvoju čula i svesti o napredovanju ka slobodi. To što se događa nije izmena fizičke osnovne čulne percepcije, već, pre bi se moglo reći, „otvaranje” čula prema svetlu do čega dovodi plodnije odnošenje individue prema vanjskom svetlu. Svako vanjsko otkriće istovremeno je i svest o unutarnjim moćima i bogatstvu, napredak u svesti o sebi. Estetsko osećanje, poznanje lepote je svest o ovom pomaku u ljudskim moćima. Kada nađemo da neko umetničko delo poseduje radost i uzbudljivost lepote to je samo drugi način da iskažemo da smo iz njega nešto naučili, na poseban način koji čini da osećamo da su nam čula razvijenija, snage veće, svet malo manje nerazumljiv i da, zbog svega toga, možemo živeti malo drugačije. Istorija umetnosti može se nazvati svedočanstvom o sledstvenim stupnjevima u humanizaciji stvarnosti, koje nam pokazuje stalnu menu i širenje svesti o lepoti neprekidnim uključivanjem novih aspekata već poznatih tema.

Iz činjenice da se često čini da umetnost oponaša život, doduše s posebnim intenzitetom, proisteklo je pogrešno shvatanje da je umetnost prosto jedna vrsta veštog izbora iz mnoštva materijala koji kao sirovinu pruža svet; isto kao što je činjenica neodvojivosti umetničke lepote od njene forme dovela do shvatanja da je umetničko delo jednostavno vešta formalna tvorevina bez nužne veze s vanjskim svetom. Tačno je da umetničko delo — bilo da izgleda kao direktna imitacija vanjske realnosti, kao što je slučaj s velikim delom literature i vizuelne umetnosti; bilo da oblikuje materijale oko neke funkcije, kao arhitektura; bilo da se bavi jezikom i u njemu sadržanim ljudskim odnosima, kao muzika — nosi u sebi osećanje intenzivne zaokružene realnosti. Ovaj intenzitet života, pak, potiče otuda što delo, bez obzira na sve raznolike forme i metode, otelovljuje ljudsko prisustvo, poimanje, mišljenje i istraživanje.

Umetnička lepota različita je od prirodne i ne može se izjednačiti sa selekcijom naizgled „lepih objekata” iz realnog života. Umetnost nije supstitut ni prirode ni života ni kad je reprodukcija prirode ili nečega iz čovekove sredine. Umetnička dela su forme koje stvara

čovek koristeći društveno-stvorene metode ili jezike. Ma koliko nam ono što prikazuju izgledalo nalik svetlu oko nas, umetničke forme nisu forme prirode. Književno ili slikarsko delo je, u ovom smislu, originalna struktura koliko je to i neko muzičko delo. Svaki elemenat umetničkog dela, svaku reč, sliku, liniju, potez, kombinaciju boja, sled muzičkih fraza uobličila je ljudska ruka, veština, ljudska čula i duh. Realnost ili istina umetničkog dela nije određena činjenicama koje u njemu prepoznajemo nego time koliko svaki njegov deo izgleda kao da je živ. Ili, drugačije rečeno, bez obzira o čemu umetničko delo govorilo, ono što ga čini umetnošću je da, takođe, govori o nama, čineći naš odgovor životu bogatijim.

Poznanje lepote odgovor je na nešto stvarno, materijalno i postojeće u spoljašnjem svetlu, ali je taj odgovor, istovremeno, i čudnovato ljudski i to što on otkriva obelodanjuje se jedino ljudskom delatnošću. Baš kao što se umetnikov unutarnji subjektivni rast „objektivizira” u kreaciji umetničkog dela, odnosno pretvara u „objekt” te može obogatiti subjektivni život drugih, tako umetnost uspostavlja prirodu i ljude kao „lepe objekte”. Drugim rečima, otkriće lepote u vanjskom svetlu je istovremeno i otkriće forme. Ta forma je stvarna. Ona je tamo. Ona postoji. Ali primetiti je znači, takođe, i izdvojiti je i izolovati od svih složenih pojedinosti njene okoline, te je time sagledati u novom odnosu spram te okoline. Da bi ovaj proces bio moguć, nužno je da su ljudska bića razvila „čulo forme” tj. da i sama kreiraju forme. Upravo zbog razlike koja postoji između umetnosti — čovekovog dela — i prirode, može umetnost obavljati svoju funkciju, ne zapisničara prirodnih lepota, nego velikog učitelja lepote koji preobražava ljude i čini da lepotu vide tamo gde do tada nije bila viđena. Reč „kamera” je postala ključna za bukvalno beleženje stvarnosti. Pa, ipak, fotografu nije neophodan model lep kao holivudski idol da bi načinio lep portret i on će diti ruke od tzv. „scenskih lepota” da bi se usredsredio na talasanje vode ili igru sunčeve svetlosti na pesku.

Sadržaj umetničkog dela često je bio određen običajima i konvencijama vremena, kao što su njegov opšti izgled i forma zavisili, kao što smo videli, od sredstava za proizvodnju i društvenih institucija, koje sa samom umetnošću nisu bile u vidljivoj vezi. U zanatstvu, sadržaj dela biće neka utilitarna potreba koju ono treba da zadovolji. U religijskoj ili didaktičkoj umetnosti — neka ideološka lekcija ili generalizacija. Čak i u razdoblju kada je umetnost počela da se oslobađa okova koji su

je vezivali za oficijelnu teologiju, njen sadržaj smatran je faktički istinitim. Tako se za Dantea koji je, da tako kažem, bio sam svoj teolog, neko vreme smatralo da je doista putovao kroz pakao i raj. Mnoge elizabetanske drame, pa i Shakespeareove nuđene su kao „istinite istorije”. No, da bi rezultat bio umetnost, građa se mora preobraziti u nešto „subjektivno”, nešto što unosi nemir u unutarnji život umetnikov i postaje medijum razmišljanja o životu.

U zanatstvu, recimo, ma koliko neki proizvod bio svrsishodan, on će ostati van umetnosti i biće bez lepote, sem ukoliko nije neki pomak u ljudskom umeću i čulnosti zarobljen u obuhvatnoj formi. U religijskoj ili didaktičkoj umetnosti nema umetnosti osim kada građa u umetniku pokrene mnoštvo realnih životnih sećanja i iskustava te nam delo obelodanjuje deo stvarnog života. Navedimo jedno savremeno religijsko delo. T. S. Eliotova *Four Quartets* /Četiri kvarteta/ mogla bi se nazvati meditacijom o „vremenu” kao „životu” i o „bezvremenosti” kao smrti i bogu. Svoju umetničku dubinu delo doseže u slikovitom prikazivanju Eliotove vlastite usamljenosti i neutješnosti pred licem boga koji je smrt:

„Ili kad metro zastane pod zemljom između
stanica

Pa počne razgovor i polako zamre
I iza lica širi se, vidiš, mentalna praznina
Ostavljajući samo na njima strah što nemaju o čem
da misle.”⁴

Ili kroz bleske humaniziranog života:

„Iznenadan u snopu sunca
Čak dok se prašina kreće
Diže se skriven smeh
Dece u lišću.”⁵

To važi i za umetnost koja svoju građu uzima direktno iz prirode, istorije, ljudskog ili društvenog iskustva. Da bi delo bilo umetničko i ovde se građa mora preobraziti u „sadržaj”, gubeći pri tom svoj nepostojani i prolazni karakter koji ima u stvarnom životu i postati sredstvo kojim umetnik budi ljudski duh i otvara ga za dotle skrivene sheme i kretnje realnog sveta. Uzmimo kao primer sledeći siže: porodica iskidana sukobima u

⁴ T. S. Eliot, *Četiri kvarteta* (prev. S. Brkić), Prosveta, Beograd 1966, str. 39.

⁵ *Isto*, str. 25.

kojima novac igra bitnu ulogu, glava porodice je ubijena a zločinac na kraju otkriven. Iz ovog sižea su se rodile mnoge detektivske priče, koje su manje umetnost a više književne igre za gubljenje vremena između pisca i čitaoca. Ali ovaj siže dao je i *Braću Karamazove*.

Ovo uopšte ne znači da je građa bez ikakve važnosti. Danas je takvo uverenje popularno, a teoretičari, umesto da se zapitaju zbog čega toliki broj umetnika prirodu i svoje bližnje smatra nezanimljivim pa i odvratnim, ovu alijenaciju pretvaraju u univerzalni zakon umetnosti. Aktivan, delatan i organski odnos između objektivnog ili vanjskog i unutarnjeg sveta postavljen je u Marxovom viđenju očovečene stvarnosti. U umetnosti vanjsko, pošto je bilo podvrgnuto jednom unutarnjem procesu, biva vraćeno u vanjski svet: nanovo postaje objekt. Međutim, ovaj objekt, naime građa kristalizirana kao umetničko delo, jeste drugačiji. On govori. On ima značenje.

Ova transformacija građe može se ilustrovati analogijom. Drvo se opaža kao objekt određene velične, oblika i boje. Recimo da posmatrač, oslanjajući se na vlastito iskustvo i generalizacije akumuliranog društvenog iskustva ili nauke, shvati da je ovo drvo jedno iz skupa stvari poznatih kao drveće. Zatim, razmatrajući opštost — drvo — otkriva da je živo, da ima životnu povest, da drveće raste iz semena koje se seje u zemlju, da se razvija u deblo, grane i lišće, da stvara plodove koji umiru i novo seme, da drvo može propasti i umreti. Prema tome, možemo reći, da u ponovnom viđenju, on drvo vidi posve drugačije. Zbilja, drveće na slikama i grafikama Jacoba van Ruysdaela /Jakoba van Rojsdala/ — tako različito od drveća na srednjovekovnim i italijanskim renesansnim slikama — daje nam da naslutimo da ga je on video kao nešto živo što traga za prostorom u stenju kako bi mu korenje moglo rasti i ukotviti se u zemlju, s deblom i granama koje bije i savija vetar. Možda je umetnik gledao nekog nizozemskog seljaka kako kida tvrdoglavo korenje iz zemlje.

Tako možemo reći da je Dostojevski, uzevši kao građu pojave iz života Rusije svoga doba, sve to podvrgao jednom procesu, oslanjajući se na svo svoje znanje, razmišljanje i iskustvo, ispitivanje samog sebe i vlastiti uvid u porast moći novca u ruskom društvenom životu. Uvideo je da novac upropaštava i srednju klasu i plemstvo, da udaljava glavu i srce, da stvara hladni racionalizam na jednoj i ljudsku osećajnost odovjenu od njega, na drugoj strani. Potom je svoje ličnosti rekonstruisao kao britko portretisane pojedince, čije životne priče sada imaju duboka značenja jer obelodanjuju unutarnji život

ruskog društva u burnim promenama, u kojem je i sam Dostojevski živeo. Romanopisac ne može opisivati „društvo” kao što ni slikar ne može slikati rod, „drvo”. On može opisivati jedino ljude. Kada ih rekonstruiše, koristeći svoja razmišljanja o društvu, svoje uvide i otkrića, umetnik ih ne čini apstraktnijim. Naprotiv, njihova individualnost postaje snažnija. Kao što se često kaže, postaju „stvarniji od stvarnih”.

Odnos između života i umetnosti, dveju suprotnosti koje su povezane i nužne jedna drugoj, moguće je sagledati kroz činjenicu da se život ne uklapa valjano u sheme tragičnog i komičnog, tako obične u umetnosti. Štaviše, tragično u umetnosti ne izaziva očaj već pre vrstu likovanja na koju Aristotel referira svojom „katarzom”, a komično ostavlja neku vrstu prigušene sete. Oba dosežu umetničku veličinu i lepotu materijalom koji u stvarnom životu ne bi bio ni najmanje privlačan ni lep; tragično s ljudskim nesrećama, komično često nameranim deformisanjem, karikaturnom, tobožnjom alijencijom.

Grčka nam tragedija, primerice, pored natprirodnih elemenata, prikazuje ljude koji vrše ubistva i samoubistva, rastrzane strahom, ljutnjom, gnevom i frustracijom. Rembrandtove /Rembrandtove/ slike i gravure, čak i kada imaju siže iz *Biblije*, pokazuju nam život nizozemske sirotinje, njenu nedoteranu bedu i patnje. Beethoven /Betoven/ u simfoniji *Eroica* napušta pisanje ugodne ornamentalne muzike da bi evocirao disonantne sudare i tragične gubitke. No, zbiljska supstancija, ili sadržaj, grčke tragedije nije ni vlast bogova nad ljudskim poslovima ni ljudska agonija. To je čovekova veličina, za čije je otkrivanje bilo nužno baviti se njegovom propašću. Edip se neće pokoriti bogovima, čak ni kada je uhvaćen u njihovu klopku. On sam sebi određuje kaznu i sprovodi je. Bit Rembrandtove umetnosti nije ljudska beda nego ljudska srodnost, a da bi se ova obelodanila nužno je baviti se na ljudski način najbednijima u društvu, onima koje su bogate Rembrandtove mecene smatrale „ništarijama”. Tema Beethovenove simfonije, s njenim veličanstvenim pogrebnim maršom, je nužnost borbe u sučeljavanju sa zahtevima života i njegovim pretnjama, katastrofama i sukobima i radost pobeđivanja nad snagama destrukcije.

Isto je i s komičnim koje često prikazuje poznate sadržaje svesno izobličene, lišene proporcija, groteskne ili na glavu okrenute. Ovo je učinjeno na tako očevidan način da je publika ponukana da stvari ispravi, vrati im smisao, osovi ih na noge. Dok to čini, pred njom

se pojavljuje neizgovorena istina i publika se radosno smeje svom kreativnom aktu. Ona je time, zapravo, ušetala u klopku. Umetnik ju je primorao da misli ono, što on sam nije uopšte rekao. Budala u *Kralju Liru* kaže kralju: „Sad sam ja više nego ti — ja sam luda, a ti nisi ništa.”⁶ Publika ispravlja ovaj apsurd. Budala je ta koja je ništa jer je sluga; kralj je nešto — bolji je čovek, gospodar je, s budalom može da radi šta mu je volja. Međutim, obelodanjuje se gorka istina da je kralj, prepustivši vlast drugima, došao u položaj da bude ništa. Dakle, kralj je sada ništa, delao je kao budala i luda je bolji čovek od njega jer je mudar i to vidi. Daumier /Domije/ na svojoj karikaturi prikazuje cara Napoleona III kao matorog otrcanog razvratnika. Publika to ispravlja — car ne izgleda kao taj prljavi raskalašnik; on je zgodan čovek u sjajnoj uniformi. Ali otkrivena je istina da je car duhovno nizak karakter.

Tako ni katastrofe tragedije ni očigledno izopačena realnost komedije ne izazivaju u ljudima emocije koje bi ta zbivanja izazivala u realnom životu. Emocionalna raspinjanja kojima su izloženi likovi u umetničkom delu samo su sredstvo kojim delo afirmiše svoju psihološku istinu, svoju srodnost i uporedivost sa iskustvima svoje publike. To su, posmatrano kroz posebnu osećajnost i izražajna sredstva umetnosti, samo elementi u konstrukciji umetničkog dela. Umetničko delo jedino kao zaokružena celina, kao organska struktura, izaziva u publici celovitu emociju. To je radost saznavanja i osećaj rasta koji ona donosi, povećana sposobnost sučeljavanja s realnošću koja postaje deo proizvoda samoga duha. Samo umetničko delo pojmljeno kao jedinstvena koherentna forma može probuditi ovaj osećaj pošto je svaki korak u oblikovanju te strukture determinisan razmišljanjima i uvidom koje je u umetniku potakla njegova građa. Karakterizacija ili sadržaj nekog Titianovog /Ticijanovog/ ili Rembrandtovog portreta nije rezultat isključivo crta lica i njihovog oblikovanja, nego i tela, ruku, kostima, pozadine, kontura, kolorističkih harmonija, prostornih shema, igre svetlosti i senke — uistinu, svakog pojedinog elementa slike. To što se karakteri u *Bračić Karamazovima* ističu kao duboko značajni i upečatljivi pojedinci kvalitet je što im daje roman kao celina, odnosno, sva dešavanja, sukobi, konfrontacije i promene koje ga čine, a ne neki pojedinačni opis Dostojevskog. Ma koliko izgledalo da je forma odlučujući faktor uspešnosti umetničkog dela, ona, bez obzira na to, počiva na

⁶ W. Shakespeare, *Kralj Lear* (prev. M. Bogdanović), Matica Hrvatska, Zagreb 1950, str. 45.

sadržini, ili građi, koja je prvo postala subjektivna, a onda opet pretvorena u objekt.

Iako svašta može poslužiti kao građa za umetnost, čak i fasciniranost umetnika materijalom njegovog umeća, ipak postoje velika i skromna umetnička dostignuća, kao i određeni zahtevi koji se postavljaju veličini. Napredno u umetnosti počiva na ulozi koju ona igra u uspostavljanju humanizirane stvarnosti i uključivanju ove humanizacije u društvenu svest; drugim rečima, u obelodanjivanju lepote tamo gde još nije spoznata, i u ovom smislu, umetnik učestvuje u kretanju društva. Velikani umetnosti su bili oni koji su bili sposobni da odgovore na izazov revolucionarnih zahteva svoga doba. Veličina i lepota ljudskog bića, koje otkrivaju grčka tragedija i vajarstvo, neposredno su se nastavili na revolucionarni korak kojim su stvorene demokratske institucije dotle nepoznate u robovlasničkom društvu. Stvarajući vlastite zakone, građanstvo je za sebe prisvojilo ono što je dotad pokorno smatralo prerogativima bogova i njihovih srodnika ili predstavnika na zemlji. Sličan reovolucionarni proces, kada su trgovci i gilde slomili vlast zemljišne aristokratije, bio je potreban da bi od grada Firence načinio vodeći centar onoga što se da nazvati humanizacija religijske umetnosti, da bi se oči umetnika prvo počele okretati ka stvarnom životu a onda, konačno, kretanjem ka razbijanju svih religioznih okova, da bi mu pogled bio direktno upravljen na stvarnost oko njega. Raspad feudalnog sveta u Evropi je nužan uslov nastanka Titianovih portreta papa i Shakespeareovih kraljeva, kojima su skinuti božanski oreoli, a oni prikazani kao izmučena, konfliktna ljudska bića. Revolucionarno izrastanje nizozemske republike u 17. veku bilo je neophodno za nastanak lepote koju nizozemska umetnost otkriva u sirotinji, starima, radnim ljudima, običnim zanimanjima seoskog života, zemljoradnji i ribarenju, pa i u samom jednostavnom predelu viđenom očima seljaka. Socijalna previranja, pokreti za slobodu seljaštva, sve snažnija kritika carizma i stare aristokratije, čak i od samih aristokrata, u Rusiji u 19. veku, bili su nužni preduslov nastanka lepote portreta seljaka koje srećemo kod Turgenjeva i u operama i pesmama Musorgskog.

Istina umetnosti, dakle, nije činjenična ili dokumentarna istina, nego ljudska istina; ona nije zapis o objektivnoj tek kad pokrene ljude i dojmi ih se, što znači sveta koji se rađa iz ljudskih napora da se vanjski svet saobrazi ljudskim potrebama. Ova istina postaje delotvorna tek kad pokrene ljude i dojmi ih se, što znači

da u njoj oni moraju prepoznati neki aspekt svog vlastitog unutarnjeg ili psihološkog života. Ona donosi društvenoj svesti novi razvoj ljudske senzibilnosti i samosvesti koja omogućava zajednički rad na izmeni sveta. U društvu podeljenom na antagonističke klase bile su nužne društvene reovolucionarne promene za svaki novi stupanj humanizacije stvarnosti, a nove revolucije da bi ovu humanizaciju učinile nečim što postaje opštedruštvena svojina. No, velika umetnost vazda je pronalazila svoju publiku, uvek sve širu. Ali kada je umetnost jednom otvorila čovekov duh za nove kvalitete u ljudskim bićima i prirodi, ovo otkriće može uvek ostati njegovo: postaje deo mišljenja i percepcije i služi stvaranju nove bliskosti između njega i sveta u kojem živi.

Na kraju, otkrića umetnosti postaju zajednička svojina. Društvo usvaja, naposljetku, samo ono što mu služi, jedino ono što je stvarno i istinito, što omogućava njegov život i rast, jer bi, inače, nestalo. Veliko u umetnosti, naizgled kapriciozno ili subjektivno suđenje, vremenom tako zadobija karakter objektivne istine. Transformacije čije je dešavanje u ljudima pomogla umetnost ne mogu se ukinuti bez destrukcije. Kada se jednom uspostavi dublje, slobodnije viđenje ljudskih bića, zastupanje svakog manje razvijenog stanovišta postaje groteska — poput militariste koji danas tvrdi večnu nužnost ratova, zagovornika rasizma; kao oni koji tvrde da su manuelni radnici niža ljudska bića, ili oni koji odbacuju dragoćenost ljudskog života, ili oni koji od otuđenja prave stalnu ili večnu istinu života.

Alijenacija i umetnost

Humanizacija stvarnosti, kako verujem da ju je Marx shvatao i kako sam pokušao da je primenim na umetnost, označava proces razvoja, širenja i ostvarenja novih pobjeda tokom istorije. I njena suprotnost, ili „alijenacija“, rasla je i razvijala se tokom istorije. Ovo shvatanje drugačije je od onog koje „alijenaciju“ smatra vrstom praotadžkog greha, nastalog s prvom sposobnošću ljudskog bića da sebe sagleda kao svesno i smrtno biće. Alijenacija u marksističkoj terminologiji, za koju verujem da je najplodnosnija, može biti ispravno shvaćena jedino u njenoj povezanosti s procesom humanizacije — kao, u odnosu na nju, suprotno ili obrnuto kretanje. Otušeni rad je, po Marxu, postao moguć tek posle pojave ljudskog oblika rada uopšte. Otušeni rad se ne tiče pristo društvene situacije, kao što je klasna eksploatacija

ili prisvajanje od strane jedne klase proizvoda rada druge. To je, kao ljudski oblik rada, jedna psihološka situacija koja se zasniva na objektivnoj realnosti. U uslovima klasne eksploatacije, radnik je lišen mogućnosti razvoja svojih čula i moći koje budi ljudski rad. Sredstva za proizvodnju — zemlja ili mašina, na primer — postala su privatno vlasništvo ili svojina eksploatorske klase i, umesto da budu dodatak radniku, on je postao jednostrani dodak njima. Radni proces zahteva od radnika da negira ili da guši vlastitu čovečnost, a proizvodi njegovog rada postaju nešto tuđe, van kontrole njegovog duha, neprijateljsko i preteće. On mora raditi da bi živeo, no, što više radi tim više rad sakati njegov duh i telo, čak stvarajući uslove koji će ga onеспособiti za rad. Danas, u razdoblju ogromnih mreža monopola, takav otuđeni rad postao je fenomen intelektualnog, naučnog i profesionalnog rada.

Alijenacija je više od otuđenog rada. Prisutna je u svim klasama društva, uključujući i eksploatatore i vladare. Ne treba je mešati s klasnim antagonizmima i klasnim borbama. Ona je psihološki ili unutarnji konflikt koji se rađa iz stanovite objektivne realnosti; situacija u kojoj se ljudi nađu u vlasti onih istih sila koje su sami stvorili radi vlastite slobode i rasta. Tako se slobodno tržište, arena rasta kapitalističkog profita, pretvara u brutalni takmičarski svet, u kojem je svaki kapitalista suočen s drugima koji su njegovi potencijalni uništitelji, upravo zbog identiteta njegovih i njihovih interesa.

Tražena sloboda je pogrešna ili iluzorna jer sloboda pojedinca počiva na negaciji slobode drugog, pa tako i samo traganje pretvara tragača u roba borbe koju je sam pokrenuo. Samo buržoasko društvo koje je izgledalo kao napredak u humanizaciji ljudskih odnosa — a u razdoblju buržoaske demokratske i humanističke borbe protiv feudalizma ono je to i bilo — postalo je snaga razaranja ljudskih odnosa i brutalizacije života. Svojsvo alijenacije koje je čini društveno-psihološkim fenomenom u tome je što alijenirani pojedinac frustrirano sagledava samoga sebe kao graditelja vlastite neizbežne propasti.

Ukazujem na to da je svaki novi oblik alijenacije koji sledi nakon datog pomaka u humanizaciji života intenzivniji od svih prethodnih. Na primer, Marx smatra alijenaciju u kapitalizmu daleko intenzivnijom, sveobuhvatnijom i dalekosežnijom od alijenacije u feudalnom društvu. „Feudalni zemljoposjed” — piše Marx — „je, već prema svojoj suštini, prodana zemlja, zemlja koja je čovjeku otuđena i koja mu se stoga suprotstavlja u obli-

ku nekolicine velikih gospodara.”⁷ No, u feudalnim odnosima isto tako postoji, piše on „jedna ljudska, intimna strana”⁸. S nastankom kapitalizma „besposličarski užitak u plodovima tuđeg krvavog znoja” pretvara se u „mnogo zaposlenu trgovinu tim plodovima”.⁹ Kako trgovinu odlikuje intenzivno nadmetanje „nužno je da u toj konkurenciji zemljoposjed pokaže svoju vlast u obliku kapitala kako nad radničkom klasom tako i nad samim vlasnicima na taj način što će ih zakoni kretanja kapitala upropasti ili uzdići”¹⁰. Upravo u ovoj tački vidi Marx potpunu dominaciju mrtvih stvari nad čovekom. Kasnije, u *Kapitalu*, dalje razvija svoju misao o dominaciji mrtvih stvari nad ljudima usled delovanja ekonomskog zakona; to je „fetišizam robe” koji, takođe, doseže svoj najveći intenzitet u kapitalizmu. Međutim, na početku buržoaske borbe protiv feudalnih i monarhističkih institucija, dominantni zahtevi ticali su se individualnih prava, naučnog i humanističkog pogleda na stvarnost i demokratizacije političkog života. Nadmetanje je bilo od drugostepenog značaja u odnosu na jednakost koju je tržište nudilo, nasuprot feudalnim ograničenjima. U ovoj tački, kako su Marx i Engels istakli, klasa u usponu reprezentuje potrebe čitavog društva. Ovo se sjajno manifestuje u umetnosti — slikarstvu, muzici, poeziji, drami, pripovetki i romanu — od renesanse skoro do pod kraj 19. veka. Nagoveštavam da su upravo visine dosegnute u humanizaciji stvarnosti razaranjem feudalnog sveta i usponom buržoaskog društva dobile protivtežu u intenzivnoj alijenaciji 20. veka — s krizama kapitalizma, svetskim ratovima i depresijama, trustifikacijom ekonomskog života, pojavom fašizma.

Smatram da moramo istraživati razdoblja kako u istoriji tako i u umetnosti ne sa stanovišta totalne humanizacije ili totalne alijenacije, nego u svetlu konflikta ovih dvaju suprotnih trendova, s jednim od njih kao glavnim. Isto važi i za pojedince, uključujući i umetnike. I najdruštvenije ljudsko biće pati od izvesne količine alijenacije zbog društvenih protivrečnosti. I najvećma alijenirani pojedinac bori se da pronađe neku oblast aktivnosti u kojoj će moći da obnovi svoju ljudskost.

Što se umetnosti tiče, predlažem da se realizam shvati kao poseban stupanj napretka u humanizaciji stvarnosti. Termin realizam je, dakako, podlozan raznim shvatanjima i definicijama. Predlažem definiciju

⁷ Karl Marx, *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844*, (Zemljišna renta), *naved. delo*, str. 213.

⁸ *Isto*.

⁹ *Isto*, str. 214.

realizma kao umetnosti koja istražuje unutarnje promene, nova čuvstva i psihološke sukobe u ljudima na način koji pokazuje njihovu organsku povezanost sa društvenim sukobima i borbom starog i novog u vanjskom svetu. Realizam kao pojam nastao je istovremeno s pobedom buržoaskog društva i pojavom „umetnosti kao takve“. Kada je umetnost razbila okove teologije i prestala biti puki ukras života viših klasa, zadatak kojeg se poduhvatila bilo je slobodno kretanje diljem vanjske društvene stvarnosti i ljudskog samoistraživanja. Nagoveštavam da je realizam u umetnosti jedan pojam koji je širi od ma koje njegove primene u ma kojem pojedinačnom umetničkom delu ili kod ma kog pojedinog umetnika. On je pre jedan kolektivni zadatak kojeg su ostvarivali mnogi umetnici u datom dobu stimulišući jedan drugoga.

Ako je umetnost direktno povezana sa humanizacijom stvarnosti u kome se obliku onda u njoj pojavljuje alijenacija? Najočevidnija forma je nasilje nad umetnošću; ljudima nametnuta jednostranost koja razara njihovu sopstvenu latentnu kreativnost i čini ih neosetljivim za umetnost; uz to, kapitalistička težnja ka pretvaranju umetničkog procesa u oblik robne proizvodnje i umetničkih dela sopstvenog nasleđa u luksuzne robe.

Ali i umetnici, u većoj ili manjoj meri, pate od alijenacije. Smatram da je efekat alijenacije vidljiv u evropskoj i američkoj umetnosti od renesanse do pod kraj 19. veka, u onome što možemo nazvati odstupanjem od ravnoteže između vanjskog i unutarnjeg sveta. Ovo odstupanje ili račvanje ide u dva pravca. Jedan je subjektivizam s naglaskom na unutarnjem svetu, unutarnjem konfliktu ili strepnji, sa oslabljenom ili izbrisanim vezom s kretanjem društvene stvarnosti. Stil teži fantastici sna i iskrivljenoj realnosti, a deformacije su znak unutarnje žestine koja ne može naći pokrića u vanjskoj stvarnosti. Drugi pravac je formalizam ili super-objektivnost, u kojem dominira savršenstvo upotrebe izražajnih sredstava umetnosti praćeno nastojanjem da se stvori što je moguće lucidnija i što racionalnija struktura, koja će biti objektivni entitet. Unutarnji život i burni konflikti realnosti dopušteni su tek u meri koja ne narušava ovaj kontrolisani, racionalni red. Ilustracije se mogu naći u umetnosti 17. i ranog 18. veka. Posle velikog humanističkog realizma italijanske renesanse, u slikarstvu se pojavljuje subjektivizam El Greca / El Greko/ koji je i sjajan realista; racionalnost Poussina /Pusena/ koji, ipak, izražava dublji unutarnji život no što se čini na površini njegovog skladno organizovanog klasi-

cizma; sanjalački život Watteaua /Vatoa/ i privlačnost koju je osećao prema životu već propuštenom kroz medijum umetnosti. U engleskoj literaturi, za velikim talasom strasnog elizabetanskog realističkog humanizma slede unutarnja raspinjanja i subjektivizam izraženi ironično kod Johna Donna /Džona Dona/; misticizam metafizičkih pesnika koji, takođe, koriste formalističke metode organizacije dela; kontrolisani racionalizam Alexandera Popea /Aleksandera Poupa/. Treba reći da su sve ovo umetnici velike genijalnosti i velikih ostvarenja. No, alijenacija je u njihovim delima prisutnija nego u delima njihovih revolucionarnih prethodnika. Oni za izrazom svog humaniteta tragaju u skućenijem i užem prostoru od humanističkih realista; traže ga bilo u usredsređenosti na unutarnji život i konflikte, čije nam poreklo sada izgleda misteriozno ili spiritualno, bilo u rafinmanu umeća čije savršenstvo kao da daje delu konkretnu samosvojnu supstanciju. No, iz ptičje perspektive istorije umetnosti ovih vekova, oni ne predstavljaju glavnu liniju razvoja. Glavni tok se obnavlja ponovnom pojavom jedne umetnosti unutarnje i vanjske ravnoteže, socijalnog i kritičkog realizma. Pod kraj 19. veka sve su snažniji subjektivistički i formalistički trendovi.

U 20. veku zatvara se krug buržoaske ideologije. Na svom početku, ona je pogodovala istraživanju stvarnosti, a rast i slobodu pojedinca sagledavala je u njihovoj povezanosti s rastom i slobodom drugih u društvu. Sada svet proglašava haotičnim, nerazumljivim i punim bliskih i zastrašujućih katastrofa. Nekad humanistička, buržoaska ideologija danas pokušava da od alijenacije napravi večnu istinu; ona, koja je nekada pozdravljala napredak u znanjima, sada tvrdi nemogućnost ikakvog znanja; samu sebe je nekad videla kao progres, a sada zagovara nepostojanje progressa uopšte. Dejstvo alijenacije u umetnosti vidljivo je u činjenici da je tzv. umetnička „revolucija“ 20. veka svoj glavni napad upravila na celokupno realističko humanističko nasleđe, smatrajući ga monstroznom pogreškom. Subjektivno i formalističko su dostigli ekstreme do tada neviđene u rasponu od sadržaja noćnih mora i svesno odvratnih, surovih i neljudskih slika realnosti do gotovo potpunog gubitka svake sadržine. Subjektivno i formalističko, povremeno u međusobnom neprijateljstvu, stalno se ponovo spajaju: primerice u slikarstvu — u apstraktnom ekspresionizmu; u književnosti — u valu metafizičke poezije čiji je začetnik T. S. Eliot, sa njegovom kombinacijom religioznog ili filozofskog misticizma i neoklasične glazure; u muzici — u tome što su super-objektivistički Stravinski i nje-

govi sledbenici prihvatili „dvanaestotonski“ ili „serijalni“ sistem subjektiviste Schoenberga /Šenberga/.

Nazvati ovo umetnošću koja reflektuje alijenaciju ne znači odricati toj umetnosti ljudske kvalitete. U trenutku rađanja ove revolucije pojavile su se, naravno, sve vrste sumorne, mrtve pseudo-umetnosti, produkata modernističkog akademizma, dela pravljenih da slede ovu ili onu modu u komercijalizmu prurušenom u eksperiment. Međutim, u delima uistinu darovitih stvaralaca još uvek poktoji humanizirana realnost. Ona se kreće u prostoru koji omeđava alijenacija. Umetnik-pobunjenik mrzi svet u kojem jeste ali ne vidi ni jedan drugi moguć. On paradoksalno traga za svojim humanitetom kroz odbacivanje društva, a time upravo pojačava svoju usamljenost i osećanje nemoći. Moguće je da bude human samo kao nehuman. Njegova „mudrost“ je uverenje da nema šta da se sazna, da su znanje i progres iluzije. Čak i umetnost „bez sadržaja“ nije bez humaniteta, pa ni bez sadržaja. Sadržaj je ponekad umetnikovo viđenje iracionalnog i neprijateljskog univerzuma prevedeno u njegovu vlastitu pojedinačnu pustoš i očaj. Kod drugih, sadržaj je čisti fizički materijal same umetnosti sa svim nesvesnim ili unutaršnjim osećanjima što ih manipulacija tim materijalom pokreće u umetniku. Jedina stvarnost koja je za njega izvesna je u onom što može da dodirne ili njime da rukuje. U oba se slučaja umetnik opasno približava gotovo potpunom gubitku vlastite individualnosti.

Nazvati ovu „revolucionarnu“ umetnost umetnošću koju je alijenacija doterala do zida ne znači odricati joj pravo na postojanje niti odreći da je, možda, ispitala neke prostore senzibilnosti koji će postati deo stalnog arsenala umetnosti. To jedino znači poreći joj da je doista umetnost revolucije ili budućnosti. Zapravo je to umetnost koja ne vidi budućnosti za humanitet.

Radi složenosti slike mora se reći da u umetničkoj „revoluciji“ 20. veka postoji još jedna veoma snažna struja — umetnost tobožnje ili namerne alijenacije i nehumanosti koje služe kao štit ili zastor iza kojeg se kriju humanistička osećanja. Njome često dominira duh poluotvorene komunikacije klasno svesnog lakrdijaša ili dvorske budale; namerno kreiranje besmisla ili na glavu obrnute realnosti koje upućeni gledalac može osoviti na noge; korišćenje nehumanosti kao štita za osećanje duboke ranjivosti pred licem neprijateljskog sveta. Komično je u romanu Jamesa Joycea /Džemsa Džojisa/ *Finnegan's Wake* /Fineganovo bdenje/, na primer, ele-

ment, u najmanju ruku istog značaja kao i elementi mitologije, psihologije snova i antropologije. Svet može videti kao nerazumljiv ali, sve dok može da se smeje, nije pobeđen. Izvanredan primer u ovoj literaturi pseudo-alijenacije i distance iza kojih se kriju duboko ljudska čuvstva predstavlja stil Hemingwaya /Hemingvej/ čiji se junaci moraju skameniti kako bi se mogli suočiti s nepomirljivo neprijateljskim i moćnim svetom. Pablo Picasso /Pikaso/ je najbolji primer u likovnim umetnostima: njegove ljudske naklonosti i oštro oko za životne fakte jasni su onome koji vidi, a različiti stilovi pseudo-alijenacije mogu biti serije zaklona i štitova da se ta osećanja zaštite od neprijateljske „zvanične publike“. U muzici Bele Bartoka nalazimo namernu šokantnost, a njegova humanost jasno je vidljiva u ljubavi i stvaralačkom korišćenju bogatstva narodne muzike.

Komadi Bertolta Brechta /Bertolda Brehta/ su još jedan oblik pseudo ili namerne alijenacije. U teoriji Brecht odbacuje kako humanističko prikazivanje tako i prateću empatiju.* Efekat mora biti, kaže on, u tome da gledalac bude prodrman, nateran da misli, da razume i mrzi društvo koje ga ugnjetava. To je, po njegovom uverenju, forma koju mora imati politički obrazovana umetnost.

Pitanje je da li je to i put budućnosti umetnosti. No, možda je Brecht u pravu da je to najpogodniji oblik koji umetnost može da ima ukoliko treba da drži političke lekcije.

Potom se javlja i prigovor da posao umetnosti kao humanizirane stvarnosti nije prevashodno držanje političkih lekcija; to je zanat za sebe. To, opet, ne znači da umetnost kao humanizirana stvarnost ne može da govori o politici. U koga umetnika ima više politike nego u Sofokla ili u Shakespearea? Oni prikazuju ljude koji se politikom bave i čiji humanitet ili njegov gubitak dobija svoj izraz u njihovim političkim odlukama. Sva umetnost se ne mora baviti ovom vrstom građe. S druge strane, to ne znači da umetnik ne treba da bude politički angažovan i da ne treba da bude saveznik radničke klase i svih ugnjetenih i eksploatisanih. Naprotiv, baš to je put koji mu omogućava da svoju individualnost razvija u kategorijama društvenog humaniteta i da se suoči s reakcijom uveren da je spoznao najbitnije što se moglo saznati u njegovom vremenu. Njegov je zadatak da

* Termin koji se u angloameričkoj literaturi koristi kao prevod nemačkog *Einfühlung*; uosećanje, saosećanje, uživljavanje. — *Prim. prev.*

ovo saznanje svojim stvaralaštvom prevede u termine najskrivljenijih nadanja, težnji i žudnji za rastom i slobodom ljudi njegovog doba. To je funkcija koju samo umetnost može izvršiti.

(Sidney Finkelstein „Beauty and Truth”, *Weapons of Criticism. Marxism in America and the Literary Tradition*, Norman Rudich (ed.), Ramparts Press, Palo Alto (Cal.) 1976, str. 51—73.

Prevela Vera Vukelić

Nicolae Tertulian

AUTONOMIJA I HETERONOMIJA UMJETNOSTI*

Opći pogled na suvremenu estetiku pokazuje nam da je famozno i toliko sporno pitanje autonomije ili heteronomije umjetnosti još uvijek daleko od bilo kakvog zadovoljavajućeg rješenja. Nastojanja da se od umjetnosti načini sredstvo, da je sve potčini ciljevima i zahtjevima stranim njenoj unutarnjoj dijalektici, da se manipulira — na grub i neprikladan način — onim što bi trebalo predstavljati njenu spontanu inspiraciju, dovode do toga da se neprestano sve više učvršćuje uvjerenje koje sigurno ne datira od danas: uvjerenje da umjetnost treba brižnije nego ikad braniti svoju autonomiju, jer u protivnom riskira, zbog ustupaka heteronomnim zahtjevima, da se otuđi od vlastite biti ili da uništi samu sebe. Ne radi se tu samo o tradicionalnim braniteljima autonomije umjetnosti: i estetičar marksističke naobrazbe kao što je Theodor W. Adorno otkrio je, na primjer, u Brechtovom opusu geometrijsku točku neuklonjive napetosti u kojoj se snaga i profinjenost autentične inspiracije uzalud pokušavaju izmiriti s afirmativnim credom dramaturga i pjesnika — komunista. „Čitav njegov opus — piše Adorno u svojoj studiji *Engagement oder künstlerische Autonomie*, iz 1962 — predstavlja, u

* Tekst je zapravo autorovo uvodno izlaganje na međunarodnom simpozijumu „Autonomija umjetnosti” (septembar 1975, Amersfoort /Holandija/) objavljeno do sada na holandskom, italijanskom (prev. Leonardo Cammarano), francuskom i rumunskom jeziku (u autorovoj knjizi *Experență, artă, giudire*, Cartea Românească, Bucureșt 1977). — *Prim. red.*

stvari, sizifovski uzaludni napor da se uskladi vlastiti ukus, koji je tako mnogo tražio i bio toliko osoben, sa surovim i heterogenim zahtjevima koje je Brecht sebi beznadežno postavljao.”¹

No, čak i ako ostavimo po strani revne pobornike stranačkog i birokratskog političkog tutorstva nad umjetnošću („od Zdanova do Waltera Ulbrichta”, da još jednom ugodimo Theodoru W. Adornu) i ako upravimo našu pažnju prema dosta brojnom društvu onih koji smatraju da je autonomija umjetnosti nenadomjestiva u konstelaciji duhovnih oblika (a nema estetičara dostojnog tog imena koji se s tim ne bi složio), ipak ćemo i među ovim drugim otkriti značajnu demarkacionu liniju: oni ma koji tvrde da umjetničko djelo ne može biti uistinu shvaćeno ako ga ne promatramo u njegovoj čistoj autarkiji, kao „svijet za sebe” (Croce), kao „monadu bez prozora” (Lukács, u poglavlju posvećenom estetiци napisanom u mladim danima, *Odnos subjekt-objekt u estetici*)*, ili kao prostor u kome se mogu obistiniti samo „kvalitete s estetskim valencijama” („ästhetisch valenten Qualitäten”, Roman Ingarden), suprotstavljaju se oni koji odbijaju uspostavljanje antinomijskog odnosa između autonomije i heteronomije u umjetnosti i koji, naprotiv, tvrde da se autonomna unutrašnjost djela temelji na odnosu dijalektičke napetosti između njega samog i njegove okoline.

Prošlo je otprilike tri desetljeća otkako je Benedetto Croce, iznoseći održivim izrazima prvo od gore navedenih stanovišta, osuđivao poslijeratnu afirmaciju marksističke književne kritike u Italiji. U pokušaju jednog svog starog sljedbenika, Sapegna, da smjesti Danteovu poeziju na odgovarajuće društveno i historijsko tlo, on je opazio alarmantni nagovještaj procesa koji je značio prijelaz iz „ancien régimea” autonomije estetskih vrijednosti na „novi režim” marksističke kritike: prijelaz „iz gorljivosti, koju sam sâm raspirio, za autonomiju umjetnosti, ka ništa manje gorljivom prihvaćanju njene heteronomije, ili običnim riječima, njenog robovanja politi-

¹ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, III, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1965, str. 125.

* Upor. Georg Lukács, „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik”, *Logos*, tom 7, 1917—1918, str. 1—39. O Lukácsevim ranim estetičkim spisima vid. Nicolae Tertulian, „Editorisches Nachwort” (za Lukácsovu studiju „Die Kunst als ‚Ausdruck’ und die Mitteilungsformen der Erlebniswirklichkeit”, pisanu 1912/14. kao prvo poglavlje neobjavljene *Philosophie der Kunst*), *Neue Hefte für Philosophie*, sveska 5, *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, str. 32—37. — *Prim. red.*

ci”². Talijanski je estetičar tvrdio proračunski i bez okolišanja: „Ako u Evropi bude pobijedio marksizam, estetička će proučavanja postati (to im je predodređeno) heretička i svi će ponavljati (a profesori na prvom mjestu) zajedno sa Marxom da je umjetnost u službi klasne borbe i da mora služiti proletarijatu. Lijepog li zaključka čitave blistave povijesti umjetnosti koju je čovječanstvo stvaralo stoljećima!”³ Benedetto Croce je, dakle, smatrao da između autonomije i heteronomije umjetnosti postoji uzajamno isključivanje i da dopuštanje hetero-uvjetovanosti umjetničkog djela mnoštvom vanjskih okolnosti znači uspostavljanje odnosa kažnjive sukrivnje, koja odgovara njenom otuđenju. On nije nazirao mogućnost plodnosne heteronomije umjetničkog djela koja bi mogla hraniti njegovu autonomnu suštinu, a da ga pri tome ne okrnji.

Sasvim je prirodno da je takav način mišljenja još uvijek raširen. Jedan od njegovih najuglednijih predstavnika je danas, čini se, Georges Poulet. Tko god vidi u postanku književnog djela (i umjetničkog djela uopće) prijelaz iz realnosti u irealnost, odnosno proces „derealizacije” svijeta koja je postignuta pomoću jezika na čijoj se osnovi kroz stvaranje objektivnih umjetničkih formi izražava neiskaziva i neodređena subjektivnost, može u proučavanju vanjskih okolnosti, društvenih ili psihičkih, (koje po određenju proizlaze iz sfere realnog), uočiti samo zastranjivanje u odnosu na pravo estetsko razumijevanje (već prema tome koliko se takvo učenje želi nametnuti kao hermeneutički ključ za razumijevanje i kritiku djela). Od časa kad je začet autonomni unutrašnji život, svojstven procesu umjetničkog stvaranja, spoljašnjost i njeni zahtjevi gube u njemu sva građanska prava. Kao nešto posve *mentalno*, svijet umjetničkog djela, u kome se poput ribica u akvariju igraju „riječi, slike i ideje”, ostaje neprobojan — po nekoj vrsti ontološke nemogućnosti — za nastojanja i opcije praktičnog života⁴. U tom je pogledu rječit stav koji je Pou-

² B. Croce, „Nuova critica letteraria marxistica in Italia” /Nova marksistička književna kritika u Italiji/, *Quaderni della Critica*, 1949.

³ B. Croce, „Stato degli studi estetici in Italia” /Stanje estetskih proučavanja u Italiji/, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Laterza, Bari 1952, str. 238.

⁴ „Karakteristika književnosti, ili slobodnog načina izražavanja, jezika koji se bez kočnica predaje potpunom ispoljavanju svoje moći, je to da ona ne poštuje nikakvu objektivnu stvarnost, nikakvu opipljivu stvar i nikakvu dokazanu činjenicu. Niti jedan djelić svega toga ne ostaje, poput nekakvog jezička kopna, u tekućem svijetu fikcije” (*La conscience critique*, Librairie José Corti, Paris 1971, str. 279).

let iznio o Sartreu u svojoj knjizi *La conscience critique* /Kritička svijest/, koja je nedavno objavljena: Sartre je, po Pouletu, svoje prave kvalitete književnog kritičara pokazao samo u prvom svesku *Situations* /Prilike/ gdje se, analizirajući razne autore, jednostavno identificira sa unutrašnjim životom djela, s njihovim postavljanjem i razvojem. Autor *Baudelaire* i *Saint-Genet* je zatim očigledno stao kritički stagnirati jer je o kvaliteta književnosti počeo suditi s gledišta pisaca oko tadašnjih „prilika“, ne ustručavajući se pri tome da ih upozorava kad mu se činilo da im je shvaćanje stvari ograničeno i krivo. Poulet objašnjava Sartreovu stagnaciju posve nedvosmisleno: „Nije, dakle, pogrešno ustvrditi da se Sartre, budući da u svojim kritikama stalno sve više odjeljuje vlastitu solidarnost od *intencija* pisaca o kojima govori, zauzvrat sve više solidarizira sa vanjskim okolnostima, u kojima se ti pisci nalaze. Tu je očigledno došlo do klizanja Sartreove kritike prema marksističkom gledanju na stvari.”⁵ Ne znamo kako je Georges Poulet reagirao na posljednje Sartreovo djelo, trilogiju *L'Idiot de la famille* /Idiot porodice/ posvećenu Flaubertu: te su se knjige pojavile, u stvari, iste godine* kada i *La conscience critique*. Pretpostavljamo, međutim, da one nisu ni u čemu bitnom izmijenile gore navedeno mišljenje, budući da je u njima u potpunosti upotrebljena metoda koju Poulet napada. No, možemo ipak postaviti jedno pitanje: zar je izuzetan, gotovo neizmjeran napor koji je Sartre uložio da pronikne u „prehistoriju“ Flaubertovog života i u „objektivni duh“ njegovog doba, spojivši na taj način, pomoću te rekonstrukcije, subjektivnu neurozu i objektivnu neurozu autora *Gospođe Bovary* (stavivši tako u središte pažnje ono što autonomistička kritika prezirno naziva „les ailleurs“ djela), zar je taj napor, dakle, bez ikakvog dubljeg značaja za razumijevanje Flaubertovog djela, bez obzira na to što je Sartre, što je tragičan i nesretan paradoks, zastavši na pragu upravo načete književne analize glavnog Flaubertovog romana, prinuđen da nas ostavi gladne?

Jedan od savremenih mislilaca koji se trdio da poveče što jasniju i precizniju graničnu liniju između čisto estetskog u umjetničkom djelu — a jedino to kod estetičara budi istinski interes — i vanestetskih vrijednosti koje su eventualno prisutne u kompoziciji djela,

⁵ Isto, str. 265.

* Treći tom J.-P. Sartreove knjige, *L'Idiot de la famille*. Gustave Flaubert de 1821 à 1857, objavljen je 1972. godine. — *Prim. red.*

bio je Roman Ingarden. Čini se, na prvi pogled, da je Ingardenov stav o pitanju autonomije i heteronomije umjetnosti pomirljiviji od Croceovog: on prihvaća ideju da neka djela mogu biti inspirirana „izvjesnom tendencijom“, a također i misao da književna djela mogu u određenim okolnostima vršiti „van-estetske funkcije“ (društvene, nacionalne, moralne itd). Možemo smatrati da je Benedetto Croce koherentniji i nepomirljiviji sa svojim autonomističkim stavom, obzirom na to da je prisustvo moralne pouke ili društvenog odgoja u književnom djelu za njega bilo dovoljno da to djelo izbac iz sfere „pjesništva“ i da ga ubroji u „ne-pjesništvo“, odnosno u ono što je taj talijanski estetičar nazivao „književnošću“, koja je za njega bila „prosvjetno djelo“ posve različito od pjesništva — čistog i jednostavnog „istinskog djela“. Ingardenovo je gledište, sa svojim prividnim eklekticismom interesantnije za našu analizu, budući da on, ako i dopušta određeno povezivanje vrijednosti književnog djela, to čini samo zato da jasno naglasi kako van-umjetničke vrijednosti nemaju nikakvog uticaja na estetsku supstancu djela. Te vrijednosti koegzistiraju, slično kao smjesa tekućina u nekoj posudi, s kvalitetama „estetskih valencija“, a ove su pak suvereno i egzistencijalno ravnodušne prema prisutnosti ili odsutnosti drugih vrijednosti. „I onda kad književna umjetnička djela obuhvaćaju i druge društvene vrijednosti ili služe za njihovo postizanje, ona zbog toga nisu ništa više umjetnička niti im to imalo pomaže da to budu, ako ne sadrže neku estetsku vrijednost.”⁶ Oštrina i tankočutnost složenih Ingardenovih analiza kroz sva njegova djela, čiji je cilj da što je moguće točnije opišu autonomnu sferu specifično estetskih vrijednosti, od raščlanjivanja književnog djela na četiri sloja (jezik, smisaono jedinstvo, predstavljeni predmet, viđenja) sve do iznenađujućeg razlikovanja „umjetničkih“ i „estetskih“ kvaliteta djela, odlikuju se preciznošću i zaslužuju veliko priznanje. U isto je doba simptomatično, za klimu ideološke visoke napetosti u kojoj se razvijala estetika tokom zadnjih desetljeća, da je Ingardenov nepopustljivi autonomizam, konkretiziran u gore navedenom gledištu, neke naveo da ga optuže da isповijeda „estetizam bez ideja“ („ideenlosen Ästhetizismus“).⁷ Tu su optužbu, čija nas polemička boja podsjeća na izvjesnu ideološku literaturu, poslije rata iznijeli neki poljski marksisti, vjerojatno razljučeni Ingardenovim negativ-

⁶ Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968, str. 152.

⁷ Isto, str. 85. i dalje.

nim, ako ne i jasno prezirnim držanjem u raspravama o mogućem utjecaju društvenih i moralnih opcija umjetnika na *estetske* kvalitete njegova djela. Očigledno je da je Roman Ingarden imao sasvim pravo kad je odbacio optužbu za „estetizam“, a još kad je to učinio s onom za „estetizam bez ideja“, navodeći da upravo iz njegove koncepcije slijedi da ne mogu postojati umjetnička djela koja već od početka nisu nadahnuti nekom „idejom“. On se odmah pobrinuo da naglasi kako „ideja“ koja prožima umjetničko djelo nema ničeg zajedničkog s „idejom“ u logičko-racionalnom smislu i da bi takvo izjednačenje zaprijetilo da iz umjetnosti načini zarobljenicu preegzistentne istine, tj. da je baci u ruke heteronomiji. Ideja je za njega sinonim za sintezu kvaliteta „estetskih valencija“ hijerarhijski poredanih u djelu, kvaliteta među kojima one koje Ingarden naziva „metafizičkim“ igraju ulogu od središnje važnosti (u te „metafizičke kvalitete“, dostupne nekoj vrsti estetske spoznaje, spadaju tragično, uzvišeno, demonsko, sveto, groteskno, neopisiva svjetlost radosti itd). Autonomija umjetnosti je, po Ingardenu, definitivno postignuta onog časa kad je estetičnost djela izdvojena u polifoniji estetskih kvaliteta nastalih u raznim slojevima djela i njihovom interakcijom. U autarhiji djela „derealizacija“ svijeta, posredstvom takve unutarnje dijalektike, čini da sva socijalna, moralna i politička razmatranja odgovaraju inorodnom uvlačenju, odnosno prodiranju stranih tijela u čisti svijet fikcije. Neobično je, međutim, što se Ingarden (kao ni mnogi drugi) ni u jednom času nije zapitao da li „ästhetisch valenten Qualitäten“ djela — i to prvenstveno one „metafizičke“ — osim što su proizvod čiste unutrašnjosti koja je sama sebi cilj, nisu možda i rezultat kompleksne interakcije umjetnikove svijesti i društvenih napetosti njegovog vremena, pa se stoga ni „društvenost“ djela ne može jednostavno staviti u područje očitih intencija i tendencija (odakle proizlazi da je ona zaista heterogena), već je treba smjestiti u samu dijalektiku djela, upravo onamo gdje se umjetnik, u nastojanju da realizira samog sebe, samotnjački bori protiv teškoća koje mu prčinjavaju invencija i stvaranje.

Sasvim je ispravno analizirati roman kao što su npr. *Buddenbrookovi* s gledišta jezika i njegovih intencionalnih odnosa, proučavati mu broj leksičkih i verbalnih oblika iz prvih poglavlja uporedno sa kasnijim poglavljima, procjenjivati estetsku vrijednost karakterizacije likova, dešifrirati kompleks emocionalnih kvaliteta i harmonijske osnove romana. No, da li se prava

estetska kritika djela može ograničiti na analizu „izvedbenih sredstava“ (die Darstellungsmittel) u kojima su utjelovljene vizije romana (tj. ono što Ingarden naziva „die Ansichten“), i svoditi se na utvrđivanje čiste „literarnosti“ romana, o kojoj govore ruski formalisti? Istina je da, kad je György Lukács, mijenjajući pravce tradicionalne kritike, izabrao kao hermeneutski ključ za razumijevanje opusa Thomasa Manna neka prividno posve sociološka pitanja: bolnu želju za obnovom pravih građanskih vrijednosti, napetost između „der Bourgeois“ i „der Bürger“ /citoyen/, bijeg, zbog plitkosti i prozaičnosti građanskog života, u „prusko držanje“, i istovremeno otkrivanje vlastite neizlječive iluzornosti (ilustrirane *Smrcu u Veneciji*), ili, riječju, nerješiva proturječja buržoaske svijesti, koja se odražavaju u prvom razdoblju pisanja Thomasa Manna, istina je, dakle, da je sam veliki njemački pisac izrazio nezadovoljstvo, u jednom pismu Agnesi Meyer, zbog „jedностранog sociološkog pristupa“ Lukácsove studije. Međutim, mada se, možda i zato da zauzme diplomatski stav prema svojoj sugovornici, prema Lukácsovoj metodi odnosio s određenom rezervom — „Osjećam negdje u sebi da mi se čini nepravda ako se moja djela proučavaju sa čisto sociološkog stanovišta“⁸ — nastavak pisma, kao i jedno drugo pismo upućeno Maxu Rychneru dvije godine kasnije, jasno nam pokazuje da je Thomas Mann bio zadovoljan oštrinom Lukácsovog rasuđivanja i dubokim razumijevanjem koje je ovaj pokazao u raspravama o njegovom opusu, čak toliko da ga je nakon čitanja studije o *Doktoru Faustusu* nazvao „najznačajnijim književnim kritičarom našeg vremena“. Sigurno je da bi beskompromisni pobornici autonomije umjetnosti primjetili da takva sociološka kritika, mada je sama po sebi možda interesantna, ipak ne izvlači estetsku srž djela kao što su *Buddenbrookovi*, da ona, u krajnjem slučaju, može imati propedeutičku vrijednost, budući da ostaje u granicama pred-estetskog stadija književne materije i ne dotiče kompleks tonova i harmonija koje čine muziku romana, da postoji *hiatus* između takvog istraživanja, obilježenog kao van-estetskog po određenju, i istinske poezije djela Thomasa Manna. Kritika koja se inspirira Heideggerom, koliko god različito može biti orijentirana u odnosu na kritiku pobornika „autonomije estetskih vrijednosti“, prihvaća, u biti, sličan stav; treba se samo podsjetiti na upozorenje njemačkog filozofa u predgovoru knjige *Erläuterungen zu Hölderlins Dicht-*

⁸ Thomas Mann, *Briefe (1937—1947)*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1963. str. 468.

tung. On je u istinskoj poeziji pisao da „iz njenog historijskog jedinstva nikad ne može proizaći neko historijsko-literarno obrazloženje”⁹.

A sada je svakako trenutak da se zapitamo: je li točno da neki *hiatus irrationalis* razdvaja predodžbu nekog umjetnika o društvenim proturječjima njegova vremena (predmet društvene i povijesne analize) od „estetskih vrijednih kvaliteta” njegova djela (da se poslužimo Ingardenovim izrazom), od njegova „lirizma” (Croce) i „autonomne subjektivnosti” (Georges Poulet)? Zar nema, dakle, nikakve organske veze između proturječja buržoaske svijesti Thomasa Manna, koju je Lukács tako oštroumno identificirao u svojoj studiji *Auf der Suche nach dem Bürger*, i dekadentne poezije prvih važnih epskih djela njemačkog prozaika, od *Buddenbrookovih* do *Smrti u Veneciji*? Nema sumnje da smo stigli do točke u kojoj se ukrštavaju glavne razlike između evropske i američke kritike posljednjih desetljeća. Još nam uvijek žive u pamćenju žestoke Croceove anateme protiv Lukácsovih „proučavanja Fausta”, zato što se ovaj usudio profanirati „Margeritinu tragediju” unoseći razmišljanja o običajima feudalnog društva, o počinjenom čedomorstvu i o posljedicama te socijalne drame za sudbinu Goetheovog *Fausta*¹⁰.

Među onima koji su najžešće protestirali protiv tendencije da se povežu društvene i historijske opcije umjetnika i estetsko stanje njegova djela nalazi se i Gaëtan Picon. On se pita da li se iz Flaubertove hladnoće prema ugušivanju Komune može izvući poticaj za negativno prosuđivanje vrijednosti njegovog književnog opusa (aluzija na Sartreov napis *Qu'est-ce que la littérature* /Što je književnost/). Da li doista postoji tako snažna međusobna uvjetovanost građanske i književne svijesti umjetnika? Da li nas Platonov arhikonkervatorizam u političkim pitanjima — pita se Leo Spitzer, 1955, u pismu Francu Fortiniju — možda sprečava da uživamo u izuzetnoj poeziji *Gozbe*? „Sigurno je da je Flaubert, kao i Maupassant (i Mallarmé), buržoaski pisac — pisao je Gaëtan Picon u *L'écrivain et son ombre* /Pisac i njegova sjena/ — no, nije Marx (kao ni Sartre) onaj koji bi mu trebao presuditi: to je prije Henry James, kad piše (pogrešno ili s pravom) da je *Sentimentalni odgoj* gigantski zračni balon načinjen od komada svile, dobro saši-

⁹ Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1963, str. 7.

¹⁰ Benedetto Croce, „Georg Lukács, Goethe und seine Zeit”, *Quaderni della Critica*, srpanj 1949, preštampano u *Terze pagine sparse*, II, Laterza, Bari, str. 47—50.

ven i napuhan, koji ipak tvrdoglavo odbija da se digne sa zemlje”¹¹. Sugestija je jasna: beskorisno je tražiti tajnu vrijednosti ili ne-vrijednosti romana kao što je *Sentimentalni odgoj* u ideološkim osobinama pisca. Razlozi te vrste su posve unutrašnje prirode, lokalizirani u čistoj autarukiji djela, u koheziji ili nepovezanosti knjige, u unutarnjoj organizaciji njenih nivoa, a proizlaze iz epske snage romanopisca da suvereno upravlja svojom materijom. Sartre je u Francuskoj, dvadeset godina kasnije, u *L'Idiot de la famille*, trebao prihvatiti rukavicu koju je Picon bacio marksističkoj kritici. Leo Spitzer je, pak, upozoravao Franca Fortinija da ne oskrvnjuje suštinu poezije kao što je Goetheova „Wandereres Nachtlid”, koja izražava „vanvremenske” osjećaje („po kojima Vaša struktura, ili nadgradnja ako baš želite, ne može kopati”, kao što je to slavodobitno objašnjavao Spitzer u svom prvom pismu marksisti Fortiniju), unošenjem razmatranja o *povijesnoj točnosti* osjećanja „večernjeg mira” u Goetheovim stihovima. Spitzer se prikazivao spremnim da prihvati formuliranje opravdanih primjedbi o specifičnosti osjećaja za prirodu u 18. stoljeću, koje bi se zasnivale na Goetheovoj poeziji, ali, budući da ju je promatrao u njenoj čistoj tekstualnosti (a mi bismo rekli: u njenoj autonomiji), činilo mu se da „snaga poezije počiva upravo u tome što se ona ne može pripisati samo jednom stoljeću”. Fortini se trudio da obrani svoje gledište, pozivajući se, na primjer, na različitost osjećaja za prirodu kod Goethea i kod Baudelairea, ili, u zadnjem pismu (nedovršenom i neposlanom), na „historičnost” jezika, tj. na tezu kojom je i sam Spitzer često brusio pero: no, slavni lingvist i kritičar je ostao pri svom stavu prosvjedujući protiv miješanja „poetike” i „sociološke analize”, i pozivao se na Crocea: „Kad čitam *Ueber allen Wipfeln*, ne moram ništa znati o geteovskom čovjeku, o njegovom *Tagewerk* (biographical phallacy!), niti o njegovom *Streben*... Sve su to „alotrije”, kao što bi rekao Croce”¹². A sada, da se vratimo odnosu Sartre—Flaubert i tipičnoj zamjerci, koju je između ostalih, kao što smo vidjeli, iznio i Spitzer, na račun marksističke kritike, koju optužuje da je usredotočila pažnju na ono što Francuzi nazivaju „les ailleurs” djela (a Croce „alotrijama”), te bismo, dakle, mogli primjetiti da prva tri sveska *Idiota porodice* u biti opravdavaju zamjerku o kojoj je riječ i da rukavica koju je bacio Picon u stvari nije prihvaće-

¹¹ Gaëtan Picon, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, Paris 1953, str. 243.

¹² Franco Fortini, „Leggendo Spitzer”, Dodatak u *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965, str. 174. i str. 176—178.

na: ne nalazimo li se tu možda pred širokim prodorom u egzistencijalnu psihoanalizu Flaubertovog *lika* i ekonomske, društvene i moralne povijesti njegovog doba, sumirane i interiorizirane u njemu samome, ali pred prodorom koji se ipak zaustavlja prije književne analize Flaubertovih *djela* u pravom smislu? Priznajemo, a da pri tome ne negiramo istinitost gornje primjedbe, da se tu radi upravo o analizi Flaubertovog duhovnog formiranja, kojoj je Sartre pristupio s toliko oštroumnosti i tankočutnosti da ju je proveo do krajnjih točaka (što, na nekim mjestima, ne isključuje njen diskutabilni karakter) o analizi koja, prateći fizionomiju lika kroz mnoštvo njegovih izraza i reakcija, otvara neočekivano široke horizonte za razumijevanje Flaubertovih romana i njihove „unutrašnje forme“ (da se poslužimo Diltheyjevim izrazom). Razni konci, koje je Sartre brižljivo pohvatao kako bi sastavio fizionomiju tog „viteza od Ničega“, tog „barona od Ne-Bitka“, kako zove Flauberta, pokazuje nam da je ispunjen neizlječivom odbojnošću prema osrednjosti buržoaskog života i isto tako neotklonjivom sumnjom u bilo kakvu mogućnost da taj život prepodri sama sebe (uslijed toga prezire i „militarističku i demokratsku“ podlost Treće republike, ali je istovremeno pun nepovjerenja prema razbuktalom djelovanju komunara). Sartreova analiza nam odlično objašnjava i tragični (a ne samo jednostavno dramatski) karakter Emme Bovary, njeno nepopravljivo udaljavanje od svijeta koji je osuđuje i njenu urođenu nemoć da se izdigne iznad okoline (tj. „apsolutni nihilizam“ o kome se govorilo u vezi sa romanom), ali i, i to prije svega, plitko pomirenje sa ništavnošću svakodnevnog života u kome napokon završavaju i Deslauriers i Frédéric Moreau, junaci *Sentimentalnog odgoja*. A zatim, budući da smo govorili o Sartreu i njegovom posljednjem djelu *Idiot porodice*, moramo reći i to da mu (a posebno trećoj knjizi njegova djela) dugujemo jednu od najdubljih analiza samog pojma *autonomije književnosti*: kao produkt, u 18. stoljeću, društveno-kritičkog oslobađanja od tutorstva feudalne klase, u ime „ljudske univerzalnosti“ koja je, u osnovi, bila sinonim za interese potlačene klase u usponu, autonomija književnosti postaje u 19. stoljeću, u vrijeme Flauberta i postromantičkih pisaca, ekvivalent kulta umjetnosti koja je „sama sebi cilj“, „apsolutna umjetnost“ i rezultat nepopravljivog raskida između „govornika“ (le locuteur) i „onog kome se govori“ (le locuté), između autora i njegove buržoaske publike, budući da je svaki umjetnikov ustupak heteronomiji, ili drugim riječima ukusu vlastite buržoaske klase, za njega isto što i samouboj-

stvo. Čini se da su negativnost i autonomija umjetnosti ireverzibilne tekovine ljudske svijesti: međutim, Sartreova historijska relativizacija nam dopušta da primijetimo da je antagonizam između autonomije i heteronomije umjetnosti, u smislu nepopravljivog razdora između sklonosti umjetnika i zahtjeva njegove publike, rezultat sveukupnih povijesnih prilika, što ostavlja otvorena vrata odnosu između naša dva termina, koji se razlikuje od antinomijskog.

Kad se Leo Spitzer suprotstavljao neprirodnoj historizaciji umjetnosti, a posebno ideološkom tumačenju Goetheove poezije, on se, u stvari, bojao da autonomna energija umjetnosti ne bude uništena njenim srozavanjem na obično praktično i ideološko sredstvo (s estetičkog su gledišta oba ta izraza istog značenja) i da umjetnički rad ne bude lišen njemu svojstvenog pečata, koji je Schiller u svojoj poznatoj rečenici kantovske inspiracije definirao ovako: u umjetnosti „der Stoff wird durch die Form vertilgt“ — „građu guta forma“.

U osnovi pojma autonomije umjetnosti u sistemu ljudskih djelatnosti nalaze se jaki razlozi koje je, izgleda, definitivno izrazio Immanuel Kant u teoremima iz *Analitike lijepog*: ne-konceptualnost, ne-praktičnost ili bezinteresnost, duhovni i ne-senzualni karakter, subjektivna univerzalnost, sve su to, po njemu, neotuđivi atributi estetskog užitka i svaki nedostatak u tom smislu značio bi izopačenje same suštine estetske aktivnosti. To je u cjelosti usvojio Croce govoreći o „uzvišenoj praktičnoj i intelektualnoj beznačajnosti... umjetnosti“, o „nekonceptualnosti“ poezije i o „praktičnoj neteleološkičnosti“ umjetnosti uopće. Ali za one koji tvrde da granica između autonomije i heteronomije umjetnosti ipak nije tako nepremostiva, da se autonomna suština umjetnosti hrani, čak i u svojim najdubljim svojstvima, stavovima i opcijama izvjesnih društvenih slojeva i određenih ličnosti i da, uslijed toga, između pragmatičnosti društvenog života i nepragmatičnosti umjetnosti nema nikakve izolirajuće dijafragme, za njih se, dakle, tu postavlja opravdano pitanje: da li su gore spomenuti Kantovi teoremi *nepromjenjivi* ili zadržavaju *svoju vrijednost* i kad ih se reinterpreтира i drugačije artikulira? Jedan obični *tertium datur* se Leu Spitzeru pričinio himerom, kvadraturom kruga, te on zbog toga pokušava Fortinija navesti na šutnju stavljajući ga pred nerazrješivu alternativu: „Ako ni budete protusloveli, smatrat ću da ne shvaćate umjetnost kao 'nešto bezinteresno' u kantovskom smislu — a u tom slučaju više ne postoji 'estetska kri-

tika', već samo 'ideološka kritika'.¹³ Lukács nam je, bez ikakve dvojbe, na kraju svoje *Estetike* mogao dati na znanje da je „stvarni odnos društvene zadaće djela prije u činjenici da što je više estetski sadržaj djela njegov organski sastojak, tim bolje djelo može izvršiti društveni zadatak koji ga je dozvao u život”¹⁴, no, naš osnovni problem je u tome da saznamo u kojoj mjeri postoji nužna, a ne slučajna, veza između „estetske savršenosti” umjetnosti i onog što strogi pobornici autonomije umjetnosti negiraju *ab initio*: njene društvene funkcije. U protivnom teza o potpunoj autonomiji umjetnosti ostaje neranjiva, a svaki bi pokušaj uspostavljanja veze između estetske kvalitete djela i „društvene misije” koja ih inspirira bio posve besmislen.

Možda bi se moglo skicirati neko međurješenje: oni koji po svaku cijenu žele spriječiti miješanje vrijednosti i odlučno obraniti autonomiju umjetnosti, a da pri tome ipak ne negiraju njenu ulogu u društvenom životu, mogu reći da je jedina opravdana obaveza umjetnika u tome da ostane vjeran vlastitom pozivu i da njegove prave opcije treba tražiti u logici stvaranja, a ne na nivou njegovih političkih, moralnih i filozofskih uvjerenja. Društvena djelotvornost umjetnosti postoji, ali je *sui generis*, i odvija se na nivou forme, odnosno *izražajne snage*, a ne na nivou neposrednog uplitanja u društvene procese, kao što se to dešava u slučaju drugih ideoloških tipova. Mikel Dufrenne je nedavno u svojim razmatranjima o „umjetnosti i politici” dokazivao da takav tip umjetnika može na osnovu unutarnjih kvaliteta svoje umjetnosti, odnosno zbog prevratničke snage na nivou forme, za sebe zahtijevati epitet *revolucionara*, dodajući k tome i potpunu nepovredivost pred svakim ispitivanjem u vezi s njegovim društvenim, moralnim ili filozofskim stavovima (izlučenim, kad postoje, u područje „eksplicitnog sadržaja” njegove svijesti). Moglo bi se reći da kod umjetnika dolazi do čudnog šizoidnog stanja: rušilačka snaga njegove umjetnosti, koja se nalazi u nivou *izraza*, posve je nezavisna od revolucionarnosti ili apolitičnosti njegove građanske svijesti. Ni marksistički estetičar poput Theodora W. Adorna nije daleko od takvog stanovišta kad protestnu društvenu funkciju avangardne umjetnosti stavlja na razinu „izraza” ili „konfiguracije” (Gestalt), odlučno je razdvajajući od izražavanja, neposrednog ili posrednog, izvjesnih društvenih ili političkih uvjerenja (revolucionarnost Picassove *Guernice* proizlazi iz „nehu-

¹³ Isto, str. 177.

¹⁴ Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, I, polutom II, Luchterhand, Neuwied 1963, str. 676.

mane konstrukcije” forme, a ne iz antifašizma, makar i neposrednog). Tu treba imati na umu nekoliko važnih razlikovanja. Osim onih koji u tumačenju umjetnosti pristaju uz obični utilitarizam i pragmatizam, nitko drugi ne osporava da umjetnički govor uživa posve drugačiji ontološki status od prakse drugih tipova ideološke aktivnosti (kasnije ćemo govoriti o motivima koji su nas naveli da umjetnost zadržimo u sferi ideologije). Čitav niz svjedočanstava velikih umjetnika, uključujući tu i one koji su pokazali izuzetnu prijemljivost za društvene i političke probleme svog vremena, dokazuje da su svi oni odbili da svoju stvaralačku maštu i neposrednu političku aktivnost automatski stave jedno do drugog ili da ih pomiješaju u nediferenciranu smjesu. Nema sumnje da u povijesti umjetnosti ima mnogo slučajeva, prije svega u razdobljima društvenih previranja, kad su djela nastajala pod imperativom određenih neposrednih društvenih i političkih zahtjeva; no, njihovo postojanje nipošto ne dokida jasnu specifičnost ta dva područja aktivnosti. Roger Martin du Gard, za kog se ne može reći da nije živo reagirao na društvena zbivanja svog vremena, od Dreyfusove afere do zlokobnog uspona fašizma, priznavao je iskreno svome prijatelju Andréu Gideu, angažiranom piscu, da više voli, bar za neko vrijeme, osamiti se u svome radu na kompliciranom mozaiku *Thibaulta* i odoljeti iskušenju da se uključi u vrtlog političkih borbi. On je u dilemu pred kojom se našao velik broj savremenih umjetnika — kolebanje između „duhovnog” plana stvaranja i „svjetovnog” plana borbe — riješio u korist onog prvog: „Znajte da se već mjesecima mučno kolebam između želje da zaštitim svoj 'spekulativni' život... i težnje da se više angažiram u onom što Mauriac naziva našom 'svjetovnom zadaćom'. Trenutačno sam vrlo zadovoljan šta se nalazim u jednoj od krajnosti mojih kolebanja: do kraja sam u „spekulativnom” životu. Govorim samome sebi da mi je to vjerojatno sudbina... Govorim samome sebi da je učestvovanje nužnost djelovanja, a ne razmišljanja ili umjetnosti... (oprostite mi na ovim velikim riječima)... Trenutačno se uzdam u svoju misaonu narav i uživam u izvjesnom smirenju prepuštajući joj se”¹⁵ (pismo Andréu Gideu od 28. studenog 1934).

Čini se da je ovdje jasno izloženo razlikovanje između *misaonog* plana umjetnosti i političke *prakse*. Možemo li, dakle, zbog toga zaključiti, na planu stvaralačke mašte, da je obilježje romana *Thibaultovi* stanje društvene ili političke ne-krivnje, da ne kažemo neranjivosti?

¹⁵ *Correspondance*, I, 1913—1934, Gallimard, Paris 1968, str. 637—638.

Dovoljno je postaviti to pitanje da nam postane jasno da je sam „izvorni estetski osjećaj“ (Ingarden), pokretački centar tog tako pozamašnog djela (različite sudbine Antoineta i Jacquesa Thibaulta, kao što sam autor kaže), sav prožet određenom predstavom te, implicitno, i sudom o buržoaskom društvu i neizlječivoj krizi njegovih vrijednosti. Netko bi nam odgovorio: neosporno je da ste jasno razdvojili romanopišičevu stvaralačku maštu i njegove praktične opcije, i da ste hermeneutski ključ djela potražili u „fantastičkoj koherentnosti“ epske fikcije, a ne u gledištima autora, uočljivim na raznim mjestima (simpatije prema anarhizmu, skepticizam prema svakom obliku političkog *creda*, osjećaj da dolazi neizbježna društvena revolucija ali nepovjerenje prema brzim promjenama u ljudima itd). Našim smo pitanjem željeli saznati, a da pri tome nismo negirali očiglednu opravdanost gornjeg ograničavanja kojem estetski autonomizam često pribjegava, da li i u kojoj mjeri upravo „fantastička koherentnost“ djela, po pitanju koje odlučno svrstavamo uz bok pristalicama autonomije umjetnosti, predstavlja nešto posve nevino u odnosu na društvo i politiku, uslijed svog misaonog karaktera, ili ona pod posve specifičnom formom nosi pečat određenog stava prema društvenoj i povijesnoj stvarnosti. To nam se pitanje čini tim opravdanije što od nas često zahtijevaju, u ime autonomije vrijednosti i obaveznog razdvajanja različitih planova — naročito kad su društvena i politička uvjerenja umjetnika kaonzervativna, ako ne i reakcionarna — da u razmatranje uzmemo samo i isključivo njihovo *djelo* i da ga hvalimo kao takvo, a da pri tome naš estetski sud ne kvarimo van-estetskim procjenama ili političkim primjedbama. Da li nas možda napadaji bezrazložnog antisemitizma ili njegovo držanje prema nacističkoj okupaciji kod pisca kao što je Céline smetaju da zaključimo da je vrijednost romana *Voyage au bout de la nuit* /Putovanje na kraju noći/ ili *Mort à crédit* /Smrt na kredit/ znatna? Ili da ne priznamo promjene koje su ti romani unijeli na polje književne umjetnosti i nove puteve koje su otvorili? „Zar, dakle, ideološke tendencije umjetnika — pitao se nedavno, kako bi opravdao Célinea, Robert Poulet u svojoj knjizi *Mon ami Bardamu* /Moj prijatelj Bardamu/ — moraju biti odobrene od društva da njegova uloga i njegova vrijednost na području estetike budu povoljno ocijenjene? Što bismo rekli o Sainte-Beuveu da je Chateaubrianda uklonio iz svojih *Lundis* /Ponedjeljci/ zbog njegovog vrbovanja u vojsku za Koblenca?“¹⁶ Zar

¹⁶ Robert Poulet, *Mon ami Bardamu*, Entretiens familiaux avec L. F. Céline, Plon, Paris 1971, str. 67.

je to što je Heinrich von Kleist bio pristalica romantičnog otpora pruskih junkera i ljuti protivnik napoleonske Francuske imalo ikakvog dubljeg utjecaja na kvalitetu njegovog dramskog opusa i onemogućilo mu da u Wielandovoj dramaturgiji postane novi Shakespeare? Ili, da se poslužimo jednim dosta svježim primjerom, zar članovi *Pfitzer-Gesellschaft* možda nisu imali pravo da protestiraju, u *Neue Zürcher Zeitung*, zbog toga što je na nekom muzičkom takmičenju žiri negativno ocijenio Pfitzerovu ploču, na sugestiju člana žirija iz Zapadne Njemačke koji se pozivao na reakcionaran, njemačko-nacionalistički stav autora *Palestrine*, koga je neko vrijeme izuzetno cijedio i Thomas Mann? Pri površnom pogledu na stvari moglo bi nam se učiniti da smo širom rastvorili vrata, budući da je, i u samoj marksističkoj kritici, Lukács već prije mnogo vremena naznačio, prilažući poznate tekstove Engelsa i Lenjina o Balzacu i Tolstoju, da je posve moguće da nazadnjačka ideologija koezistira s veličanstvenim umjetničkim stvaranjem, u duhovnom prostoru jedne te iste osobe. No, usprkos tome, te stvari ipak nisu tako jednostavne. Olivier Revault d'Allonnes je nedavno imao pravo¹⁷ kad je primijetio da bi takva separacija lako mogla postati „apstraktnom“, sve dok moguću kontradikciju prihvaćamo mehanički, bez istraživanja njenog dubljeg jedinstva. Ako odbijemo da Célineov pamfletistički duh sklon fašizmu bez razlikovanja pomiješamo u nediferenciranu cjelinu s duhom njegovih prozних djela, nećiji će bistri um svejedno bez mnogo muke uspjeti uspostaviti unutrašnju vezu između ta dva plana: stršan, proročanski pesimizam romana *Voyage au bout de la nuit*, koji se predaje ne samo užitku demistifikacije kroz revolt, već i užitku da kalja, da svodi ljudski rod na instinktivno ponašanje i na život ličinki, samo predskazuje, kroz razmatranje vlastitom negativnošću, fašistički delirij i njegov „herojski pesimizam“. Isto je tako očigledno, čini se, da je Kleistova pruska žestina daleko od toga da nije ostavila nikakvih negativnih posljedica u kvaliteti njegovih djela: *Hamburški princ* se završava apologijom pruske discipline, koja se na kraju ovjenčava pobjedom nad individualnim greškama glavnog junaka, tj. zaključkom koji je posve zastario u svome konformizmu. Iznimke u Kleistovom stvaralaštvu *Der zerbrochene Krug* /Razbijeni krčag/ i *Michael Kolhaas*, ujedno predstavljaju i kategoričku negaciju njegovih političkih i ideoloških predrasuda (što je Lukács savršeno poka-

¹⁷ Olivier Revault d'Allonnes, „La désublimation libératrice“, *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges Mikel Dufrenne*, 10—18, Paris 1974, str. 169.

zao u studiji iz 1936. godine, *Die Tragödie Heinrich von Kleists*). Što se tiče Pfitznera, mada ne znamo dovoljno da bismo o tome mogli govoriti, sjećamo se ipak da ga je Adorno stavljao uz Sibeliusa, Hansa Carossa ili Hansa Thomu, kao simbole estetskog konzervatizma koji su veoma daleko od autentične linije razvoja suveremene umjetnosti¹⁸. Nameće se zaključak da ideološke implikacije umjetničkog djela (s tim da riječ „ideologija” uzmemo u širem smislu) treba tražiti na nivou određenog osjećaja za svijet koji iskazuje svako umjetničko djelo (a Nijemci ga nazivaju *Weltgefühl*), ili na nivou koji je Mikel Dufrenne nedavno nazvao „objektivnom imaginarnošću” (Croceova „fantastička koherentnost”), tj. na planu koji se jasno razlikuje od intelektualne aktivnosti, voljne ili emotivne, subjekta koji stvara kao praktičnog bića, ali koji je u svakom slučaju u vezi, makar i proturječnoj, s njom. Treba podsjetiti, za one koji navode Lukácsove analize kao primjere za nedijalektičku koegzistenciju estetskih vrednovanja i kritike umjetnikove ideologije, da se iz čitanja napisa koji su nedavno objavljeni pod naslovom *Moskauer Schriften* jasno vidi da je Lukács vezu između prirode umjetničkog stvaranja i ideoloških opcija pisca shvaćao na krajnje iznijansirani način: on, na primjer, dokazuje da Balzacov nemilosrdni realizam, u kritici buržoazije i kapitalizma, koji je u *tom pogledu* superioran Stendhalovom nipošto nije bez veze s njegovom legitimističkom ideologijom i da upravo „iluzije” u Stendhalovoj ideologiji, što je prividni paradoks, objašnjavaju njegovu relativnu sljepoću za vrlo negativne aspekte buržoaskog života u doba Restauracije — *mutatis mutandis*, takav tip analize omogućava Lukácsu da u opusu nekih pisaca 19. stoljeća (Byron, Hugo, Zola itd.) otkrije negativne implikacije buržoaskog liberalizma i progresizma, te da ustanovi superiornost „reakcionarnog” Balzaca nad „naprednim” Zolom.

Možda bi se ovdje trebalo sjetiti i Lukácsovog pokušaja da klasificira razne tipove ideologija, u poglavlju „Das Ideelle und die Ideologie” njegova posmrtno objavljenog djela *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. On ideologiju definira kao skup predodžbi i ideja čija je funkcija, po definiciji, da služi rješavanju društvenih sukoba (pa se tu, dakle, u širem smislu, može ubrojiti i obrana *statusa quo*): naglasak je na *društvenoj funkciji* oblika svijesti integriranih u sferu ideologije, što znači da svi oblici svijesti nisu, po svojoj prirodi, predodređeni da služe za rješavanje društvenih konflikata (i helio-

¹⁸ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1970, str. 47.

centrična teorija i teorija o evoluciji vrsta odigrale su ulogu važnih ideoloških sredstava, ali njihov znanstveni sadržaj u pravom smislu nije bio ideološki). Autor *Ontologije* pravi razliku između ideologije s neposrednom praktičnom funkcijom (političke i pravne ideje, te, što je naoko paradoksalno, religija, čija je uloga — rekli bismo — negdje u sredini između politike i filozofije) i skupova predodžbi i ideja koji se također rađaju iz društvenih sukoba određene epohe i zahtjeva za njihovo rješavanje, a koji, djelujući na razne načine a ne neposrednim praktičnim uplitanjem, djeluju na težnje ljudske vrste u cjelini: to su umjetnost i filozofija. Čini nam se da nam Lukácsova distinkcija može pomoći da shvatimo složeni proces posredovanja i poopćavanja kroz koji u činu umjetničkog stvaranja prolazi izvorni genetski impuls, preput društvenih i povijesnih proturječja tog vremena, na svom putu prema „kontemplativnom” i „nezainteresiranom” izrazu jednog *Weltgeföhla*, odnosno osjećaja za svijet koji u sebi nosi snagu univerzalnosti. To je složen proces istovremene interiorizacije i objektivizacije koji obuhvaća sveukupnost vrijednosti ljudske svijesti, istrgnutih iz njihove praktične neposredne funkcije, kao što je nekoć govorio Jan Mukařovský, i stopljenih u sintezu „čovjekove svijesti o sebi”, gdje je čovjek predstavnik vrste u cjelini (Lukács), ili „neizraženih tendencija” djela (Mukařovský) koje čine suštinu estetske aktivnosti. To je udaljenost koja odvaja stvarnu, empirijsku, „događajnu” (*évenementielle*) povijest od epske fikcije, ona, da se vratimo na jedan od prijašnjih primjera, koja razdvaja pacifistička uvjerenja ili antimilitarističke osjećaje pisca kao što je Martin du Gard od njihovog ostvarenja u praksi, i to na mnoštvu povezanih planova (političkom, etičkom, erotskom) i u epskoj slici impersonalnih oblika, koju nalazimo u *Ljetu 1914*, pretposljednjoj knjizi iz ciklusa *Thibaultovi*. Takvo je djelo daleko od toga da pokušava izazvati neposredne praktične posljedice (mada lo prije, vide skok iz povijesti u „natpovijest” ili „potpousmjerenom ka području osnovnih emocija te samo tim putem, odnosno posredno, prema našem praktičnom životu).

Nepopustljivi teoretičari autonomije umjetnosti koji u procesu sagorijevanja praktičnog života, opisanom malo prije, vide skok iz povijesti u „natpovijest” ili „potpovijest” (Croce), nijeću, dosljedni sami sebi, da je *estetska* kategorija u umjetničkom djelu po svojoj prirodi *povijesna* kategorija. Tako Benedetto Croce govori o „nepovijesnom karakteru” istinske poezije, tj. one u kojoj su osjećaji i pojmovi „izgubili povijesno i jednostrano

i dobili ljudsko i svestrano obilježje"¹⁹. Ako gledamo na stvari iz takve perspektive čini nam se posve suvišnim raspravljati o *povijesnom* aspektu djela. Mada ono predstavlja „povijesnu činjenicu“, što priznaje i Croce, u umjetničkom je djelu legitimna samo *estetska* kategorija: ono je, tokom vremena, podložno povijesnim promjenama, ali jedino u smislu mijenjanja njegove estetske prihvatljivosti, a nikad ne u smislu dijaloga između povijesne svijesti utjelovljene u djelu i svijesti subjekta-primaoca iz kasnijih razdoblja. Nas Dablin iz Joyceovih priča interesira ne kao izraz povijesne stvarnosti ili povijesne svijesti irskog grada, već kao izraz „ideje“ o Dablinu (da se poslužimo primjerom koji ju upotrijebio Oskar Becker u raspravi s Ottom Pöggelerom, da potkrijepi tezu po kojoj vrijednost djela počiva jedino u njegovoj „formi“, a ne u masi osjećaja i uvjerenja i sl., koji su uvjetovani povijesnim prilikama)²⁰. Gledano sa estetskog stanovišta, jedino ispravno držanje je prihvaćanje takve „ideje“, a ne dijalog između naše povijesne svijesti i one koja je izražena u djelu: takvo držanje odgovara, u stvari, skretanju prema van-estetskom pogledu na stvar. Muzejski konzervator koji bi izabrao i klasificirao djela jedino na osnovu kriterija o njihovim estetskim kvalitetama, a da se pri tome ne bi brinuo o njihovoj reprezentativnoj vrijednosti u odnosu na razna povijesna razdoblja, trebalo bi, dakle, biti pravi *homo aestheticus*.

Sada bismo mogli dodati još i to da među estetičarima koji negiraju izvorni povijesni, nedvosmisleno određen smisao umjetničkog djela, ima i takvih koji su protivnici autonomije umjetnosti: to su oni koji tvrde da se „smisao“ djela ne može odvajati od hermeneutičkog pristupa tumača i da on zbog toga varira prema povijesnom „horizontu“ svijesti koja se njime bavi. Hans Georg Gadamer i njegova filozofska hermeneutika izložena u *Wahrheit und Methode* /Istina i metoda/ predstavljaju glavne oslonce tog stajališta: uzaludno je pokušavati utvrditi izvorni povijesni smisao nekog teksta, budući da taj „smisao“ varira u skladu s „mješavinom horizonata“ (Horizontenverschmelzung) hermeneutičke svijesti i djela. I strogi pobornik autonomije umjetnosti kao što je Roman Ingarden našao se pred tom mišlju kad je, na primjer, u *Untersuchungen zur Ontologie des Kunst* analizirao „problem identiteta muzičkog djela“: različitost interpretacija jedne te iste partiture i legitimnost svake

¹⁹ B. Croce, *La poesia*, Laterza, Bari, prvo ekonomično izdanje, 1966, str. 77. i 267.

²⁰ Otto Pöggeler, „Oskar Becker als Philosoph“, *Kant-Studien*, 3/1969, str. 309.

od njih, različitost koja je uvjetovana, između ostalog, i slijedom „kulturnih stilova“ raznih povijesnih razdoblja, dovela ga je do toga da se zapita da li uopće možemo govoriti, na primjer, o postojanju „pravog Chopina“ (der „echte Chopin“) kao o čvrstoj polaznoj točki u tolikoj raznolikosti.²¹ (Nema sumnje da postoji čisto romantička interpretacija, interiorizirane izvedbe, koju je početkom našeg stoljeća Chopinovim djelima dao Paderewski, ali i nova interpretacija Sviatoslava Richtera, u kojoj se u bučnom fugatu osjeća dah intenzivne dinamike). Kao pravi fenomenolog, Ingarden po svaku cijenu želi izbjeći klizanje prema skepticizmu ili estetičkom relativizmu: on graničnu liniju između valjane i proizvoljne interpretacije nalazi u presudnim obilježjima partiture. Mnogstvo interpretacija objašnjava time što u svakom muzičkom djelu postoje područja neodređenosti koje treba „pokriti“ (tj. prenijeti u stvarnost mogućnosti koje ona pružaju) pomoću estetske materijalizacije. Izgleda da pitanje čisto povijesnog smisla umjetničkog djela, a taj bi kriterij bio koristan za razlikovanje valjane od proizvoljne interpretacije, nije ušlo u vidokrug Ingardenovog estetskog autonomizma. Sociološko izlaganje Adorna, koji u jednom trenutku u *Einleitung in die Musiksoziologie* govori o Chopinovoju „aristokraciji“²², vjerojatno bi kod njega izazvalo posve negativnu reakciju, baš kao što mu je povezivanje Chopinove tzv. „Revolutionsetude“ s kompozitorovim osjećajima iz vremena kad je boravio u Stuttgartu izgledalo kao očigledan slučaj ne-estetskog biografizma²³. Međutim, treba primijetiti da je upravo uspoređivanje različitih načina interpretacije jedne te iste partiture dovelo Ingardena do toga da ustanovi čudnu činjenicu: egzistencija muzičkih djela nije autonomna. Njihovo je postojanje „heteronomno“ i proizlazi iz njihove sa-suštinske „međusubjektivnosti“, ili, točnije rečeno, ona ne postoje ako nisu u *smišljenoj* vezi sa subjektom koji varira kroz različita povijesna razdoblja.²⁴ Pravo rješenje tog problema nalazi se u prihvatanju, a ne u negiranju *povijesnog* karaktera „osjećaja za svijet“ (Weltgefühl), koji u sebi nosi snagu univerzalnosti, koja, opet, prožima svako umjetničko djelo, i u praćenju kako se svijesti kasnijih razdoblja, svaka sa svojim vlastitim „osjećajem za svijet“, također determiniranim s po-

²¹ R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962, str. 121. i dalje.

²² Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zwölf Vorlesungen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1962, str. 71.

²³ R. Ingarden, *naved. djelo*, str. 79.

²⁴ *Isto*, str. 133.

vijesnog gledišta, slažu s onim koje izražava djelo. Njihovo otkrivanje u djelima prošlosti poprma oblik simpatičkog stapanja, zasnovanog na općoj sklonosti ka defetizaciji egzistencije, tj. na duhovnom kretanju koje svako značajnije umjetničko djelo utjelovljuje na drugi način, već prema specifičnosti društvenog i povijesnog ambijenta u kome je rođeno. To je dijalog *sui generis* koji se zasniva na nekoj vrsti istovjetnosti u raznolikosti, budući da tu istovjetnost stvara stalna čežnja za svijetom u kome „Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffs sind” (u kojem su „sudbina i osjećaj jedna te ista stvar” — Novalis).

Mogli bismo odrediti razliku između negativne i plodne heteronomije umjetničkog djela. Političko i moralno tutorstvo nad umjetnošću, koje je nagovijestio Platon u svojoj idealnoj državi a bilo je nadahnuto njegovim „egipatstvom” (da se poslužimo Nietzscheovim izrazom), najvjerovatnije predstavlja tipičan slučaj negativne heteronomije. Tu je autonomna energija umjetnosti zatvorena u kalupe nekakvog drakonskog kanona koji je nametnut izvana. Istovremeno je očito, bar za nas, da umjetnost ne bi mogla postojati a da se ne hrani hranljivim tvarima iz svog društvenog i povijesnog tla. Gdje bi se, dakle, trebala nalaziti demarkaciona linija između negativne i plodnosne heteronomije? Mogli bismo kao polaznu točku, s ciljem da preciznije odredimo naše stanovište, odabrati postavke Theodora W. Adorna. Autor *Estetičke teorije* sigurno ne bi prihvatio gore predloženo razlikovanje. Da pojednostavimo stvari, mogli bismo reći da je prividni paradoks Adornovog stanovišta, ako njegove ideje stavimo iznad čisto teoretskog plana, u tome što je s jedne strane krajnje energično potvrđivao društvenu i povijesnu uvjetovanost svakog umjetničkog djela, često otkrivajući, na zadivljujući način, „seljenje” društva, s njegovim problemima i proturječjima, u „unutrašnji život” djela, dok je s druge strane isto tako energično branio nezastariva prava autonomije umjetnosti, uključujući tu i pravo na „kulu od bjelokosti”. Kategorički se suprotstavio ne samo „angažiranoj” ili „didaktičkoj” umjetnosti (što se lako da objasniti), već i svakom *pozitivnom* prihvaćanju pojma heteronomije. Umjetnost ne može naći oslonac u vanjskom svijetu, tj. u onome što Adorno, uvijek sa polemičkim prizvukom, naziva „das Bestehende” (postojeće, egzistentno), a još bi manje u njemu mogla pronaći zakonitost svog razvoja, a da i ne govorimo o njenoj regeneraciji, koja bi je trebala izvesti iz krize.

Možemo primijetiti da taj paradoks nestaje čim uzmemo u razmatranje činjenicu da je osnovna dimenzija umjetnosti, po Adornu, sklonost polemici i da je, uslijed toga, *kritička distanca*, odnosno „determinirana negacija” empirije, jedini njoj dopušten odnos s društvenim životom: „obilježje razvoja umjetničkog djela je objektivnost... taj se razvoj kroz nju pokušava eksteriorizirati i jednostavno opstati. Svako umjetničko djelo, čak i ono afirmativno, a priori je polemičko”²⁵. Možemo odmah primijetiti da ta ideja nije jedino Adornov monopol. Lukács, čija je estetička orijentacija dijametralno suprotna, jednako je energično iznio isti stav u svojoj poznatoj tezi o „defetističkoj zadaći umjetnosti”. Kad nam Adorno, s pronicljivošću karakterističnom za Frankfurtsku školu, ukazuje na potajno prodiranje mehanizama „potrošačkog društva” u unutarnji sastav djela i kad nam otkriva kako današnje društvo na fine načine „osvaja” umjetnost, pomoću neutralizacije proturječja i uključivanjem djela u modne tokove, ili kad nam ukazuje na grubo mešetarenje umjetničkom inspiracijom nalozima izvana — tad nam postaje posve jasno da se on s pravom buni protiv raznih oblika heteronomije umjetnosti. U njegovom je stavu posebno to što on kao danas punovrijednu (a to je, uostalom, bila i prije) priznaje samo „negativnu” umjetnost, od Kafke do Becketta, od Schönberga ili Weberna do informel-muzike, od apstraktne umjetnosti do hermetične poezije. Pozitivnost ili afirmativni karakter za njega nije ništa drugo do sinonim za „ideologiju” i to u negativnom smislu tog pojma. Takav se stav zasniva na uvjerenju da mi danas živimo, i na Istoku, i na Zapadu, u svijetu opće reifikacije i totalne negativnosti: umjetnost ne bi mogla sačuvati svoj integritet i autentičnost da ne izražava, sve do krajnjih granica, sve do ogorčenosti, „krizu smisla” (die Krise des Sinns) suvremenog svijeta. Vanjski svijet umjetniku ne pruža ništa drugo do sliku jednog ogromnog *nihil*. Umjetnik može pronaći polaznu točku jedino u usamljenosti svoje autonomije. Tako je antički kult „kule od bjelokosti” rehabilitiran u modernom obliku²⁶. Zbog toga je preobražavačka snaga *spleena* suvremene poezije dosta veća od snage društvenog radikalizma angažirane umjetnosti.

Čitavu Adornovu estetiku guši jedna predrasuda s brojnim posljedicama: budući da je društveni prostor

²⁵ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 264.

²⁶ „Kula od bjelokosti, koju poštuju i demokratske zemlje i šefovi totalitarnih država, izvlači iz nepokolebljivosti mimetičkog impulsa, koji je uvijek dosljedan samome sebi, presudno objašnjenje...” (*Ästhetische Theorie*, str. 160)

za njega istovjetan sa svijetom općeg upravljanja i manipulacije individuom, cezura između umjetnika i društva je neuklonjiva i jedina zadaća istinske umjetnosti je da je prihvati bez kompromisa („Čovjek je u očajnoj situaciji koju je bolje analizirati nego je izbjegavati s tvrdoglavom naivnošću”²⁷). Značajno je to što u tim razmatranjima ogromna šutnja, da ne kažemo jasno neodobravanje, obavića likove svih umjetnika koji odbijaju da takvu situaciju prihvate kao zlu kob i koji se, a da pri tom ne preokreću tendencije koje guše i uništavaju individu, trude da u društvenim odnosima otkriju pozitivne protutežnje, suprotne vladajućem barbarstvu, i solidariziraju s mnoštvom onih koji namjeravaju regenerirati i radikalno obnoviti suvremeno društvo. Oni očigledno ne strahuju da će, po Adornovom proročanstvu, postati zatočenici žalosnog kompromisa, već u prihvaćanju plodonosne heteronomije umjetnosti vide jedini put ka svome spasu. Gdje bi, dakle, ako se držimo Adornove sheme, našli svoje mjesto prozaici kao što su Heinrich Böll, W. W. Styron, Elsa Morante ili Solženjicin, muzičari poput Janaceka, Enescua, Bartoka ili Šostakoviča, pjesnici poput Brechta, Eluarda, Montalea ili André Frénauda? Adorno može slobodno u onome što mu je Bartok jednom priznao u New Yorku — da se ne može posve odvojiti od tonalizma zato što je suviše vezan uz narodnu muziku — otkrivati simptom umjetničkog nazadovanja u usporedbi s naprednim muzičkim stvaralaštvom madžarskog kompozitora (u kome je bio pod utjecajem atonalizam), i može, isto tako, slobodno stavljati onirizam Strindbergovih drama, iz kojih viri svijest o propasti koja prijete individualističkom buržoaskom društvu, daleko iznad „hrabrih napada” koje Gorki vrši u svojim djelima protiv buržoaskog društva.²⁸ Danas nam se Bartok i Gorki čine dosta bliskijima od djela koja navodi Adorno, upravo zbog humanističke napetosti u njihovu stvaranju. Usamljenosti umjetnika koji se smatra članom nekakve elite, koja se jedina navodno ponaša autentično, suprotstavlja se sve više svijest o tome da se sudbini suvremene umjetnosti ne može odvajati od duboke solidarnosti sa svim poniženim, svim povrijeđenim, riječju — sa svim otuđenim ljudima jednog represivnog društva.

Autonomna energija umjetnosti može postojati samo u djelu koje obara represivne snage i obmanjivačke ideologije: no, da bi u tome uspjelo, djelo mora preuzeti

²⁷ Th. W. Adorno, *Impromptus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1968, str. 104.

²⁸ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 382.

na sebe ljudske patnje i nesreće a da se pri tome ne boji oskrvnuća vlastite autonomije. Mora baciti jasno svjetlo na provaliju koja razdvaja retoričnost dominantnih načina govora od gole stvarnosti, donoseći sa sobom protestnu i kritičku poruku. U našim je zemljama tj. zemljama Istoka, najvjerodostojnije svjedočanstvo o bolnom rođenju novog društva književnost Tibora Déryja ili Conrada, Kundere i Kohouta, Majakovskog, Mandeljstama ili Bulgakova, Sorescua, Buzure, Brebana. Solženjicinov nam se primjer čini najjasnijim. Potpuno neslaganje koje u nama bude njegove nedavno religiozne i slavenofilske izjave ili, jednostavnije, njegova čudna politička opredjeljenja, ne umanjuju u našim očima znatnu vrijednost njegovih prvih književnih djela koja su pomela sve tragove staljinizma, prodrnavši i same stupove gigantskog represivnog aparata u spontanom kriku bola i revolta. Autonomija umjetnosti postaje sinonim za mogućnost sprovođenja protuvlasti: „treba nastaviti”, kazao je Rimbaud, govoreći o poeziji i opasnostima koje su se nad nju nadvile. Pred pokušajima, jasnim ili podmuklim, da se neutralizira i uguši istovremeno kritički i katarktički poziv umjetnosti, nemamo drugog izlaza: *treba nastaviti* — uvijek i ponovo, a prije svega u najtežim trenucima, treba se sjetiti Rimbaudovih riječi.

(Nicolae Tertulian, „Autonomia e eteronomia dell'arte”, *Prospettive Settanta*, Roma, 1/1976. (januar—mart), str. 138—155.)

Preveo Darko Tretinjak

Pitanje: Ko voli rasističku, seksističku, šovinističku, elitističku, čak fašističku umetnost?

Odgovor: Skoro svi.

Prethodna verzija ovog eseja je bila naslovljena upravo gornjim natpisom.¹ Neki su ljudi izjavili, dovodeći u pitanje ovu tvrdnju, da se ti „svi” koji, recimo, vole Eliota, u stvarnosti svode na malobrojnu belu kulturnu elitu u kapitalističkim zemljama, dok većina stanovnika ovih zemalja, da ne pominjemo treći svet, uopšte ne voli Eliota i ima vlastitu bogatu kulturnu tradiciju, a kritičarima bi bolje bilo da nju uzmu za predmet svoga interesovanja. Da li je baš tako? Mislim da će ovaj esej pokazati da pitanje, po svojoj složenosti, umnogome prevazilazi mogućnosti razrešenja koje nudi sociološki relativizam. Štaviše, problem odnosa ideologije i književnosti (i drugih umjetnosti) je mnogostran, a izazov koji moj natpis provokativno dobacuje revolucionarnoj samouverenosti (ili, kako ju je Lenjin nazvao „komunističkoj umišljenosti”) samo je naznaka jednog bitnog aspekta koji treba ispitati među mnogim koji se tiču položaja i funkcije ideja u kontekstu umetničkih vrednosti. Svi aspekti ovde ne mogu biti ispitani, ali možda mogu biti uklonjene neke od prepreka razumevanju.

Mnoga nas umetnička dela moraju zbuniti kada pokušamo da ih opišemo ili objasnimo. Njihov efekat

¹ Napisana je 1965—66 za *Studies on the Left*. Kada su *Studies* prestale da izlaze, esej je uvršten u drugo izdanje *100 Flowers*. Umnogome je prerađen za ovo objavljivanje i želim da istaknem poboljšanje koncepcije koju posebno dugujem radu Stefana Morawskog u ovoj oblasti.

na našu prijemčivost (estetsku i drugu) biće, uglavnom, pozitivan, a, ipak će neki od njihovih elemenata biti uznemirujući. Poezija Rudyarda Kiplinga /Radjarda Kiplinga/, na primer, je uzbudljiva, žestoka, koloristički bogata i imperijalistička kada se njeni žalobni sentimenti situiraju u istorijske okvire. Da li je onda u redu biti uzbuđen Kiplingovom umetnošću? Ako je odgovor „nije” — da li se onda prave vrednosti Kiplingove poezije prepuštaju zaboravu (možda privremeno i s razlogom)? Ako je odgovor „jeste, ali” — kako artikulirati ovu dvosmislenost umetničkog dela i dvoznačnost našeg odgovora? Hoćemo li, bez kritike, prihvatiti ideološki aspekt zbog znatne umetničke vrednosti? Ukoliko kritikujemo ideološki element koji impliciraju Kiplingove klasne i istorijske pretpostavke — kako to učiniti a da se ne oskrnave ni celina njegove poezije ni integritet istorijskog progressa i naše uloge u njemu? Ovo su tek neka od pitanja što ih pokreće neugodna nelegalna veza ideoloških i umetničkih vrednosti.

Kipling je, naravno, samo jedan pogodan primer. Mnogo je drugih koji revolucionarne partije ili režime dovode u iskušenje — češće no što se inače misli — da arbitrarno omeđe ili ponište ulogu umetničke tradicije u tekućem društvenom i kulturnom razvoju. Dvosmislena tradicija može se, takođe, umnogome činiti sumnjivim partnerom u izvršavanju neodložnih zadataka koji od revolucionara traže potpunu i disciplinovanu predanost. Zbog čega bi trebalo mrtvom umetniku čije se klasne naklonosti i društvene vrednosti očevidno mogu vezati za prevaziđen način života, dopustiti da seje zabunu tamo gde i bez toga ima dovoljno otpora napretku? Takav je argument koji poriče uticaj umetničkog nasleđa; jedan stav koji, moram dodati, apsolutno ne nalazi podršku kod klasika marksističke misli — Marxa, Engelsa i Lenjina.

I pored toga, uznemirenost „dekadentnim” ili „reakcionarnim” uticajima književnosti i drugih umetnosti, ima znatne osnove. *Trijumf volje* /The Triumph of the Will/ — monumentalna oda Hitleru i prošloj i budućoj slavi Nemačke — koji je Leni Riefenstahl /Leni Riefenstahl/ najvećim delom snimila na nacističkim skupovima na neki način uzbuđuje mnoge ljude koji općenito mrze fašizam — čak i Jevreje. Treba li jedno takvo podmuklo umetničko delo na veliko prikazivati očevidno ranjivoj publici? Film D. W. Griffitha /Grifit/ *Rođenje jedne nacije* /Birth of a Nation/ je veliki rani filmski ep, kamen međaš u razvoju medija. Nosioci najsnajznijih ljudskih vrednosti u ovom filmu su njegovi kjukluksklanovski

protagonisti — treba li onda ovo delo prikazivati izvan uskog kruga znalaca? Poslednji filmovi o Jamesu Bondu /Džemu Bondu/ i najnoviji crnački supermuški u tradiciju *Shafta* /Šafta/ kao i drugi filmovi o organizovanom kriminalu — *Kum* /The Godfather/, na primer — snimljeni u SAD, nalaze široku publiku za svoje etnocentrične priče o moći, poricanje pravih vrednosti i za svoj senzacionalizam seksa, droga i dominacije. Izražavaju li ovi filmovi, bar simptomatski, išta vredno; ma šta što bi progresivni pokret mogao smestiti u kontekst kritike i vlastite nadmoćne ideologije umetničkog stvaranja?

Ovo su neki od primera rasističke, šovinističke, elitističke i fašističke umetnosti koji, u većem ili manjem stepenu, polazu pravo na pažnju publike u drugačijim istorijskim situacijama. Štaviše, ako se postavi problem seksizma, gotovo celokupna umetnička tradicija je, bar u izvesnoj meri, podložna ovoj optužbi sudeći po savremenim standardima svesti, pošto veliki deo umetnosti simptomatski odražava status žena i stav prema njima u društvima muške dominacije. Čak i filmovi čiji su tvorci žene, mogu glorifikovati muške seksističke vrednosti; dobar primer je već pomenuti film Leni Riefenstahl.

Ukratko, većina ideja u reprezentativnim umetnostima ne zadovoljava standarde demokratske ideologije do kojih je došlo naše doba. Suštinski napredak u jednakosti ljudskih mogućnosti, i u ideji i na delu, je teško osporiti. Socijalistički pokret, koji od 19. veka snosi odgovornost avangarde, primorao je kapitalističke zemlje da odaju bar na rečima poštovanje rastućoj demokratskoj plimi, a gde su bile prinuđene na to — i da garantuju ustupke. Pošto je ovde reč o odnosu koji se uspostavlja između ideja prošlosti u umetnosti i sadašnjih očekivanja, ne iznenađuje da eksplicitni stavovi i situacije prikazani u književnosti, poeziji, drami itd. ponekad nailaze na žestoko odbacivanje od strane revolucionarnih partija u mukama vrednosnog i institucionalnog preokreta. Upravo je to slučaj s napadom kineskog partijskog rukovodstva na „stare“ (tj. od pre 1949.) konvencije Pekinške opere po kojima su često u radnju uvedeni natprirodni protagonisti, glorifikovane vladajuće a omalovažavane siromašne klase. „Nova“ Pekinška opera (npr. *Ženski bataljon* /The Women's Battalion/) nudi egzemplarne priče o potlačenima koji su porazili privilegovane slojeve starog kineskog društva. Ovaj reformisani žanr, koji eklektički poseže za kineskim i zapadnim izvorima — u muzici, igračkim pokretima i elementima priče — dobio je ekskluzivno pravo na pozornicu. Bar

jedan od novijih članaka u autoritativnom kineskom partijskom časopisu odbacuje Beethovenovu muziku kao „kapitalističku“, a sličnim napadima bili su izloženi i Shakespeare i drugi klasici zapadnog umetničkog nasleđa.

Ukoliko se umetnička dela posmatraju samo i isključivo u svetlu plauzibilnih dokaza o klasno-ideološkim vezama njihovih autora — bilo imanentno (iz samih dela) bilo spolja (korišćenjem sekundarnih, biografskih dokaza) — onda se ovako netolerantan stav prema umetničkom nasleđu može opravdati. Umetnička dela prošlosti mogu se osuditi kao ništa drugo do prenosioci rasiističkih, seksističkih, elitističkih ili fašističkih vrednosti. U tom slučaju ona nemaju dimenziju dvosmislenosti; to će reći, nemaju naknadnih ni iskupljujućih prikrivenih vrednosti. No ovakva deskripcija umetničkog dela kao da je u oštroj suprotnosti s karakteristikama umetničkog stvaranja. Nema načina da se partija ili vladini službenici i funkcioneri prinude da opažaju i procenjuju specifične odlike estetskih objekata ako prihvataju jedino prioritet negativnih svojstava. Raspravljanje i borba za priznavanje integralnih estetskih vrednosti mogući su i nužni, ako su one ugrožene. Ukoliko se u društvu ne priznaje integritet umetničkog stvaranja i iskustva, tada će celokupni doprinos ovog krucijalnog sektora — izvora i daljeg napretka humaniteta — početi da se gasi i, verovatno, traći u relativno jalovim propagandnim naporima, „ukrašen“ ljuskama i ostacima predašnjeg umetničkog integriteta.

Moj argument nije, dakle, u tome da je umetnička tradicija bez ideoloških mana. On bi, pre, bio u tome da su preostali tragovi preživelih klasnih ideologija, možda, najmanje značajan i najmanje uticajan aspekt — u svakom slučaju, kada je u pitanju ono što nazivamo „klasičnom“ umetnošću prošlosti. Tamo gde je „reakcionarna“ ideologija očevidna — recimo u Shakespeareovoj drami *Mletački trgovac* /The Merchant of Venice/, koju je marksist Morris Schappes /Moris Šaps/ želeo da udalji s pozornice, zbog spoja antisemitizma i antikapitalističkih stavova — smatram da treba, ako je moguće, izbeći netoleranciju prema značajnim i simptomatičnim dramskim delima (osim u posebnoj situaciji u kojoj bi *Mletački trgovac* mogao direktno biti varnica u atmosferi pogroma). U istorijskom teatru, kakav se s pravom očekuje od socijalista koji se aktivno koriste pozorištem, odbojni ideološki aspekti Shakespeareove drame mogli bi se „distancirati“ uz pomoć izuma kao što su: program sačinjen od veoma kvalitetnih istorijskih

i ideoloških komentara, dobar prolog ili, čak, adaptacija drame u jednu sveobuhvatnu i „objašnjavalačku” dramu-u-drami (ovo pod uslovom da je adaptaciju izvršio vešt autor, kao što je slučaj sa Brechtom i njegovim adaptacijama — Goetheovog *Fausta*, Lenzovog *The Tutora*, Farquharovog *The Recruiting Officer*, Sofoklove *Antigone* i Shakespeareovog *Coriolanusa*).

Tako se disfunkcionalna ideologija da distancirati, izbaciti ili čak zameniti, uz veliki napor i umeće; no, kao što rekoh, čini mi se da su ovi ideološki aspekti, možda, najmanje značajna dimenzija klasičnog nasleđa, a sada bih želeo da istaknem mnogo bitnije dimenzije. Postoje dve:

A. *Mimetički ili realističko-saznajni doprinos*. Nisu sva umetnička dela mimetička (ili ono što, na dubljem nivou sintetičke tipizacije, označavamo kao realističko delo). Arhitektura, mada funkcionalna, nije mimetička u suštinskom i bazičnom smislu; najveći deo muzike nije; neko slikarstvo nije; ples ne mora biti mimetički. U slučaju mimesisa ili realizma gotovo uvek dobijamo mnogo bogatiju reprezentaciju materijala i kompozicije stvarnih ličnosti, situacija i procesa, no što bi čisto „ideološka” intepretacija mogla da opiše i objasni. Upravo su se na to pozivali Marx i Engels u čuvenoj diskusiji o delima Honore de Balzaca /Onore de Balzaka/. Njegov ideološki rojalizam smatrali su nebitnom odlikom, samo zastorom kome, u stvari, protivreće realistički opisi društvenih procesa u njegovim romanima i ideje, koje se lako iz njih mogu izvući. Drugim rečima, klasici umetničke baštine pružaju bogate ljudske prikaze kvaliteta i vrednosti društvenog života različitih razdoblja, čak i ljudskih bića uopšte: Marxu je, na primer, izgledalo da likovi u Shakespeareovim dramama predskazuju veličinu ljudskih strasti i darova, ostvarivu tek u povoljnijim, budućim uslovima komunizma. Prema ovom shvatanju (Marxovom, ako ne i onih više „socioloških”, determinističkih marksista koji redukuju) vredno je truda primetiti i situirati ograničeno klasnu dimenziju dela velikih umetnika, no ona, uglavnom, ne utiče odlučujuće na vrednovanje dela. Umetničke *kognitivne* percepcije (koje mogu biti u suprotnosti s njegovim očitim klasnim interesima) često nadvladavaju svaku eksplicitnu društveno-političku ideju koju on možda zastupa.

B. *Doprinos fundamentalnih, konstitutivnih estetskih vrednosti* je druga bitna dimenzija koja u velikoj umet-

nosti kompenzira ili posve preteže nad tendencijom ideoloških aspekata i njihovog preživelog ili reakcionarnog dejstva. Nije sva umetnost reprezentativna u gore pomenutom smislu koji kristalizira strasni iako selektivni mikrokosmos stremljenja ljudskog sveta. No, *celokupna* umetnost je, po definiciji, sačinjena od stanovitih fundamentalnih ili konstitutivnih vrednosti koje je razlikuju od ne-umetnosti i koje, po sebi (za razliku od drugih mogućih dimenzija umetnosti) bogate ljudski potencijal. Ove se vrednosti mogu grubo odrediti kao formalne i ekspresivne. U drugom delu ovog eseja ćemo videti u kakvom odnosu stoje konstitutivne estetske vrednosti prema kognitivnim i ideološkim.

Konstitutivne estetske vrednosti su sve vrednosti koje se mogu nalaziti u umetničkom delu (opet su arhitektura, ostavimo li njenu materijalnu funkciju po strani, i muzika najbolji primeri). Ili, kognitivne i/ili ideološke vrednosti mogu biti prisutne. Vratimo se filmu *Trijumf volje*. To je delo snažne kognitivne dimenzije. On nam, prevashodno, daje saznanje o jednom nacionalnom društvu čije su klasne institucije obuzete uzlaženom, mistifikovanom idejom „socijalizma” čiji je preduslov pre u entuzijastičnoj odanosti idealu zajednice negoli u konkretnoj transformaciji društveno-ekonomskih struktura. To saznanje podudara se sa ideološkim stanovištem samog filma koji je sav posvećen realizaciji mistifikovanog ideala, a i sam je mistifikovan s njim u skladu. Tako se uviđa da su saznanja koja nam pruža kamera svesno svedena samo na nekoliko opšteprihvaćenih stavova i emocija: solidarnost s nacijom, odanost vođi i cilju, uvažavanje, čak strahopoštovanje prema grupi i vođi, samouvažavanje, slutnja da će nacionalna i pojedinačna volja ostvariti svoje ciljeve. Umetnički izbori kondenzuju ove ciljeve. Duge sekvence masa u dinamičnom, disciplinovanom kretanju. Polu-totali vođe, puni poštovanja. Polu-totali sledbenika koji nam pokazuju njihovu odlučnost i strahopoštovanje prema vođi. Lične idiosinkrazije su potisnute. I javno ponašanje i emocije prikazani su uglavnom jednolično. Nad svim ljudskim i konstitutivnim umetničkim vrednostima stoje govori vođa, prikazani tako da, u skladu s rediteljkinom ideologijom, budu uverljivi. Ipak je ovaj ideološki element (i spoznati i implicitni) drugostepen u odnosu na impresivnu panoramu društva u procesu samomobilizacije, te se lako može dogoditi da osobe pogođene eksplicitnom ideologijom filma propuste naknadne implikacije, jer je u toj meri upečatljiv neposredni spektakl.

Ovo upravo stoga što ideološki aspekt nije realizovan ni kroz kognitivnu ni kroz fundamentalno estetsku dimenziju. Film se neposredno doima, fiktivno je zadovoljavajući, želje, sve endemskije prisutne u razvijenom kapitalističkom društvu, za dubokom integracijom u neotuđenu grupu s jasnom istorijskom tradicijom i sudbinom. Ko ne želi da vidi trijumf svoje volje?

Saznanje o očito dinamičnoj društvenoj grupi u procesu oslobađanja od karakteristika alijenacije strogo je kontrolisano. Postojeća raznolikost i patnje masa se ne prikazuju; samo očekivanje spasa na njihovim licima punim žudnje i njihove disciplinovane akcije. Možemo priznati kognitivno ograničenu ali monumentalnu organizaciju filma u meri u kojoj ona vredi, a to nije zanemarljivo. Film poseduje zbijenu, disciplinovanu estetsku snagu vojnog marša; malerovskih je dimenzija, no nikad van kadence. Kao takav, *Trijumf volje* može nam mnogo toga reći o karakteristikama *ersatz* socijalizma i o potisnutim emocijama i mislima koje ga prate i omogućuju. Zbilja, biti nošen strujom čovečanstva može biti zadovoljavajuće, bez obzira na kome istorijskom uglu ona skretala. Prijemčivost ovog iskustva kompatibilna je sa svakom ideologijom — komunističkom, fašističkom, kojom bilo — sve dok se ideologija i spoznaje ne *istorizuju* uvođenjem širih znanja o sadašnjim okolnostima, kao i filozofskih i ideoloških očekivanja koja su premise različitih društveno-političkih okupljanja.

Nakon uvođenja ove vrste znanja (učešće svesti u doživljaju umetničkog dela) raspada se ideološki uticaj kombinovanih kognitivno-ideoloških komponenti iako njihov simptomatski uticaj ostaje. U ovoj tački, čak i najnezatnija diskrepancija u inače monumentalnoj umetničkoj strategiji potvrđuje sumnje skepse koja se javlja. Taj momenat jasan je pred kraj filma *Trijumf volje*, za vreme sekvence Hitlerovog govora na skupu u Berlinu. Dok gomila burno odgovara na govornikovu silinu, Hitler se povlači korak unazad od govornice i, u trenutku kad baca pogled na tekst — njegova glava i lice odaju nezatni ali sigurni gest uživanja u vlastitoj govorničkoj veštini. Taj sev umišljenog tehničkog elitizma, prvi je i jedini izliv privatnih i sebičnih motiva u čitavom filmu. Ništa drugo i nije potrebno da bi rediteljkino odbijanje da prikaže puni obim ljudske realnosti bilo opravdano unutar strateških okvira samog filma. Ta sićušna protivrečnost „kritikuje” sve druge elemente ideološke i kognitivne vrednosti; ona je pukotina u monumentalnoj koncepciji. Efekat se da uporediti sa efektom koji proističe iz upotrebe motiva marševa u kompozicijama Charlesa

Ivesa /Čarlsa Aivsa/. Disonanca se nameće inače jednostavnim ali ljudskim efektima proisteklim iz koncentracije ljudske želje da se sustigne i održi korak entuzijastično odlučne grupe. Oni koje su poduke otupele za kompleksnost modernog društva, možda će prečuti disonancu. Za ostale će ova nametljivost udaljiti osnovni jednostavni efekat; biće oslobođeni razmišljanje i šire znanje da slede ovu disonantnu perspektivu.

Za revolucionare podjednako je važno da kultivišu ovaj istoricizam u reagovanju publike u novim socijalističkim partijama i zemljama kao i da vode socijalistički usmeren dijalog sa umetnicima naklonjenim ovom istorijskom trendu. Potonji će u novu umetnost uneti više istorijski istinitih saznanja i ideologije. Prvo će rezultirati u daleko „korisnijem” umetničkom nasleđu i razvijenijoj svesti publike, što će se povoljno odraziti na same osnove budućeg razvoja čije će estetske, kognitivne i ideološke vrednosti daleko prevazilaziti granice umetnosti.

Važno je primetiti da će druge revolucionarne situacije stvarati filmove drugačije od onih karakterističnih za nacističku eru. Ako je *Trijumf volje* pravo saznanje o Nemačkoj tridesetih godina, *Sećanje na zaostalost* /Memories of Underdevelopment/ i *Lucia* su filmovi karakteristični za kubansku revoluciju. Prvi nam prikazuje skeptična ali i pored toga marksistička biografska sećanja jednog otuđenog intelektualca koji je uvučen u društveni preobražaj; teško je zamisliti išta što ga u tolikoj meri razlikuje od mitske konstrukcije Leni Riefenstahl. *Lucia* je istinska istorijska studija o kubanskoj ženi koju su oblikovale tri različite etape u razvoju ostrva, uključujući i Castrovu (ovaj deo filma igran je kao komedija). Razdoblja su stavljena u kontrast i poređena su, ali i prikazana kao jedinstveni razvitak. Simptomatično je da Kubanci nisu ni pokušali da snime veći film o ključnim političkim događajima nalik na *Trijumf volje*. Da jesu, bio bi lišen monumentalne jednostavnosti — discipline, negacije pojedinca, nekritičkog strahopoštovanja prema vođstvu — koje podvlači Riefenstahlova. Ne bi bilo ni hipokritskog tajnog piljenja Hitlerovog jer kod Castra ne postoji taj tajni elitistički pregradak. Vođa i sledbenici sačinjavaju jedan krajnje kontradiktoran socijalni kompleks, koji priznaje i, u celini, uvažava kompleksnost. Politički „spektakl” o kubanskoj revoluciji bio bi, nužno, kompleksno artikulirano delo.

Tamo gde svest publike ne učestvuje u dovoljnoj meri u doživljaju umetnosti ili gde umetnik nije u stanju (možda zbog svog medija) da svojoj kreaciji da

dovoljno istorijske konkretnosti, moguće je izvitoperiti komunikaciju intencionalnog umetničkog dela i publike. Upravo to se dogodilo kada su nacisti, po Hitlerovom dolasku na vlast, za svoje drugačije ciljeve preuzeli militantne komunističke pesme. Ovaj korak je izazvao konsternaciju među marksističkim estetičarima koji su nerazumno pretpostavljali da neka vrsta čiste različitosti štiti, recimo, melodije Hannsa Eislera /Hansa Ajzlera/ od varvarske upotrebe. I pored toga, Nemci u smeđim košuljama stavili su nove reči u poznate melodije. Međunarodna liga proleterskih kompozitora odgovorila je zahtevom svome članstvu: pišite melodije koje će kasnije ostati neizmenljivo „komunističke“ pa do neprilika više nikad neće doći. U stvari trebalo bi biti očigledno da neka jednostavna melodija koja deluje na dizanje nivoa adrenalina, uz koju se lako maršira s verom u neki cilj, ne pripada isključivo ni jednoj filosofiji ili partiji; u prevelikoj meri je lišena složenosti (koja opet mora da bude istorijski shematizovana i referentna) a i opšta je sudbina u mediju pesme, da najpopularnije među njima, s vremena na vreme i pod različitim okolnostima, budu preuzimane za prenošenje raznih istorijskih poruka.

Čak i istorijski bogata dela mogu doživeti ideološku eksproprijaciju; no, u njihovom slučaju posledica je sigurni gubitak biti. Baš to se desilo s filmom Leni Riefenstahl, koji su saveznici ubogaljili za propagandne svrhe za vreme II svetskog rata. Filmski reditelj Luis Buñuel /Bunjuel/ pričao je o tome Carlosu Fuentesu: „Bio sam zamoljen da premontiram dokumentarac Leni Riefenstahl o nacističkim skupovima. Cilj je bio da se onda film koristi za anti-nacističku propagandu. Finalnu verziju pokazao sam Rene Clairu /Kleru/ i Charlie Chaplinu /Čarliju Čaplinu/. Chaplin se iskidao od smeha pokazujući na Hitlera i rekao da je Führer rđava imitacija Charlota /Šarla/.” Toliko o redukciji vezanoj za promenu svrhe. Buñuel nastavlja: „Clair se pribojavao — Riefenstahlkine slike bile su tako proketo dobre i impresivne, bez obzira kako ih montirali, da bi efekat mogao biti suprotan onome kojem smo težili, pravi bumerang. Gledaoci bi mogli biti toliko impresionirani da iziđu iz sale s osećanjem nepobedivosti nemačke sile. Stvar je odneta u Belu kuću. Predsednik Roosevelt /Ruzvelt/ video je film i složio se s Clairom. Tako je on tiho pohranjen u arhive.” Jasan je pokušaj upućenog Buñuela da osujeti istorijski mit koji su zagovarali i Riefenstahlova i nacisti, ali je ovaj, uprkos tome, ostao prisutan i u osakaćenim slikama celine, doduše kao nagoveštaj svoje pune snage.

Još uverljiviji primer posledica koje ima ideološka interferencija po delo sa istorijskom biti, predstavlja priča o petljanju zapadnoevropskih vlasti u film *Potemkin* Sergeja Eisensteina /Ejzenštajna/ iz 1927. godine. Prva prikazivanja su ostavila ogroman utisak na publiku i javio se strah da bi mogao dati primer nemirnim klasama. Prvo što je učinjeno bilo je izbacivanje iz filma sekvence s trulim mesom koja prethodi pobuni mornara i opravdava je. Potom je sekvenca hvatanja i pogubljenja nekolicine pobunjenih mornara prebačena sa svog ranijeg mesta, gde je neposredno sledila sekvenci s mesom za kojom je usledila šira pobuna i privremeno uspešno preuzimanje vlasti. Sekvenca pogubljenja je stavljena na kraj filma, gde se uklapala, prema svim događanjima i ciljevima, kao sudbinska kazna za sve nepokornosti u filmu. Time je bilo grubo narušeno ideološko značenje filma, pošto pobuna tako završava kažnjavanjem, a ne uzbuđljivim bekstvom i nagoveštajem konačne revolucionarne pobeđe. I pored oštećene istorijske građe i izvrnute linije priče — energija i optimizam ovog filma (opet, „slike”) još uvek su impresionirali gledališta. I u svom „kontrarevolucionarnom” izdanju *Potemkin* govori o ljudskim vrednostima koje idu u prilog reditelju i sovjetskoj državi kao patronu.

Slučaj s poezijom, kako smo ga ispitali na primeru Rudyarda Kiplinga, prilično je drugačiji. Poezija može biti narativna i maštovita; isto tako može, kao u Kiplingovim „Litijama” /Processional/ da bude deklarativna i propovednička. Kao pripovedač Kipling evocira žestinu i zajedništvo engleskih kasarni, krčmi ili kolonijalne sredine. U svakom slučaju, njegova ideologija je u skladu s britanskim imperijalizmom. To, međutim, nije udaljilo široku čitalačku publiku od njegove poezije i proze ni u Indiji, ni na engleskim ostrvima, ni u Sovjetskoj Rusiji! Razloge ne treba tražiti daleko. Kipling podržava potlačene i patnike osećanjem samilosti za njihov udes; istovremeno, uverava i potlačene i njihove tlačitelje da je kob u životu nužna i predodređena. Tako je strah od promena izbegnut. Formula se doživljava kao vrlo živa i ugodna sve dok se pristaje na vrednosti i trajnost Imperije. Problem je ponovo uključivanje svesti. Ovde su konstitutivne estetske vrednosti u okvirima imanentnog konteksta svakodnevnih iskustava, a ideologija je u toj meri nametljiva, ako su njeni parametri već shvaćeni sa istorijske distance, da bi bilo lako i poučno baš Kiplinga uzeti kao primer svesti uslovljene i ograničene svojim vremenom. Brecht je to uradio, uz dodatak istorijske

uslovljenosti, kada je Kiplingove stihove uneo u svoj komad *Čovek je čovek /A Man's a Man/*.

Započeo sam navodeći primer T. S. Eliota kao težak slučaj za revolucionare (bar dok je bio živ) i sada želim da se vratim izazovu koji on nudi. Možda ga je najbolje formulisao Emile de Antonio, značajan tvorac dokumentarnih filmova (*Smisao reda, /Point of Order/, Godina svinje /Year of the Pig/, Slikari slikaju, /Painters Painting/*), u intervjuu časopisu *Arts in Society* 1973. godine: „Najveći škripac u koji sam upao kao student na Harvardu — a za mene je to ključ čitave stvari — povezan je s razlogom mog napuštanja Lige mladih komunista. Ligi sam pristupio sa 16, a napustio je sa oko 19 godina. Napustio sam je zbog spora oko T. S. Eliota, što je veoma perverznan razlog za napuštanje političke partije. U to sam vreme po prvi put čitao Eliota i smesta mi je bilo jasno da je to najbolji pesnik od svih koje sam čitao na engleskom jeziku u tom periodu. Stariji ljudi koje sam poznao govorili su, hajde, pa on nije ništa drugo do prokleti fašista. Čudno je zbilja da se on uklapao u moju ideju fašiste. Bio je antisemit, podržavao je reakcionarnu religioznu stvar, sebe je nazivao monarhistom, govorio je u prilog Franca /Franka/ — što je za mene stvarno bio test. Po svemu je bio fašista. A ipak, nešto drugo je ostajalo — njegova poezija. Na levisi nije bilo nikoga među onima koje sam poštovao ko je pisao poeziju kao Eliot. Čitav problem je za mene bio formulisana baš tada i tamo, i ni danas, trideset šest godina kasnije, znate, još uvek ne znam odgovor.”

Ovo je tačno to. Radikalni filmadžija, koji je u mladosti prekinuo sa Ligom mladih komunista zbog spora u traženju ključa za Eliotovu poeziju koji bi poštovao njen integritet, bio je sigurno, u isto vreme, deo privilegovane bele elite koja je — po njenim opadačima — tako uslovljena da ceni Eliota. No, iz de Antoniovog intervjuja očigledno je da sociološki relativizam neće konačno razjasniti njegovo tvrdoglavo stanovište. Uvažavao je ono što je smatrao autentičnim vrednostima Eliotove poezije, koje ideološki argumenti ne mogu raspršiti. Koje su to moguće vrednosti i kako se mogu složiti s reakcionarnom ideologijom, koju de Antonio, takođe, priznaje?

U Eliotovoj poeziji nema ni monumentalne estetičke jednostavnosti melodije marša ni slikovitog bratstva jednog Kiplinga. Prigodno poređenje bila bi vijugava, bolna i dugotrajna pesma svirana na jednoj jedinjoj flauti kao novi izraz moderne urbane alijenacije, ali sa uspomena na primordijalnu usamljenost. Eliotova rana poezija, ko-

ja ima trajni status u umetnosti, na prvi pogled nije jednostavna: eruditska je i posredna u aluziji i kadenci, proizvod je kompleksnog duha i senzibiliteta. Daljim upoznavanjem, međutim, ona postaje savršeni ekvivalent izražen u estetskim vrednostima, precizno doživljenog modernog osećanja odbačenosti i izolacije. Od sveukupnog raspona osećanja i spoznaja našeg veka Eliot je u jednom lingvistički složenom umetničkom mediju izrazio jedino osećaj alijenacije. Samo mali broj velikih pesnika izražava veliki raspon emocija; mnogi svoju kompleksnost ostvare u ograničenom obliku kao Eliot. Njegov neslavni, no prividno nužni zadatak bio je da stvori savremeni Jeremijin lament — poduprt konzervativnom ideologijom najodvratnijeg tipa, što, opet, ne umanjuje kognitivno-ekspresivna estetska dostignuća u najboljem od njegove poezije.

Eliot društveno generalizuje svoj osećaj alijenacije na primerima koje uzima iz života niže i niže srednje klase. Bilo bi uputno zapitati se u kojoj meri Eliotovo pesništvo, lišeno nekog šireg osećanja za istorijsko mišljenje i primarno izraslo, iz, i usmereno ka elitnom sloju, i pored toga predstavlja iskustva klasa van one kojoj on pripada. Drugačije rečeno: u kojoj su meri vrednosti, koje je iskazao, demokratske u tom smislu? U poemi „Prufrock” kaže Eliot „pođimo ti i ja sada” u posetu „muklim utočištima bučnih noći sred jeftinih prenoćišta, gdje su prašni, puni školjki restorani”*. U „Pustoj zemlji” /*The Waste Land*/ čućemo odlomke narodne pesme (na nemačkom); posetićemo radničku krčmu i u njoj slušati o ženi po imenu Lil, koja ne želi da ima dete; srešćemo daktilografinju koja dolazi kući na čaj i jelo iz konzerve koje se ravnodušno sprema da podeli s malim činovnikom agencije za prodaju kuća. Iskustvo alijenacije imaju, u stvari, sve klase u kapitalizmu. Eliotova *malaise* dovde ima svoju korespondenciju u stvarnosti. Intenzivno proživljena ona zbilja budi široko, moglo bi se reći plebejsko prepoznavanje. Ali (a to je podjednako značajno) gde god zavirimo, Eliot ne preuzima ni jednu drugu senzibilnost. On sve zamišlja okom i uhom čoveka kome sluga servira čaj i marmeladu „u sobi (gde) žene gore dolje šecu — o Michelangelu je riječ”*. Tamo gde je Whitman /*Vitmen*/ težio da izrazi množinu, Eliot vlastito ograničeno iskustvo pripisuje *demosu*:

* T. S. Eliot, Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka u: *Pusta zemlja* (prev. Antun Soljan i Ivan Slamnig), Zora, Zagreb 1958, str. 7. — *Prim. prev.*

„Ljudi su tekli Londonskim mostom, tako brojni,
Vjerovo nisam, da smrt ih je pokosila toliko.
Uzdahnuvši kadikad kratkim uzdahom,
Svi ljudi uporno su gledali pred noge.”**

Kompleksno raznolika iskustva i emocije masa ljudi obuhvaćena su jedino na ovaj način.

Iz istih klasnih razloga, ova isključiva tema urbane alijenacije stavljena je, bez laskanja, u kontekst mnogo kulturnije prošlosti. Eliot komentariše prljavu daktilografkinjinu epizodu:

„(A ja, Tirezija, unaprijed sve pretrpim,
Na istom krevetu divanu mučih sebe;
Ja što sam sjedio pod zidom ispod Thebe,
Koračo među najnižim od mrtvih.)”**

Eliot često opisuje niže slojeve kroz svoju prizmu „šekspirovog dronjka” što nije nikakav kompliment za Sweneys /Sviniz/ i gđu Porter u njegovom mikrokosmosu. Uprkos ograničenoj empatiji [uosećanju] i saznanju koje Eliot unosi u pothvat koji je sebi odredio, mnogi koji su iskusili zahteve industrijskog kapitalizma reagovali su na njegovu suptilnost u izražavanju ovog osećanja alijenacije, karakterističnog za naše doba a ne samo za Eliotovu klasu i ličnu modulaciju njegove poezije.

Ova poezija alijenacije vrlo je plodotvorna za ideološke svrhe na koje Eliot nije ni pomišljao. Izvan njegovog domena ostaju moderno mišljenje i demokratska inicijativa, ali dok metafizički i elitistički kontekst njegovih ranih pesama stvara nešto što ima korespondenciju u stvarnosti, dotle njegova vlastita ideologija ne uspeva da se ostvari umetnički. Ovo objašnjava našu sposobnost da uživamo u njegovom pesništvu sa drugačijeg, demokratskog, stanovišta i uprkos njegovoj ideologiji. Štaviše, kognitivno-estetske vrednosti njegovog dela pomažu nam da dokučimo moderne istorijske uslove u eksperimentalnom obliku koji jedino velika poezija može da kristalizira; posledica je da naša rešenost da se borimo protiv tih uslova može biti samo povećana. U svakom slučaju, meni se čini takvim rezultat dijalektičkog odnosa između istorijski upućenog čitaoca i literature koja mu pruža autentičan, saznajno-umetnički opis okolnosti svoga nastanka. Mislim da ovaj proces, štaviše, pokazuje da čak i ideološki reakcionarna dela umetničke baštine i savre-

** T. S. Eliot, *Pusta zemlja*, naved. delo, str. 17. i 24. — Prim. prev.

mene umetnosti mogu biti korisna u opštoj aktivnosti interpretiranja i izmene sveta.

Britanska feministkinja Juliet Mitchell /Džulijet Mišel/ primetila je u nedavnom razgovoru da se ne slaže s opadačkim stavom Kate Millett /Kejt Mije/ u *Sexual Politics* /Seksualnoj politici/ prema D. H. Lawrenceu /Lorensu/ ili Normanu Maileru i dodala da ih i dalje čita sa zanimanjem i zadovoljstvom. Nije da ovi autori nisu seksisti, kaže ona. Ali oni uspevaju da odraze seksizam društva i to na način koji ga distancira te ga možete posmatrati — ne kao program nego kao fenomen. Seksizam opisuju kao umetnici; ukratko, ideologija seksizma je u odlučujućem stepenu dopunjena umetničkim uvidom.

Ovaj nagoveštaj razvila je Andrea Dworkin /Dworkin/ u svojoj analizi *The Story of O* (objavljenoj u *Feminist Studies*, II, 1974). Dworkinova vidi ovu prozu kao izživljavanje muške sadomazohističke fantazije. Ona priznaje da je, i pored toga, snažno uživala i dosta naučila čitajući je. U *The Story of O* piše ona „sodomazohistički karakter O nije trivijalan — formulisan je kao kozmički princip” i, kao takav, omogućava „logičan scenario koji uključuje jevrejsko-hrišćanske vrednosti pokornosti i samopožrtvovanja i univerzalne predstave o ženstvenosti; logičan scenario koji demonstrira psihologiju podređenosti i samomržnje koje nalazimo kod svih potčinjenih naroda. O je knjiga zaprepašujućeg političkog značaja.” Ovdje, kao i u njenoj većoj studiji *Woman Hating* /Mržnja prema ženama/ Dworkinova istraživanje istorije književnosti započinje bajkama i „dvojnomo (polarnom)” definicijom uloga — „O je razvratna a čista, ser Stephen okrutan a blag, Rene brutalan a nežan, zid crn a ipak beo, sve je to što je, šta jest nije i suprotno od toga. Ta tehnika tako vešto primenjena pomaže da se iskupi prisilna iracionalnost *Story of O*. Za žene koje su uverene a sumnjičave, privučene a odbijene, tu je ova shema samozaštite: dvostruko dvostruko mišljenje — mišljenje u kojem je autor — lako se odgoneta kad shvatimo da jedino treba da ga dvostruko dvostruko odmislimo.” Na ovoj osnovi, Dworkinova postavlja pitanje: „Ako ne prihvatamo dvojni definiciju uloga, kakve druge pretpostavke možemo upotrebiti kao osnovu zajednice?”

Tačno tako. Velika saznajno-umetnička dostignuća gotovo uvek pretežu nad deklaracijama kratkovide ideologije. Ovo delovanje umetnosti čini je vrednom i za revolucionare, koji bi inače imali nekih osnova za nepoverenje prema njenom istorijski ograničenom opsegu ideja. Ukoliko društveno-revolucionarno vođstvo ima po-

verenja u narod i ako uosećajno deluje na njegovom istorijskom obrazovanju, nema se zašto bojati očevidnih mana preživelih ili reakcionarnih ideologija. Pre može računati da će snaga i izvori naroda ojačati u doživljaju umetničko-kognitivnih vrednosti.

Što se tiče provokativnog pitanja koje sam postavio na početku — ko voli rasističku, seksističku, šovinističku, elitističku čak fašističku umetnost? — odgovor bi mogao biti sledeći. Na osnovi distinkcija u ovom eseju vidimo da se *ideologija* koja prati veći broj ljudski dojmljivih umetničkih dela, opravdano može okarakterisati kao rasistička, seksistička, šovinistička, elitistička, čak fašistička. Ono, pak, čime se ova dela doimaju nije njihova ideologija kao takva, koja je istorijski ograničene relevancije. Njihova je dojmljivost fundamentalno u njihovoj kognitivnoj i umetničkoj valjanosti. Ovaj doprinos pripada opštoj baštini čovečanstva. I takva dela kakav je film Leni Riefenstahl jesu testamenti čovečanstva i njegovih aspiracija, a njihov ideološki aspekt je moguće distancirati uz očuvanje njihove dokumentarne dimenzije. Socijalistički revolucionari treba da razvijaju i razvijaju vlastite umetničke tradicije i stvaraju nova dela. To ne treba da bude opravdanje za odbacivanje drugih izvora. Jer, fundamentalno, književnost i druge umetnosti nisu epifenomen usko klasnih interesa. One su, naprotiv, primarno posredovanje i cilj čovečanstva — „oružje“ u ovom smislu — ako hoćete — za borbu i prevazilaženje alijenacije u svim njenim aspektima i za ostvarenje svih ljudskih potencija.

(Lee Baxandall, „Literature and Ideology”, *Weapons of Criticism. Marxism in America and the Literary Tradition*, Norman Rudich (ed.), Ramparts Press, Palo Alto (Cal.) 1976, str. 119—132.)

Prevela Vera Vukelić

Liu Zaifu

ESTETIČKI KRITERIJUMI KNJIŽEVNE I UMETNIČKE KRITIKE

Umetničko stvaranje je posebna vrsta estetske aktivnosti posve različita od čisto psihološke aktivnosti tihe kontemplacije. Reč je o kompleksnoj delatnosti čiji su rezultat umetničke slike i dela; budući da ovi proizvodi ljudskog duha utiču na čovekov društveni život, umetnost ima izuzetnu društvenu vrednost. U procesu društvenog procenjivanja umetničkih dela nastaje osećaj za estetsku vrednost. Ono što nazivamo umetničkom kritikom, u stvari, i nije ništa drugo do analiza i procenjivanje umetničke vrednosti, a svaka (društvena) klasa ima vlastite kriterijume umetničke kritike, zasnovane na njenom osećaju estetske vrednosti.

Najautoritativniji kriterijum procene umetničke vrednosti je, bez sumnje, društvena praksa. Da su umetnička dela sposobna da izdrže sud istorije vrednija od onih koja cvetaju tek kratko, predstavlja istinu nezavisnu od volje ma kog kritičara. U skladu s objektivnim zahtevima društvene prakse ipak možemo analizirati razne vrste vrednosti prisutne u umetničkim delima, kao i zakone po kojima one nastaju, da bismo umetnicima omogućili da svesnije stvaraju vrednija dela.

Naučna umetnička kritika nastaje, kao što znamo, onda kada su društvo i umetnost sposobni da ispravno prosuđuju vrednost umetničkih dela i da tačno i celovito odraze zakone umetnosti. Zadatak umetničkog kritičara je upravo u tome da ukaže gde se nalazi vrednost umetničkog dela i kako je ona nastala da bi, s jedne strane, pomogao društvu da jasnije prepozna tu vrednost i,

s druge, doprineo da se umetničko stvaralaštvo svesnije približi zakonitostima same umetnosti.

Sva merila umetničke kritike stvorio je čovek i ona su neosporno subjektivna. Svaka klasa ima određene kriterijume umetničke kritike zasnovane na njenim posebnim aspiracijama i interesima. Na to mislimo kada kažemo da različite klase imaju različite kriterijume umetničke kritike. Lu Xun /Lu Sin/ smatra da nikada u istoriji književne i umetničke kritike nije postojao kritičar bez „aršina“. Takav bi doista bio „čudak“, pa kritičara i ne možemo kriviti što ima „aršin“ već jedino možemo prosuditi da li je pravi ili ne.¹ Drugim rečima, mada je formiranje kriterijuma umetničke kritike subjektivno, ono nije slučajno. Književni i umetnički kritičari progresivnih klasa nastoje da njihova subjektivna merila odgovaraju objektivnim zakonima umetničke aktivnosti. Kada su subjektivno nastali kriterijumi primereni objektivnim zakonima razvoja umetnosti, onda oni poseduju stanovitu postojanost i objektivnost.

Kakve kriterijume treba da usvoji naša socijalistička književna i umetnička kritika? Dugogodišnje iskustvo, a pogotovu katarza našeg umetničkog stvaralaštva u poslednjih trideset godina nude nam gorke i skupo plaćene pouke koje se moraju uvažiti. Kada su, tridesetih godina, naša proleterska umetnost i književnost bile tek u povoju, Lu Xun je pisao: „I kritika i kreacija su praktične delatnosti. U prošlosti je naša kritika često patila od uskih merila i površnosti. Dešavalo se da naš stvaralački rad zamre zbog stereotipnog pisanja na zadate teme.“² I pored tačnih Lu Xunovih primedbi, stvari se nisu popravile; u nekim razdobljima stanje je bilo bivalo i gore. „Uska merila“ i tendencija ka „stereotipnom pisanju na zadate teme“ vodili su daljem pogoršanju: „politizaciji kriterijuma, stvaranju po unapred zadatim modelima i pustoši u umetnosti i književnosti.“ Naša umetnička kritika je, u jednom periodu, za svoje polazište uzela političku ideologiju a za svoj jedini kriterijum — politički kriterijum. Sintezu istinitog, dobrog i lepog — simplicistički je zamenila političkim vrednostima. Na mesto sveobuhvatnog estetičkog prosuđivanja — došle su političke ocene, čak, politički procesi. Umetnička kritika je odbacila zakone umetnosti i prekoračila granice estetike; estetičko prosuđivanje pretvorilo se u politički komentar. Naza-

¹ Vid. „The Critics of the Critics“ /Kritika kritičara/, *Fringed Literature*.

² „On Our Present Literature Movement“ /O savremenom pokretu u našoj književnosti/, *Essays of Qiejieting* (III), Appendix.

dovanje umetničke kritike usporilo je razvoj naše nacionalne umetnosti: naglo je opadao nivo umetničkih ostvarenja; umetnost je postala robinja modernih predrasuda i puki prenosilac određenih načela. Pamtimmo vreme u kojem je lojalnost vladaru bila jedina tema umetnosti i književnosti. Zbog toga je naš narod, i pored razvoja radija i televizije, uz sve uspehe savremene nauke i tehnologije, osećao duboku usamljenost.

Posle velike pobede oktobra 1976, raskidamo s predrasudama prošlosti i nastojimo da okončamo razdoblje osiromašene umetnosti. Otpočela je obnova naše umetnosti i književnosti: srce i duh umetnika i srce i duh naroda polako dolaze u sklad. Promene koje se odvijaju u oblasti umetničkog stvaralaštva zahtevaju i odgovaraju napredak kritike; upravo zato je pred nama zadatak da ozbiljno razmotrimo probleme vezane za uspostavljanje estetičkih kriterijuma naučne procene umetničke vrednosti.

Ovaj autor, naravno, ne gaji iluziju da bismo mogli ustanoviti skup nepromenljivih estetičkih kriterijuma umetničke kritike. Naprotiv, određeni i utvrđeni kriterijumi nikad ne treba da budu osnova umetničkog stvaranja. Kreativni umetnici se ne smeju nasilno sputavati posebnim merilima, a umetnički kritičari, sa svoje strane, ne smeju smatrati kriterijume vrstom svete knjige za prosuđivanje svega, nekakvog mehaničkog i univerzalnog lakmus testa ili fiksirane formule koju je moguće koristiti za simplicističko etiketiranje umetničkih dela. Kritičari treba svoje kriterijume da shvate kao putokaz u procesu estetičkog vrednovanja ili kao polazište s kojeg otpočinje opažanje estetskih pojava. Odatle se kritičar može prepustiti vlastitim neposrednim estetskim impresijama i konkretnoj analizi datog umetničkog dela. To je bilo i uverenje Liu Xiea /Lju Sje/: „Čitalac mora razgrnuti pokrivač od reči da bi dospeo do unutrašnjih osećanja, sledio tok do njegova izvorišta i da bi se skriveno moglo pojaviti.“³ On je pozivao kritičare da se kroz jezik probiju do emocionalnog jezgra književnog dela, gde će, iskusivši duboka osećanja, saznati proces kojim su misli i emocije autora evoluirali i dobili svoj jezički izraz.

Bjelinski je pisao: „Šta je kritika? Vrednovanje umetničkih dela. Pod kojim je uslovima ovo vrednovanje moguće? Ili preciznije, na kojim pravilima treba da se zasniva jedno takvo vrednovanje? Na pravilima estetike, odgovaraju ućeni profesori. No, gde je zakonik koji sadrži ova pravila? Ko ga je obnarodovao? Ko ratifikovao?

³ „Appreciation“ /Procenjivanje/, *The Essence and Elegance of Literature*.

I ko ga prihvata? Molim vas pokažite mi zakonik umetnosti, kompletu zbirku pravila i regula estetike i književnosti u kojoj su principi, kao načela stvaranja unutar ljudske duše, večni i nepromenljivi, predviđaju sve uslove, formiraju valjan i celovit sistem zakona i obuhvataju vasceli neograničeni i raznoliki svet umetničkog delanja.⁴ Doista je nemoguće beskrajni i mozaični svet umetnosti obuhvatati s nekoliko jednostavnih kriterijuma. Zato je Bjelinski pozivao kritičare da se manu svojih katehizama i da se ispune dubokim estetskim osećajem. Bio je uveren da je duboki poetski osećaj, ta sposobnost procenjivanja umetničke lepote, najvažniji preduslov umetničke kritike. Jedino ova sposobnost pruža mogućnost razlikovanja istinskog nadahnuća i lažnog, pravog izraza i proizvoljnog jezika, autentičnog pisanja i epigonskog. Samo onaj kritičar koji poseduje duboki poetski osećaj može primenjivati iole značajne ili bitne kriterijume. Tek tada će biti van opasnosti da mu se kriterijum izrodi u cepidlački aršin a kritika postane uproščena i vulgarna. Bjelinski to ovako objašnjava: „Neki obrazovani kritičari, ali lišeni estetskog osećaja, umanjuju istinski talenat jer on prevazilazi njihov cepidlački aršin, a u nebesa dižu razmetljivje prodavce reči. Eto zbog čega njihovi naporu obično završavaju neuspehom.”⁵ U traganju za estetičkim kriterijumima umetničke kritike odbacujemo „cepidlačke aršine” i pozivamo kritičare da svoje estetičke sudove donose na osnovu vlastitih procena i na način većma u skladu s posebnom prirodom umetnosti.

Pa, s kog ćemo onda stanovišta vrednovati umetnička dela? Jedna Lu Xunova opaska zaslužuje posebno našu pažnju: „Videsmo li ikad u istoriji umetničke kritike i jednog kritičara bez aršina? Ne. Svi ih oni imaju, bilo da je to lepota, istina ili progres.”⁶ Dalje istraživanje Lu Xunove estetičke misli otkriva nam da su ovi kriterijumi, ovde očitto nasumce navedeni, zapravo oni isti koje je svesno smatrao najznačajnijim. Uveren sam da ova tri kriterijuma koje je Lu Xun istakao — istina, korisnost (za dobrobit društvenog progressa) i lepota — treba usvojiti kao kriterijume naše socijalističke književne i umetničke kritike. Naše bi polazište pri posmatranju estetske vrednosti trebalo da bude jedinstvo sva tri kriterijuma, jer bi svako vredno umetničko delo trebalo da bude sinteza istinitog, dobrog i lepog. Ono bi, dakle, trebalo da poseduje vrednost istine — onog što ljudima

⁴ Belinsky, *Selected Works*, tom I, str. 221.

⁵ *Isto*, str. 225.

⁶ „The Critics of the Critics”, *Fringed Literature*

donosi spoznaju istinitih aspekata života jednog određenog razdoblja; vrednost korisnog — onog što pogoduje društvenom napretku; i vrednost lepog — onog što pruža duhovni užitak. Trajnu vrednost mogu imati jedino ona umetnička i književna dela koja su skladni spoj ova tri aspekta. Celokupna istorija umetnosti i književnosti dokazuje ovaj objektivni zakon. Ove su tri vrste vrednosti u umetničkim delima spojene ali, istovremeno, i međusobno nezavisne. Stoga naša umetnička kritika treba da sledi sva tri toka — odvojeno, ali unutar jedinstvenog pristupa.

I. Istinito

Prvi estetički kriterijum umetničke kritike treba da bude autentičnost. Njime vrednujemo umetnička dela da bismo utvrdili odražavaju li neki od stvarno postojećih aspekata društvenog života određenog razdoblja i da li poseduju vrednost da pruže ljudima izvesno znanje o društvu. Naučna kritika ne sme odustati od Lu Xunovog kriterijuma „istine”. Estetičke sudove nije moguće donositi ne uzimajući u obzir suštinske zakone umetnosti, a bit je umetnosti da bude kreativni odraz stvarnog života; zato prvo moramo utvrditi u kojoj je meri taj odraz istinit. Stoga je apsolutno ispravno poimanje autentičnosti kao jednog od najvažnijih kriterijuma u domenu umetničke aktivnosti. Lu Xun je govornio da životna snaga umetnosti leži u njenoj istinoljubivosti. Ako prihvatimo da je istinitost vitalno svojstvo umetnosti, priznajemo da je to suštinska vrednost od koje zavisi i postojanje same umetnosti. Umetnička kritika koja odbacuje ovu vrednost teško se može uzdići na naučni stupanj.

Nema ničeg stvarno čudnog u prihvatanju autentičnosti kao nezavisnog kriterijuma umetničke kritike. Mnogi istaknuti kritičari-realisti su to činili. Dobroljubov je istinit odraz života određenog doba smatrao jednom od najsuštinskijih vrednosti književnih i umetničkih dela: „Pisac-umetnik, čak i kad ne vodi računa ni o kakvim opštim zaključcima o stanju društvene misli i morala, ipak ume uvek da uhvati njihove bitne crte, da ih jasno osvetli i neposredno iznese pred ljude koji razmišljaju. Eto zašto smatramo da čim priznajemo piscu-umetniku talenat, tj. sposobnost da oseća i slika životne pojave u njihovoj istinitosti, već usled samog tog priznanja, imamo opravdanog razloga da na osnovu njegovih dela rašudujemo o njegovoj životnoj sredini, o eposi koja je pisca pobudila da napiše ovo ili ono delo. I merilo piš-

čeva talenta biće ovde to koliko je široko zahvatio život, koliko su trajni i obuhvatni likovi koje je on stvorio.”⁷

Plehanov je visoko cenio umetničku književnu kritiku Bjelinskog, Černiševskog i Dobroljubova. Pošto se umetnička kritika, po njegovom mišljenju, zasnivala na sociologiji, sledi: „Ako je književnost izraz ljudskog života, onda je prvi uslov koji joj kritika mora postaviti njena autentičnost.”⁸ Ispravnost ocena vrednosti, kako Gogolja tako i ruske realističke književnosti posle njega, do kojih je došao krug ruskih kritičara na čelu s Bjelinskim, po Plehanovu je upravo posledica činjenice da su oni autentičnost smatrali prvim i primarnim merilom književne i umetničke kritike.

Autentičnost za Lu Xuna znači da umetnost, u meri u kojoj je odraz životne stvarnosti, mora biti objektivno poštena da bi uopšte mogla postati simbol života jednog određenog doba. Subjektivna raspoloženja i osećanja umetnika koja prožimaju njegovo delo, moraju biti iskrena. Sva stvarna stanja i osećanja koja ga ispunjavaju, mora preneti u svoje delo. U osnovi uspeha svih istinskih umetnika i umetničkih škola nalazi se jedinstvo istine, koju nosi objektivna sadržina, i iskrenih osećanja, ili harmonija „istinite slike” i „nepatvorenog osećanja”. Samo u ovoj dvostrukoj istini može biti umetničke lepote. Kao mlad Lu Xun je cenio pesništvo romantizma i njegovog predstavnika Byrona /Bajrona/ zbog autentičnosti osećanja koja je bila njihova izuzetna odlika, odnosno zbog toga što su probili stege klasicizma da bi svoja uverenja neposredno mogli da izraze. Ovi tzv. pesnici „strave” bili su, po mišljenju Lu Xuna, u stvari „istinoljupci”, „glasnici totalne iskrenosti koji nam daruju dobrotu, lepotu i žestinu”⁹. Bio je uveren da iskrena emocija i istinit glas jedini mogu ljude privući u carstvo lepote. Posle pokreta 4. maj, Lu Xun je postao pristalica realizma. Pozivao je pisce da širom otvorenih očiju posmatraju kobno stanje stvari, da ne okreću glavu pred krvlju koja se proliva, da nikad ne pribegavaju obmani i prevari. Kritikovao je Platonovo shvatanje da je „umetnost udaljena od života”¹⁰. Visoko je cenio *A Dream of Red Mansions* /San o crvenom zdanju/ zbog realističkog

⁷ N. A. Dobroljubov, *Književno-kritički članci*, Kultura, Beograd 1948, str. 257—258.

⁸ Plekhanov, *Selected Philosophical Works*, tom IV, str. 537.

⁹ „On the Power of Mara Poems” /O snazi Mara pesama/, *The Grave*.

¹⁰ „The Enemy of Poetry” /Neprijatelj poezije/, *Collection of Left-Out Writings*

duha „beskompromisnog istinitog opisivanja”¹¹. U ovom periodu je Lu Xun zastupao načelo jedinstva opisivanja stvarnih društvenih okolnosti i istinskih osećanja ljudskih bića.

Autentičnost koju je tražio Lu Xun se, naravno, ne svodi na prosti naturalizam; ona je jedinstvo istinitog detalja i istinite biti, odnosno, istina data u tipičnoj umetničkoj formi. „Kaže se — pisao je Lu Xun — da je istina umetnosti drugačija od istorije istine. Drugoj su neophodne činjenice, a u umetničkoj kreaciji moguće je spajati i opisivati stvari koje se nisu, doduše, stvarno dogodile, ali kompozicija i opis treba da budu verni životu. Pri tom su ono što se komponuje i ono što se opisuje zapravo društvene činjenice. Čovek sudi o postojećim ljudima i stvarima, dalje razrađuje taj sud i iz njega izvlači zaključke kao da pravi predviđanje, jer će potonji razvoj biti dokaz onoga što on piše.”¹² Umetnička istina za koju se zalagao Xun ne označava ostajanje na činjenica, već zahvatanje množine stvarnih ljudi i događaja, i komponovanje, zaključivanje i prenos — tj. u umetničkom rezultatu obuhvaćenu pojmljenu istinu „društvene egzistencije”, tipičnu istinu. Hegel je jednom rekao: „Umetnost ima dužnost da otkrije istinu u formi čulnog umetničkog uobličavanja”¹³, odnosno u „odgovarajućoj formi”. Ona je ovde unekoliko apstraktna; za razne umetnike može imati različita značenja, jer su raznoliki oblici koji mogu biti odraz životne stvarnosti i tim su raznolikiji što više napreduju život i umetničko stvaranje. No, ako uzmemo da „odgovarajuća forma” označava tipičnu umetničku formu i ako joj damo materijalističku osnovu, tada se Hegelova misao pokazuje kao ispravna i duboka. Umetnička autentičnost, o kojoj govori Xun, zapravo i nije drugo do istina data u tipičnoj umetničkoj formi, a to je sasvim u duhu Marxove ideje da realizam ne zahteva tek istinite detalje već i prikazivanje tipičnih likova iz tipičnih sredina.

Umetnička i književna kritika klasika marksizma bila je u celosti naučna: otelotvorenje je jasno određeno političkog stava a da pri tom u njoj nikada politički prikaz ne zamenjuje estetsku procenu. Njihova se kritika umetnosti odvija strogo u domenu estetike. U pismu Lassalleu /Lasalu/ Engels piše: „Ja na Vaše djelo primjenjujem vrlo strogo mjerilo, naime ono najstrože,

¹¹ *Historical Changes in the Chinese Novel* /Istorijske promene u kineskom romanu/

¹² „To u Maoyong, Dec. 20, 1933.”

¹³ G. V. F. Hegel, *Estetika I* (prev. N. Popović), Kultura, Beograd 1959, str. 103.

kako u estetskom, tako i u historijskom pogledu..."¹⁴ U članku o Goetheu /Geteu/ on pojašnjava svoj kriterijum: „Mi mu uopšte ne prebacujemo ni s moralnog ni s partijskog, nego ponajviše s estetskog i istorijskog staništa; mi ne mjerimo Goethea ni moralnim, ni političkim ni ‚ljudskim‘ mjerilima.”¹⁵ Engels je, dakle, smatrao da su estetski i istorijski pristup „najviši kriterijum” umetničke kritike i podvlačio je da je Goethea vrednovao polazeći od kriterijuma estetike i istorije, a ne politike. Ovo posebno zavređuje našu pažnju budući je Engelsovo shvatanje estetičkog suđenja strogo unutar okvira „estetike” a ne izvan njih — u „moralu”, „sektaštvu” ili „politici” — uvidamo da je u potpunosti uvažavao značaj „istine” u estetskom vrednovanju i „autentičnost” uzimao kao njegov osnovni kriterijum. Od umetnosti je tražio ne samo autentičnost i istinite detalje ili prikazivanje istinitih fenomena, već je pred umetnike stavljao zadatak da, tipiziranjem postojećih pojava, postignu sklad između isitnityh detalja i istinite biti i tako ostvare autentičnost tipičnih formi. Njegov prikaz romana *City Girl* /Gradska devojka/ Margarete Harkness /Harknis/ prožet je upravo ovakvim poimanjem „autentičnosti”. Engels bezrezervno hvali istinite detalje ove pripovesti o proleterskoj devojci koju je zaveo buržuj. Ističe da Harknessova realističkim i jednostavnim stilom opisuje uticaj reakcionarnih religioznih filantropskih organizacija na mase, hvali roman zbog „realističke istine” i demonstracije „hrabrosti pravog umetnika”. Njegov zahtev za autentičnošću se, međutim, ne ograničava samo na to; on traži da istina bude data u tipičnoj formi. Pored istinitih detalja pisac mora reprodukovati istinski tipične karaktere u tipičnoj sredini. Samo na taj način realizam može postati „potpun”. U ovom pogledu *City Girl* ima svojih nedostataka. Engels piše: „U *City Girl* radnička klasa se pojavljuje kao pasivna masa, nesposobna da sebi pomogne, a čak i ne pokušava da se potruži da sebi pomogne.”¹⁶ Nakon gotovo pedeset punih godina borbi radničke klase „ne može biti tačno” ukoliko autor opisuje isključivo njenu pasivnu stranu. Ovaj Engelsov tekst nudi nam nekoliko smernica: prvo, umetnička kritika treba da se odvija u domenu estetike; drugo, u procesu vrednovanja umetnosti, kriterijum autentičnosti tre-

¹⁴ K. Marx, F. Engels, *Dela*, tom 36 (prev. M. Fran i D. Perković), IMRP/Prosveta, Beograd 1979, str. 551.

¹⁵ K. Marx, F. Engels, *Dela*, tom 7 (prev. M. Pijade, R. Čolaković, N. Miličević), IMRP/Prosveta, Beograd 1974, str. 186.

¹⁶ K. Marx, F. Engels, *Dela*, tom 44, (prev. O. Kostrešević, M. Joka i Lj. Bauer-Protić), IMRP/Prosveta, Beograd 1979, str. 34.

ba da bude nezavisan; i, treće, istina u umetnosti treba da bude jedinstvo istinitih pojedinosti pojava i istinske suštine tipične forme. U ime istinite biti kritičar ne bi smeo da odriče vrednost istinitih detalja, niti, pak, da odbacuje istinitu tipizaciju i zadovolji se samo istinitim pojedinostima.

Strogo unutar sfere estetike odvija se i Lu Xunova umetnička kritika. „Aršin istine” u njegovom sistemu kritike zauzima izuzetno značajno mesto. Saznajnu vrednost je smatrao relativno nezavisnom. Politička vrednost umetničkog dela kod nejga nikad ne zamenjuje sazajnu. Visoko je vrednovao ona dela u kojima je ostvarena integracija istinitog detalja i istinite suštine kao što su *The Rout* /Poraz/ Fadjejeva, *A Week* /Nedelja/ Libedinskog, *Iron Flood* /Gvozdena poplava/ Serafimoviča i *Cement* Gladkova. Sve ih je smatrao „grandioznim romanima”. Uzmimo *The Rout* kao primer. Vrednost ovog dela, po Lu Xunu, se pre svega sastoji u tome što ono realistički reprodukuje jednu stranu revolucionarne stvarnosti u Rusiji za vreme oktobarske revolucije. Ono je pravi odraz činjenice da „je revolucija i novorođenče, a ne samo krv i prljavština”. Uz realističke slike rata, roman donosi i tipične karaktere, kao što je Levinson, kakve je rađala epoha proleterske revolucije. Lu Xun je visoko cenio ovakva dela jer je u njima ostvareno jedinstvo istinitih detalja i istinite tipizacije, ali nije bio spreman da u potpunosti odbaci ni ona koja ne sežu do ovog jedinstva ostajući na stepnju istinitih pojedinosti. Kao i Engels, i on je bio uveren u životnost ovakvih dela, odnosno u vrednost njihovog doprinosa saznavanju života. Potpuno razumevanje unutrašnjih zakonitosti umetnosti i, što je možda važnije, činjenica da je bio i sam umetnik, učinili su Lu Xuna svesnim da umetnici nikada ne mogu dosegnuti „čistu suštinu” već da jedino mogu odražavati one životne pojave koje sami iskustveno doživljavaju. Zbog toga i nije preterano kritičan prema piscima i umetnicima. Pohvalio bi njihove realističke opise a potom ih pozivao da prikažu pojave tipičnog značenja. Ako istinite pojave ili istinite detalje nazovemo „istinom prve kategorije”, a istinitu suštinu ili istinu tipičnog značenja „istinom druge kategorije”, onda bi umetnička autentičnost kojoj težimo bila jedinstvo obeju. Očevidno je da delo koje poseduje istinu prve kategorije, odnosno koje istinito odražava neke društvene pojave, samim tim nije bez izvesne sazajne vrednosti. I Engels i Lu Xun su odavali priznanje „istini prve kategorije” i pozivali pisce i umetnike da nastoje da ostvare i „istinu druge kategorije”.

Lu Xunova analiza dela tzv. „pisaca saputnika“ je primer primene kriterijuma „istine“ u procesu estetskog vrednovanja. Bilo mu je poznato da ovi pisci nisu pripadali proletarijatu i da, stoga, nisu beskompromisni borci, te da se, prirodno, razlikuju od proleterskih pisaca kao što je Fadjev. Istinitost njihovih dela ne seže do stupnja koji ostvaruje *The Rout*. Prikazujući *The Star-Flower /Zvezdani cvet/* Lavrenjeva, jedno od najboljih dela „pisaca saputnika“, Lu Xun podvlači da se „ono veoma razlikuje od dela proleterskih pisaca. Dok je čitate uvidećete da su i vernici i crvenoarmejci materijal od kojeg je napravljena priča; autor ih slika podjednako dobro i nepristrasno.“ Ovi autori, zbog ograničenosti stanovišta i pogleda na svet, nisu bili u stanju da daju istinite portrete tipičnih karaktera crvenoarmejaca iz vremena oktobarske revolucije. Ili, drugačije rečeno, nisu mogli da segnu do istinite suštine. Pri svemu tome, obilje istinitih detalja daje knjizi *The Star-Flower* određenu sazajnju vrednost. Po rečima Lu Xuna: „To je pripovest o tome kako se dugo sputavana žena zaljubljuje u crvenoarmejca i kako je, na kraju, muž ubija. Vrlo su dirljivi opisi običaja i vrlina običnih ljudi, predela, jednostavnosti i poštenja vojnika.“¹⁷ Zbog toga što njegovo delo istinito prikazuje neke pojave Lu Xun je kineskoj javnosti predstavio još jednog „pisca saputnika“ — Jakovljeva. Prevodeći ga želeo je da kineski čitaoci steknu predstavu o okolnostima u Rusiji toga doba. Ideološka sadržina njegovog dela nije revolucionarna. „Ključ njegove umetnosti su jedino bratstvo i savest. Vrlo je religiozan i na nekim mestima čak obožava crkvu.“¹⁸ Njegovo reprezentativno delo *October /Oktobar/* ispunjavaju tama i beznađe; u njemu nema nijednog lika revolucionara čelične volje, a ipak, budući da nam opisuje neke aspekte stvarnog života i, time, pruža znanje o društvu, ono nije bez stanovite vitalnosti. Lu Xun podvlači da *October*, u celini, opisuje kolebanje i kajanje, u njemu nema nijednog revolucionarnog lika, ali ga ljudi ipak čitaju „jer nije previše daleko od istine“.¹⁹ Pošto je preveo *October* Lu Xun je bio još jasniji: „Naši veliki listovi odbili su čak i da najave *Seljaka*, „ne-revolucionarnu“ pripovetku istog pisca, zbog toga što je sam naslov bio tabu. Sada prevodim jednu drugu priču Jakovljeva, nešto progresivnijih nazora. Njena životnost, po meni, up-

¹⁷ „Postscript to *The Harp*“ /Pogovor za Harfu/

¹⁸ „Postscript to *October*“

¹⁹ „Postscript to *The Harp*“.

ravo je u tome što je autor pisao ono što je mogao: istinu.“²⁰

Prevodeći ova dela Lu Xun nije imao nameru da propagira revoluciju već „da čitaocu pruži mogućnost da sazna nešto o okolnostima na tom mestu i u tom vremenu, rečju, neku vrstu neformalne istorije“. Tzv. „neformalna istorija“ jednostavno je zapis iz kojeg ljudi saznaju nešto o karakteristikama određenog vremena, neka vrsta „ogledala“ ili „skice“. Na osnovu gornjih navoda uviđamo da je Lu Xun sazajnju vrednost dela smatrao nezavisnom.

Pošto je za Lu Xuna „aršin istine“ nezavisan kriterijum, a sazajnja vrednost dela relativno nezavisna vrednost, on nije mogao izjednačiti političku i sazajnju vrednost dela. Priznavao je i značaj dela koja, premda bez neke naročite političke vrednosti, ipak odražavaju nešto od realnosti datog vremena i mogu se uzeti kao njegova parcijalna slika. U prikazu *A Brief Ten Years /Deset kratkih godina/* Lu Xun upravo na ovaj način posmatra umetničku vrednost. Vrednovan političkim kriterijumom, ovaj malograđanski roman ne bi zavređivao Lu Xunovu preporuku, ali meren kriterijumom autentičnosti on je još uvek prihvatljiv kao ogledalo jednog dela životne stvarnosti tog razdoblja. Životnost ove knjige, po Lu Xunu, je u njenoj istinitosti „bez skrivanja ili ulepšavanja“ zbog čega je „ogledalo sadašnjosti i svedočanstvo za budućnost“.²¹

Sazajnja vrednost jednog dela zavisi od toga možemo li ga smatrati ogledalom sadašnjosti i svedočanstvom za budućnost. Ova sazajnja vrednost je povezana s političkom. Naopake političke tendencije često onemogućavaju pisce da istinito odraze društvenu stvarnost; one ih sprečavaju u razumevanju prave suštine društva. No, u pitanju su dve različite stvari. Postoje, recimo, dela, manjkava iil pogrešna po svojim političkim tendencijama, a ipak sposobna da u određenom stepenu odraze stvarnost, da prikažu istinite detalje i time pruže znanje o društvu. Posebna naučna priroda Lu Xunove koncepcije književne kritike proističe iz činjenice da je odvojeno analizirao i jasno razgraničavao sazajnju i političku vrednost.

Njegovi mladalački prikazi tako komplikovanih autora kao što je Arcibašev nikad ne završavaju apsolut-

²⁰ „Translator's Note to *October*“ /Prevodiočeva beleška uz *October/*, Addenda (Continued) to the *Complete Works of Lu Xun /Dodatak (nastavak) Sabranim delima Lu Xuna/*.

²¹ „Introduction to *A Brief Ten Years* by Ye Yongzhen“, *Three Leisures /Predgovor za Deset kratkih godina od Je Jondžena/*.

nom i jednoznačnom procenom: niti je u celini potvrdi-
vao niti je u potpunosti negirao njihovu vrednost. Nje-
gove se kritike razlikuju od sovjetskih iz istog perioda.
One do danas nisu izgubile od svoje tačnosti, pre svega
jer su bile fundirane na čvrstoj naučnoj osnovi. Arciba-
šev je značajna i uticajna stvaralačka ličnost u istoriji
ruske književnosti. Bio je individualistički anarhista,
dakle, posmatrano sa stanovišta revolucionarne demo-
kratije — reacionar. Xun je razumeo problem politič-
ke tendencije u delima Arcibaševa. U pogovoru prevoda
knjige *Shevyrev the Worker* /Radnik Ševirev/ piše:
„Arcibašev je pisac umoran od života. Iz njegove me-
lankolije rođeno je delo u pokrovu od očaja.” Radnik
Ševirev je manje radnik, a mnogo više stari tip neuspeš-
nog intelektualca carističke epohe, anarhist ispunjen
mržnjom. Bio je osuđen na smrt i izbegao ju je pukim
slučajem. S njim niko ne saoseća i niko mu ne pruža
utočište. Posle toga se njegovo nezadovoljstvo pretvara
u mržnju koja je totalna; slepa žeđ za osvetom navodi
ga da divljački puca po publici za vreme pozorišne pred-
stave. S političke tačke gledišta Lu Xun pronađe kroz
dosadu, depresiju, pesimizam i očaj glavnog junaka i,
svestan činjenice da je Arcibašev subjektivan pisac, zna
da su stavovi Sanjina i Ševireva zapravo njegovi vlastiti.
On se otvoreno ne slaže sa stavovima autora iznetim
kroz lik Ševireva. Reformator tipa glavnog junaka ove
knjige, piše Xun „spočetka radi za društvo koje ga pro-
goni i čak pokušava da ga ubije. Posle toga, on se pret-
vara u neprijatelja tog istog društva i sam pokušava da
mu se osveti. Mrzi sve i pokušava sve da uništi. Čini se
da u Kini još uvek nema ovakvih nihilista. Kina, možda,
i neće imati takvih ljudi, barem se nadam da neće.”²²
Lu Xunu je, takođe, bilo poznato da knjige Arcibaševa
„nisu bile dočekane dobrodošlicom ni u Sovjetskoj Ru-
siji” zbog svoje političke nerevolucionarnosti. *Shevyrev
the Worker* je delo koje ne može imati nikakvu pozitivnu
političku vrednost za jednog odlučnog pristalicu revolu-
cionarne demokratije. Lu Xun je i pored toga delo pre-
veo i toplo preporučio njegovog autora. U pogovoru ga
je nazvao „reprezentativnim piscem, pripadnikom reali-
stičke škole, tipičnim za novu rusku književnost. Od
svih pisaca saputnika on je najbolji po dubini opisa.”
Da je Lu Xun ovo delo procenjivao isključivo sa politič-
kog stanovišta ne bi ga ni u kojem slučaju mogao prepo-
ručiti. „Dubina” o kojoj je reč nije nikako u progresiv-
nosti političkih ideja koje obeležavaju ovu knjigu, nego

²² „Talks Recorded”, *Bad Luck* (II)

u njenoj oporjoj istini i hladnim ali smelim zapažanjima
autora o realnosti, što delo čini odrazom neprozirne
tame starog ruskog društva i istinitom slikom reforma-
tora koji se od iluzije okreće očaju i, napokon, osveti.
Po mišljenju Lu Xuna Arcibašev je bio „realista”. Otuda
stanovita vrednost njegovih dela jer iz njih dolazimo
do istinite spoznaje nekih pojava starog ruskog društva
i, koristeći se njome, u stanju smo, da, takođe, bolje
shvatimo reformatore tipa Ševireva u staroj Kini. Ru-
sija „začudo ima mnogo zajedničkog s Kinom — strada-
nja reformatora i naprednih ljudi, recimo”, pisao je
Xun. „Znam da je u vremenu pre i posle osnivanja naše
republike, u njoj mnogo reformatora imalo sudbinu
kakvu je imao Ševirev. Zato, popijmo iz posuđene čaše
vina.”²³ On se nadao da će kineski reformatori izvući pou-
ke iz ovog lika, ali da će odbaciti pogrešno političko
opredeljenje Arcibaševa i da se neće prepustiti očajanju.
On je naučno procenjivao autora po saznoj vrednosti
njegovog dela: pogrešan politički stav Arcibaševa i nje-
gova kasnija opozicija sovjetskom režimu nisu bili raz-
log da Xun prosto odrekne svaku vrednost ovoj knjizi
a da njenog autora etiketira kao „reacionara”.

Naravno da nikom ne pada na um pomisao da je Lu
Xun protežirao Arcibaševa. Zbog čega smo onda ovo na-
veli kao primer? Jednostavno da bi pokazali da se, iako
veliki revolucionar oštire i jasne političke vizije koji je
obično od umetnosti tražio i političku vrednost, Lu Xun
nikada nije bavio jednostranom političkom kritikom.
Uviđao je da nauka o umetnosti treba da analizira, s ra-
zumevanjem i pedantno, konotaciju svakog pojedinog
dela, a ne da primenjuje nekakvo magično političko ogle-
dalo da bi odlučila je li ono mirisni cvet ili otrovni
korov. Time što podvlačimo nezavisnost kriterijuma au-
tentičnosti nikako ne zagovarimo dela koja su puki
realizam a manjka im političko značenje, ni dela koja
donose samo istinite detalje bez istinite biti. Podrazume-
va se da možemo visoko vrednovati jedino dela koja
su ostvareno jedinstvo i jednog i drugog. Da budemo
eksplicitniji: mišljenja smo da autentičnost i političko
značenje ne treba identifikovati. Protivimo se koncepciji
u kojoj se politička vrednost smatra jedinom vrednoš-
ću književnosti i umetnosti, čime se sve podvodi pod
politički kriterijum. Dela koja poseduju istinit detalj
a nedostaje im istinita suština ne treba odbacivati i tako
im negirati izvesni stepen umetničke sazajne vredno-
sti koji u njima postoji.

²³ „Talks Recorded”, *Bad Luck* (II).

Lu Xun je „autentičnost” poimao kao nezavisan estetički kriterij. To je jedini naučni pristup u realističkoj analizi raznovrsnih i složenih književnih fenomena. Uzmimo, na primer, dugu narativnu poemu *Song of a Qin Lady* /Pesma gospođe Cin/ od Wei Zhuanga /Vej Čuan/, pesnika iz Tang dinastije (618—907). Poema nam priča o krvavim borbama „snaga imperijalizma” i Huang Chaovih /Huan Čao/ pobunjenika u razdoblju posle zauzeća grada Chang’ana /Čan An/ kako ih je videla žena koja je tri godine provela među pobunjenicima. Wei Zhuang, aristokrata zemljoposjednik nije bio prijateljski raspoložen prema seljačkom ustanku: zlobno je preувелиčavao „sirovost” i „brutalnost” seljačke revolucije. Zbog toga ova poema ima sasvim pogrešan politički stav, a ipak predstavlja jedinstveno svedočanstvo o seljačkoj revoluciji u doba Tang dinastije. Mnogi istoričari književnosti je, međutim, jednostavno odbacuju. Ljudi iz ove poeme mogu vrlo živo i konkretno sagledati oštre klasne protivrečnosti i intenzivne borbe koje su se vodile u kineskom društvu toga vremena. Iz nje su, takođe, vidljivi i načini prilagođavanja vladajuće klase promenama kao i beda u kojoj je živio narod. Delo očividno predstavlja suštinski doprinos našem znanju i bilo bi pogrešno odbaciti ga u celini zbog njegove političke orijentacije.

Romance of the Three Kingdoms /Povest o tri kraljevstva/ je još jedan valjan primer. Ako ovaj veliki roman posmatramo kroz prizmu političke kritike ne možemo poreći da on nosi veoma snažna ortodoksno feudalna obeležja. Pun je hvale za feudalnu odanost vladaru, opiranja i kleveta upućenih seljačkom ustanku Žutih turbana; zalaže se za teokratiju, feudalno sujeverje i propagira ideju da su heroji tvorci istorije. Pri svem tom, bilo bi smešno odbaciti ga samo zbog toga. U romanu su realistički i živo opisane bespoštudne borbe za vlast i imetak između feudalnih političkih i vojnih grupa u pokrajinama Wei, Shu i Wu /Vej, Šu i Vu/ tokom perioda tri kraljevstva u kineskoj istoriji. Roman je prava panoramska slika toga doba, koja po svojoj iznimnoj saznanjnoj vrednosti uveliko nadilazi mnoge knjige istorijskih dokumenata. Uviđamo da bi nas odustajanje od kriterijuma „autentičnosti” onemogućilo da ovom delu damo mesto koje mu u istoriji pripada. *The Travels of Lao Can* /Putovanja Lao Cana/ je roman koji i danas vredi pročitati. I njegova saznanjna vrednost proističe iz istine o društvenoj stvarnosti u doba pozne Qing /Cin/ dinastije koju pred nas iznosi. Ako ga posmatramo isključivo s političkog stanovišta zaključićemo da se mora prog-

nati u pakao zbog suprotstavljanja buržoaskoj demokrat-skoj revoluciji i Yihetuan /Jihetuan/ (bokserskom) ustanku i odbrane autokratske vladavine Qing dinastije.

Naučno vrednovanje ovih književnih dela prošlosti postaje nemoguće ukoliko napustimo kriterijum autentičnosti i zamenimo ga političkim standardima. Još opasnije je svođenje političkog kriterijuma na njegov uski ultralevičarski oblik, tzv. klasno proleterski pristup, koji je preovladavao u prošlosti. To dovodi do apsurdnih formula kao što je „neproleterska umetnost je reakcionarna umetnost”, na osnovu koje se onda u potpunosti odbacuju sva dela prošlosti jer pripadaju feudalnim i buržoaskim klasama. Rezultat je kompletno negiranje legaliteta kineske i inostrane književnosti. Četvoročlana banda je bez izuzetka odbacivala sva kineska i strana klasična dela pod optužbom da su „izvikana, strana i stara”, „feudalna, buržoaska i revizionistička”. Dela renesanse, prosvetiteljstva i kritičkog realizma bila su osuđena na smrt. Po nagovoru Yao Wenyana /Jao Venjuan/ sročila je grupa pisaca okupljena oko njega tekst „Advocating Bourgeois Art Means Restoring Capitalism”²⁴ /Odbrana buržoaske umetnosti jednaka je obnovi kapitalizma/ u kojem se umetnost renesanse, prosvetiteljstva i kritičkog realizma osuđuje za zločine „pripremanja javnosti za kapitalizam”, „zatvaranje očiju radnom narodu” i „podršku sistemu eksploatacije”. Tako su u pakao prognana dela čiji je doprinos progresivnom razvoju ljudskog društva bio izuzetno velik i koja su voleli i cenili učitelji proletarijata. Za svoje nasrtaje na civilizaciju, četvoročlana banda imala je, naravno, svoje niske pobude, no što se tiče umetničke kritike, njen nenaučni pristup bio je u tome što je, pod najrevolucionarnijom zastavom proletarijata, skrivala najapsurdniji politički kriterijum koristeći se njime za totalno odbacivanje umetnosti prošlosti. Činjenica da je politički kriterijum za njih bio apsolutan nužno ih je dovela do totalnog nihilizma. Ovo iskustvo predstavlja krajnje nenormalnu pojavu u istoriji kineske književne kritike i ozbiljnu lekciju koju kritičari moraju imati na umu.

II. Dobro

Drugi kriterijum umetničke kritike je društvena korisnost. On u sebi uključuje i ono što obično nazivamo političkim kriterijumom, mada je znatno širi od njega.

²⁴ *Hongqi*, 4/1970.

Kriterijum društvene korisnosti je odraz još jednog osnovnog zakona umetnički lepog — naime, toga da svaki tip umetnički lepog treba da doprinosi napretku čovečanstva i društva. Lu Xun je baš to podrazumevao pod „kriterijumom progressa“.

Istorija umetnosti nam kazuje da je rad prethodio umetnosti; ljudi su prvo posmatrali objekte i pojave sa stanovišta njihove korisnosti a tek kasnije sa stanovišta estetske vrednosti. Drugim rečima, ljudi su prvo u stvarima zapažali njihovu korisnost, da bi tek kasnije počeli procenjivati njihovu lepotu. Uz njenu funkciju ogledala društva, postoje još dva osnovna razloga za nepohodnost i mogućnost umetnosti: njena estetska vrednost i njena korisnost. Poput drugih oblika društvene nadgradnje — morala, prava i nauke — i umetnost je, kao moćan instrument, u službi praktične društvene aktivnosti čovečanstva u preobražavanju sveta. Lu Xun je o suštini lepote rekao: „Sve one stvari koje čovek smatra lepim u isto vreme su i korisne jer su važni činoci njegove borbe za održavanje u prirodi i društvu.“²⁵ Korisnost umetnosti je nekad očevidna a nekada nije, no i onda kada izgleda da je nema, ona ipak postoji. Veza između čovekovog osećanja za lepo i upotrebne vrednosti bila je na primitivnom, embrionalnom stupnju razvoja umetnosti posve jasna — jednostavna i neposredna. Što je umetnost postajala višesmislenija i ova veza bivala je skrivenija, ponekad čak tajna — istinski složen proces s mnogo posredovanja. Korisnost umetnosti o kojoj se na današnjem stupnju razvoja može govoriti nije jednostavna, vulgarna, uska i neposredna društvena korisnost. Radi se o složenoj, uzvišenoj korisnosti koja dolazi do izražaja tek nakon serije posredovanja, od kojih je najvažnija „lepota“. Odbacujući vulgarni i uski utilitarizam, društvena korisnost kojoj umetnost treba da teži obuhvata:

1. ono što je korisno čoveku u njegovoj borbi sa silama zla, što podstiče praktičnu aktivnost društvene promene;

2. ono što uvećava čovekovo znanje, umanjuje njegovu podređenost prirodi i unapređuje civilizaciju;

3. ono što, obogaćujući čovekovu dušu, bogati duhovni život pojedinca i društva, povećava čovekovo samopoštovanje, podstiče duhovnost i snaži moral.

U besklasnom društvu čovekovo shvatanje korisnosti, prirodno, gubi obeležja klasnog interesa. Kada je dru-

²⁵ „Preface to the Translation *On Art*“, /Predgovor prevodu *O umetnosti*, *Two Hearts*.

štvo postalo klasno, ljudi su se našli u različitim klasnim položajima što je odredilo i njihove koncepcije korisnosti, a politiku pretvorilo u koncentrisani izraz klasno materijalne korisnosti. Pisci svih klasa koriste književnost da bi izrazili volju, aspiracije i ideale klase kojoj pripadaju; ponekad književnost postaje i specijalno oružje klasne borbe za preobražaj društva po slici vlastite klase. Proletarijat u nauci o umetnosti ne skriva već, naprotiv, otvoreno iznosi svoje stanovište: politička korisnost veoma je važna i od književnosti i umetnosti se zahtevaju sposobnost aktivnog delanja u procesu društvenog preobražaja i pružanje doprinosa društvenom progressu. Proleterski pogled na svet je dijalektički i istorijski materijalizam: umetnost i književnost uvek su povezane s različitim etapama u istorijskom razvoju. Zato proleterska umetnička i književna kritika, u određenim istorijskim uslovima u kojima su klasne i nacionalne protivrečnosti posebno zaoštrene, naročito insistiraju na tome da umetnost i književnost budu deo političke borbe proletarijata. Međutim, krajnji cilj proletarijata je ukidanje klasa. On klasno društvo smatra tek stupnjem u istorijskom razvoju čovečanstva pa, prirodno, i umetnost i književnost moraju da ga prevaziđu i da se razvijaju naporedo s društvom. Na narednom stupnju istorijskog razvoja umetnost i književnost zadržavaju i dalje funkciju služenja društvenom preobražaju ali prestaju da budu oružja klasne borbe.

Društvena korisnost umetnosti i književnosti je pluralistička vrednost. Politička vrednost u službi društvene transformacije je samo jedan deo društveno korisne vrednosti umetnosti a nikako odraz njene ukupne vrednosti. Korisnost umetnosti, isto tako, podrazumeva i njenu sposobnost da doprinosi preobražaju čoveka i progressu civilizacije. Stoga moramo u nauci o umetnosti i književnosti dati političkom kriterijumu mesto koje mu pripada: on je važan deo, ali nije celina, kriterijuma društvene korisnosti. Ako ne dopustimo da politički kriterijum zameni sve druge, naša će kritika biti primere-nija zakonima umetnosti i književnosti, obuhvatnije i tačnije će se baviti, osim političkim, i ostalim vrednostima koje postoje u umetnosti.

Neosporno je da umetnost ima značajnu ulogu u društvenom i kulturnom razvoju čovečanstva. Nekada je, u antička vremena, kada je ljudski život bio srazmerno jednostavan, umetnost „znala više o imenima ptica, zveri, trava i drveća“. Danas, kada je sadržaj života neuporedivo bogatiji i ranzovrsniji, umetnost može obogatiti čovekova znanja u svim sferama, stimulirati njegovo

mišljenje i tako doprineti nezaustavivom kulturnom napretku čovečanstva. U eseju „Chernyshevsky's Views on Literature” /Pogledi Černiševskog na književnost/ koji je preveo Lu Xun, Plehanov odgovarajući na pitanje „šta dobro umetnost donosi čovečanstvu?” kaže da izuzetni značaj umetnosti jeste u tome što „u masi čitalaca širi ogromnu količinu znanja i, što je još važnije, upoznaje ih s pojmovima koje stvara nauka.”²⁶ Celokupna dela velikog umetnika često, po svojim duhovnim kvalitetima, nalikuju enciklopediji i predstavljaju novo bogatstvo u riznici svetske kulture. Takvim kvalitetom odlikuje se i delo Lu Xuna.

Lu Xun je izuzetno cenio poznatog holandskog pesnika i esejistu Von Aitena i preveo je na kineski njegovu filozofsku bajku *Little John* /Mali Džon/. O njoj je pisao kao o „pesmi bez rime, bajci za odrasle. Autorovo veliko znanje i senzibilitet čine da priča postaje mnogo više od obične bajke za odrasle.”²⁷ Kada je neko rekao da bi Lu Xun trebalo da dobije Nobelovu nagradu, on je odgovorio: „Što se tiče Nobelove nagrade, Liang Qichao (Lian Čičao) je naravno ne zaslužuje, ali ni ja. Nisam dovoljno marljivo radio da zaradim toliki novac. Na svetu postoji bezbroj autora boljih od mene koji je ipak nisu dobili. Nikada ne bih bio u stanju da napišem knjigu kao što je *Little John* koju sam preveo, a njen pisac takođe nije dobio ovu nagradu.”²⁸ Koji je to kritički kriterijum po kojem je Lu Xun toliko hvalio *Little Johna*? Xun je posebno naglašavao „veliko znanje” pisca, odnosno saznavnu vrednost dela. Ova bajka — pesma u prozi, mešavina realizma i fantazije — opisujući snove i podvige junaka Malog Džona, u stvari peva odu prirodnoj lepoti holandskog pejzaža. U njoj su personificirani cvetovi, bilje, ptice i insekti i oni komuniciraju s najčudnovatijim bićima. Podvizi malog junaka izraz su neutoljive žeđi za znanjem. Ovakva dela, pored svoje zanimljivosti, čitaoca uvode u oblast znanja i filozofije.

S napretkom društva raste i značaj društvene korisnosti umetnosti. Nauka je u savremenom društvu prodrila u sve sfere i sve je važniji činilac progresu. Stoga i umetnost i književnost, kao odraz stvarnosti, ne mogu a da ne otelotvore i ove promene. Uzmimo za primer naučnu fantastiku. Lu Xun je bio među prvima koji su predstavili ovaj književni rod kineskom čitaocu. On je,

početkom 20. veka, kada je naše tržište knjige bilo preplavljeno stranim detektivskim i ljubavnim romanima, preveo *Putovanje na mesec* i *Put u središte zemlje* Julesa Vernea /Zila Verne/. Ove knjige su imale zdrav i povoljan uticaj na našu omladinu. Savremena zapadna naučna fantastika je, sledeći ogromne uspehe nauke, mnogo napredovala u poređenju s onom iz doba Vernea. Ovaj rod postaje sve popularniji u zemljama razvijene nauke i tehnologije. Na Zapadu danas postoje izdavačke kuće, udruženja pisaca i međunarodne nagrade isključivo namenjeni naučnoj fantastici. Došlo je do brojnih inovacija kako u intelektualnoj sadržini tako i u stvaralačkoj metodi u ovoj književnoj vrsti. Pored pisaca koji nemaju drugog cilja osim da uzhude čitaoca fantastičnim trilerom, postoje i drugačiji, ozbiljniji autori naučnofantastičnih dela. Osnova njihovih romana je društvena i naučna stvarnost, a rezultat je istinski vredna književnost.

Nema izgovora koji bi mogao opravdati odbacivanje naučne fantastike. Ona u mladima budi interes za nauku i stimuliše potrebu ljudi za istinom i nepoznatim, podstiče ih da misle naučno, širi njihove vidike i obim njihovog poznavanja nauke.

Dela Julesa Vernea i mnoga druga, recimo Fabreova /Fabrova/ *Souvenirs Entomologique* /Entomološka sećanja/ koja je predstavio i preporučio Lu Xun, ali i savremena *Devil's Delta and UOS* /Đavolova delta i UOS/ kao i hiljade izvanrednih naučnofantastičnih romana predstavljaju doprinos društvenom progresu, te se njihova društveno korisna vrednost ne može zanemariti.

Društvena korisnost umetnosti i književnosti ima još jedan veoma važan vid: bogaćenje čovekovog duhovnog života, obrazovanje i oplemenjivanje njegove duše, podizanje njegovih moralnih standarda i osećanja dostojanstva, čime nedvojbeno pospešuju proces njegovog oslobađanja od bestijalnosti i prevaziđenih oblika mišljenja i moralnosti. Lu Xun je još kao mlad pisac-početnik i pre no što je razvio svoje shvatanje društvene korisnosti, praktično uviđao da umetnost ima ovakvu funkciju. Duboko je verovao da je nužna pretpostavka nacionalne obnove „uzdizanje čoveka”. Umetnost i književnost mogu u tome odigrati važnu ulogu upravo zbog svoje sposobnosti da oblikuju čovekovu dušu. Xun je u „On the Power of the Mara Poems” /O snazi Mara pesama/ pisao da je „dužnost i uloga eseja da kultiviše čovekov duh i misao”. Kultivacija se, po njegovom mišljenju, sastoji u oblikovanju i oplemenjivanju ljudskog duha. U tekstu „Suggestions for the Planned Dissemination of the Fine Arts” /Predlozi za plansko širenje lepih umetnosti/ napi-

²⁶ G. V. Plehanov, *Umetnost i književnost* (prev. D. Živković), Kultura, Beograd 1949, str. 364.

²⁷ „Introduction to *Little John*” /Predgovor za Malog Džona/

²⁸ „To Tai Jingnong, September 25, 1927” /Pismo Tai Dji-nongu, 25. 9. 1927/.

sanom 1913. godine, kaže da je uloga lepih umetnosti „da budu izraz kulture“, „da dopunjavaju moral“ i „da pomažu ekonomiju“. U vezi s „dopunjavanjem morala“ sledi objašnjenje: „Mada cilj lepih umetnosti nije u potpunosti identičan s ciljem morala, one čovekovom karakteru daju novu dubinu, snaže njegovo samopoštovanje i dopunjavaju uticaj morala.“

„Kultivacija čovekovog duha i misli“ označava proleptšavanje čovekove duše. Gorki je pisao: „Svrha književnosti je da pomogne ljudima da shvate sebe, da jača njihovu veru u sebe, razvija u njima potrebu za istinom, da se bori protiv vulgarnosti, da u ljudima pronalazi dobro i u njihovim srcima budi stid, ljutnju i hrabrost bodreći ih da istraju na putu vlastitog preobražaja u bića uzvišena i jaka, sposobna da vode život nadahnut svetim duhom lepote.“²⁹ Tako je i drug Zhou Yang (Džou Jang) video ulogu umetnosti i književnosti: „Cilj umetnosti i književnosti treba da bude upliv na duhovni život ljudi, uticaj na oblikovanje čoveka, na njegov preobražaj i formiranje mentalnih stavova jedne ili više generacija, kako bi od njih postalo ono najbolje što ima naša zemlja i nacija. U tome je svrha i uloga umetnosti i književnosti.“³⁰

Od svih društveno korisnih vrednosti umetnosti i književnosti nijedna nije tako bitna kao što je vrednost stimulansa uzvišenog ljudskog duha i čovekovog dostojanstva. Upravo u tome i jeste posebna misija umetnosti i književnosti. Kada je Gorki govorio da je književnost „izučavanje ljudi“ pod tim nije jednostavno podrazumevao činjenicu da su objekt književnosti ljudi, živi i stvarni, već i da je njena osnovna uloga da čoveka učini samopouzdanijim, da utiče na njegovu dušu i tako vrši svoju naročitu društvenu ulogu. Ona nacija koja želi da razvija svoju nauku i kulturu mora se umnogome oslanjati u izvršenju tog zadatka na nauku i obrazovanje; kada teži da podigne na viši nivo samopoštovanje i moral onda se mora oslanjati na umetnost i književnost. Svojom izvanrednom privlačnošću umetnost i književnost vrše nevidljivi uticaj na duše miliona ljudi, lepoti njihovog duha daju novu snagu čineći ga još uzvišenijim. Nijedna ideologija nema tu moć. Iako umetnost i književnost služe i političkoj borbi — njihova osobenost nije u tome; u ovom pogledu se ne mogu porediti ni s novinarstvom ni s društvenim naukama. One služe

²⁹ Gorky, *On Literature /O književnosti/*, str. 11.

³⁰ „Liberate Our Mind and Seek Truth from Facts“ /Oslobodimo duh i potražimo istinu u činjenicama/, *Wen Hui Bao*, 26. 2. 1980.

i nauci i kulturi, ali njihova osobenost ni tu ne leži; na ovom planu su svakako ispod obrazovnog sistema ili naučnog istraživanja. Osnovna društveno korisna vrednost umetnosti i književnosti manifestuje se u njihovoj moći da oblikuju i oplemenjuju ljudski duh i moral. Socijalistička umetnost i književnost treba da izvrše svoju ulogu u formiranju novog stava, novog karaktera i novog mišljenja i osećajnosti socijalističkog naroda.

Neki drugovi stoje na stanovištu da je vrednost umetnosti kao dopune morala i vajara ljudske duše u stvari politička vrednost, te da je u celini merljiva političkim aršinom. Postoje, naravno, veze, ali razlike između moralne i političke sadržine. Priznajemo da veliki deo morala ima klasni karakter i političko značenje, ali to nije slučaj sa svim moralnim normama. Moral je u znaku dualiteta univerzalnog i partikularnog. Moral u klasnom društvu, uglavnom, nosi obeležja partikularnosti određene klase. Shvatanje morala pretežno dobija izraz u klasnim pojmovima dobra i zla. Postoji, međutim, istorijska baština: ljudsko društvo je postepeno akumuliralo izvesne univerzalne i trajne moralne standarde i norme. Tako, na primer, progresivne grupe ljudi, u svim vremenima i u svim društvima, teže istinitom, dobrom i lepom i afirmišu moralne vrline hrabrosti, iskrenosti, mudrosti, poštenja, odanosti, ljubaznosti, spremnosti da se pomogne drugom i uvažavanja istine. Svi afirmišu radost čiste ljubavi i iskrenog prijateljstva; svi priznaju nemoralnost obmane, prevare, izdaje, krađe, kukavičluka, samovolje, okrutnosti i izdaje otadžbine. Univerzalne moralne norme su izraz univerzalnosti morala. Nema toga naroda koji može sebi da dopusti odbacivanje ovih plemenitih moralnih kvaliteta. Proletarijat mora poučiti mlade generacije ispravnom životu, radu, ljubavi, braku, poštovanju učitelja i starijih. Moraju se afirmisati one moralne norme koje su provereno dobre. U deci i omladini treba odgajati plemenite moralne vrline: hrabrost, skromnost, marljivost, učtivost i istinoljubivost itd. Ovakav se odgoj umnogome razlikuje od političkog obrazovanja i pripreme za klasnu borbu. Postoje književna dela — kao što su bajke i pesme Grimma, Puškina i Andersona, basne Ezopa i Krilova — koja privlače ljude svih uzrasta. I proletarijat ih koristi u vaspitanju mlade generacije. Tvrdoglavo insistiranje na primeni političkih merila u vrednovanju ovih dela nužno vodi negaciji; ako, pak, prihvatimo kriterijum društvene korisnosti i vrednujemo njihov uticaj u odgajanju plemenitih moralnih osobina, postaće nam sasvim jasna znatna vrednost koju poseduju.

Socijalistička umetnost i književnost treba da budu u službi proleterske politike, ali se njihova korisnost ne sastoji samo u tome. Njihova utilitarnost je daleko šira. U određenim istorijskim okolnostima — kada su klasne i nacionalne protivrečnosti izuzetno zaoštrene a politička borba bespoštedna — u potpunosti je ispravno da proletarijat naglasi političku komponentu u svojoj koncepciji umetničke i književne vrednosti i da, na tom osnovu, od obeju zahteva da budu sastavni deo njegove političke borbe. Predvođen Lu Xunom kulturni pokret leve je tridesetih godina oštro kritikovao različite buržoaske argumente o transcendentnom statusu umetnosti i književnosti u odnosu na politiku. Pokret je zastupao stanovište da je književnost sredstvo društvenog preobražaja i sastavni deo političke borbe proletarijata. Pošto je bilo odraz praktičnih potreba klase, ovo je gledište bilo apsolutno ispravno. Xun ipak nikada nije odbacio i druge vrednosti umetnosti: podvlačeći političku vrednost umetnosti i književnosti ni u kojem ih slučaju nije svodio na propagandno sredstvo. Nauka o umetnosti ne postavlja pred nju samo političke zahteve, nego i kulturne, moralne pa i ekonomske. Otuda nikako nije nužno da „umetnost u službi politike proletarijata” postane opštevažeći slogan socijalističke umetnosti. U njenom vrednovanju naše polazište treba da bude stvarni život, činjenica da su društvene vrednosti umetnosti mnoge i raznovrsne. Tek tada će procvetati stotine cvetova socijalističke umetnosti a umetnici će slobodnije i potpunije ovladati svojim stvaralačkim moćima da bi bolje i svestranije služili ljudima i socijalizmu.

III. Lepo

Umetničko stvaranje je estetska aktivnost, kreativni proces čiji proizvod je „lepo”. Ako uporedimo umetnost s drugim oblicima nadgradnje kao što su nauka ili moral, pojavljuje se njena jedinstvena karakteristika: umetnost mora posedovati vrednost lepog. Ostale njene vrednosti — saznajna i društveno korisna — moraju biti izražene u formi lepote. Ako umetnost izgubi vrednost lepog, iščeznuće i ostale njene vrednosti. Plehanov je delio mišljenje Černiševskog da, istorijski posmatrano, nikada nije postojalo niti jedno umetničko delo koje bi, u apsolutno čistom obliku, izrazilo osećaj lepog. Umetnost je vazda izraz ne samo „osećaja” lepog nego, u isto vreme, i drugih čovekovih težnji (traganja za ljubavlju, istinom, itd.). Plehanov je uvideo da Černiševski nije

dovoljno isticao da u lepom svoj izraz moraju dobiti i druga čovekova društveno korisna pregnuća. „Zadatak naučne estetike” je prevashodno da objasni „kako se druge čovekove težnje odražavaju na njegovu koncepciju lepote, kako te težnje, koje se menjaju tokom društvenog razvitka, utiču na promene u ideji lepote i kako se ona u tom smislu menja?” Plehanov sjajno zaključuje: „Pretpostavimo da umetnički proizvod, uz osećaj lepog — ne zaviseći isključivo od njega — izražava i određene moralne i praktične težnje. U tom slučaju, pravo je kritičara da se usredsredi na njih i ostavi po strani problem do koje su mere one dobile svoj umetnički izraz. Tada kritika nužno dobija karakter moralne pridike.”³¹ Ovde je izvrsno razjašnjen odnos koncepcije umetnički lepog i drugih ciljeva umetnosti. Kada nestane veze između drugih funkcija umetnosti i lepote, umetnost gubi svoje posebne karakteristike i pretvara se u moralnu pridiku. Lu Xun, očevidno pod uticajem Plehanova, nije negirao propagandne i obrazovne mogućnosti umetnosti, ali je uvek i dosledno zahtevao da one budu realizovane u lepoj formi. Neprestano je opominjao umetnike da nikad ne zaborave da umetnost u suštini i jeste umetnost zbog njene „lepote”.

Lu Xun se pita: „Šta je umetnost? Čini se vrlo nejasnim, mada u stvari nije. Ona je neodvojiva od društvenog života. Uzmimo vazdu kao primer. Na početku, bio je beli porcelan; onda smo po njemu iscrtili tri lika — bor, bambus i šljivin cvet, potom smo dodali hrizantemu ili dopisali, recimo, „pravi džentlmen”. Bela vaza se može i inače koristiti, zašto bi čovek po njoj morao slikati i pisati? Zbog toga što tek tad ona izgleda lepo; to se naziva onda umetnošću, a umetnost nije nešto teško razumljivo.”³² Ovaj navod sadrži jednostavnu i duboku istinu: umetnost mora davati ljudima osećanje lepog.

Koje je onda merilo lepote u umetničkoj kritici? Mnogi estetičari bavili su se ispitivanjem sadržaja i suštine lepote; ponudili su brojne definicije i otkrili nekolicinu pravila. Neki od njih su okrenuti strukturi stvari i lepotu određuju kao jedinstvo različitosti; drugi se usredsređuju na ljudska osećanja i lepotu nalaze u svim stvarima koje ljudima pružaju „radost”, posebne emocije ili „izmenjeno” stanje; treći posmatraju odnos stvari i ljudi, pa je lepota, za njih, ono što u ljudima pokreće

³¹ Plekhanov, *Selected Philosophical Works*, tom. IV, str. 360—61.

³² Chen Guang, „Memories of a Talk with Lu Xun” /Sećanja na razgovor sa Lu Xunom/.

mentalne asocijacije. Nikom od njih nije uspelo da postavi normu apsolutne lepote po kojoj bi onda ljudi mogli da je stvaraju. Umetnička aktivnost je najsloženija od svih čovekovih emocionalnih aktivnosti; ona je kreativna i individualna. Kako se razlikuju društveni položaji pojedinaca tako se razlikuju i njihova iskustva i mentaliteti. Otuda su i njihovi osećaji lepog različiti i subjektivni. U istoriji književnosti su rađanja različitih škola kao i razvoj šarolikih umetničkih stilova unutar njih usko povezani s razlikama u shvatanju i vrednovanju lepote u redovima pisaca i umetnika. Kritičari su, isto tako, u vlasti sopstvenih estetičkih stanovišta; svaki od njih postavlja umetničkim delima posebne zahteve. Između kritičara različitih škola moguće su vrlo velike razlike u poimanju lepote. U tome nema ničeg čudnovatog; jedino što je čudno u nauci o umetnosti je da neko uopšte pokuša da izvesno merilo lepote apsolutizuje. Lenjin je pisao: „ne, o shematizmu u oblasti književnosti najmanje može biti govora.”³³ Doista i nije moguće postaviti uniformne i precizne norme lepote u umetnosti. Pod normama podrazumevamo one opšte karakteristike koje formiraju ključne elemente umetnički lepog koje objektivno postoje a većina kreativnih umetnika ih prihvata.

Koje su to suštinske karakteristike umetnički lepog? Gde se krije ta ogromna moć koja je u stanju da podstakne estetski osećaj u ljudima? Po mom mišljenju postoje dve, od mnogih odlika lepog, koje su osnovne: specifična slikovitost i emocija. Bez obzira na to da li je autor romantičar ili realista ili pak ima sasvim druge estetičke tendencije, u procesu stvaranja lepog on se ne može odvojiti od ovih dveju osnovnih karakteristika.

Lu Xun je delio mišljenje Plehanova kada je govorio da „jedinstvenost uživanja u lepom leži u njegovoj neposrednosti.”³⁴ „Neposrednost” znači da je slika vidljiva, da ju je moguće dodirnuti ili osetiti. Još eksplicitnije, znači da lepe stvari ne postoje apstraktno i da impuls koji budi osećaj za lepo nije ovisan od logičkog ili naučnog rezonovanja. Naprotiv, umetnikovo spoznavanje aktualnog života uvek je vezano za stvari konkretne i žive, koje se mogu osetiti i saznati. Rečju, kad stvar odraze stvarnog života govor pisca i njegov izraz uvek su konkretne, žive i opipljive slike.

³³ V. I. Lenjin, *O književnosti*, Partijska organizacija i partijska književnost (prev. D. Živković), Kultura, Beograd 1949, str. 45.

³⁴ „Preface to the Translation *On Art*”, *Two Hearts*.

Osnovna odlika doživljaja lepog koju Lu Xun naziva „neposrednost” zapravo je intuitivni osećaj za lepo. Plehanov nije negirao postojanje estetske intuicije ali je objašnjavao da se iza ove naizgled intuitivne individualne psihološke forme u stvari skriva utilitarna i logička osnova. U tom pogledu se njegovo stanovište razlikuje od shvatnja buržoaskih estetičara koji intuiciju smatraju misterioznim osećanjem animalnog fiziološkog instinkta bez ikakve veze s korisnošću. Nije pogrešno prihvatiti estetsku intuiciju. Poznato je da ljudi često videvši lepu sliku ili pročitavši izvanredno književno delo bez razmišljanja uzdahnu od oduševljenja. Užitek u lepom može nastati u magnovenju, a sud o lepoti može se doneti čak trenutno. Ova vrsta užitka i ovaj tip suda nisu posledica nekog dugog razmišljanja, a nisu povezani ni s usko ličnim procenama. Reč je o impresiji koju rađa intuicija; to je vrsta neposrednog razumevanja koju nam daruju slike. U stvari, radi se o slikovitom odrazu postojanja lepote, a specifične slike predstavljaju objektivnu osnovu neposrednosti u osećaju lepog.

Umetničke slike podstiču doživljavanje lepote. Zato odbaciti slike znači isto što i odbaciti umetnost. Polazište umetničke i književne kritike mora da bude specifična slika, ili osećaj lepog koji slika izaziva; dalje kretanje ide preko analize istinitosti slike, utvrđivanja da li je ona tipična, te analize karakteristika i načina izražavanja osećaja lepog u njoj. Njozbitnija greška naše kritike bila je u tome što je, umesto od slika, polazila od određenih načela, dogmi i ideja.

Druga odlika osećaja lepog u umetnosti je njegova emocionalnost. Od svih činilaca na koje je moguće razložiti osećaj lepog emocionalni faktor je najaktivniji. On je i najbitnija karakteristika koja razlikuje umetnost od nauke. Ova odlika je čak značajnija i od slikovitosti. Slikovitost umetnosti isključivo kroz medij osećajnosti može dopreti do srca posmatrača; samo tim putem mogu slike probuditi u posmatraču saosećajni odgovor. Nekim umetničkim delima, političkoj poeziji na primer, često manjka slikovitost, ali zbog njihove unutrašnje emocije ljudi osećaju lepotu. Umetnost i književnost ne bi bile moguće bez iskrene i strasne emocije. Stoga je ravnodušnost u umetnosti mnogo fatalnija slabost od nejasne slikovitosti, nejasnog jezika ili nezgrapne konstrukcije. Samo su u jednom domenu, u domenu emocije, umetnici suvereniji znalci čovekove složenosti od naučnika i političara. I baš tu, pisci i umetnici otkrivaju čovekove tajne i njegov unutrašnji svet.

Svaki izraz i svako izlaganje emocije, naravno, nisu lepi. Kao što je Lu Xun govorio — prvi plač novorođenčeta je izliv osećanja ali nije pesma. Tek onda kad umetnik emociju uzme za svoj predmet, iskusi je, shvati i da se emocije posredstvom imaginativne aktivnosti potaocu stimuliše osećaj lepog. Po rečima Bjelinskog, genije umetnosti „je *intuitivna* sposobnost poetske upotrebe osećanja s ciljem da se postigne realistička impresija i da se emocije posredstvom imaginativne aktivnosti ponovo pojave u poetskoj slikovitosti.”³⁵

Lu Xun je posebnu pažnju poklanjao emocionalnom elementu umetnosti i književnosti. Veoma rano je uvideo razliku između književnosti i pisanja u nauci: „prva treba da potakne ljudska osećanja”, dok je cilj drugog „da stimuliše ljudsko mišljenje”. U tekstu „The Enemy of Poetry” /Neprijatelj poezije/ iz 1925. godine razmatrao je emocionalni momenat kao posebnu pojavu u poeziji. Složio se s japanskim kritičarom Hirohi Ichinom da su intelektualci i religiozni ljudi koji potiskuju svoje emocije i u prosuđivanju poezije se drže intelekta i filozofije, u stvari, neprijatelji poezije. Kasnije je nedvosmisleno izjavio: „jedino oni koji su sposobni i za ljubav i za mržnju mogu pisati književna dela” i tražio je od pisaca da strasno prigrle svoju ljubav i mržnju. Xun je zahtevao da emocije u umetnosti i književnosti budu ne samo snažne, bogate i iskrene nego i suzdržane — emocije s nekom vrstom unutrašnje vreline; da ne nalikuju neobuzdanoj poplavi Žute reke, nego da budu kao termalna toplina drhtavog plamtanja lave skrivene pod zemljinom korom. Takve emocije ne izazivaju u ljudima površno uzbuđenje već se dotiču najtajnijih dubina ljudske duše. „Nisam uveren — pisao je Xun — da je pravi trenutak za pisanje poezije momenat usijanja piščevih emocija pošto ih on tada odveć otvoreno iznosi i tako ubija poetsku lepotu.”³⁶ Podrazumeva se da Lu Xun nije bio pristalica nekontrolisanog razbacivanja emocija; naprotiv. Držao je da snažna osećanja treba pročistiti i oplemeniti a tek ih, potom, zgusnuta, odenuti u jezgrovitu umetničku formu. Ovakav postupak nikako ne umanjuje intenzitet osećanja; čak suprotno, njime vrelina emocije biva zaštićena. Zbog toga ni izbliza nije dostatno od umetnosti i književnosti tražiti emociju uopšte; moraju se zahtevati suzdržana i vitalna osećanja, a, pre svega, duboka. Istinsku emocionalnu lepotu poseduje samo ova vrsta unutrašnjih osećanja.

³⁵ „*Foreign Theoreticians and Authors on Thinking in Images*” /Strani teoretičari i autori o mišljenju u slikama/, str. 74.

³⁶ „Letter 32” /Tridesetdrugo pismo/ *In Two Places*.

Estetički sud umnogome zavisi od našeg poimanja emocionalnih karakteristika umetnički lepog; ako smo u stanju da ih shvatimo naš sud će daleko tačnije odražavati zakone umetnosti i moći ćemo tačnije da procenimo vrednost lepog u umetničkom delu. Ako posmatramo emocionalni estetski aspekt Tolstojeve *Ane Karenjine* osetićemo da je to uspešnije delo, bogatije estetske vrednosti od *Uskrsnuća*. Poredeći ova dva romana s delom Černiševskog *Šta da se radi?* doći ćemo do zaključka da su ona daleko bogatija umetničkim osećanjima. Kada je reč o delima Lu Xuna, mnogo veća ideološka i umetnička snaga izbija kroz emocionalne izlive „Madmana” /Ludaka/, iz stradanja Kong Yijija /Kong Jidji/ i Xianglinove /Sjanlin/ žene i sudbinskih obrta u životu Ah Q /A-Keja/ nego iz njegovih drugih dela, kao što su *The Story of Hair* /Priča o kosi/ ili *A Happy Family* /Srećna porodica/. Ova druga pokazuju nam Lu Xuna kao velikog mislioca i pisca. Opšte je poznata dubina misli u njegovim esejima, ali njihova velika estetska vrednost još nije u potpunosti shvaćena. U mnogim od njegovih eseja istina se skriva iza slike, često veoma simbolične; no, brojni su i oni kojima manjka slikovitost ali su znatne estetske vrednosti. Njegovi eseji nisu poduke, već se doimaju osećanja; oni poseduju unutrašnju emociju — snažnu i duboku ljubav prema ljudima. Tom su ljubavlju, uostalom, ispunjena sva Lu Xunova dela, ona im daje veliku i uzvišenu emocionalnu lepotu, lepotu ljudske saosećajnosti.

Samo ako je odlikuju konkretna slikovitost i emocionalnost umetnost može da probudi osećaj lepog. Beskonačnim ponavljanjem slika ili emocija gube svoj sjaj i izrođavaju se u fiksiranu shemu. Formalizirane slike i emocije izazivaju osećaj gađenja koji može da nadjača latentni osećaj lepog. Zbog toga je neophodno poklanjati osobitu pažnju originalnosti; po tome je umetnička kritika nalik vrednovanju rezultata naučnog istraživanja. Uopšteno govoreći, pri proceni vrednosti rezultata naučnog istraživanja ispitujemo da li je otkriveno ili stvoreno nešto novo, da li je dat neki novi tehnološki izum, da li je pružen odgovor na neko ranije postavljeno pitanje. Kad procenjujemo umetničke vrednosti isto tako treba da utvrdimo da li je stvaralac — opisujući stvarnost društvenog života, slikajući tipično ili iznoseći na svetlo dana unutrašnje emocije — dao neku novinu, ticala se ona stila, tehnike ili ukusa. Doista vredno umetničko delo uvek je otkriće i kreacija, uvek je novi doprinos svetu umetnosti. Pod slobodom umetnosti podrazumevamo umetnikovo poznavanje i vladanje osnovnim zakonitostima

ma umetnosti. Samo ako je primereno ovim zakonima umetničko stvaranje može biti slobodno. Umetničko izražavanje treba da se razvija slobodno na hiljade različitih načina; treba omogućiti hiljadi cvetova da cvetaju i takmiče se međusobno. Vredno umetničko delo je nezamislivo kao prosečno i nekreativno; ono uvek nosi nešto osobeno ili novo — neku inovaciju, bilo u izboru sadržine, bilo u zapletu, tehnicima, slikanju karaktera, novo u korišćenju jezika ili u umetničkom stilu. Osnovna razlika između umetničke i naučne aktivnosti je u tome što umetnička kreacija podrazumeva čovekovu individualnost, dok bi se za naučnu kreaciju čak moglo reći da je isključuje. Zbog toga je kreacija umetnički lepog fleksibilnija i neophodan joj je veći stepen slobode i originalnosti. Umetnost bez originalnosti nije moguća.

Lu Xun je posvećivao naročitu pažnju kreativnosti u svojim vrednovanjima umetničkih dela. Za vreme pokreta 4. maj stalno je isticao da istinski nova umetnost u Kini nije moguća ukoliko ne dođe do razbijanja svih tradicionalnih oblika mišljenja i metoda. Osećao je da umetnička vrednost *A Dream of Red Mansions* proističe iz uspešnog udaljavanja od tradicionalne sheme „opisivanja dobrog čoveka kao skroz dobrog, a rđavog kao sasvim rđavog.“ Ovo delo je novo po tome što je prevazišlo uniformnost karakterizacije i stvorilo realističke likove. Lu Xun se retko igrao rečima: „Neki kažu da su poezija i roman ionako delo genija te da nema štete od malo uniformnosti ili sličnosti u izraženim stavovima. Ja, ipak, i dalje verujem da je originalnost bolja.“³⁷ On je rekao i da „imitacija i oslanjanje na prototipove nikada ne mogu stvoriti pravu umetnost.“³⁸ Čvrsto je verovao da život nije nešto nasumce skrpljeno — on je kreacija, kreacija miliona živih ljudi; umetnost je još složenija kreacija živih ljudi koji za nju koriste vlastite misli, osećanja i mudrost. Naučno je reći da je umetnost „dobra kad je originalna“. Lu Xunove pripovetke i eseje odlikuje originalnost visokog stepena. Napisao je bezbroj kratkih priča od kojih ni dve nisu međusobno tehnički posve iste. Njegovi eseji su kombinacija poezije i političkog komentara i predstavljaju originalni doprinos ovom književnom rodu. Lu Xun je bio i pionir i majstor umetničke kreacije.

O originalnosti svakog izuzetnog umetnika prosuđujemo poredeći ga ne samo s umetnicima prošlosti, nego isto tako i s njegovim savremenikima (u zemlji i van

³⁷ „Not a Letter“ /Ni slova/, *Bad Luck* (II).

³⁸ „Notes on an Exhibition of Soviet Graphic Art“ /Beleške povodom izložbe sovjetske grafike/ *Essays of Qiejieting* (III).

nje). O njoj možemo suditi i na osnovu poređenja različitih dela istog autora. Umetnička produkcija, taj izuzetno individualni rad, ukoliko pribegne ponavljanju ili oslanjanju na prototipove, gubi moć da izaziva simpatiju pa, samim tim, gubi i svoju umetničku draž. Napisan je brskrajni niz nastavaka *A Dream of Red Mansions*, na primer: *A Later Dream of Red Mansions* /Potonji san o crvenom zdanju/, *Sequel to a Dream of Red Mansions* /Nastavak sna o crvenom zdanju/, *An After Dream of Red Mansions* /Drugi san o crvenom zdanju/, *The Continued Dream of Red Mansions* /Produžetak sna o crvenom zdanju/, *An Added Dream of Red Mansions* /Novi san o crvenom zdanju/, *A Repeated Dream of Red Mansions* /Ponovljeni san o crvenom zdanju/, *An Illusory Dream of Red Mansions* /Iluzorni san o crvenom zdanju/, *A Happy Dream of Red Mansions* /Srećan san o crvenom zdanju/, itd. Svi ovi nastavci su bezvredni i primer su lošeg ukusa. Nastojali su da slede *A Dream of Red Mansions*, a za njim su zaostali hiljadama milja. *Romance of the Three Kingdoms* je delo manje umetničke vrednosti od *A Dream of Red Mansions* uglavnom zbog toga što, za razliku od ove druge, ne dovodi u potpunosti u pitanje tradicije uniformne karakterizacije. Pri svemu tome, u njoj „ima puno doista dobrih delova“ „znatne vrednosti“ jer je, kao istorijski roman, originalno delo. Njene kasnije imitacije — *The Romance of the Opening* /Povest o početku/, *The Romance of the West Han* /Povest o zapadnom Hanu/ i *The Romance of the Qing History* /Povest o istoriji Činga/ — većinom su gotovo bez vrednosti zbog svog oslanjanja na prototipove i imitaciju. Jedinstvena i originalna priča o čovekolikim demonima *Pilgrimage to the West* /Hodočašće na Zapad/ imala je, takođe, svoje nastavke: *Later Pilgrimage to the West* /Potonje hodočašće na Zapad/ i *Sequel to Pilgrimage to the West* /Nastavak Hodočašća na Zapad/ — dela male ili nikakve umetničke vrednosti koja, kako je govorio Lu Xun „nisu imala snage da s nove knjige zbače staru odoru“³⁹ Uviđamo da je Xun u punoj meri uvažavao originalnost dela.

Naše shvatanje vrednosti umetnosti bilo je jedno vreme opterećeno izvesnim predrasudama. „Užitak u lepoti“ nismo priznavali kao jednu od vrednosti i ciljeva umetnosti. Bude li ova predrasuda ostala na snazi, i onaj kritičar koji uvažava kriterijum lepog biće prinuđen da snižava svoje zahteve i da umanjuje estetsku vrednost umetničkih dela.

³⁹ *Historical Changes in the Chinese Novel* /Istorijske promene u kineskom romanu/.

Cilj umetnosti je — uz odražavanje stvarnosti i podsticanje ljudi da menjaju svoj život — i da pruži „užitak u lepoti“, da zadovolji ljudske duhovne potrebe. Mada ne negiramo da umetnost neosporno ima i neke karakteristike sredstva, protivni smo shvatanju da je umetnički lepo isključivo sredstvo. Sama umetnost je svrhovit proizvod. Marx je kazao da je „rad stvorio lepotu“ i da „umetnički predmet — a tako i svaki proizvod — stvara publiku koja ima smisla za umetnost i koja umije da uživa u lijepom“⁴⁰. Stvaranje lepote je, dakle, jedan od ciljeva umetničkog stvaralaštva a „lepota“ umetnosti je vrsta „proizvoda“, koji je moguće upotrebiti kao ogledalo života, kao duhovnu snagu koja pokreće napred društvo, ali i kao duhovnu hranu za zadovoljavanje ljudske potrebe za zadovoljstvom. Za naše naučne procene umetničke vrednosti od velikog je značaja priznavanje „užitka u lepoti“ kao jednog od ciljeva umetnosti.

Lu Xun je bio dosledan protivnik umetnosti radi umetnosti i uvek je isticao njenu društvenu korisnost. Međutim, nikad nije poricao da je „užitak u lepoti“ takođe cilj umetnosti i književnosti, i da je nezavisan u odnosu na njihove druge ciljeve. Mladi Lu Xun je pisao: „Suština umetnosti je da u svojoj publici izazove uživanje.“⁴¹ Mada je ova izjava teorijski jednostrana, nije greška smatrati „izazivanje užitka“ ciljem umetnosti. Kada je Lu Xun razvio svoje dijalektičko-materijalističko shvatanje umetnosti, njegove postavke o društvenoj ulozi umetnosti postale su celovite, ali je i dalje „stvaranje lepote“ uvažavao kao nezavisni cilj. Govorio je: „Kad čovek danas poželi da učini nešto već će se naći neko da ga presretne s nekim velikim principom da bi ga optužio ili cenzurisao. Tvorac „Ultimate Objective and Value of Woodcut“ /Krajnje svrhe i vrednosti drvoreza/ je baš takav primer. Na njegovo pitanje nemoguće je odgovoriti kao što to nije moguće ni na drugo, o 'krajnjoj svrsi i vrednosti čovečanstva'. Duboko sam uveren da je čovek jedna karika u dugom lancu evolucije i da drvorez, kao i druge forme umetnosti, ispunjava svoj zadatak kao karika u ovom lancu, dajući svoj doprinos različitim oblicima borbe, progresu i proizvodnji lepote.“⁴²

Lu Xun je u ovom navodu stavio naporedo „borbu“, „progres“ i „proizvodnju lepote“ kao jedan od mnogih ciljeva umetnosti. Vredna umetnička dela pomažu ljudi-

ma u njihovom traganju za „istinitim“, u njihovoj borbi za istinu; podstiču ljude da teže „dobrom“, da aktivno napreduju ka ostvarenju svojih blistavih ciljeva; ona, takođe treba da pruže ljudima i „uživanje u lepoti“, da njihove živote i osećanja učine lepšim i bogatijim. Zalažući se za kratki borbeni esej i zahtevajući da bude „dvosekli mač i koplje kojim će čitaoci moći da proseku put u novi život“ Lu Xun nije poricao da on u isto vreme „nesumnjivo može da pruži i zadovoljstvo i opuštanje...“⁴³

Upravo stoga što je užitak u lepoti smatrao jednim od nezavisnih ciljeva umetnosti i književnosti mogao je da afirmiše i vrednost onih dela kojima nedostaju „istina“ i „dobro“ ali ne i „lepo“. Bio je to razlog što je mnogo svog dragocenog vremena i snage posvetio izdavanju i objavljivanju umetničkih dela kao što su *Beiping Letter Paper* i *Letter Paper of the Ten-Bamboo Study*. On je želeo da doprinese očuvanju naše nacionalne umetničke baštine kako bi ona postala riznica za buduće generacije, i to ne radi obrazovanja potomstva, ne ni da bi potomci iz ovih umetničkih dela saznali način života i odlike svojih predaka, već u prvom redu zbog toga što ova umetnička dela, sama po sebi, imaju estetsku vrednost. Želeo je da budućim generacijama omogući da se iz njih napajaju lepotom, da se uz njih opuste i da uživaju, te tako osveže svoj duh. Pojedina umetnička dela očuvaju svoje vrednosti čak i nakon veoma dugog vremena. Ali ne zato što imaju nekakvu obrazovnu vrednost za buduće generacije, već zbog lepote koju nose. Kao primer Lu Xun je navodio razdoblje kasnih Južnih dinastija — doba kada su otmeni ali nesposobni vladari upravljali zemljom, tzv. stubovi države često su bili nezahvalni zvaničnici ali, istovremeno, i pesnici. Ipak, „neka od njihovih dela i danas žive“ ne zbog toga što bi njihova poezija imala ikakve utilitarne vrednosti za obražaj društva za dobro budućih generacija, nego jednostavno zato što su te pesme lepe. Kao što su „gospodari bili ‚nesposobni‘ ali ‚ne bez otmenosti‘, tako su i ovi najamnici imali književnog dara.“⁴⁴ Ako naša savremena kritika ne bude bila u stanju da shvati značaj estetičkog prosuđivanja, kako ćemo onda moći da objasnimo ovakve pojave u umetnosti?

⁴⁰ K. Marx, F. Engels, *Dela*, tom 19 (prev. B. Petrović, M. Pijade, G. Petrović), IMRP/Prosveta, Beograd 1979, str. 12.

⁴¹ „On the Power of Mara Poems“, *The Grave*.

⁴² „Reply to Tang Yingwei /Odgovor Tan Jinveiju/ 29. jun 1935.

⁴³ „The Crisis of the Essays“ /Križa eseja/, *Mixed Dialects*.

⁴⁴ From *Help to Empty Talk* /Od podrške do prazne priče/, *Essays of Qiejiating* (II).

Tri kriterijuma umetničke kritike o kojima je bilo reči, međusobno su različita, ali i blisko povezana. I pred nezavisnog značenja svake od vrednosti umetnosti — saznajne, društveno-korisne i estetske — one nisu nikako izolovani fenomeni. Uspeh ili neuspeh dela zavisi od stepena jedinstva sve tri vrste vrednosti koji je u njemu ostvaren.

Ova smo tri kriterijuma razmatrali odvojeno ali ne s ciljem da ih veštački odelimo. Ako ih budemo shvatili kao mehanički aršin i ako proces njihove primene pretvorimo u mehanički proces — naša će kritika biti promašaj. U težnji da ispravimo shematizam kritike u prošlosti koji se zasnivao na političkoj standardizaciji, moramo nastojati da izbegnemo drugu krajnost. Ako, primerice, budemo uzeli stvarnost kao isključivi kriterijum kritike i budemo samo s materijalističkog stanovišta vrednovali umetnička dela — naša se kritika neće ni koraka pomaci napred: jednostavno će filozofska shema zameniti političku. U kritici je podjednako neprihvatljiv esteticizam po kojem je umetnička tehnika jedina svetiinja. Da bi odgovorila svojoj posebnoj misiji i specifičnim zakonima umetnosti, naša socijalistička umetnička kritika mora biti originalna, a to znači da nužno mora usvojiti dijalektičko-materijalističku metodu.

Istorijsko-materijalistička umetnička kritika pre svega mora u punoj meri uvažavati fiksiranu prirodu predmeta kojim se bavi, tj. umetnost i književnost mora tretirati kao umetnost i književnost, a lepo mora biti u potpunosti poštovano. Objekt umetničke kritike ne treba tretirati kao proizvod političke propagande ili kakve društvene nauke. Nužno je, dakle, da kritičari prvo primene kriterijum lepog da bi povukli demarkacionu liniju između književnosti i ne-književnosti.

Lu Xun nam za ovo pruža izvanredan model. U *An Outline of a History of Chinese Literature* /Pregledu istorije kineske književnosti/ njegova procena književnih pojava u razdoblju Qin /Čin/ i Han dinastija predstavlja istinsko estetičko vrednovanje. Ne tako davno su neki drugovi zastupali stanovište da je Lu Xunov kriterijum vrednovanja u ovoj istoriji književnosti bio politički, „da je davao prednost legalistima nad konfučijancima“. Ovi drugovi uopšte nisu u pravu. Ako bez predrasuda ispitamo estetičko stanovište ove knjige, otkrićemo da je Lu Xun otvoreno usvajao estetički kriterijum lepog. U uvodnom poglavlju piše da su kineski likovi uobličeni u skladu sa zakonima „lepe forme“, „lepog zvuka“ i „lepog

značenja“. Štaviše, prema zakonima lepote su naši pametni preci stvorili i razvili umetnost i književnost i obdaru ih sposobnošću da se dopadnu, da se svide oku, uhu i srcu; rečju, dali su im karakteristike lepog.

Zbog toga što je Lu Xun dosledno primenjivao kriterijum lepog, njegove procene autora i dela u *Outline of a History of Chinese Literature* predstavljaju raskid s tradicionalnim shematizmom književne kritike i rezultiraju mnogim originalnim postavkama. Pošto je Zhung Zija /Džuan Zi/ smatrao centralnom figurom književnosti Zhou /Džou/ dinastije, čitavo je to poglavlje i naslovljeno „Lao Zhuang“. Confuciusa, Menciusa i Mo Zia, koje su raniji istoričari književnosti smatrali najznačajnijim predstavnicima kulture Zhou dinastije, Lu Xun uopšte nije uvrstio u ovo poglavlje. To je bila posledica primene kriterijuma lepog pri odvajanju sfere književnosti od ne-književnosti. Konfučijanske i mohističke rasprave su bez sumnje dela u intelektualnoj istoriji Kine, međutim, kao dela u istoriji kineske književnosti ona nisu značajna. Ovim raspravama osim lepote nedostaje i većina drugih osnovnih karakteristika umetnosti i književnosti. Lu Xun je pisao: „Konfučijanci poštuju činjenice, a mohisti vrednosnu suštinu, te jeziku *The Analects* /Fragmenti/ i *The Book of Master Mo* /Knjiga gospodara Mo/ nedostaje književna dopadljivost. *The Book of Master Lie* /Knjiga gospodara Lie/ i *The Book of Master Feather Hat* /Knjiga gospodara s perjanim šeširom/ pojavile su se relativno kasno i falsifikovale su ih naredne generacije; danas nam je ostao samo Zhuang Zi.“ Xun za njega kaže da je „napisao više od 100000 reči, većinom u pričama o ljudima i zemlji. Sve su to reči bez činjenične osnove, ali jezik je poput beskrajnog okeana obilja, predivan na hiljade različitih načina. Nema nijednog među mnogobrojnim majstorima kasne Zhou dinastije koji bi ga nadmašio...“ i dalje „sve ih je posramio svojim jezikom“.

U književnosti Qin dinastije, posle *Chu Ci* /Džu Sji/ Chuove pesme, Lu Xun preporučuje jedino Li Sia. /Li Si/. Istinski veliki ljudi Qin dinastije bili su legalisti, ali kako kaže Lu Xun „većina ih je bila bez mnogo književnog dara izuzev Li Sia, u čijim letopisima možemo naći tu i tamo lep jezik.“ Lu Xunova završna ocena dela sačuvanih iz tog doba glasi: „od svih iz Qin dinastije jedini vredan pomena je Li Si“.

Iz Xunovih ocena književnosti Zhou i Qin dinastija uviđamo da je dela vrednovao „kriterijumom lepote“. Dosledno je od književnosti zahtevao da ljudima pruža radost u osećaju lepog. Bez lepote ne može biti umet-

nosti. Uzevši lepo kao polazište, Lu Xun je imao smelosti da odvoji dela koja će vrednovati kao književna od onih koja ne spadaju u književnost ma koliko čuvena bila. Držeći se ovog principa uspeo je da sastavi istoriju književnosti dostojnu toga imena. Njegova je kritička metoda bez sumnje bila ispravna. Samo ona dela koja nose lepotu mogu iz sfera politike, filozofije i etike prekoračiti u carstvo umetnosti. Isto važi i za kritičara. Njegovo polazište mora da bude u vlastitom pravom osećaju za procenu lepog, odakle tek može da se upusti u procenu vrednosti istinitog, dobrog i lepog u njihovoj ukupnosti.

Pošto je stupio na tlo prave estetičke kritike, osnovni zadatak umetničkog kritičara je da traga za izvorom lepog. On ne sme imati na umu isključivo lepotu umetničke forme već, isto tako, mora da ispita osnovu i ostale uslove koji uobličavaju lepo, odnosno različite činioce od kojih je sastavljeno; drugim rečima, sadržaj dobrog i istinitog. Kritičar treba da analizira i kako je ostvareno jedinstvo forme i sadržine. Sa stanovišta sadržine nije pogrešno reći da jedinstvo istinitog i dobrog čini lepo. I istinito i dobro odgovaraju kako zakonu tako i svrsi. Kada umetnost stvara lepo ona je vezana zakoni- ma autentičnosti i društvene korisnosti.

Autentičnost predstavlja osnovni faktor. Ljudi mogu verovati isključivo u istinite stvari; istinito priziva u sećanje čitaoca iskustva poznata od ranije, navodi ga da aktivno učestvuje u životu likova, te dolazi do izmene emocija, emotivne rezonance i, u njoj, do doživljaja lepog. Lu Xun je verovao „da samo istinit glas može pokrenuti kineski narod i sve narode sveta“⁴⁵. U „Chat on ‚Cartoons‘” Lu Xun piše: „Zato što je istinito, snažno je.“⁴⁶ Rezimirajući romane iz doba kasne Qing dinastije Lu Xun je poredio *The Scholars* /Učenike/ i *The True Face of Officialdom* /Pravo lice službovanja/ i osetio da postoji velika razlika u njihovoj umetničkoj vrednosti. Osnovni razlog uspeha prve je u njenoj vernosti životu; druga nije uspela jer je „preterala“. Po Lu Xunu „Vrednost satiričnog romana je u sažetoi sadržini i taktičkom jeziku. Pretera li se, njegova umetnička vrednost nestaje.“⁴⁷ Ako napusti zakon autentičnosti, umetnički lepo osuđeno je da svene kao zelena biljka iščupana iz zemlje.

⁴⁵ „The Silent China” /Ćutljiva Kina/, *Three Leisures*

⁴⁶ „Chat on ‚Cartoons‘” /Časkanja o ‚karikaturi‘/, *Essays of Qiejieling* (II).

⁴⁷ *Historical Changes in the Chinese Novel*.

Objektivna datost udaljena od stvarnog života ne budi simpatičku reakciju. Isto tako ni stvarnost lišena emocija umetnosti ne budi u ljudima osećaj lepog. Lažne i pretenciozne stvari moraju biti ružne. Tu se upravo nalazi granična linija između zanimljivog i mučnog.

Lažne stvari moraju biti ružne. Granica između „zanimljivog” i „mučnog” se, u krajnjoj liniji, može izjednačiti s granicom između istinitog i lažnog. „Zanimljivo” se zasniva na istinitim osećanjima, „mučno” na falsifikatu. „Pretenciozno” je ono što je, iako očito lažno, uporno u pretvaranju da je istinito; pretenciozni izrazi protivreče i logici života i logici emocija te na ljude ostavljaju groteskni utisak i zbog toga su nužno užasni. Pretencioznost i lepota se međusobno isključuju. U analizi „Twenty-Four Filial Pictures” /24 dečje slike/ Lu Xun objašnjava da „samo tanušna nit deli satiru od ledene ironije, a uveren sam da isto važi i za zanimljivo i mučno. Dete koje se igra pred roditeljima koji ga nutkaju može biti zabavno, no kad to radi odrastao čovek prizor više nije prijatan za posmatranje. Supružnici koji javno pred drugim ljudima pokazuju svoju ljubav ako samo malo prekorače granicu zabavnog postaju mučni. Nimalo me ne čudi da nikom nije pošlo za rukom da naslika Starog Caizia /Caizi/ kad igra nevaljalo dete. Ni dana ne bih mogao da živim u porodici koju predstavlja slika starca od sedamdeset godina koji se po vasceli dan pretvara da uživa igrajući se zvečkom.”⁴⁸ Deca koja su pred svojim roditeljima nevaljala datost su naše svakodnevice i zabavna su ljudima zbog njihove naivnosti i zdravlja. Ljude dira lepota detinjeg srca. Ali je Stari Caizi „koji igra klovna da bi zabavio svoje roditelje” čista budalaština i lažna detinjastost. On se pretvara da je pao na pod pokušavajući da takne roditeljsko srce, namerno se zgrbi da bi bio manji i bez oklevanja se ponižava. Sva njegova osećanja i svi njegovi postupci bili su u osnovi lažni, pervertirani, grozni i stoga mučni. Lu Xun je verovao da istinita umetnost ne podrazumeva nužno opis situacija koje su se zbilja dogodile, ali da mora svakako da bude istinito predstavljanje onoga što se moglo desiti. Bez istine bi i umetnost, kao i sve drugo, nestala. Rodin /Rodēn/ je pisao: „Ono što se naziva ružnim u umetnosti je ono što je lažno i izveštačeno. Takva dela teže razmetljivoj i sladunjavoj afektaciji, prikazuju bezizražajno nasmešeno lice, zaklanjaju se činom, arogancijom i idejom — a sve to lišeno duše, lišeno razuma, puno laži.”⁴⁹

⁴⁸ „Postscript to *Dawn Blossoms Plucked at Dusk*” /Pogovor Jutarnjim cvetovima uzbranim u sumrak/.

⁴⁹ Rodin, *On Art* /O umetnosti/, str. 26.

Dejstvo umetničkih i književnih dela ne zavisi samo od istine i lepote nego i od njihove intrinzične „dobrete”. Svrhom umetnosti su sve tri obuhvaćene, ali je „dobro” najznačajnije među njima. Umetnička i književna dela treba da imaju moć sublimacije, da budu poput snažne magnetne sile koja ljude privlači uzvišenom i delatnom, zdravlju, napretku i dostojanstvu. Ova sila može da oblikuje čovekovu dušu i učini je lepšom. Kad uporedimo *A Dream of Red Mansions* sa *Gold Vase Plum (Golden Lotus)* /Šljivin cvet u vazi od zlata (Zlatni lotos)/ uviđamo da su u pitanju dva umetnička dela i da su oba realistička. (Realizam *A Dream of Red Mansions* je svakako višeg nivoa.) No, osećamo da se po svojim estetskim vredostima ova dva dela veoma razlikuju. Razlozi su mnogi, ali je osnovni u tome da se po sadržini „dobrog” *The Gold Vase Plum* ne može merti s *A Dream of Red Mansions*. Postoji razlika između uzvišenog i niskog, delatnog i pasivnog, zdravog i ne sasvim zdravog. Dobro bez lepog ne čini delo umetničkim; međutim, delo lišeno dobrog, koje nema značaja za društveni napredak, delo bez duhovne snage delatnog, uzvišenog, zdravog i dostojanstvenog — takvo delo ne može biti umetnički lepo.

Socijalistička umetnička kritika treba da prizna važnost komponente društvene korisnosti u procesu ljudskog vrednovanja lepog. Umetnički lepo, uz filozofiju i društvene nauke, služi čovečanstvu kao sredstvo razumevanja sveta, ali i kao oruđe njegove promene. Ljudi, uz pomoć umetnosti, osećaju da nešto jeste lepo upravo zbog utilitarnih i praktičnih vrednosti koje zadovoljavaju potrebe čovečanstva. Umetnički osećaj za lepo, kao opšti osećaj za lepotu, ima svojstva intuicije, ili čisto slučajne psihološke aktivnosti pojedinca, koja, na izgled, nema ničeg zajedničkog s praktičnim vrednostima. Ne negiramo postojanje ove vrste intuicije, ali smo uvereni da ona u sebi skriva praktični sadržaj društvene korisnosti. Ljudi, u zavisnosti od klasne i nacionalne pripadnosti, od položaja, iskustva i uzrasta — ovaj sadržaj poseduju u većoj ili manjoj meri. Urasla u subjektivnu intuiciju individue, ova sadržinska različitost formira osećaj za lepo raznih klasa, epoha, naroda itd. i upravo na njoj se i zasniva procenjivanje lepog.

Nema te umetnosti u ljudskom društvu koja bi bila izvan granica društveno korisnih zakona. Zato veliki umetnici svesno prihvataju utilitarnu stranu umetnosti; ne oslanjaju se na svoj lični osećaj lepog, ne zadovoljavaju se intuitivnim nadprirodnim impresijama, niti shvataju stvaranje kao intuitivnu psihološku aktivnost nesvesnog. Odbacujući sve to, oni nastoje da otkriju objektivnu

nužnost koja determiniše ovaj oblik psihološke intuitivne aktivnosti, njene društvene uzroke i njen društveno korisni karakter i sadržaj, kako bi svesno pretvorili umetnost i književnost u predvodnike društvenog progressa. Lu Xun je govorio da je „umetniku neophodno vladanje tehnikom, ali da su mu još neophodniji progressivni nazori i plemenitost karaktera. Bilo da ima formu slike ili skulpture, njegovo delo je, u stvari, izraz njegovih misli i njegovog karaktera. Nas treba da povedu napred prosvetljeni umetnici a ne vlastodršci. Nužno su nam potrebna umetnička dela koja su istinski izraz najvišeg stupnja do kojeg je dospela inteligencija kineskog naroda, a ne nikako prosečne ili beznačajne tvorevine.”⁵⁰ Umetnik lišen razvijene epohalne svesti samo nanosi štete društvenom napretku, prlja divnu dušu naroda, njegovo dostojanstvo i vrednosti; on ponekad postaje čak oruđe u rukama reakcionarne klase uprkos hipokritski „opširnim pričama o novoj i pravoj umetnosti”. Istorija naše savremene književnosti ne oskudeva u delima dostojnim žaljenja: tu su Zhang Zipin /Can Zipin/ i poezija esteticizma Li Jimfaa /Li Dinfa/, da ne govorimo o umetnosti koju je podržavala četvoročlana banda. Na kraju je narod sve to odbacio, međutim, sa stanovišta estetike, najvažniji zaključak koji možemo izvući jeste da su sva ova dela bila lišena vrednosti „dobrog”.

Korisnost umetnosti i književnosti smo u prošlosti svodili na njihovu političku vrednost. To je, svakako, fundamentalni problem, no mi smo, uz to, previdali da je „dobro” neodvojivo od temelja na kojima počiva „istinito” i od forme „lepog”. U stvarnosti bi vrednost dobrog u odsustvu istinitog bila izgubljena. Neki su ljudi verovali da će ideološko-politička vrednost umetničkog dela biti najveća ako proleterskog junaka u njemu prikazemo što je moguće uzvišenijim, savršenijim i idealnijim. Rezultati su, na žalost, često bili sasvim suprotni. Karakterizacija je postala jednostrana i monotona zbog veštačkog uzdizanja herojskih figura. Takvi su likovi neverovatni. Zbog toga su se smele reči pretvorile u praznu retoriku, a obrazovni značaj ovakvih junaka je posve iščezao. „Kritika mora biti jasna — pisao je Lu Xun — ako treba da se nadamo rođenju istinski nove umetnosti, književnosti i nove kritike.”⁵¹ Takozvana „jasna kritika” isto je što i naučna kritika. Umetnička dela treba da

⁵⁰ „Random Thoughts (43)” /Rasute misli (43)/, *Hot Air /Sparina/*.

⁵¹ „Translator's Postscript *Literature and Criticism*” /Pogovor prevodioca Književnosti i kritici/.

vrednujemo kriterijumima realizma, društvene korisnosti i umetničke estetike. Ne smemo apsolutizovati nijedan od njih, ali je potrebno da imamo u vidu njihovu unutrašnju povezanost; da obraćamo posebnu pažnju na to da su autentičnost i korisnost dobile svoj izraz u umetnički lepom. Ako naša kritika bude tako postupala biće primerenija zakonitostima same umetnosti i moći će da dà konkretniji doprinos daljem razvoju ne samo naše nacionalne umetnosti već i progresivne umetnosti čovečanstva.

(Liu Zaifu, „Aesthetic Criteria for Literary and Art Criticism”, *Social Sciences in China*. A Quarterly Journal, /Published by The Social Sciences Publishing House, Beijing (China)/, II, 1/1981 (March), str. 187—219.)

Prevela Vera Vukelić

BIOGRAFSKO-BIBLIOGRAFSKE BILJEŠKE I

Henri Arvon — profesor je na Faculté des Lettres et Sciences humaines u Clermont-Ferrand (Clermont-Ferrand). Objavio je slijedeća djela: *Le bouddhisme*, Presses Universitaires de France, Paris (1969^a) 1973¹; *L'anarchisme*, P.U.F., Paris (1951) 1971²; *Aux sources de l'existentialisme: Max Stirner*, P. U. F., Paris 1954; *Le marxisme*, Librairie Armand Colin, Paris (1955) 1960³; *Ludwig Feuerbach ou la transformation du sacré*, P.U.F., Paris 1957; *La philosophie du travail*, P.U.F., Paris (1960) 1973³, 119 str.; *Ludwig Feuerbach*, P.U.F., Paris 1964; *Michel Bakounine ou la vie contre la science*, Seghers, Paris (1966) 1971²; *L'athéisme*, P.U.F., Paris (1967) 1971²; *Georges Lukacs ou le Front populaire en littérature*, Seghers, Paris (1968) 1973²; *L'esthétique marxiste*, P.U.F., Paris 1970, 112 str.; *La philosophie allemande*, Seghers, Paris 1970, 222 str.; *Lénine*, Seghers, Paris 1970; *Bakounine, Absolu et Révolution*, Editions du Cerf, Paris 1972; *Le Bouddha*, P.U.F., Paris 1972; *Max Stirner ou l'expérience du néant*, Seghers, Paris 1973; *Max Stirner: Le faux principe de notre éducation et Anticritique*, (Introduction et présentation bilingue), Aubier-Montaigne, Paris 1973; „L'esthétique de Lukács est-elle marxiste?”, *Revue internationale de philosophie*, (Bruxelles), XXVII, 4/1973, 457—473 str.; *L'anarchisme au XX^e siècle*, P.U.F., Paris 1979, 232 str.

Lee Baxandall — objavio je brojne eseje o umjetnosti, književnosti, pozorištu i estetici u časopisima: *The Drama Review*, *Encore*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *Temps Modernes*, *Partisan Review*, *Studies on the Left*. Prevodio je djela Bertolta Brechta i Petera Weissa. Napisao je niz pozorišnih komada koje su izvodili La Mama i drugi. Objavio je antologiju *Radical Perspectives in the Arts* (L. Baxandall (ed.), Penguin, Baltimore/Maryland 1972, 388 str.), a sa Stefanom Morawskim izbor tekstova *Marx and Engels on Literature and Art* (L. Baxandall/S. Morawski (eds.), Telos Press, St. Louis 1973, 175 str.). Navodimo, osim toga, još dva autorova članka koja su nam bila dostupna: „Marxism and Aesthetic. A Critique of the Contribution George Plekhanov”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, proljeće 1967, 267—279 str. i „The Marxist Aesthetic Theory of Louis C. Fraina”, *The Proletarian Writers of the Thirties*, David Madden (ed.), Southern Illinois, Glecoe 1968. Najpoznatije Baxandallovo djelo je *Marxism and Aesthetic. A Selective Annotated Bibliography. Books and Articles in the English Language*, Humanities Press, New York (1968) 1973², XXII+261 str., bibliografija koja i pored svih manjkavosti predstavlja veoma koristan i jedinstven priručnik u svijetu.

Aleksandr Ivanovič Burov — radio je od 1954. godine u Institutu za istoriju umjetnosti, a potom kao docent u Institutu za umjetničko vaspitanje. Predavao je na Univerzitetu u Moskvi. U novijim sovjetskim priručnicima nema biografsko-bibliografskih podataka o A. I. Burovu, koji je poznat po delu *Estetska suština umjetnosti*, odakle smo i preuzeli prvo poglavlje: „Formal'noe načalo iskusstva i vul'garizatorskie tendencii v estetike”. Knjiga je izazvala burne polemike u Sovjetskom Savezu, DR Njemačkoj, Bugarskoj itd., o čemu svjedoče i dva

kod nas objavljena teksta: Willi Oelmüller, „Nove tendencije i diskusije marksističke estetike“, *Nova filozofija umjetnosti*. Antologija tekstova, Odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Nakladni zavod MH, Zagreb 1972, str. 217—235. (zapravo prikaz Burovljeve knjige objavljene na njemačkom jeziku: *Das ästhetische Wesen der Kunst*, Dietz, Berlin 1958, 331 str.; W. Oelmüller, „Neue Tendenzen und Diskussionen der marxistischen Ästhetik“, *Philosophische Rundschau*, IX, 2—3/1962, 181—240 str.) i Sreten Petrović, „Prevladavanje „apstraktnog racionalizma“ estetike mimesis“, *Marksistička estetika*. Kritika estetičkog uma, BIGZ, Beograd 1979, (234—238) 233—243. str. O knjizi A. I. Burova pisali su: N. Dimitrijeva, K. Krivicki, L. Genina, V. V. Cvirkunov, K. S. Davletov, A. Egorov, M. P. Baskin, M. F. Ovsjanikova, itd. A. I. Burov kod nas nije preveden, a mogli smo utvrditi da je osim knjige *Estetičkaskaja sušnost' iskusstva*, Iskusstvo, Moskva 1956, 291 str. objavio slijedeće: „Antirealističkaskaja sušnost' naturalizma v iskusstvu“, *Filosofskie zapiski*, (Moskva/Leningrad), III, 1950; „O gnoseološkaskoj prirode hudožestvennogo oboščeniija“, *Voprosy filosofii*, 4/1951; Über die Spezifik des Inhalts und Form in der Kunst“, *Sowjetwissenschaft, Kunst und Literatur*, II, 1954, 200—223 str. (*Voprosy filosofii*, 5/1953); „Ästhetik muss Ästhetik bleiben“, *Sowjetwissenschaft, Kunst und Literatur*, IV, 1956, 947—954 str. *Literaturnaja gazeta*, 4. 8. 1956); Iskusstvo — vid duhovnog proizvodstva“, *Voprosy filosofii*, 11/1965.

Christopher Caudwell — pseudonim je Christophera St. Johna Sprigga rođenog 20. oktobra 1907. u Patneju (Putney). Nakon što je u šesnaestoj godini napustio benediktinsku školu u Ilingu obrazovao se sam, radeći kao reporter u lokalnom listu, a potom kao urednik jednog aeronautičkog časopisa. Pokazuje veliko interesovanje za fiziku, aeronautiku i motoristiku. Pod pravim imenom objavio je nekoliko popularno-naučnih radova i sedam kriminalnih romana. Gotovo slučajno, krajem 1934. počinje da čita djela Marxa, Engelsa i Lenjina. (Prilikom čitanja Caudwellovih radova treba imati na umu da je autor poznavao mali broj radova ostalih marksista, a da je bio i pod velikim uticajem I. A. Richardsa.) Član Poplarskog ogranaka Komunističke partije postaje 1935. godine, a nedugo zatim i njegov sekretar. Završava knjigu *Iluzija i stvarnost*. U ovom periodu piše veliki broj radova od kojih su svi (osim jedne studije iz biologije, većeg broja kratkih priča i pjesama i dva pozorišna komada) kasnije i objavljeni. Početkom 1936. boravi u Francuskoj da bi se upoznao sa radom Narodnog fronta. Novembra 1936. postaje dobrovoljac u španskom građanskom ratu. Nedugo zatim (smatra se 12. februara 1937) gine prilikom odbrane Madrida, u bici kod Harame (Jarama).

Za autorova života, od knjiga potpisanih pseudonimom, objavljen je samo roman *This my Hand* (Hamish Hamilton, London 1935, 319 str.). Svi posthumno objavljeni radovi nastali su, zapravo, u vremenu od 1934. do 1936. godine: *Illusion and Reality*. A study of the Sources of Poetry, (Macmillan, London 1937) Lawrence and Wishart, London 1946² (1973³), 342 str.; *Studies in a Dying Culture*, introd. by John Strachey, Bodley Head, London 1938, 228 str.; *The Crisis in Physics*, 1939; *Collected Poems*, 1939 (1965³); *Further Studies in a Dying Culture*, introd. by E. Rickword, Bodley Head, London 1949, 256 str.; *The Concept of Freedom*, introd. by George Thomson, London 1965, 259 str.; *Romance and Realism*, introd. by Samuel Hynes, Princeton University Press,

1970; *Studies and Further Studies*, introd. by Sol Yurick, Monthly Review Press, New York/London 1971.

Osim predgovora navedenim izdanjima, među poznatijim radovima o životu i djelu Christophera Caudwella su: Paul Beard, „Biographical Note“, C. Caudwell, *Poems*, London 1939; Maurice Cornforth, „Caudwell and Marxism“, *The Modern Quarterly*, VI, 1/(zima) 1950—1951, str. 16—33; Stanley Edgar Hyman, „Christopher Caudwell and Marxist Criticism“, (sedmo poglavlje u knjizi:) *The Armed Vision*, A. Knopf, New York 1948, 417 str.; David N. Margolies, *Christopher Caudwell's Aesthetic*. The Relation Between Marxist and Marxist Literary Criticism, (filozofska disertacija), London 1964; isti, „Christopher Caudwell and Foundation of Marxist Criticism“, *Marxism Today*, maj 1967; isti, *The Function of Literature: A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics*, Lawrence and Wishart/International Publishers, London/New York 1969, 128 str.; Geoffrey M. Matthews, „Contribution to The Caudwell Discussion“, *The Modern Quarterly*, VI, 3/(ljet) 1951, str. 268—272; George Moberg, *Christopher Caudwell: An Introduction to His Life and Work*, (filozofska disertacija), Columbia University, 1968; George Thomson, „In Defence of Poetry“, *The Modern Quarterly*, VI, 2/(proljeće) 1951, str. 107—134; Maynard Solomon, „Christopher Caudwell. Introduction“, *Marxism and Art*. Essays Classic and Contemporary, Selected and with historical and critical commentary by Maynard Solomon, Alfred A. Knopf, New York 1973, str. 303—320. Najnoviji tekst o Caudwellu je jedno poglavlje iz neobjavljene knjige *Christopher Caudwell et l'Esthétique* Jeana Duparca, „Une mutation idéologique dans les années trente: à propos de Christopher Caudwell“, *La Pensée*, 225/(januar-februar) 1982, str. 25—39.

Kod nas je objavljena knjiga *Iluzija i stvarnost*. Studija o izvorima poezije, (prev. Maja Herman-Sekulić) predgovor Milan Damjanović, Izdavački centar Komunist, Beograd 1979, XX+279 str. (Tri odjeljaka iz iste knjige — „Uvod“, „Rađanje pjesništva“ i „Engleski pjesnici razdoblja industrijske revolucije“ — uvrstio je Vjekoslav Mikecin u antologiju *Marksizam i umjetnost*, II, Izdavački centar Komunist, Beograd 1976², XVII + 367 str.)

Sidney Finkelstein — rođen 1909. godine u Bruklinu, studirao je u Njujorku, magistarski rad, „The Writer in the Victorian Novel“ odbranio je na Columbia University, a potom i drugi, *Mladi Picasso*, na Institute of Fine Arts njujorškog univerziteta. Radio je kao službenik pošte u Bruklinu. Služio je u američkoj vojsci od 1942. do 1946. godine. Bio je jedan od osnivača American Institute for Marxist Studies. Umro je 1974. godine u Njujorku.

Uticajni američki marksist i poznati muzički, likovni i književni kritičar, Sidney Finkelstein objavio je veliki broj radova od kojih su najpoznatiji: *Art and Society*, International Publishers, New York 1947, 288 str. (+VIII stranica ilustracija); „National Art and Universal Art“, *Mainstream*, I, 3/(ljet) 1947, 345—361 str.; „The Discussion on Soviet Music: Pertinent Questions and Answers“, *Soviet Russia Today*, april 1948; *Jazz: A People's Music*, Citadel Press, New York 1948. (prev. na njemački jezik: *Jazz*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1951, 200 str.); *How Music Expresses Ideas*, International Publishers, New York (Lawrence and Wishart/International Publishers, London/New York 1952, 128 str.) 1970², 142 str.; *Realism in Art*, International Publishers, New York 1954, 190 str. (prevedeno na ruski 1956); „Notes on contemporary music“, *Political Affairs*, (New York), mart 1957;

„The Creative Thought of Frank Lloyd Wright”, *Masses and Mainstream*, juli 1959, 13—19 str.; *Composer and Nation: The Folk Heritage of Music*, Lawrence and Wishart/International Publishers, London/New York 1960, 333 str.; „The Mystery of Henry James's *The Sacred Fount*”, *Massachusetts Review*, III, 4/(ljetno) 1962, 753—776 str.; „On Kruschev's Speech of March 8, 1963”, *Masses and Mainstream*, juli 1963; „The Artistic Expression of Alienation”, *Marxism and Alienation: A Symposium*, Herbert Aptheker (ed.), Institute for Marxist Studies, Humanities Press, New York 1965, 26—57 str.; *Existentialism and Alienation in American Literature*, International Publishers, New York (1965) 1967, 314 str.; „Arbeiterklasse und Erbe der Schönheit”, Sinn und Form, XXI, 1/1969, 197—212 str.; *Der junge Picasso*, Berlin 1969; *Who Needs Shakespeare?*; „Beauty and Truth” *Weapons of Criticism. Marxism in America and the Literary Tradition*, Norman Rudich (ed.), Ramparts Press, Palo Alto (Cal.) 1976, 51—73 str.

Moisej Samojlovič Kagan — profesor je na Filozofskom fakultetu u Lenjingradu. Bavi se problemima saznanja i vrednovanja u umjetnosti. Prvi dio knjige *Lekcii po marksistsko-leninskoj estetike*, Dialektika estetičkih javljenij, objavio je još 1963. godine, a sva predavanja pojavila su se u Lenjingradu 1971. godine. (Knjiga je prevedena na njemački jezik: *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*, Dietz Verlag, Berlin 1971, a potom: *Kürbiskern und Tendenzen — Damnitz Verlag, München 1974, 820 str.*) Raspoložemo malim brojem pouzdanih podataka o Kaganovim objavljenim radovima i zato, osim rada na objavljivanju zbornika *Problemi vrednovanja u filozofiji* (Nauka, Moskva 1966), navodimo samo: „Aesthetics and present day”, *Current Digest of the Soviet Press*, (New York), 18. novembar 1959; „Iskusstvo i ličnost”, *Voprosy filosofii*, 12/1967; *Morfologija iskusstva*. Istoriko-teorijskoje isledovanje vnutrenniego strojenija mira iskusstva, I, II, III, Iskusstvo, Leningrad 1972, 440 str.

Kod nas su objavljena dva Kaganova članka: „Čovekova delatnost i kultura”, *Pregled*, LXV, knj. I, 5/1975, str. 617—631. i „O budućnosti estetike u sistemu nauka koje proučavaju umetnost”, *Dijalog*, 1/1980, str. 237—243.

Max Raphael — rođen 27. avgusta 1889. u Šenlanku (Schönlanke, Westpreussen, sada Trszianka, Poljska), studirao je povijest umjetnosti, ekonomiju i filozofiju (u Berlinu kod Heinricha Wölfflina, Gustava Schmöllera, Georga Simmela; u Minhenu kod Luja Brentana; u Parizu kod Henria Bergsona i Emilea Málea). Poslije boravka u sjevernoj Italiji (1909), zapadnoj Njemačkoj i Holandiji (1910) putuje u Francusku (1911) gdje upoznaje Rodina i mladog Picassa i piše prvu verziju studije o modernoj umjetnosti (*Od Monea do Pikasa*), koju H. Wölfflin nije prihvatio kao doktorsku tezu. Prilikom drugog boravka u Parizu, 1912. godine M. Raphael izučava Poussina, srednjevjekovnu arhitekturu, plastiku i slikarstvo i završava svoju prvu knjigu *Von Monet zu Picasso*. Slijedećih nekoliko godina bavi se prirodnim naukama, ali i srednjevjekovnom povješću. Do 1920. godine živi u Švajcarskoj, a potom u Berlinu, gdje predaje (od 1925. do 1932.), na Visokoj narodnoj školi. Decembra 1932. nastanjuje se u Parizu, a 1941. godine bježi iz okupirane Francuske u Njujork, gdje je i umro, iznenada, 14. jula 1952. godine.

O Maxu Raphaelu nije mnogo pisano i naročito je teško doći do pouzdanih podataka o njegovoj, po svemu sudeći — obimnoj

rukopisnoj zaostavštini i različitim verzijama pojedinih studija, zbog čega je ovaj pregled naslova autorovih radova, unekoliko nepotpun: *Von Monet zu Picasso*. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modern Malerei, Delphin-Verlag, München (1913), 1919, 127 str.; „Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schillerschen Ästhetik”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 34/1914, 339—346 str.; „Der Tastsinn in der Kunst”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 35/1914, 145—157 str.; „Die Wertung des Kunstwerkes”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 36/1915, 84—99 str.; „Über die Arbeit des Künstlers”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 37/1915, 61—74 str.; „Über einige Grenzen der Malerei”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 37/1915, 203—210 str.; „Die Ansprüche des modernen Kunstgewerbes”, *Innendekoration*, 27/1916, 63—77 str.; „Die deutsche Landschaft als malerisches Sujet”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 38/1916, 57—62, 131—141 str.; „Die Idee des Schöpferischen”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 38/1916, 308—316 str.; „Über den Expressionismus. Offener Brief an Herrn Prof. Richard Hamann”, *Das Kunstblatt*, I, 1917, 122—126 str.; „Das Erlebnis Matisse”, *Das Kunstblatt*, I, 1917, 145—154 str.; „Das moderne Museum”, *Das Kunstblatt*, I, 1917, 225—230 str.; „Das Problem der Darstellung”, *Die Kunst für Alle*, 32/1917, 418—423 str.; „Purmanns Atelierecke”, *Das Kunstblatt*, I, 1917, 336—340 str.; „Das Buch mit Abbildungen”, *Dekorative Kunst*, 26/1918, 176—185 str.; „Max Pechstein”, *Das Kunstblatt*, II, 1918, 161—175 str.; „Alexander Gerbig”, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 43/1919, 309—310 str.; „Die Gestaltung des Menschen in der Malerei”, *Das Kunstblatt*, III, 1919, 76—83 str.; „Ernesto de Fiori”, *Das Kunstblatt*, IV, 1920, 183—191 str.; „Wiegele und Tschärner”, *Das Kunstblatt*, IV, 1920, 264—272 str.; *Idee und Gestalt*. Ein Führer zum Wesen der Kunst, Delphin-Verlag, München 1921; „Über Gustav Wolff”, *Der Cicerone*, XV, 1923, 742—747 str. (takođe: *Jahrbuch der jungen Kunst*, 4/1923, 190—197 str.); „Über Johann von Tschärner”, *Der Cicerone*, XVI, 1924, 136—139 str.; „Kunst als Ersatz. Gespräch mit einem Nervenarzt”, *Davoser Revue*, III, 1/(15. oktobar) 1927, 11—14 str.; „Gedanken über den griechischen Tempel und die christliche Kirche”, *Davoser Revue*, IV, 2/(15. novembar) 1928, 39—40 str.; *Der dorische Tempel*, dargestellt am Poseidon-Tempel zu Paestum, Benno Filser, Augsburg 1930; „Das Werk von Le Corbusier”, *Davoser Revue*, V, 6/(15. mart) 1930, 187—190 str.; „Das Werk von Le Corbusier”, *Der Kreis*, VII, 1930, 286—289 str.; „Die gotischen Bildwerke der deutschen Schweiz”, *Davoser Revue*, VI, 3/(15. decembar) 1930, 78—83 str.; „Die neuromantische Auferstehung des Mittelalters und der kulturkämpferische Neuthomismus”, *Schweizer Rundschau*, XXIV, 1931, 261—264 str.; „Werkstattfragmente”, *Davoser Revue*, VI, 6/(15. mart) 1931, 186—187 str.; „Grosse Künstler I. Tilman Riemenschneider”, *Davoser Revue*, VI, 10/(15. juli) 1931, 291—298 str.; „Grosse Künstler II. Erinnerungen um Picasso, zu dessen 50. Geburtstag”, *Davoser Revue*, VI, 11/(15. avgust) 1931, 325—329 str.; „Anmerkungen über den Prosastil von Valéry”, *Deutsch-französische Rundschau*, IV, juli 1931, 553—563 str.; („Ein Fragment über den lyrischen Stil Valéry's”, ostao je neobjavljen u posjedu gospode Emme Raphael.); „Die pyrrhoneische Skepsis”, *Philosophische Hefte*, III, 1—2/1931—32, 47—70 str.; „Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus”, *Philosophische Hefte*, III, 3—4/1931—2, 125—152 str. („La Théorie Marxiste de l'Art”, M. Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris 1933); „C. G. Jung vergreift sich an Picasso”, *Information*, 6/1932, 4—7 str.; „Die Krisis in der Kunst”, (1932/33, kopija jedne verzije rukopisa u

posjedu Konrada Farnera); „*Ein Jahrhundert französisch Karikatur*“, *Deutsch-Französische Rundschau*, VI, 1933, 291—303 str.; Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art, Éditions Excelsior, Paris 1933. (*Marx y Picasso*. Los pintores modernos a la luz del materialismo dialectico, en un estudio sobre la sociología del arte, Ediciones Archipiélago, Buenos Aires 1946); „Introduction à une architecture en béton arme“, (ilustrovana brošura) *Groupe scolaire de l'Avenue Karl Marx à Villejuif, réalisé pour la Municipalité par André Lurçat, Architecte...*, Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Paris s. a. (1933); „Geistige Strömungen im gegenwärtigen Paris“, *Information 7*/(januar) 1933; *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, Éditions Excelsior, Paris 1934, 264 str. (*La théorie marxiste de la connaissance*, Gallimard, Paris 1938) (fototisk izdanja iz 1934, Neue Kritik, Frankfurt a. M. 1972); „A Marxist Critique of Thomism“, (prevedeno poglavlje, 157—171. str., iz knjige *Zur Erkenntnistheorie...*, 1934), *Marxist Quarterly*, I, 2/1937, 285—292 str.; „Künstler als Politiker“ (fragment neobjavljenog rukopisa; završeno je samo poglavlje o Victoru Hugou); *Das Sowjetpalais*. Eine marxistische Kritik einer reaktionären Architektur, 1934, (rukopisna zaostavština, u posjedu K. Farnera; objavljeno u: *Für eine demokratische Architektur*, 1976); „Die geistige Situation der jungen Künstler“, (1935, kopija jedne verzije rukopisa u posjedu Konrada Farnera); *Prehistoric Cave Paintings*, Pantheon Books, New York 1945; *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt*, Pantheon Books, New York 1947; *Teorija duhovnog stvaranja na osnovi marksizma*. (prev. Konstantin Petrović), Veselin Masleša, Sarajevo 1960, 279 str. (Prvom objavljivanju nove verzije knjige *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik*, sa izmjenama i dopunama koje je autor izvršio 1950—1951. godine, doprinijeli su Ivan Focht i, vjerovatno, Dionys Mascolo. Kod nas je knjiga prevedena i na makedonski jezik: *Teorija na duhovnoto tvoreštvo vrz osnova na marksizmot*, prev. Mirko Mironski, Makedonska knjiga/Kultura/Naša knjiga/Komunist/Misla, Skopje 1979, 320 str., a postoji i njemačko izdanje: *Theorie des geistigen Schaffens auf marxistischer Grundlage*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1974.); *The Demands of Art*, uvod: Herbert Read, Princeton University Press, Princeton 1968; *Arbeiter, Kunst und Künstler*. Beiträge zu einer marxistischen Kunstwissenschaft, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1975. (Verlag der Kunst, Dresden 1978, 428 str.); *Für eine demokratische Architektur*. Kunstsoziologische Schriften, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1976; „Sur la méthode d'interprétation de l'art paléolithique“, *Raison présente*, (Paris), 32/s. a.

Adolfo Sánchez Vázquez — rođen je 1915. godine u Alhesirasu (Algeciras, Španija). Za vrijeme građanskog rata izdavao je list *Ahora*, organ Juventud Socialista Unificada, a potom je u sastavu I. divizije kao komesar 50. Cuerpo de Ejército. Učestvovao je na Međunarodnom kongresu pisaca u Madridu 1937. godine. Poslije građanskog rata, studij filozofije i književnosti, započeo na Universidad Central de Madrid, nastavlja u Meksiku na Universidad Autónoma de México, gdje sa Juanom Rejanom i drugim španskim piscima osniva časopis *Romance*, a saraduje u *Talleru*. Danas predaje estetiku i savremenu filozofiju na Facultad de la filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Objavljeni radovi: „Las ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos de Marx*“, *Dianoia*, (UNAM, México), 1961. (Casa de las Américas, 13—14/(juli—oktobar) 1962; *Realidad*, (Roma), 2/(novembar—decembar) 1963); „En torno a

una estética marxista“, *Unión*, (La Habana), II, 7/1963; „Estética y marxismo“, *Unión*, III, 1/1964. (*Cuadernos Americanos*, 5/(septembar—oktobar) 1964; Un heroe Kafkiano: Jose K.“, *Universidad de México*, septembar 1963. (*Casa de las Américas*, 24/(januar—april) 1964, pod naslovom: „Individuo y comunidad en Kafka“); „Sobre arte y sociedad“, *Calli*, (México), 13/(juni—juli) 1964; *Las ideas estéticas de Marx*. (Ensayos de estética marxista), Ediciones Era, México (1965) 1980^o, 293 str.; *Filosofía de la praxis*, México 1967 (*The Philosophy of Praxis*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.) 1976, XII+387 str.); „Vanguardia artística y vanguardia política“, *Casa de las Américas*, 47/1968; „Dela imposibilidad y posibilidad de definir el arte“, *Deslinde*, maj—avgust 1968, str. 12—29; „Hacia un concepto abierto del arte“, *Unión*, 2/1969; *Ética*, México 1969; „Notas sobre Lenin y el arte“, *Casa de las Américas*, 57/1970; *Rousseau en México*, México 1970; *Estética y marxismo*, I, II, presentación y selección de los textos A. Sánchez Vázquez, Ediciones Era, México (1970) 1978^o, str. 431+525; „Le changement de la fonction de l'art dans le monde contemporain“, *Lier en Boog*, II, 1976—1977, str. 113—117; *Sobre arte y revolución*, Grijalbo, México 1979.

Kod nas je preveden samo odjeljak iz knjige *Las ideas estéticas de Marx*: „Estetika y marxismo“, str. 96—111; „Estetika i marksizam“, (prev. Krinka Vidaković), *Književna kritika*, V, 4/1974, str. 5—17. Autoru zahvaljujemo na informacijama koje nam je pružio prilikom pravljenja izbora tekstova: „Marksizam — estetika — umjetnost“.

Nicolae Tertulian — pseudonim je Nathana Veinsteina, rođenog 12. marta 1929. godine u Jašiju (Rumunija). Studirao je književnost i filozofiju, a 1972. odbranio je doktorsku tezu: *Benedetto Croce i György Lukács ili o odnosima estetike i filozofije*. Na katedri za estetiku i teoriju književnosti pri Univerzitetu u Bukureštu predaje od 1969. do 1977. godine. Od 1977. radi kao stručni saradnik na Institutu za povijest i teoriju umjetnosti Rumunske akademije društvenih nauka. Bio je gostujući profesor, odnosno predavač na: Ecole Pratique des Hautes Etudes (u Parizu, od decembra 1970. do marta 1971); Istituto Italiano per gli Studi Storici /Istituto B. Croce/ (u Napulju, od aprila do juna 1973, februara 1979. i juna 1980); Ecole des Hautes en Sociales (u Parizu, od novembra 1978. do februara 1979. i od maja do juna 1980); Institutu za estetiku Univerziteta u Tokiju (oktobra 1977); univerzitetima u Lajdenu, Greetingenu, Amsterdamu, Liježu, Napulju i Torinu.

Na rumunskom jeziku je objavio: *Problemi povijesne literature* (1954); *Eugen Lovinescu ili protivurječnosti esteticizma* (1959); *Eseji* (1968; veći broj studija o najznačajnijim rumunskim piscima, ali i razgovor sa M. Heideggerom — oktobra 1966, članke o Teilhardu de Chardinu, Lukácsu, Brechtu, Ionescu itd.); *Kritika, estetika, filozofija* (1972; uporedne studije o estetiци B. Crocea i Gy. Lukácsa); *Iskustvo, umjetnost, mišljenje* (1977; rasprave o autonomiji umjetnosti, o umjetnosti i jezičkoj hermeneutici, o Adornu, M. Dufrenneu, C. Petrescuu, M. Raleau itd.); *Perspektive* (1981; članci o glavnim strujanjima savremene estetike: „Roman Ingarden i fenomenološka estetika“, „Adorno i sociologija umjetnosti“, o Lukácsu, Heideggeru itd.).

Jedan broj autorovih radova objavljen je na italijanskom, francuskom, njemačkom ili engleskom jeziku: „Camil Petrescu e la fenomenologia di Husserl“, *Aut aut*, 112/1969; *La poésie de Mihai Beniuc*, Seghers, Paris 1965 (*La vita dalla vita*. La poesia di Mihai Beniuc, Europa Letteraria, Roma 1965); „Introduzione

all'Estetica di Croce", *Rivista di Studi Crociani*, (Napoli), VIII, april-jun, jul-septembar, oktobar-decembar 1971; „Benedetto Croce oder über die Beziehungen zwischen Ästhetik und Philosophie", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1973; „L'évolution de la pensée de Georges Lukács", *L'Homme et la Société* 20/april-maj 1971; „Lukács ou la ‚synthese impossible'”, *La Quinzaine littéraire*, 122/16—31. jul 1971; „Genèse et Structure”, *Revue d'Esthétique*, XXV, 3/1972, 279—285 str.; „Editorisches Nachwort” (o Lukácsevím raním estetičkim spisima), *Neue Hefte für Philosophie*, sveska 5, *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, (Göttingen, 1972), 32—37 str.; „Réalisme et avantgarde”, *Proceedings of the sixth international congress of aesthetics at Uppsala, 1968*, Acta universitatis Upsaliensis, Uppsala 1972; „Lukács et Thomas Mann” (polemika sa Yvon Bourdet), *La Quinzaine littéraire*, 170/1—15. septembar 1973; „En réalisant la ‚phénoménologie de l'expérience esthétique’, *Vers une esthétique sans entrave*. Mélanges Mikel Dufrenne, Union Générale d'Éditions (10/18), Paris 1975; „Réflexions sur les rapports entre critique, esthétique et philosophie”, *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 4/1974, 42—55 str.; „Naphta, Lukács, Thomas Mann”, *Logos*, (Napoli), 1/1973; „Croce et Lukács. A propos du problème esthétique”, *Rivista di Studi Crociani*, (Napoli), XI, januar-mart 1974, 1—13. str.: Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art”, *Revue d'Esthétique*, 2—3/1976 („Lire”), 110—140. str.; „G. Lukács et la reconstruction de l'Ontologie dans la philosophie contemporaine”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, (Paris), 4/1978; „On the later Lukács”, *Telos*, 40/1979; „Notes sur le dernier Lukács”, *Europe*, avgust 1979; „Lukács im Eck. Die letzten Jahre aus dem Nachlass”, *Neues Forum*, (Wien), 315—316/(mart-april) 1980; Teleologia e causalità in ontologia sociale”, *Critica Marxista*, 5/1980; „Kunst und Hermeneutik”, *Freies Forum*, (Heidelberg), 1980; *Georg Lukács. Etapes de sa pensée esthétique*, Le Sycomore, Paris 1980; „Tra Croce e Heidegger”, *Rinascita*, XXXVIII, 50/(18. decembar) 1981, str. 45—47.

Kod nas su objavljena tri Tertulianova teksta: „Georg Lukács i rekonstrukcija ontologije u savremenoj filozofiji”, *Dijalog*, 3/1980, str. 81—99., „Poslednje godine Đerđa Lukača”, *Kultura*, 50/1980, str. 65—77. i „Rumunski period E. M. Siorana”, *Savremenik*, XXVII, knj. LIV, 10/1981, str. 390—394.

Liu Zaifu (Liu Caifu) — kineski estetičar, rođen 1941. godine, asistent je u Institutu za književnost pri Kineskoj akademiji društvenih nauka. U Kini je do sada objavio *Lu Xun i prirodne nauke*, *Mrgođenje*, *O estetičkim shvatanjima Lu Xuna*. Prema napomeni redakcije časopisa *Social Sciences in China*, autor je do sada objavio *Lu Xun and the Natural Sciences* i *Knit Brows*, a ovdje objavljeni esej, koji su na engleski preveli Xu Yixin i Xi-ong Dewei, dio je većeg rada: *The Draft of a Dissertation on the Aesthetic Thinking of Lu Xun*.

D. G.

prikazi

JEDAN PREGLED DANAŠNJE ESTETIKE U DR NEMAČKOJ

Danas, kao i ranije, estetičari u DR Nemačkoj se drže isključivo marksističke orijentacije kao svog ideološkog okvira, u kome jedino može teći njihov naučno-istraživački i filozofski rad. Uzima se da postoji „naučna ideologija” kao proleterski pogled na svet što formalno zastupa univerzalne interese čovečanstva i otuda univerzalno važenje naučno-filozofskih saznanja i uviđanja, za razliku od ideologije kao „lažne (iskrivljene) svesti” svake druge, istorijski poznate društvene klase ili grupe, čiji se partikularni interesi izražavaju i u nauci i filozofiji. Otuda, u odnosu na estetsku stvarnost, kao i na svet umetnosti ne bi bile opravdane, pored marksističke metode, i druge metode istraživanja ili tumačenja, kao što su fenomenološka, hermeneutička, semiološka, egzistencijalistička i druge metode zato što je marksistički postupak kao socijalno- i kulturno-istorijski ne samo najobuhvatniji već po svom proziranju ideološke zavisnosti

drugih gledišta najkritičniji ili najegzaktiji naučni postupak.

Otuda se ne pita kako je moguć naučno-istraživački i filozofski rad u takvom formalnom, što znači suštinskom ideološkom predodređenju sveg mišljenja, koje kao naučno treba da bude otvoreno i u suočavanju sa novim pojavama, i u tumačenju poznatih pojava. Otuda se ne ustanovljuje stvarno dejstvo ne-marksističkih metoda, koje u odnosu na marksističku metodu mogu imati prednost u proučavanju nekih područja estetske stvarnosti i nekih pojava u svetu umetnosti.

U bitnoj dvosmislici ideološkog zahteva, jednom kao „naučne ideologije” što prozire, s gledišta otuđenja bića čovekovog, ideološku pervertiranost čak i u egzaktnoj modernoj nauci, a zatim kao sama ta izopačena svest, postavlja se osnovni zadatak estetike kao proučavanje estetskih pojava i ustanovljenje estetskih zakona u društvenoj i prirodnoj stvarnosti. Ti zakoni po definiciji

obuhvataju i svet umetnosti, jer se estetsko uzima kao šire od umetničkog. O delovanju estetskih zakona u prirodi ne može biti govora u smislu tradicionalnog metafizičkog problema „prirodno lepog“, jer ni priroda ni prirodne estetske pojave ne postoje izvan ljudskog posredovanja kroz rad, što znači da one postoje tek u prožimanju naturalnog i humanog u društveno-istorijskoj stvarnosti našeg opstanka.

Zahtev za „strogim“ naučnim proučavanjem estetskih pojava i odnosa među njima ne tiče se, dakle, primene eksperimentalne metode ili pak nekih drugih naučnih postupaka u estetici prema ideji moderne nauke, već upravo nužne zavisnosti sveg estetičkog mišljenja od ideološke osnove, na kojoj ono počiva i iz koje izvire. Drugim rečima, suočavanje sa estetskim pojavama i tumačenje njihovog pravog značenja može se osigurati tek s gledišta „naučne ideologije“, koje zastupa marksističko-lenjinistička estetika.

Sve je to poznato kao metoda, pa se u tome pogledu ništa načelno ne menja u novijoj estetičkoj literaturi objavljenoj u DR Nemačkoj. U području estetike vodi se ista ona ideološka borba koja se vodi i u drugim društvenim ili istorijskim naukama. Otuda se u prikazivanju te novije estetičke literature jedino možemo pitati da li se u okviru jedne iste orijentacije mogu poznati neke promene u smislu tematskog ili sadržajnog proširenja rada, zatim u pogledu informacija i kritičkih prikaza estetičke literature iz sveta, ali i u pogledu diferenciranosti mišljenja što se dokumentuje u istraživačkim projektima i u objavljenim delima.

Ako učinimo samo neke prebe tekstova iz estetike (knjiga, monografija, zbornika i dr.), kao i prevoda i prikaza objavljenih u toj zemlji za poslednjih nekoliko godina i to upo-

redimo sa onim što je objavljeno ranije, može se zaista uočiti i ustanoviti napredak u pogledu nivoa diskusije, zatim širine interesovanja, koje se sa pretežno istorijskog kreće prema današnjem stanju stvari, prema *Estetici danas*, kako glasi jedan nedavno objavljen naslov *Aesthetik heute*, ed. Erwin Pracht, Dietz Verlag, Berlin 1978/. Učinjen je neki napredak i u pogledu obima objavljenih informacija o estetičkoj literaturi uopšte, u pogledu kritičkih prikaza pojedinih važnih dela (na primer Adornove *Estetičke teorije*, Marcuseove *Estetske dimenzije* i dr.), kao i pojedinih pravaca mišljenja (na pr. prikaz fenomenološke estetike, o čemu će ovde biti reči). Možda je, ipak, najvažnije to što je i sama marksistička metoda sada izražena na misaono diferenciraniji način, kao što se i marksistička kritika više ne svodi na ideološko denunciranje zbog neke „zadnje misli“ u teoriji koja se podvrgava kritici, u kratkom spoju i prekom sudu, kako se to činilo ranije. Postoji neki napredak čak i u shvatanju osnovne ideje marksističke estetike, pa se tako raspravlja o estetskom i umetničkom „prisvajanju stvarnosti“ pod pretpostavkom „odražavanja“ (za razliku od „podražavanja“) te stvarnosti. Uzimaju se u razmatranje novi medijumi umetničkog izražavanja, čiju je pojavu omogućila naučno-tehnička revolucija u našem vremenu. Rešavaju se teorijski i praktični problemi estetskog oblikovanja životne sredine, koja je uveliko ugrožena zbog bezobzirnog kapitalističkog industrijskog razvika, pa se u trenutku kada i sami kapitalisti budu tim razvikom ugroženi, pojavljuju danas aktualni ekološki zahtevi.

Estetika je u DR Nemačkoj danas kao i ranije bila ideološki vezana, ali je ranije bila shvaćena uglavnom kao partijski zadatak,

tako izričito — u spisu Hansa Kocha *Marksizam i estetika (Marxismus und Aesthetik. Zur ästhetischen Theorie von K. Marx, F. Engels und W. I. Lenin, Dietz Verlag, Berlin 1961, zatim u više izdanja)*. Koch je objavio i jednu monografiju o Franzu Mehringu, pored nekih drugih stvari, a danas je službeno vodeći ideolog u području estetike, pored Erwina Prachta, koji se nalazi na Humboldt-Univerzitetu i Petera Feista, koji je u Nemačkoj akademiji nauka u Berlinu. Ranije je vodeću ulogu imao znatno stariji Wilhelm Girnus. Međutim, naučno vredniji rad obavio je Wolfgang Heise i, znatno mlađi, Norbert Krenzlin iz Berlina, zatim i skupina estetičara iz Leipziga, među kojima su vodeći Erhard John i Günther K. Lehmann. Postoje i drugi centri gde se neguje estetika, ali uglavnom u službi nekih praktičnih ciljeva, na primer industrijske proizvodnje (kao što je problem oblikovanja ili dizajna i dr.). Vrlo živo se neguju problemi estetskog vaspitanja u vezi sa socijalističkim načinom života. Tu su, najzad, najšira kulturološka istraživanja, pa se u DR Nemačkoj, kao i u drugim socijalističkim zemljama, marksistička estetika razvija iz obuhvatne teorije kulture (npr. Fred Stauffenbiel: *Kultur heute — für morgen*, Berlin 1972, o čemu sam pisao u *Savremeniku*, 12/1976).

Ako najpre pogledamo jedinicu „Estetika“ koju je napisao W. Girnus u *Filozofskom rečniku* (Philosophisches Wörterbuch, ed. G. Klaus i M. Buhr, 11. Aufl., tom I, Leipzig, str. 139–40), onda se iz nje mogu razabrati neki povoljni antropološko-filozofski akcenti, koji se inače gube u strogom ideološkom pridržavanju socijalno-istorijskog uzročnog određivanja, kao i u realističkim pretpostavkama teorije odražaja što se uzalud tu-mače dijalektički (uzalud, jer

sve zavisi od jedne prethodno date apsolutne stvarnosti). Povoljno je to što Girnus uzima da se „estetska aktivnost čoveka [ispoljava] u svim produktivnim sferama ljudskog delanja“, jer se tako pokazuje stvaralački karakter ljudskog delanja u estetskom pogledu, kao što se time s razlogom potvrđuje činjenica da čovek oduvek i u svemu što čini troši jedan deo svoje radne energije na estetsko oblikovanje. Girnus polazi od Marxove misli da čovek „oblikuje“ (formiert) i po „zakonima lepote“. Nasuprot svakom utilitarističkom gledištu, on tačno zaključuje da su „formalni estetski principi inherentni radu“, i to „od prapočetaka ljudske kulture“. Pošto se „u kapitalističkom društvu estetski principi oblikovanja samo sporadično probijaju“, kako Girnus navodi prema Izveštaju državnog Saveta DR Nemačke iz 1967., „plansko oblikovanje (Gestaltung) svih životnih sfera prema „zakonima lepote“ spada u suštinu socijalizma“.

Nije tu, naravno, tako važno pozivanje na jedan dekret vlasti, ali je važno verovanje da se planski može obaviti estetsko oblikovanje svih sfera života, i to prema „zakonima lepote“, jer iz tih planskih dataka i pogrešno shvaćenih zakona izbija racionalizam koji se ne može saglasiti sa našom stvaralačkom egzistencijom. Ako sa dobrom verom uzmemo da je moguće estetsko oblikovanje svih životnih sfera, da je mogućna „estetska država“ (F. Schiller), onda je pitanje kako se to planski može učiniti i po silu zakona, jer se „estetsko stanje“, već prema Schillerovom uviđanju, ne može određivati i podvrgavati bilo razumu, bilo moralu ili bilo čemu drugome, jer to nije stanje determinacije, već determinabilnosti, u kome stanju je bitno pojavljivanje slobode. Bez humanističkog patosa, klasicističkog ideala i bez

kantovskog esteticizma, polazeći od marksističkih filozofskih principa, mi tek iz te perspektive možemo razumeti demokratske uslove stvaralačke egzistencije u socijalizmu. Da bi se oslobodio stvaralački potencijal čovečanstva bez klasnih ograničenja, zaista treba izvršiti promene u načinu tehničkog održanja života, u načinu proizvodnje, kao i u organizaciji društvenog života u skladu sa socijalističkim ustrojstvom i nahođenjem, kao što to Girnus očekuje, ali se situacija otada mora držati demokratski otvorenom više nego ikada ranije da bi se zaista postojeće stvaralačke mogućnosti jednom pretvorile u stvarnost.

U Kochovoj knjizi *Marksizam i estetika*, koja je napisana prema jednom partijskom zadatku, ističe se saznanja priroda umetnosti, i to ne možda nekog specifičnog umetničkog saznanja, već zbog istog onog saznanja koje daje nauka i koje stičemo u svakodnevnom životu, samo sada u slikovitom estetskom ruhu. „Umetnost je izvor saznanja“, ali „saznanja što menja svet“, pri čemu Koch ne misli na svet umetnosti i ne obrazlaže kako to umetnost može menjati ne-umetnički svet. Shvatanje umetnosti kao nekog (nižeg) oblika saznanja je opet u skladu sa racionalističkom tradicijom, i to čak sa onom iz koje je u modernom građanskom svetu potekla ideja estetike.

Za Kocha je „umetnost odražaj (Abbild) sveta u odnosu na čoveka“, pa se taj odražajni odnos shvata kao saznanjini odnos sa gledišta već pomenuatih realističkih pretpostavki. Izraz „odražaj“ kao *Abbild* ne razlikuje se u principu od *Widerspiegelung*, kao centralne kategorije marksistički shvaćene estetike u horu svih estetičara u DR Nemačkoj, ali i u drugim zemljama tzv. realnog socijalizma. No *Abbild* sadrži u osnovi reč „slika“, pa znači

„preslikavanje“ kao slikovita kopija stvarnosti ili sveta i utoliko se razlikuje od pojmovnog odražavanja kao saznanja te iste stvarnosti i od odslikavanja u ogledalu kao mehaničko reflektovanje, na što upućuje *Widerspiegelung*.

Da „odražaj sveta“ postoji „u odnosu prema čoveku“ posebi je razumljivo, ali Koch time želi da sačuva neku dijalektičku korelativnost u tome odnosu, uzajamno delovanje čoveka i sveta u umetnosti, što se može smatrati opravdanim. Ali on određuje umetnost kao odražavanje „konkretne totalnosti ljudskih odnosa“, iz čega se ne vidi kako se iz imanencije ljudskih odnosa kao socijalnih, istorijskih može doći do odražavanja sveta kao stvarnosti što postoji nezavisno od toga odražavanja, nezavisno od našeg saznanja i naše svesti.

Kao Girnus i svi drugi estetičari u DR Nemačkoj, i Koch veruje u „estetsku suštinu“ umetnosti, pa se možemo pitati otkuda to pristajanje uz uveliko problematičnu ideju estetike, čije istorijsko poreklo, kao i sudbina u građanskom svetu, teškoće u samom terminu i pojmu upućuju na kritičke rezerve, koje ovde ne postoje. Počev od Kanta, filozofija umetnosti razvija se pored ili na račun estetike. Uprkos dvosmislici svoga imena i uprkos tome što to ime gubi svako značenje i još samo konvencionalno intendira nešto što odgovara filozofiji umetnosti ili jednoj novoj autonomnoj nauci, marksisti su ipak za sebe prihvatili izraz „marksistička estetika“. Da to ipak i na žalost nije bilo slučajno, vidi se i iz celokupne estetičke literature koja je objavljena i koja se objavljuje u ovoj zemlji, gde se govori o estetskim zakonima i stoga o pozitivnoj mogućnosti zasnivanja „naučne estetike“ kao marksističke. Kako o tome izričito piše i Koch. Otuda dolaze i oni planski za-

daci, u vezi sa estetskim oblikovanjem svih sfera našeg života, o čemu smo prethodno nesto rekli.

Zanimljiva je okolnost što Koch sebe ne smatra estetičarem, ali je on ipak službeni predstavnik estetike u DR Nemačkoj, pa je u tome svojstvu bio i na Međunarodnom kongresu u Dubrovniku 1980. Ranije je kod nas gostovao kao predstavnik udruženja pisaca DR Nemačke.

U tom pretežnom ideološkom zalaganju u estetici, gde su programski partijski ciljevi važniji od naučnih i gde čak lične mogućnosti za uspešno bavljenje ovom disciplinom nisu presudne za delovanje i priznanje u DR Nemačkoj (pri čemu nije važno to što neki od tih estetičara stoje iznad onoga što pišu i potpisuju), treba pregledati kolektivno delo koje je izdao E. Pracht pod naslovom *Uvođenje u socijalistički realizam (Einführung in den sozialistischen Realismus*, Dietz Verlag, Berlin 1975). Proisteklo iz prvobitne pedagoške i propagandne namere i najpre objavljeno u vidu brošure, to delo je zatim znatno prošireno postalo reprezentativno za teorijsko i praktično ophođenje prema umetnosti u DR Nemačkoj.

U ovome delu nisu, kao u onim koje smo dosad pomenuili, u prvome planu estetika i estetski zakoni, već umetnost, mada se ona (umetnost) i tu shvata kao predmet estetike i kao područje u kome vladaju estetski zakoni. Iako ono umetničko u umetnosti obuhvata ne samo estetske vrednosti već i idejne, moralne, aletičke, vaspitne i dr., ipak se u svim teorijskim naučnim istraživanjima i filozofskim tumačenjima umetnosti u DR Nemačkoj prednost daje estetskom. To je signifikativno i o tome treba razmisliti, jer upravo marksističko shvatanje umetnosti *a fortiori* daje prednost ne-estetskim vre-

dnostima u umetnosti ili pak drži ravnotežu među njima, ali kao svoju distinktivnu karakteristiku prema drugim gledištima ima upravo to uzimanje-u-obzir ne-estetskih vrednosti u umetnosti ili ne-osobnost estetskog.

U prvome delu ovog zajedničkog rada, koji nosi zanimljiv naslov „Socijalistički realizam — umetnička programatika marksističko-lenjinističkog radničkog pokreta“, raspravlja se najpre o kulturi uopšte, i to u „razvijenom socijalističkom društvu“, zatim o „socijalističkoj umetnosti i realnom humanizmu“. U drugome delu knjige je reč o teoriji i praksi socijalističkog realizma u DR Nemačkoj danas, a u trećem o socijalističkom realizmu kao izrazu realnog humanizma, pa je tu reč o socijalističkoj partijnosti, o umetničkoj revoluciji, o principu socijalističke povezanosti sa narodnošću, najzad o pojedinim umetnostima.

Tu se, na izgled, potiskuju i čak gube estetske zakonitosti, kojima se inače daje prednost, i ističe umetnost, i to socijalistička umetnost (kao da ima i ne-socijalističke umetnosti), koja po važećem mišljenju ima realističko obeležje, što se jedino može razumeti iz ne-estetskih i čak ne-umetničkih razloga. Kao socijalistička, umetnost ima obavezujući program, koji dakle određuje marksističko-lenjinistički radnički pokret. Polazi se od toga da kao što druge epohe imaju umetnost koja nosi ime tih odnosnih epoha prema osnovnim realnostima tehničkog, društvenog i duhovnog života koji se u njima vodi, kao što postoji umetnost antičkog sveta, pa umetnost srednjeg veka naše tradicije i građanskog novog doba, tako postoji i mora postojati i umetnost socijalistička, i to kako po svojim idejama, po svome zalaganju za određene socijalne i istorijske težnje, već i po nekim formal-

nim estetskim obeležjima, koja važe samo za nju.

Odatle se neposredno može videti i zaključiti koliko je takvo shvatanje umetnosti daleko od same umetnosti, ali i od socijalizma, jer ako umetnost po svojoj stvaralačkoj suštini ne može biti predodređena u bilo kom programskom smislu reći, onda se ni socijalizam po osnovnom povesnom smislu našeg opstanka ne može odrediti ni predodrediti kao poznato stanje stvari i kao već ostvaren način života, već daleko pre kao zadatak, kao zalaganje u našem vremenu, prema njegovim imanentnim „tendencijama i latencijama“, ali koje upravo kao povosno događanje uvek može pretrpeti neuspeh, što samo potvrđuju „polusocijalistička iskustva naše epohe“ (S. Morawski).

Pošto je u ovoj knjizi u središtu raspravljanja umetnost, to u njoj nalazimo posebne odeljke posvećene književnosti, ali i likovnim umetnostima, zatim muzici i filmu, ali i novim umetničkim medijumima. No tu, ipak, nije reč o suočavanju sa pojedinim umetničkim delima, niti o specifično umetničkim problemima, već o programskim pitanjima i o načelnim stvarima. Tako se tzv. moderna umetnost načelno kritikuje kao pojava krize, dekadencije poznog građanskog sveta, kao izraz gubljenja smisla života i sl., i odbacuje kao nesaglasna sa „socijalističkim realizmom“.

Isto tako se i estetika u današnjem zapadnom, kapitalističkom građanskom svetu prikazuje i kritički odbacuje iz ideoloških razloga, tako reći pre stvarnog razmatranja pravog dejstva pojedinih estetičkih metoda koje nisu marksističke. Poseban cilj napada su revizionistički pogledi, i tu se redovno nalazi naš časopis *Praxis* i grupa naših kolega koja je izdavala taj časopis. Njihova pozicija se u ovom kolektivnom delu napada kao

voluntaristička, zatim stoga što ignoriše klasnu borbu u savremenom svetu, zato što ne pita za odnose u proizvodnji u smislu marksističke metodologije i dr. Pojedinačno se pominju Gajo Petrović i Mihailo Marković, iako se ni jedan ni drugi ne drže estetike: oni samo zastupaju tu navodnu revizionističku poziciju.

Od naših umetnika u ovoj knjizi se posebno govori o Krleža kao da je on kao književnik na istoj liniji sa, recimo, Johannesom R. Becherom i drugim piscima socijalističkog ubeđenja koji su se saglasili sa „socijalističkim realizmom“, iako se Krleža, kao što je poznato, još tridesetih godina od njih distancirao kao od „ljevih racionalista“ i kritikovao upravo ono što se današnjoj službenoj estetici u DR Nemačkoj smatra naučnom estetikom.

Ako se sada obratimo delima koja imaju izraženije autorsko obeležje, jasniji naučno-istraživački karakter i učinak, delima koja su u većoj meri vezana za lične misaone napore oko razjašnjenja estetičkih problema, onda tu treba navesti, po vremenu objavljivanja, najpre delo Erharda Johna: *Problemi marksističko-lenjinističke estetike (Probleme der marxistisch-leninistischen Aesthetik*, tom I, *Kunst und Wirklichkeit*, Max Niemeyer Verlag, Halle 1976). John vodi u Lajpcigu Institut za estetik i nauku o kulturi. Organizovao je više međunarodnih kolokvijuma (o estetskom vaspitanju, o umetnosti i socijalističkom načinu života, o estetskim vrednostima). Najpre je objavio jedan *Uvod u estetiku (Einführung in die Aesthetik*, Enzyklopädie Verlag, Leipzig 1964), a zatim nekoliko naslova iz područja teorije kulture. Dok je *Uvod u estetiku* pisan više iz pedagoških obzira i na popularan način, njegovo upravo navedeno sistematsko delo *Problemi estetike... zaista je pro-*

blemsko, u njemu se autor u ograničenom ideološkom okviru, ali ipak stvarno, suočava sa otvorenim problemima, i u terminološkom i u problemskom pogledu.

John predlaže diskusiju oko centralne kategorije marksističko-lenjinističke estetike, oko pojma i termina „odražavanje“ (Widerspiegelung), jer to, kako on s pravom smatra, ne može značiti „podražavanje“ (Nachahmung), već daleko pre, i to po Marxu „prisivajanje stvarnosti“ (Aneignung der Wirklichkeit), ovde „umetničko-estetsko prisvajanje stvarnosti“.

Ovaj autor sistematski govori o subjektu i o objektu umetničko-estetskog prisvajanja stvarnosti, i to kao o „predmetu umetnosti“. Na taj način on osigurava delatnu stranu u umetničkom procesu, koja mora biti shvaćena kao stvaralačka. No to svoje uviđanje on zatim povlači, jer piše da postoje određeni kvaliteti ili svojstva objektivne stvarnosti koji se umetnički ili estetski prisvajaju. Tako se „prisvajanje“, umesto kao umetnička praksa što prodire i tamo gde misao (još) nije u stanju ili se iz različitih razloga ne usuđuje, opet shvata kao neka vrsta saznanja stvarnosti i opet svodi na metafizičke realističke pretpostavke estetskog „odražavanja“ one jedne prethodno date apsolutne stvarnosti. Nasuprot umetničkoj praksi i njenom stvaralačkom karakteru, koji se ne može podvrgnuti nikakvim prethodno postojećim zakonima, pa ni zakonima estetskog oblikovanja, opet se stavljaju u prvi plan baš ti zakoni i njihova zavisnost od stvarnosti.

Tome odgovara prednost koju John, u horu svih tamošnjih estetičara, priznaje estetskom u odnosu na umetničko, i to posle jedne ozbiljne analize kategorija estetskog, lepog i umetničkog. Otuda je za njega „umetničko prisvajanje stvarnosti“ samo „jedan poseban

pojavnost oblik estetskog prisvajanja stvarnosti“. Iz istih tih razloga on stvara neobičan izraz za svoja načelna i sistematska ispitivanja estetičkih problema: „Estetika umetnosti“ (Aesthetik der Kunst). Tako se možda nehotično, u nekoj krajnjoj instanciji, izražava ideološko predubedenje da je ne samo estetsko po svojoj objektivnoj zakonitosti ono što omogućuje regulisanje estetskih stvari već da je estetika i nauka (teorija) o umetnosti važnija od same umetnosti, čime se potvrđuje Hegelovo predviđanje o kraju umetnosti onda kada umetnost više ne odgovara najvišim interesima duha, u naše racionalističko moderno doba, doba prevlasti moderne nauke, kada duh matematike matematizuje duh.

Već smo ovde pomenuli kolektivno delo *Estetika danas* (ed. E. Pracht, 1978), čiji je cilj ne samo kritičko prikazivanje najvažnijih estetičkih teorija u ovom času, i to kako marksističkih, tako i svih drugih, u vidu nekog kompendijuma savremenih estetičkih znanja, što zaista predstavlja sadržaj prvog dela ovog obimnog izdanja (pod naslovom „Estetika u rasprama [Auseinandersetzung/ našeg vremena“), već i obuhvatno izlaganje same marksističke estetike kao presudne u tom našem vremenu (i to u Drugom delu: „Osnovne odredbe estetskog procenjivanja vrednosti“ i u Trećem delu: „Podruštvljenje i estetska kultura“). U skladu sa marksističkom metodologijom, tu se problemi postavljaju na široku osnovu društva i kulture u određenoj istorijskoj perspektivi što omogućuje „teorijski angažman“ u smislu „realnog humanizma“ kao pendanta „realnog socijalizma“. Sa te osnove postaje moguće utvrđivanje kriterijuma prosuđivanja vrednosti, estetskih i umetničkih vrednosti, jer tu osnovu čini upravo „marksističko-lenjinistička estetika kao

filozofska disciplina" što ispituje najopštije zakonitosti umetnosti i njenog vanumetničkog okruženja (navedeno delo, str. 338/39).

U ovoj reprezentativnoj knjizi, koja naravno reprezentuje daleko više i skoro isključivo stanje estetike danas u DR Nemačkoj, a ne toliko estetiku u današnjem svetu, ova druga, estetika u svetu, razmatra se isključivo „u polju tenzija ideoloških konfrontacija“, ali se najviše pažnje i energije posvećuje heterodoksnim marksističkim pogledima. Da bi se izložili kritici radi zaštite osnovnih principa marksističkol-lenjinstičke estetike posebno se razpravljalo sa Garaudyjem, sa Adornom, Marcuseom i „novom levicom“. Taj obračun postaje važniji od suprotstavljanja izričito ne-marksističkim gledištima.

Metodički se i u ovom delu ide protiv ograničenja estetike na umetnost i protiv shvaćanja umetnosti kao najviše forme estetskog prisvajanja stvarnosti. U istorijskom i sistematskom pogledu zastupa se princip, po kome se umetnost, kao i vanumetnički odnosi mogu podjednako shvatiti u svojoj estetskoj specifičnosti. To gledište se zastupa izričito protiv jednostrane orijentacije prema umetnosti građanske klase, gde je iz određenih društvenih potreba, iz praktičnog izdvajanja umetnosti iz procesa društvene produkcije i reprodukcije došlo do osamostaljenog ophođenja prema umetnosti. Tako se od funkcije oplemenjenja iz prvobitnih humanističkih pobuda građanske klase najzad dolazi do toga da umetnost treba da donosi utehu u nekome „sekularizovanom dušebrižništvu“ (naved. delo, str. 494). Odatle, pod uslovima otuđenja rada, dolazi do razdvajanja radnog i slobodnog vremena, do cepanja javne i privatne sfere života u građanskom društvu, kao i problemi

koji iz toga proističu za estetiku pod tim istim uslovima.

Tvrđi se da u DR Nemačkoj postoji i da je na delu „novo oblikovanje života“ (Neugestaltung des Lebens) i da istovremeno teče temeljna promena u estetskom vrednovanju, što znači promena u ustanovljenju kriterijuma po kojima se gradi i oblikuje, i to „u istorijski nepoznatim razmerama“ (naved. delo, str. 16). Tu bi se moglo očekivati da će se iz duha marksističkog istorizma pojaviti problem mogućnosti stvaranja novih vrednosti, ali se i na tom mestu sa doslednošću vrednom žaljenja govori samo o „normama i idealima estetskog vrednovanja“ (isto, str. 323. i sledeće). Iz toga se može razabrati formalna saglasnost sa platonskom metafizičkom tradicijom, gde se u stvaralačkom delanju zahteva upravljanje prema normama koje nas, kao sila s leđa, drže u određenim i predodređenim vrednosnim okvirima i na taj način onemogućuju pravo stvaralačko delanje ili ga unapred podvrgavaju kontroli tako da se ono ne može ispoljiti u javnome delu.

Ovaj kolektivni rad pod naslovom *Estetika danas* predstavlja po nameri autora samo prvi deo zajedničkog poduhvata, koji će biti nastavljen. Dok se u prvome delu, o kome je reč, nalazi suočavanje sa drugim koncepcijama estetike, naročito sa revizionističkim i građanskim pozicijama, kao i ustanovljenje osnovnih odredbi estetskog prisvajanja stvarnosti, računajući tu i one odredbe koje se ne mogu podvesti pod tradicionalni pojam umetnosti, u drugome delu, koji će tek biti objavljen, biće reči o problemima „umetničke estetike“.

„Današnje umetnosti moraju se prosuditi prema merilima njihovih posebnih uslova nastajanja i razvijanja.“ Mi više ne možemo imati posla sa preindustrijskom estetikom,

moramo uzeti u obzir „jako promenjene estetsko-umetničke uslove produkcije, komunikacije, recepcije“ (isto, str. 498). Menja se ansambl umetnosti, nastaju novi medijumi, danas naročito važni elektronski medijumi, ali je već pronalazak fotografije promenio karakter umetnosti. Tako su postale moguće nove sinteze, i film je nastao kao nova umetnost iz jedne takve sinteze. Za nova estetska merila postaje važno istraživanje umetničkih rodova. Otuda su neprihvatljiva merila realizma koje je G. Lukács izveo iz osamnaestog i devetnaestog veka i suprotstavio kriterijumima dvadesetog stoleća. Ali, po mišljenju ovih autora, isto tako je neprihvatljiva teza i predviđanje H. M. Enzbergera da će novi elektronski medijumi ukinuti sve druge, svu dosadašnju umetnost i književnost. Ta teza je po mišljenju ovih autora neprihvatljiva zato što medijumi „stavljaju van snage fikciju, osnovnu kategoriju estetike“.

Tako se usred marksističkol-lenjinstičke estetike pojavljuje zaista centralna kategorija tradicionalne estetike. To, naravno, ne znači slavljenje estetskog privida kao obmanjivanja, i čak svesnog obmanjivanja, već prihvatanje estetskog bića ili načina postojanja umetnosti, gde se umetničko delo ne stvara, ne doživljava i ne tumači kao nešto stvarno postojeće, a da mu se stoga ne pripíše karakter pukog privida, obmane i laži. Stoga se, na kraju, otvara pitanje, da li ovi autori prihvataju estetiku kao „filozofiju lepih umetnosti“ u skladu sa klasičnom odnosno klasicističkom estetikom. Oni tu estetiku, ipak, izričito odbijaju kao građanski model (isto, str. 345), iako na izgled protivrečno prihvataju tradicionalne vrednosti, i čak sam pojam lepote, pod uslovom da se promeni sadržaj tog pojma. Otuda, kao u tradiciji, oni dopuštaju norme i

ideale u životu umetnosti, upravo ono što, po našem uviđanju osnovnog stvaralačkog karaktera umetnosti, ne može biti opravdano, što zavisi od tradicionalne platonске metafizike vrednosti, od racionalistički shvaćenih estetskih zakonitosti i od sazajne funkcije umetnosti u starom realističkom načinu mišljenja.

U metodičkom pogledu, tako, ovaj reprezentativan prikaz estetike danas ima, po izričitoj formulaciji autora, ideološko-kritički karakter, što znači da umetnost ne shvata samo kao jednu formu društvene svesti, već u isti mah, u Marxovom duhu, kao jedan poseban način produkcije. To je, naravno, opravdano, ali onda nije jasno kako se Marxova ideja produkcije može preobratiti u re-produkciju, kako se stvaralačka priroda umetničke proizvodnje može zameniti za sazajnu funkciju odražavanja, kako se umetnička fikcija i estetski privid mogu razumeti kao specifični stvaralački učinak ako se oni svode na puکو prisvajanje već gotove estetske stvarnosti ili pak estetskih osobina jedne, apsolutne stvarnosti. „Sva produkcija predstavlja prisvajanje prirode od strane individua u okviru i posredstvom jedne određene društvene forme“ (isto, str. 471). U čemu je onda specifičnost umetničke produkcije kao fantazijske, u čemu specifičnost umetničkog dela kao produkta te delatnosti?

U veoma modernoj i dobro zasnovanoj tezi u svojoj knjizi *Delo „čisto za sebe“* (*Das Werk „rein für sich“*). Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Aesthetik und Literaturwissenschaft, Akademie Verlag, Berlin, 1979/ Norbert Krenzlin raspravljalo ne samo o jednom vrlo značajnom pravcu estetičkog mišljenja u našem vremenu već i o kategoriji dela, umetničkog i književnog dela, koja ima centralni značaj za teoriju umetno-

sti i umetničku praksu našeg stoleća. Polazeći od R. Ingardena, koji je kao fenomenolog najpre postavio sistematsko pitanje o osnovnoj strukturi i načinu bivstvovanja literarnog umetničkog dela, pošto su istorijske predradnje u zasnivanju fenomenološke metode u estetici obavili W. Conrad i M. Geiger, Krenzlin vodi diskusiju prema posledicama i izgledima fenomenološke redukcije u ovoj oblasti u novijoj i sadašnjoj građanskoj estetici i nauci o književnosti.

Fenomenološka estetika i nauka o književnosti, koja je išla za njom, posmatraju „književno delo čisto za sebe“. Krenzlin stoga pita šta preostaje od umetničkog dela ako se apstrahuje od umetnika kao autora, od posmatrača ili čitaoca i od odnosa prema stvarnosti. On zaključuje da je „primena fenomenološke metode na estetiku proizvela neku vrstu strukturalizma što za svoje nastajanje i rasprostiranje u estetičkom području zahvaljuje potrebi da se osnovni problemi ove nauke oslobode ideologije (entideologiesieren), tj. da se tako tretiraju da iz toga ne proističu nikakvi zaključci o programiranju umetnosti. Iz te okolnosti proističe aktualni naučno-politički aspekt istorijsko-kritičkog suočavanja sa fenomenološkom estetikom: U pitanju je procena jedne metodologije estetičkog istraživanja, koja je, sa jedne strane, izraz i rezultat potpune likvidacije istoričnog mišljenja, ali je sa druge strane — i upravo time — otvorila perspektive nove, posebno-naučne problematike“ (naved. delo, str. 158).

Ovaj spis N. Krenzlina predstavlja lep pregled jedne metode u današnjem estetičkom mišljenju, pri čemu je zasluga autora i u izboru predmeta svoje rasprave i u načinu vođenja te rasprave. U pitanju je tačan pregled jednog stanja stvari, gde se možemo pouzdati kako u informativnu stranu

rasprave, gde se navode sve zaista odlučne tačke u istoriji tog pravca mišljenja, kao što se tačno navode i sekundarni izvori (tako autor navodi i spis Zorana Konstantinovića: *Phänomenologie und Literaturwissenschaft*, München 1973), tako i u argumentativnu stranu stvari, gde se zaista s pravom zaključuje da je izvorno fenomenološko mišljenje neistorično, baš kao i današnji strukturalizam, koji je u tome pogledu legitimni naslednik mišljenja koje se u teoriji umetnosti usredsređuje na samo umetničko delo.

Veoma lep prilog diskusiji o neophodnosti razlučivanja umetničke od naučne delatnosti, tom veoma važnom, tradicionalnom, ali i uvek otvorenom problemu koji je u DR Nemačkoj neobično aktualan i čak akutan iz razloga koje smo već dovoljno upoznali, dala su dvojica istaknutih autora, istoričar Jürgen Kuczynski i estetičar i filozof Wolfgang Heise u zajednički napisanoj knjizi *Slika i pojam (Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimar 1975).

Po slobodi razmišljanja i dalekosežnosti zahvata ta knjiga, zajedno sa onom Günthera K. Lehmana o umetničkoj fantaziji, predstavlja najbolja naučna dostignuća i najveći lični učinak u svoj estetičkoj literaturi u DR Nemačkoj u ovolome času. Kuczynski i Heise u zajednički napisanoj „Naknadnoj primedbi“ s pravom pitaju, nije li naprosto pogrešno suprotstavljati nauku i umetnost. „Kako umetnost tako i nauka onda kada najdublje zahvataju stvarnost, kada odražavaju čistu istinu“ stvaralački prikazuju ne nešto verovatno, niti moguće, već nešto nemoguće. Jer su i naučni zakon i umetnički tip nemogućna realnost, oni su apstrakcije, koje se u stvarnosti... nikada ne

mogu naći“ (naved. delo, str. 455).

U svojoj monografiji *Fantazija i umetnički rad (Phantasie und künstlerische Arbeit*, Aufbau Verlag, 2.durchgesehene u. ergänzte Auflage, Berlin/Weimar 1976) Lehmann polazi od delatnog shvatanja fantazije i od povezanosti fantazije sa radom. Ako je čovek proizvod svog rada i ako je njegovo biće strukturirano prema radu, onda se i fantazija mora tumačiti u bitnoj povezanosti sa radom. Lehmann govori o stvaralačkoj fantaziji koja prožima sve stvaralačke delatnosti čovekove i koja je nužna za njegov opstanak. Svoju raspravu Lehmann ograničava na poetsku fantaziju.

Lehmann najpre analizira „stvaralačku situaciju“, za koju je bitna veza fantazije i kretanja. „Svaki pokret pronalazačkog mišljenja sinhronizovan je sa somatskim procesima i stoga se skoro telesno oseća“ (naved. delo, str. 14). Delatnost i motorika fantazije objašnjavaju se iz čovekovog načina života i rada, iz povezanosti čovekove sa okolnim svetom... „Suštinu fantazije, kako tehničke tako i umetničke, približno karakteriše jedino moment eksperimentalnog,

naime, igra' sa načinima ponašanja da bi se dokučila verovatno najuspešnija komponenta delanja. U tome procesu se manje misli pomoću shematskih analogija i standardnih zaključaka, a više deluje misleći unapred (anticipirajući), pri čemu nas fantazija osposobljava za traženje, isprobavanje i delovanje u još nepoznatom prostoru i u vremenski tako reći skraćenim fazama“ (naved. delo, str. 39).

Prema svemu i u ovom ograničenom prostoru i naizgled neznačajnom povodu, iskrslalo je neizbežno pitanje koje nas neposredno pogađa: da li se u našem vremenu socijalizam kao društveno ustrojstvo i kao nahođenje razvija po meri stvaralačke egzistencije čovekove ili se pak pod imenom socijalizma razvija apsolutna vlast birokratije, koja je svoj sopstveni cilj i koja nas, zahvaljujući modernim tehničkim sredstvima vladanja, vraća natrag u varvarstvo. Iz „polusocijalističkih iskustava naše epohe“ put je otvoren i u jednom i drugom pravcu. I to je pravo, jer tek iz toga položaja proističe mogućnost zalaganja u skladu sa našim ljudskim dostojanstvom.

Milan Damnjanović

MISAONI SVET ĐERĐA LUKAČA

Za nedavno objavljeni rad Hermana Ištvana *Misaoni svet Đerđa Lukača*^{*} s pravom je rečeno da je to „prva marksistička monografija o radu Đerđa Lukača“. Dodao bih, i prva celovita studija koja ima za predmet analize radova Đerđa Lukača od njegovih hajdel-

berških početaka do *Ontologije društvenog bivstva*.

Ma kako bila diskutabilna neka poglavlja knjige Hermana Ištvana, što ne smatram nedostatkom knjige, po prvi put se iz određenog vidokruga daje odgovor na gotovo sva teorijsko-estetička pitanja vezana

* István Hermann, *Die Gedankenwelt von Georg Lukács*. Studie über die menschliche Möglichkeiten des XX.-ten Jahrhunderts, [Misaoni svet Györgya Lukácsa. Studija o ljudskim mogućnostima dvadesetog veka], Akadémiai Kiadó, Budapest 1978, str. 402. Knjiga je prethodno objavljena na mađarskom: *Lukács György gondolatvilága*. Tanulmány a XX.század emberi lehetőségeiről, Magvető, Budapest 1974, 415 str.

¹ Upor. *Lekcii po istorii estetiki*, tom IV, u redakciji M. S. Kagana, Moskva 1980, str. 137—138.

za različite misaone i idejne tokove kroz koje je prošla ova kontroverzna ličnost (Đerđa Lukača). Razume se da se jedna od posebnih vrednosti Ištvanovog rada nalazi u tome što je ovaj autor pored pokušaja da sagleda korene mnogovrsnih misaonih etapa u delu Đerđa Lukača, istovremeno nastojao da osvetli ovu misaonu „evoluciju“/„revoluciju“ i sa gledišta ideološko-političkih stremjenja epohe, društvenih zbivanja u Mađarskoj, političkih kriza. U osvrtnu na rad Hermana Ištvanu sporadično ću se doticati i ovoga kruga problema. Izvan vidokruga analize ostaće i neka opšteteorijska pitanja koja nisu u neposrednoj vezi sa estetičkom problematikom na koju se želi pre svega da obrati pažnja.

Usredsređiću se, dakle, na sledeća tri pitanja: 1) na Lukačevo „shvatanje forme“ u ranom delu kao i na način na koji taj problem postavlja i razvija Herman Ištvan, zatim, 2) na Ištvanovo razjašnjenje Lukačeve uloge u debati oko „socijalističkog realizma“ tridesetih godina, najzad, 3) o veoma zanimljivoj autorovom izlaganju Lukačevog rada u Mađarskoj posle 1945. u zavisnosti od osobenih prilika u toj zemlji i o Ištvanovom pokušaju da opravda ideju Lukačevog „misaonog kontinuiteta“ povrh političkih kompromisa koje je Lukač činio.

1. Osobnost „forme“

Herman Ištvan se u radu *Misaoni svet Đerđa Lukača* nikako ne dotiče i ranog Lukačevog spisa: *Hajdelberška estetika*. Doduše ovaj spis se posthumno pojavio 1974. godine, dakle, iste godine kada i Ištvanov rad, najpre na mađarskom. Da li to opravdava Ištvanu ili ne, ostavljam po strani. Tek, kao učenik Đerđa Lukača, kako sebe određuje, Ištvan je imao uvid u ovaj rad.

Uostalom, mogao mu je biti stavljen na uvid od strane same Akademije nauka — koja je i njegov izdavač. Ali i nezavisno od toga u radu Hermana Ištvanu se na osnovu ostalih ranih spisa Đerđa Lukača po prvi put celovito prikazuje Lukačevo shvatanje „forme“ u ovome periodu.

Ištvan smatra da *forma* u ranom Lukačevom delu ima „načelno drukčiji smisao nego u njegovim docnijim radovima“ (*Die Gedankenwelt von G. Lukács*, str. 51). Na ovome mestu Ištvan s razlogom ponavlja poznate misli o neokantovskom uticaju na Lukača, o tome da je „forma“ „dinamički element umetničkog dela“, zatim, o načinu kako je Lukač zamislio „formu“, da je ona i „organizujući element u kojoj se konkretna društvena problematika može sjediniti sa pogledom na svet“, dok će „sadržaj“ biti tumačen kao sasvim pasivna i neaktivna materija. Možda je, čini se, bilo korisno ovde ukazati da je pomenuto određenje „forme“ i „sadržaja“ (materije), osim neokantovske imalo i aristotelovsku odliku, što bi poslužilo da se u kasnijem Lukačevom delu *Osobnost estetskog*, odnosno u delu *Posebno kao centralna kategorija estetike* shvati insistiranje na aristotelovskoj tradiciji kao prvoj na koju se njegovo utemeljenje „posebnog“ može vezati. Upravo stoga što i sam Herman Ištvan opravdano dovodi u vezu rane Lukačeve misaone tokove sa onima kasnijim.

Doista, „dinamički“ i „organizujući“ element *forme* nalazi neposredno oslonac u Kantovom delu. Lukač će docnije, naročito u knjizi *Osobnost estetskog*, u osvrtnu na svoje rano delo, priznati da je u formulisanju „forme“ osim Kantovog osećao i uticaj prijatelja iz mladosti, Lea Popera, koji je omogućio da se „društvenost otkriva upravo u formi i isključivo u formi“, i da

je tome zahvaljujući Lukač mogao izgraditi pojam „homogenog medijuma“ u umetnosti koji predstavlja ključni element u razradi estetičke problematike *Osobnosti estetskog*. Herman Ištvan lepo uvida ovaj uticaj.

Dakle, ako je „forma“ dinamički, organizujući činilac „dela“, a zatim ako ona do kraja prožima „istorijsku građu“, pitanje je koji je poslednji osnov „forme“? Prema Ištvanu to je „pogled na svet“ kao „poslednji razlog na koji treba da se svede forma“, te je, kaže on, „*vladavina forme kod Lukača kantovski izraz onoga što sadržajno nije kantovsko: umetnička dela su u biti organizovana iz horizonta pogleda na svet (weltanschaulich)*“. U ranom delu Lukač je nastojao da razgraniči pojmove „alegorije“ i „simbola“ imajući u vidu i Geteovo stanovište, ali i poglede Serena Kjerkegora koji je pokazivao znatno interesovanje za *individualnost* egzistencije. Sve to omogućilo je sada Đerđu Lukaču da se prema „alegoriji“ odnosi mnogo tolerantnije nego što će to činiti docnije kada će kategorija „simbola“ postati paradigmom marksističke estetike realizma, a alegorija pseudoavangardističkih novotarija.

Šta dakle u Lukačevom ranom delu znače pojmovi: „alegorija“ i „simbol“? Prema rečima Ištvanu „alegorija... nije ništa drugo do pokušaj da se shvati Pojedinačnost“ — i tada iščekavaju *beskonačnost* i *horizont*, dok „simbol“ ostaje u *horizontu* i stremi ka *beskonačnom*. Što se „simbola“ tiče, Ištvan s razlogom primećuje da je ovaj pojam različito određen u Hegelovoj *Estetici* i ranom delu Đerđa Lukača. Dok u Hegela „simbolička forma“ važi za *orijentalnu umetnost*, u kojoj se istina javlja na opšti i apstraktan način, i koja prethodi klasičnoj umetnosti Zabada, u kojoj se u POSEB-NOM Opšte i Pojedinačno sje-

dinjuju, kod Lukača su već ovdje dati nagoveštaji za to da *simbol* predstavlja neku vrstu pomirenja apsolutnog i konačnog, te se simbol „približava posebnosti“.

Predimenzioniranje „forme“ u ranom Lukačevom delu, svojevrsna „*tiranija forme*“ (izraz H. Ištvanu) proizlazi iz dileme koju je prouzrokovalo Zimelovo delo, a čiji je uticaj na Lukača bio izuzetno jak. Reč je o distinkciji *nauka* — koje sve kvalitativno svode na kvalitet i ekstenziju — i *formi* — koje ostaju kod kvaliteta i potencijalno intenzitet i celovitost.

U tome su, dakako, već sasvim vidljivi tonovi diltajevske filozofije i njenog dualizma prirodnih i duhovno-istorijskih nauka, što odgovara distinkciji kvantiteta i kvaliteta, a takođe, po mome mišljenju u tome su i tonovi filozofije Rikerta, koji je u radu *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* razlikovao dve vrste saznanja: *infinita intensiva* i *infinita extensiva* što odgovara diferenciji duhovno-istorijskog i prirodno-naučnog metoda. Lukač je već vrlo rano odredio da je *ekstenzivna beskonačnost* (ekstenzivni totalitet — docnije) osobenost naučnog saznanja, a *intenzivna beskonačnost* (intenzivni totalitet) osobenost umetničkog poimanja.

Rani Lukač zastupa mišljenje o tome da „*forma* predstavlja *totalitet, celog čoveka* i kvalitativnu potpunost života“. Već sada je na delu tema koja ostaje prisutna do kraja Lukačevog misaonog traganja: iz horizonta „forme“ i „totaliteta“, kao simbola „osobnosti“ i „društvenosti“ vodi se borba protiv „pozitivističkog“ shvatanja, protiv kvantiteta.

U daljem razvoju misli Đerđa Lukača, kako zapaža Ištvan, Lukač dolazi pod sve veći uticaj ideja što su se izgrađivale u diskusijama u tzv. „nedeljnom krugu“ u Budimpešti, a u kojima su učestvovali: Balaš,

Filep, Manhajm, Fogaraši, A. Hauzer, docnije i Revai, ideje koje su već dovele do toga da se „forma“ počela ispunjavati „hegelovskim tonovima“. Ima mesta za prigovor H. Ištvanu da je i u ovom periodu od 1914—1918, kada se, uobičajeno, smatra da je kod Lukača do *Teorije romana* prevagu dobila Hegelova filozofija, Lukač i dalje bio opsednut neokantovskim rešavanjem bitnih pitanja, što se lepo može sagledati iz njegove *Hajdelberške estetike* (II, 1916—1918). Prihvatljivi su i razlozi koje je prilikom izdanja ovoga dela na nemačkom naveo Đerd Markuš u „Pogovoru“:

„Pošto slično Hermanu Ištvanu i Lisjen Goldman smatra da je Lukač, počev od *Teorije romana* (1914—1915) sasvim zamenio „Kantove ideje iz *Duše i forme* hegelijanskom mišlju“ i time dao osnova za zaključak da je već tada ubrzano radio na promeni shvatanja forme“, upućujem na vlastiti polemički tekst o tome problemu, o čemu ovde nije neophodno da se šire ukazuje.

Herman Ištvan je lepo opisao Lukačev put u Hajdelberg i perspektive novih susreta. U Hajdelbergu je započelo njegovo lično prijateljstvo sa Maksom Veberom i krugom koji se oko Vebera formirao, a zatim, upravo ovde Lukač je upoznao pesničko delo Stefana Georga, kome je odao visoko priznanje. Iz tih novih susreta, po rečima Ištvana, rodilo se u Lukača novo interesovanje: za sociologiju. Da li je Ištvan u pravu kada utvrđuje da je taj kontakt sa Veberom bio presudan u tom smislu što će odsada biti znatno umanje-

na uloga „mistične dinamike forme“ koja je prožimala Lukačev najraniji misaoni svet? U tom pogledu aktualno je i pitanje da li je, doista — sada pojačan — uticaj Hegela na duhovno-istorijsku orijentaciju u Nemačkoj, posebno na M. Vebera i Gundolfa, bio u isti mah presudan i za Lukača, tako da je „Lukačeva naklonost Hegelu dobila sada novu snagu“ (Ištvan, str. 76)? Poput Lisjena Goldmana i Anri Arvona (ovaj poslednji u studiji o Lukaču); Herman Ištvan, periodizirajući Lukačevu misao, smatra da je Lukač od 1907—1914. proučavao književnost i to u neokantovskoj i fenomenološkoj perspektivi, dok je celi drugi period, od 1914—1924. bio ispunjen Lukačevim interesovanjem za probleme obrađene iz perspektive hegelijanske filozofije.

Razume se, jedan od razloga što je većina istraživača, dakle, i Ištvan, sklona da veruje kako je od 1914—1924 uticaj Hegelov bio odlučujući, nalazi se u činjenici da svi ovi autori nemaju u vidu Lukačevo posthumno objavljeno delo: *Hajdelberšku estetiku* (1912—1918, I, II), i takođe, što svi ovi autori upadaju u „uobičajenu zamku“ interpretacije da je od neokantovstva (ranog Lukača) put ka Marksu bio moguć jedino preko Hegela. Dakle, „zanka interpretacije“ je u tome što su se granice između Kanta i Marksa mnogo odlučnije ustanovliavale nego između Hegela i Marksa, iz čega je proizlazilo da je potrebno naprosto „Hegela postaviti na nose“ ne bi li se uplovilo u marksizam. U tom smislu valja ocenjivati i rad hegelovca Lisjena Goldmana, a i, razume se,

druge interprete. Što se Ištvana tiče, mogu samo naslućivati da bi u svojoj interpretaciji ponešto promenio da je insistirao na tome da mu uvid u onaj rani Lukačev spis bude omogućen.

2. Lukač i nove forme: realizam i avangardizam

Drugi važan problem u Ištvanovoj monografiji o Lukaču jeste debata koja se vodila tridesetih godina između najznačajnijih teorijskih pisaca, i ne samo teorijskih, toga doba: Lukača, Brehta, Ane Zegers, Benjamina, Bloha. Pre toga nekoliko uvodnih napomena.

Po rečima H. Ištvana, u novoj epohi (od 1929) bio je presudan Lukačev susret sa Marksovom filozofsko-ekonomskim rukopisima u Moskvi, kao i sa M. Lifšicom. To ga je navelo da zajedno sa Lifšicom uspostavi lepu saradnju na razradi ideje o stvaranju jedne Marksove estetike na osnovu fragmenata nađenih u delu K. Marksa i F. Engelsa, a zatim, i da formuliše osnove vlastite „marksističke estetike“. „Kao što je poznato, Lukač je počeo kao esteta, pa se onda pod uticajem revolucionarnog kretanja okrenuo od estetike i počeo se baviti istorijsko-filozofskim kao i etičkim problemima. Sada se Lukaču (u susretu sa tim spisima i sa Lifšicom — prim. S. P.) ponovno otvorila mogućnost, da se vrati svom izvornom planu“, razradi jedne *Estetike*.

Zanimljivo je da H. Ištvan ukazuje na to kako su se već početkom dvadesetih godina i Lenjin i Lukač borili protiv *avangarde* i njenih nairazličitijih oblika. Taj Lukačev stav formulisan u Moskvi (1930) izzvao je „spor između Lukača i ekspressionista, potom, između Lukača i Brehta“. S razlogom. Ištvan upozorava da je to bio jednoznačan Lukačev zaokret od *Istorije i klasne*

svesti (koja se bila pojavila 1923) ali i oštra „kritika preveličavanja subjektivnog momenta u celokupnom procesu istorije... Uloga subjektiviteta je... pomerena u pozadinu, i vrlo je verovatno da su u ovoj situaciji proizvodi avangarde nužno iščezli“.

Dakle, pomeranje težišta od kantovskog subjektiviteta na hegelovski objektivitet imalo je za posledicu oštrij kritički stav i prema svima onim tvorevinama duha, a prema umetnosti posebno, kod kojih je subjektivni činilac dominantan. Otud će se desiti to da su u ovome, po meni, „dogmatskom periodu“ u misli Đ. Lukača, ne samo umanjeni domašaji avangarde u kojoj je subjektivni moment dominantan nego je i sama umetnost, po onome što je tada za Lukača bilo presudno u njoj, bila sagledana u neposrednoj vezi sa naukom, a njena vrednost stavljena u isti red sa „objektivnošću“ naučnog saznanja. Sve je to razlog što je Lukač, doslednosti radi, iz svoga novog misaono-ideološkog vidokruga morao umanjiti značaj svim onim pesničkim ličnostima koje je nekada visoko uzdizao. U prvom redu na udaru kritike našli su se Stefan Georg, Rihard Ber-Hofman, Novalis i drugi — koji, po njemu, znatno odstupaju od linije evropskoga realizma.

U ovom periodu Lukač je iz osnova svoje „materijalistički shvaćene istorije“ razvio kategoriju *odražavanja*, i dalje, izveo razliku između *naučnog* i *umetničkog* odražavanja. To će mu i kasnije poslužiti da u *Osobenosti estetskog* ona dva „totaliteta“: *ekstenzivni* (u nauci) i *intenzivni* (u umetnosti) svede na pojmovnu suprotnost *dezantropomorfnog* karaktera naučnog odražavanja i *antropomorfnog* karaktera umetničkog odražavanja. Nekoliko reči ovde o tome kako Ištvan analizira prirodu spora između Lukača, na jednoj, i Brehta, Blo-

² Gvörgy Markus, „Nachwort“, u: G. Lukács, *Heidelberger Aesthetik* (1916—1918). Aus dem Nachlass, hrsg. von Gy. Márkus i F. Benseler, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1974.

³ Lucien Goldmann, „L'esthétique du jeune Lukács“, *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris 1970, str. 238.

⁴ Sreten Petrović, „Fenomenološka estetika Georga Lukácsa“, predgovor za: Đerd Lukač, *Hajdelberška estetika*, I, Ideje, Beograd 1977, str. VII—XLIV.

⁵ Henri Arvon, *Georges Lukács ou le Front populaire en littérature*, Seghers, Paris 1968, str. 16—17.

ha, Adorna i Zegersove, na drugoj strani.

Tridesetih godina bila je za intelektualce, kaže Ištvan, samo jedna alternativa: „Ili Sovjetski savez ili fašizam, ili antifašistički narodni front sa komunistima ili pak koncesija Hitler-fašizmu“. Mada H. Ištvan naglašava da u ovom pokretu mnogi evropski intelektualci imaju razumevanja za komunizam, tako Tomas Man u svome *Dnevniku*, a zatim, da su slično razumevanje za Staljinu imali i Šo i Romen Rolan, te da su Lukačeve koncesije Staljinu praktično proizlazile iz te jedine alternative, kao i iz toga, što je Lukač lično bio uveren da je Staljin protiv birokratizacije. Ipak meni izgleda da sve to ne opravdava mnogo i samog Lukača. Razlog zbog čega je Lukač počeo „preterano“ verovati Staljinu nalazi se, po meni, na drugoj strani, možda u tzv. „pokajničkoj poziciji“ koju je sam Lukač prihvatio. Naime, u želji da se pred optužbama Kominterne, koje je ova učinila na račun *Istorije i klasne svesti*, opravda, Lukač je počeo ne samo da se javno ograđuje od osnovnih pretpostavki svoga dela, nego se toga dela i odrekao, pa je iz toga razumljivo što je „apologetika“ Staljinu imala i svojevrsan karakter dokazivanja „vernosti“. H. Ištvan, kako mi izgleda, propušta priliku da se kritički odlučnije odredi prema Lukačevoj servilnosti Staljinu, ali će stoga, povodom kasnijeg Lukačevog rada o Staljinovom izuzetnom doprinosu lingvisti, reći, da se ovaj Lukačev spis „ni danas ne čita bez ironije“. Dakako, da je početkom tridesetih godina Lukač imao više ličnih razloga „da posluži“ onome toku ideja koji će dovesti do formulisanja programa „socijalističkog realizma“ kao teorije i prakse socijalističke kulturne politike.

O Lukačevom poimanju „ekspresionizma“ u tim tridesetim

godinama H. Ištvan kaže da je „već danas svakome jasno, da je to prosuđivanje veoma jednostrano“. Kako Lukač prilazi fenomenu građanske književnosti, i u tome *realizmu* i *avangardi*; najzad u čemu je bio smisao spora između Lukača i Brehta? Građanski svet u toku svoga razvoja završava, po rečima Lukača, u dvema suprotnim tendencijama. Jedna je *racionalistička* — i ona je nosilac progressa a njen umetnički izraz je *realizam* — a druga je *iracionalistička* — i ona završava u fašizmu, a u umetnosti, u *ekspresionizmu* kao najekstremnijem obliku avangarde. Brehtovo gledište je bilo daleko nijansirano i, čak, u jednom smislu, suprotno Lukačevom. Ištvan kaže da su po Brehtu „avangardni pokreti blagovremeno razobličili pojavu da se građanski svet nalazi na svome kraju“. Odnosno, dok samo novije tendencije u građanskoj književnosti, u radikalnom prekidu sa ranijom tradicijom 19. veka mogu, po rečima Brehta legitimirati napredak, dotle Lukač, ostajući fiksiran za značajne realističke tokove u književnosti 19. veka, ne želi prekinuti sa ovim građanskim epohama. Otud po Brehtu Lukač svagda ostaje tradicionalist, on favorizira građanski svet, a stvar je u tome da se radikalno prekinu s tom građanskom opstojnošću.

Ovim povodom H. Ištvan započinje sledeće: „Stvarna komunistička književnost, dakle — tako kaže Breht — mora raskinuti sa istorijskim kontinuitetom, raščistiti sa svakim spontanim stremljenjem. Samo svesna konfrontacija sa građanskim svetom može značiti ishodište za umetnički razvoj“. Lukačovo gledište je, međutim, bilo da je prava veza mogućna samo sa građanskim racionalizmom i kritičkim realizmom, dok se avangarda mora u celini odbaciti. To je bio razlog njegove konfrontacije ne

samo sa Brehtom, već i sa Aragonom. Dakle, Breht je, suprotno Lukaču, pokazivao neskrivenu nevericu u bilo kojeg umetnika koji se ne bi oslobodio od građanske tradicije u celini. Tako je sâm Breht izjavljivao — a na to ukazuje i H. Ištvan — da se u Lukačevoj koncepciji realizma „još uvek nalaze“ „utopijski i idealistički momenti“.

Meni izgleda da se treći deo studije Hermana Ištvana može odrediti kao najinteresantniji, jer se u njemu raspravlja o epohi „Lukačevog povratka u Mađarsku“, o čemu mađarski interpreti i, uz to, Lukačev čak doista ima mnogo toga zanimljivog da saopšti evropskom i jugoslovenskom čitaocu, dok je drugi deo studije, o kome je sada neposredno reč, teorijski najbolji. Izuzetak je jedino Ištvanovo nekritičko zauzimanje stava pred činjenicom Lukačevog „objektivnog“ pristajanja uz Staljinu. Ištvan je, dakle, veoma lepo istražio temelje „antisubjektivističkog“ karaktera Lukačeve filozofije u celini, a zatim u epohi kada se vodila debata oko ekspresionizma, ukazao je na Lukačevu preteranu vezanost za tzv. racionalistički, „zdraviji“ tok u građanskoj kulturi, sve do veličanja Hegela kao „vrhunca građanske kulture“. Ištvan je kritičan i u pogledu Lukačevog jednostranog i dualističkog uspostavljanja odnosa: realizam—avangardizam u smislu: progres—dekadencija. U tom smislu je karakterističan sledeći stav Hermana Ištvana: „Razvojni put iracionalizma u dio je besumnje ka fašizmu. Ali to je bio samo jedan pol iracionalističkog razvoja. Drugi se sastojao, naprotiv, iz jedne verzije iracionalističkih tendencija sa izvesnim agnosticističkim tonovima, koje su sve više — a filozofski na istoj osnovi — sazrevale u pravcu

antifašističke tendencije. Lukač je imao u vidu ovu razliku, ali ju je u ovome periodu smatrao za nebitnu.“ Jedino možemo postaviti pitanje: da li ju je samo u ovome periodu smatrao za „nebitnu“? Naime, kao što je poznato, Lukač je osnov borbe protiv avangardizma, ali u ranim radovima i protiv naturalizma i pozitivizma, svagda izvodio iz osnova svoga „racionalizma“ koji je na kraju i omogućio onaj prelaz od Kanta Hegelu, i dalje, ka Marksu — kako ga je (Marksa) Lukač svagda sagledavao kao racionalističkog mislioca.

3. Povratak u Mađarsku. *Život i delo od 1945. do 1971.*

Po dolasku u Mađarsku Lukač nastavlja sa filozofskim i sociološkim analizama korena fašizma. Velik broj mladih sledbenika formirao se tada pod Lukačevim uticajem (Jozef Sigei, Ištvan Karolji, a zatim, Denis Zoltai, Agnes Heler, Ištvan Herman, Ištvan Mesaroš, Vilma Mesaroš, Mikloš Almaši, Ferenc Brodi). U Francuskoj je najboljeg sledbenika imao u ličnosti Lisjena Goldmana (koji je, doduše, smatrao da je veličina Lukačeva završila sa *Istorijom i klasnom svesću*), a u Nemačkoj njegovi su sledbenici bili Pole Roman Kars i Wolfgang Harih, koji su čak iz Nemačke došli k njemu u Budimpeštu (vidi i H. Ištvan, str. 263).

Već 1949. godine javlja se prva tzv. Lukač-debata u Mađarskoj. Ovu debatu otvorili su tekstovi Lasla Rudaša, Mortona Horvata i kasnije Jozefa Ravija. Debata je započela u vreme hapšenja Rajka i tzv. Rajkovog procesa koji se tada održavao u Mađarskoj. Razlog debate je, po rečima H. Ištvana, bio mnogo dublji. Početkom 1949. hladni rat je veoma

⁶ B. Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, str. 107.

prisutan. Ojačalo je pitanje tzv. „proleterske diktature”. U tome je, kaže Ištvan, i razlog što je i „demokratizacija narodnog života morala da pričekaju”.

Simptomatično je da Herman Ištvan, iako je ukazivao na niz rezervi u pogledu staljinističke politike, opisujući prilike u Mađarskoj 1949. godine, kao i razloge za „zastoj demokratizacije”, previđa činjenicu tzv. „jugoslovenskog slučaja” iz 1948. godine, koji bi svakako trebalo dovesti u vezu i sa Lukačem, budući da će ove godine, kao i 1956, Lukačeva sudbina unekoliko biti vezana i za Jugoslaviju, na ovaj ili onaj način. Ištvan Herman lepo zapaža da se 1949. „vratila koncepcija koju je zastupao Ždanov”, ali da ne navodi da je razlog pojačanoj birokratizaciji pred Staljinovu smrt ovde imala još jedan opipljiv razlog u antijugoslovenskoj kampanji u celini, dakle, i u Mađarskoj. Ma koliko da je Lukač i sâm imao rezervi prema Jugoslaviji 1948. i mada je svagda isticao da bez oslonca na Sovjetski Savez nema perspektive nijedan socijalizam u svetu i Evropi — posebno, ipak, jugoslovenski slučaj bio je u igri događaja iz 1949. godine, kao razlog više za birokratizaciju i za zastavljanje demokratskih procesa u socijalističkim zemljama Evrope. Ištvan je takođe, s razlogom, primetio, da su „birokratski elementi iz ove situacije povukli onu konsekvenciju da treba da se prihvati uska interpretacija partijnosti”.

Ukratko, u ovome periodu Lukač je nastavio da razvija ideje iz tridesetih godina, tj. borbu za realizam a protiv naturalizma — kao reakcionarnog pravca. U Mađarskoj toga doba bilo je, međutim, i autora koji su išli ka naturalizmu. Lukač je najpre ustao protiv toga da roman Tomaša Ačela dobije Košutovu nagradu, budući da se to protivilo

njegovom shvatanju vrednosti „naturalizma”. Kasnije je, uz gred rečeno, Ačelov roman bio jedan od dva mađarska koji su dobili Staljinovu nagradu. I u ovom pogledu za tadašnju oficijelnu kulturnu politiku „Lukačevo stanovište bilo je balast”, dodaje H. Ištvan, te je usledio napad na njega. U suštini to i nije bila „demokratska” debata sa Lukačem već niz kritičkih primedaba čiji je jedini cilj bio da se Lukač navede na samokritiku. Jedino što se iz svega dobilo jeste to da je Lukač neznatno proširio repertoar značenja „socijalističkog realizma”, ali „u pogledu teorijskih pitanja nije revidirao svoje stanovište”. Usled toga je brzo iščezao iz oficijelnog kulturnog života, a na Univerzitetu je dobio tzv. „studijsko odsustvo”, dakle, prestao je da obavlja nastavničku delatnost. Lukač, dakle, nikako „nije sledio liniju oficijelne kulturne politike”. I pored toga, aktivno je delovao u Akademiji nauka. Interesantno je da je u ovo vreme pisao pohvalnu studiju o Staljinovom doprinosu lingvističkim pitanjima. Interesantno, po meni, stoga što je koncesiju Staljinu činio uvek posle napada „otuda”. Tako je činio i posle 1929. godine, tako i posle 1949. godine.

U epohi posle Staljinove smrti dolazi ponovno do otopljavanja u kulturnom životu Mađarske. Za delo *Razaranje uma* Lukač dobija Košutovu nagradu, a povodom sedamdesetog rođendana izdata je jubilarna sveska u kojoj se pojavio velik broj značajnih imena evropskog intelektualnog kruga. Aleksander Abuš iz DDR, koji će samo nekoliko godina docnije, u obnovljenoj kampanji protiv Lukača, ovoga optužiti za revizionizam, sada je smerno izjavljivao (1955) da „svaki mislilac u DR Nemačkoj ima mnogo da zahvali Lukaču”. Pisali su prigodne tekstove: Tomas Man, Hans Majer, Hans

Ajzler, Anri Lefevr, Ernst Bloh, Roj Paskal, Bela Fogaraši, Ana Zegers i drugi.

U ovome periodu Lukač radi na utemeljivanju „posebnog” kao centralne kategorije marksističke estetike. Za atmosferu u kojoj sada deluje Đerđ Lukač interesantne su sledeće reči Hermana Ištvana: „Kritika Staljina na XX kongresu, kao i od XX kongresa proširenje sovjetskih političkih kontakata (uspostavljanje normalnih odnosa sa Jugoslavijom, priznanje tzv. trećeg sveta — nasuprot Ždanovljevom ustanovljenju teorije o dva sveta itd.) stvorili su utisak, da će se u novom periodu Lukačeva života njegova misao moći nesmetano dalje razvijati u skladu ne samo sa strategijom već i sa taktikom komunističkog svetskog pokreta. Videćemo kasnije da se ova pretpostavka pokazala kao iluzorna.” Uostalom, da dodam sa svoje strane, Lukač je u svome *Životopisu*, a i drugim povodima, isticao da je potrebno najmanje dve decenije da ideje XX kongresa postanu realnost.

Dakle, usledili su, nakon XX kongresa, i poznati mađarski događaji, iz 1956. godine, kada je pobedila linija Imre Nađa a Lukač je u novoj vladi Imre Nađa dobio mesto ministra prosvete i kulture. Stvar je završila „slomom”, te je Lukač, sa Nađom i drugovima najpre potražio pribežište u jugoslovenskoj ambasadi u Budimpešti, da bi čitava stvar završila kratkotrajnim izgnanstvom u Rumuniji, i ponovnim povratkom u Mađarsku nešto pre Lukačevog rođendana, 1957. godine. Tada je usledio poziv Lukaču da izvrši novu „samokritiku” što bi, praktično, značilo i javno ograđivanje od pozeza koje je učinio i doduše, intimno, smatrao „pogrešnim”, no, to bi moralo značiti i denuncijaciju drugova sa kojima je bio u privremenom „izgnanstvu”. Lukač nije pristao na to. On je, po rečima H. Ištva-

na, želeo da sačuva moralni integritet, te je odbio da javno progovori o „greškama”.

Lajtmotiv u Ištvanovoj monografiji o Lukaču je sledeći stav: „Kroz celokupnu Lukačevu estetiku u krajnjoj liniji se provlači Geteova misao o onome *memento vivere*.” Time H. Ištvan kao da želi opravdati Lukača od prigovora na račun konzervativizma, dakle, i na račun jednog prećutnog pesimističkog tona u delu Đerđ Lukača, koji završava u onome *memento mori*. Eto, stoga Ištvan utvrđuje da se Lukač suprotstavlja tome *sećanju* na „religioznu, transcendentnu ili mističku smrt”, i istovremeno razvija „budnost svesti o stvarnosti”. Razume se, da su i osnovne estetičke kategorije: *simbol* i *alegorija* potčinjeni ovome stanovištu. Naime, prema H. Ištvanu, Lukač upravo stoga razlikuje „simbolički od alegorijskog načina prikazivanja, pri čemu prvi nastaje u znaku *memento vivere*, poslednji, pak, u znaku *memento mori*”.

Sve to treba sada da opravda Lukačev stav da književnost Kafke i Džojasa, Kjerkegora i Stefana Georga — za čije je delo u ranijoj epohi imao razumevanje — odlikuje *alegorijski* postupak i da, ma kako se izdavalo za avangardu — koja verbalno teži budućnosti i životu, u tim delima probija zov smrti i pesimizma, očaj i teskobnost, kao tipična osećanja tragičnog doživljaja sveta, osećanja društva koje je na umoru. Lukač je, tako, bar od početka tridesetih godina ostao dosledan osnovnim, polarizovanim orijentacijama: avangardističkog-subjektivizma i realističkog-objektivizma, čiji su estetički izrazi: *alegorija* i *simbol*, a filozofski osnovi u orijentacijama: *metafizike* i *materijalizma*.

U zaključnoj reči treba reći da je Herman Ištvan lepo odredio ovaj odnos: alegorije i simbola u radu Đ. Lukača, kao

odnos transcencije i imanencije, a s obzirom na teoriju značenja, kao odnos znaka i smisla, slike i značenja. U tom smislu, pozivajući se na Lukačev rad: *Današnji značaj kritičkog realizma* Ištvan je pokazao da u „alegoriji“ izostaje imanentno posredovanje znaka i smisla, slike i značenja, dok se u „simbolu“ preko POSEBNOG kao „konkretnog totaliteta“, „konkretno opšteg“, imanentno uspostavlja taj odnos u strukturi dela. Zbog toga se, kako i sâm Lukač kaže: „specifičnost avangardističke književnosti pojavljuje u tom aspektu kao tendencija da se ono što je konkretno tipično zameni jednom konkretnom partikularnošću“.

Moglo bi se Ištvanu prigovoriti i to, što njegova monografija ne polazi od uvida da je Lukač pre svega filozof i da je iz tih, doduše, filozofski dosledno sprovedenih i izvedenih kategorija u estetici, došlo samo do jedne jedine „pogreške“ i nedoslednosti, do toga da je Lukač gotovo redovno „promašivao“ samo estetsko tkivo dela, i da je Lukačev primer dragoceno teorijsko štivo za kritičke estetičare, ali i pogubno u pogledu samoga stvaralaštva i mogućnosti bogatstva oblika samo u onim slučajevima kada takvo štivo postane oruđe dnevne politike.

Sreten Petrović

AKTUALNOST MARKSISTIČKE ESTETIKE

Povodom knjige Henrija Arvona, *L'esthétique marxiste* (Presses universitaires de France, Paris 1970)

Umjetnost je jedan od naj-složenijih fenomena koji je uopšte moguće zamisliti. Sloze nije je akt u kojem nastaje umjetničko djelo nego akt u kojem nastaje život. Zato pitanje „Šta je umjetnost?“, uvi je kada se postavi, pokreće cijelo naše ljudsko biće: ono ne pošteđuje ni naša čula, ni naša osjećanja, ni naše instinkte, ni našu volju, ni naš razum. Sa ovim pitanjem, na izvjestan način, cijeli naš ljudski život dolazi u pitanje. Da li je to možda razlog što ga svi postavljaju: laici kao i uče ni ljudi? Sama činjenica da ga svi postavljaju, tajno za sebe ili javno kao problem koji treba raspraviti, govori možda o njegovoj nerješivosti. Na pitanje „Šta je umjetnost?“ možda uopšte ne možemo odgovoriti, ali od pokušaja da odgovorimo na to pitanje ne smi-

jemo odustati, jer bismo u tom slučaju strašno osiromašili naš ljudski život i svijet. U tom smislu čovjek uvijek postavlja sebi pitanja na koja ne može odgovoriti. Tako čuva stečena bogatstva.

Time se ne želi reći da mi ništa ne znamo o umjetnosti. Naprotiv, mi smo mnoge stvari saznali o pojedinim umjetnicima i njihovim djelima. Sve je to neko saznanje o umjetnosti. To nikada nije bilo u pitanju. U pitanju je samo mogućnosti da se zahvati ovaj fenomen u svojoj njegovoj složenosti. Umjetnost je vrlo složen fenomen, koji se može ispitivati iz različitih aspekata i na različite načine, bez ikakvog izgleda da se do kraja razjasni njegova izvorna suština, ali ne samo zato što je svako umjetničko djelo manje ili više bogat svežanj različitih mo-

menata koji se mogu izdvojiti i zatim pozitivno proučavati, već i zato što je ono u svojoj složenosti individualno zakonito. U tom smislu Kroče je uoporno ponavljao, premda suprotno niko nije tvrdio, da je „izraz“ neponovljiv, a Hartman da su zakoni ljepote specifični i individualni, to jest drugačiji za svaki predmet i svako umjetničko djelo. Doduše, umjetnik-stvaralac stvara po toj zakonitosti, a posmatrač-primalac je obuzet njome, ali je ni prvi ni drugi ne otkrivaju i ne izriču, jer nemaju nikakvo predmetno saznanje o njoj. Štaviše, Hartman tvrdi da ona izmiče filozofskoj refleksiji, jer uopšte ne može biti zahvaćena saznajnim sredstvima.

Da li će onda umjetnost za uvijek ostati za nas velika tajna koja zamagljuje najviše potrebe našega bića? Savremena umjetnost kao da potvrđuje ovu pretpostavku svojom nerazumljivošću. Ranije se govorilo o tzv. opštoj razumljivosti umjetnosti za koju se vjerovalo da počiva na zajedničkim intersubjektivnim interesima. I umjetnik i publika imaju nekakve zajedničke interese koji leže u osnovi razumljivosti same umjetnosti. Ali u klasičnoj umjetnosti predmetno područje je bilo podloga umjetničke aktivnosti, a savremena umjetnost apstrahira od svakog predmeta. Slikar slika tako da gledalac ni slučajno ne bi prepoznao znake za nešto drugo. Tako jezik savremene umjetnosti — ako se još uopšte može govoriti o umjetnosti kao jeziku — postaje nerazumljiv i ezoteričan.

Ezoterički govore oni koji nemaju potrebu da nekome nešto kažu i saopšte. Savremena bespredmetna umjetnost ne govori ništa predmetno. Ona isključuje mogućnost da joj se pride stranim kategorijama. Time njena složenost nije ništa izgubila od svoga bogatstva. Ona je postala samo još iza-

zovnija za teorijsku misao koja traži način da prodre u njenu suštinu i iznese na vidjelo njenu izvornu tajnu.

Upravo sa pojavom savremene bespredmetne umjetnosti teorijska misao započinje prekid sa svojom tradicijom u nastojanju da izvan njenih shema i ograničenja iznađe nove puteve do ovog vrlo složenog fenomena čija složenost omogućuje mnogo prilaza od kojih nijedan nije siguran u svoju apsolutnu ispravnost i zagarantovani uspjeh. U ovom golemom preokretu, koji se često označava kao prekid sa tradicijom, umjesto jedinstvene teorije spekulativnih estetičkih sistema na scenu stupaju različiti pravci i različite orijentacije: naučna estetika, psihološka estetika, formalistička estetika, estetika kao nauka o formama, estetika kao teorija informacija, opšta nauka o umjetnosti, integralna estetika, naturalistička estetika, spiritualistička estetika, semantička estetika, fenomenološka estetika, ontološka estetika, egzistencijalistička estetika, marksistička estetika, itd. Svaki od ovih pravaca prilazi fenomenu umjetnosti iz svog aspekta i zahvata samo nešto od njene istine. Da li takva savremena estetika ima neke prednosti u odnosu na estetiku prošlosti, a marksistička estetika i u odnosu na estetiku prošlosti i u odnosu na ostalu savremenu estetiku? Danas ovo pitanje postaje sve aktuelnije: ono sve više zaokuplja pažnju savremenih estetičara i teoretičara umjetnosti. Marksizam je jedan od najplodnijih i najznačajnijih pravaca u savremenoj filozofiji uopšte. Ali kako stvar stoji sa marksističkom estetikom? Rože Garodi je tvrdio da razumijevanje estetike ostaje kamen spoticanja u tumačenju marksizma. Zašto? Uprkos tome, Lukač je vidio mogućnost obnavljanja i afirmacije marksističke dijalektike upravo u sferi estetike.

⁷ Đerđ Lukač, *Današnji značaj kritičkog realizma*, Kultura, Beograd 1958, str. 39—40.

Zato mnogima izgleda da estetika zauzima privilegovano mjesto u marksističkoj filozofiji. U svakom slučaju ostaje zadatak da se promisli mogućnost estetičke teorije na osnovama marksizma. U tom cilju treba *prvo* proučiti Marksovo shvatanje umjetnosti, *zatim* opisati sudbinu koja je pratila marksističku estetiku u post-Marksovom vremenu, imajući u vidu značaj i doseg dosadašnjih estetičkih istraživanja s marksističkih pozicija, i, *na kraju*, promisliti da li pravo marksističko shvatanje umjetnosti treba i može da bude formulirano i formi estetičke teorije.

Anri Arvon je započeo ovaj poduhvat, ali ga nije uspio izvršiti u željenoj formi. On ispituje osnovne principe marksističke estetike i prati njen razvoj u post-Marksovom periodu, ali ne traga dalje za mogućnostima njenog čvršćeg zasnivanja kroz pregovijevanje njene vlastite istorije, već zastaje kod konstatacije njene zle sudbine koju je izgleda morala doživjeti u ovom protivurječnostima opterećenom svijetu. Ipak njegova *Marksistička estetika*, objavljena još 1970. godine, predstavlja jedan od prvih uspješnih pokušaja u sistematizaciji marksističke teorije umjetnosti.

Autor smatra da Marksova i Engelsova estetička razmišljanja, na onih nekoliko stranica što su ih posvetili umjetnosti i književnosti, dopuštaju višestruko gledanje na ovu oblast ljudskog života i rada, a da ne daju prednost nijednom od tih prilaza: ona se kreću od potpune zavisnosti umjetnosti u odnosu na društvenu situaciju do otvorenog priznanja njene autonomije. Umjetnost je tako ostala malo i nedovoljno određena za njihove sljedbenike, koji su prihvatili marksističko gledište, prema kojem postoji izvjestan paralelizam između ekonomske baze i različitih ideologija. Priznavanje

ovog paralelizma ne znači redukciju svega na ekonomiju. Marksizam se dobro čuva kako idealističke koncepcije koja odvajaju supstrukture od njihove infrastrukture tako i od mehanističke tendencije koja ne vodi računa o dijalektičkom odnosu između materijalne baze i ideološke nadgradnje, s jedne, i različitih oblika ideologije, s druge strane. Tako složena dijalektika odnosa između umjetničkog djela i realnog života postaje glavni predmet marksističke estetike. Marksistička estetika dijeli uvjerenje sa estetikom prošlosti da umjetnost nije kopiranje postojećeg, već simbolički projekt koji se otvara prema budućnosti i tako otkriva stvaralačku sposobnost čovjeka. Superiornost marksističke estetike sastoji se u njenom esenzanju kako da u domenu kulture odvoji zrno od kukolja, istinsku literaturu i umjetnost od idealističkih i mehanističkih zastranjivanja. Naravno, time se ne želi reći da umjetničko djelo treba prihvatiti ili odbaciti na osnovu unaprijed utvrđenih principa: proizvode umjetničkog stvaralaštva treba procjenjivati u prvom redu prema njihovim vlastitim zakonima, to jest prema zakonima umjetnosti. Ipak jedino marksistička estetika ima mogućnost da objasni zašto i odakle je rođen izvjestan umjetnički pokret u izvjesnoj epohi, jer jedino ona nikada ne gubi iz vida da stvarno bogatstvo svijeta, to jest njegov totalitet čije osvajanje postavlja kao cilj i zadatak čovječanstva. Ona je svjesna ljudskog totaliteta, pa stoga stavlja akcent na nedovršeni i otvoreni karakter našeg svijeta, nudeći nam predstavu onih mogućnosti koje su sadržane u već postojećim stvarima.

Tako marksistička estetika podstiče nadu u jedan svijet izmiren sa sobom i čvrstu volju da se prihvatimo njegove realizacije. U tom cilju ona

prihvata sadržajno posmatranje umjetnosti, jer zna da umjetnički uobličeni sadržaj može poslužiti kao pokretač na revoluciju. Njoj je najviše stalo do sadržaja, ali zna da nema pravog umjetničkog djela bez umjetničke forme, jer forma daje određenu finesu sadržaju bez koje ovaj ne bi imao veliku probojnu snagu. Forma ima sposobnost da pojača značenje sadržaja. Ali to nije jedina njena sposobnost. Zato marksistička estetika treba da prevlada suprotnost koja dijeli sadržajnu i formalnu estetiku. U svom nastojanju da ništa ne zaboravi i da obuhvati sve elemente koji sačinjavaju sferu umjetnosti, ona se suprotstavlja represivnom sociologizmu i svakom ograničavajućem principu druge vrste. Samo živa i nikad izmirljiva dijalektika sačinjava onaj princip koji usmjerava sva njena istraživanja i koji je čini marksističkom u pravom smislu riječi. Dijalektika je neprijateljski raspoložena prema svakom dogmatizmu. Ona uspostavlja složene odnose između umjetničkog djela i realnosti: odnose između forme i sadržaja, odnose između stvaralačke subjektivnosti i društvene objektivnosti, odnose između istoričnosti umjetničkog stvaranja i nadistorijske vrijednosti stvarnog djela, itd., i tako izbjegava redukciju bitnog na nebitno. Na osnovu takvog shvatanja marksističke dijalektike Arvon će doslovno reći: „Daleko od toga da fiksira umjetničko djelo u tematici i određenoj formi, dijalektika pogadala beskonačno svako umjetničko djelo; ona poznaje samo postajanje, istoriju, skokovitost.” Zato samo marksistička estetika, čiji je osnovni princip dijalektika, može odgovoriti na pitanje: „Šta umjetnost čini vječnom vrijednošću uprkos njenoj istoričnosti?”

Revolucionarna dijalektika gleda na umjetnost kao na oblik ljudskog praxisa u saglas-

nosti sa revolucionarnom ideologijom. Zato problem tendencije ostaje centralni za marksističku estetiku. Ali kako jedno umjetničko djelo, koje je stvoreno prvenstveno zbog estetskog smisla, može da služi određenoj ideologiji? Do koje mjere ići u tom zahtjevu da bi umjetničko djelo još uvijek ostalo umjetničko? Kako odrediti tu granicu? Može li umjetnost pomoći ideologiji u rješavanju njenih problema kojim nisu umjetnički, a da pri tom ništa ne izgubi od svoje umjetničke vrijednosti. Da li problem odnosa umjetnosti i ideologije treba rješavati iz pojma ideologije ili iz pojma umjetnosti?

U prirodi umjetnosti ne leži da se čulnim stvarima daju vrijednosti apstraktnih ideja i značenja, nego sasvim obratno, da se apstraktne ideje i značenja učine čulnim. Oni to postaju kada se materijalizuju u konkretnom čulnom materijalu, a materijalizuju se kada su uključeni u cjelinu umjetničkog djela kao njegov neodvojivi dio. Otuda duboka opravdanost zahtjeva što ga je Engels istakao da tendencija u umjetničkom djelu treba da bude organski uključena u djelo. Da tendencija organski treba da bude uključena u djelo znači da ono o čemu umjetnik priča treba da se slaže sa njegovim željama, sa njegovim srcem, sa njegovim duhom, sa njegovom mogućnošću da priča, ali ne da priča bilo kako, već da priča umjetnički. Umjetnik griješi kada lijepi na djelo neposredan i direktan izraz svojih političkih uvjerenja umjesto da oslobodi unutrašnje i dijalektičke zakone realnosti. Tendencija je kompatibilna sa umjetnošću samo pod uslovom da se organski rađa iz umjetničke suštine djela. Zato značenje ne smije da strši. Kada postoji saglasnost i slaganje između značenja i načina na koji je ono oblikovano, između gnoseološkog i um-

jetničkog momenta u umjetnosti, tada značenje koje je organski uključeno u djelo poprima trajan i vrijedan smisao kao i samo djelo. U djelu ono poprima čulnu formu, pa djeluje pozitivnom angažovanošću i jačinom koju ni najpreciznije određeno značenje po sebi ne može imati.

U snazi kojom očulotvoreno značenje djeluje na ljude leži mogućnost angažovane i revolucionarne umjetnosti. Kada je značenje, koje se odnosi na nešto spoljašnje, organski uključeno u djelo, angažovana umjetnost nije ništa manje vrijedna od apsolutno neangažovane i čiste umjetnosti. Samo je značenje, time što je poslato čulno, dobilo na snazi, pa jače angažuje čovjeka od razumskih spekulacija, koje su često izgubile bilo kakvu vezu sa realnim stvarima. Zato sa-

vremeni čitalac nema razloga da se nalazi u dilemi izbora između Eliara i Mišoa, Majakovskog i Pasternaka, Lorke i Eliota, itd.

Dosadašnja estetika je prelazila preko ove značajne karakteristike umjetnosti kao preko nečeg ili neproblematičnog ili suviše poznatog. Tako je ova strana umjetnosti ostala nedovoljno proučena sve do današnjih dana. Proučavanje marksističke estetike uvijek ponovo skreće pažnju na ovu istinski važnu stranu fenomena umjetnosti.

Arvonova *Marksistička estetika* je inspirativnija u tom pogledu od mnogih pokušaja slične vrste kojih je u posljednje vrijeme bilo dosta. Pored ostalog, to je pravi razlog da se čita i pažljivo proučava ova vrlo interesantna knjiga.

Mirko Zurovac

MARKSISTIČKA ESTETIKA U RADOVIMA ADOLFA SÁNCHEZA VÁZQUEZA

Meksički filosof i estetičar marksističke orijentacije Adolfo Sánchez Vázquez sačinio je 1970. godine u mnogočemu jedinstvenu antologiju tekstova pod naslovom *Estetika i marksizam**, koja je, na izvornom jeziku, doživjela 1978. već i treće izdanje. U pitanju je, nesumnjivo, svojevrstan podvig, intelektualna avantura na koju se danas samo malobrojni i oni nadležniji odvažuju.

Sánchez je, inače, profesor estetike i savremene filosofije na Filozofskom fakultetu Nacionalnog autonomnog univerziteta u gradu Meksiku. Među njegovim studijama i knjigama su i sledeće: *Marksizam i egzistencijalizam*, *Estetičke ideje u Marxovim „Ekonomsko-filosofskim rukopisima“*, *Rousseauova filosofija i njen uti-*

caj u Meksiku, *Marxove estetičke ideje* (1965), *Filosofija praxisa* (1967), *Etika* (1969), *Od naučnog socijalizma ka utopijskom socijalizmu* (1971), itd. Rođen je 1915. godine u Algecirasu, u Španiji, gde je politički i intelektualno sazrevao na levisi u razdoblju građanskog rata. Učestvovao je 1937. godine na čuvenom Međunarodnom kongresu pisaca u Madridu, gde su bili Malraux, Hemingway, Spender, Erenburg, Alberti, Machado, Hernandez, Cesar Vallejo, Neruda, Carpenter i drugi. Nakon sloma španske Republike, Meksiko mu je, kao i tolikima drugima, pružio utočište i postao njegova druga domovina.

Dvotomna Sánchezova antologija *Estetika i marksizam* sadrži autorov opšti uvod pod

naslovom „Problemi marksističke estetike“ i jedanaest celovitih poglavlja, koja pokrivaju sve bitne probleme i nedoumice skrivene ili izričito naglašene u sintagmi „marksistička estetika“. Prvo poglavlje, pod naslovom „Marksizam i estetika“, donosi tekstove sledećih priložnika: Mihaila Lifšica (Istorijska estetika Marxa i Engelsa), G. A. Nedošivina (Marksističko-lenjinistička estetika kao nauka), Janko Kos (Marksistička estetika i političko-pragmatičke estetike). Kos je, inače, jedini Jugosloven u ovoj antologiji, ali sa pogrešno pisanim prezimenom (Ros). Drugo poglavlje („Suština estetičkog“) objavljuje tekstove L. N. Stolovića (Društvena suština estetičkih svojstava), A. Jegorova (Prirodna objektivnost estetičkog) i G. A. Nedošivina (Estetička veza čoveka sa stvarnošću). U trećem delu („Priroda umetnosti“) nalaze se radovi A. Sáncheza Vázqueza (Definicija umetnosti), Christophera Caudwella (Umetnost, emocija, san), A. I. Burova (Specifični predmet umetnosti), A. Sastrea (Umetnost kao ljudski način odnošenja prema stvarnom), G. Della Volpea (Umetnost kao jezik) i B. Brechta (Umetnost kao diverzija). Četvrto poglavlje („Delo umetnosti“) okuplja radove Nikolaja Buharina (Formalisti i formalni elementi), E. Fischera (Tema, sadržaj i forma), B. Brechta (Formalizam i forme), H. Lefebvrea (Unutrašnja dijalektika umetničkog dela), G. Lukácsa (Individualnost umetničkog dela) i A. Gramscija (O sadržaju i formi). Peto poglavlje („Umetnost, ideologija i društvo“) nudi priloge J. Tinjanova (Korelacija literature sa društvenim nizom), A. Banfija (Umetnost i društvenost), L. Goldmanna (Književno stvaralaštvo, vizija sveta i društveni život), K. Kosika (Umetnost i društveni ekvivalent), E. Fischera (Ideologija i umetnost), V. I. Lenjina (Lav Tol-

stoj kao ogledalo ruske revolucije), L. Althussera (Saznanje umetnosti i ideologija) i G. Della Volpea (Umetnički jezici i društvo). Šesti odeljak („Umetnost i istorija“) svrstava zajedno priloge Brechta (Efektivnost antičkih dela umetnosti), Jose Maria de Quintoa (Istrajnost grčke tragedije), Lukácsa (Trajnost i prolaznost umetničkih dela), Kosika (Nadremenost i temporalizacija umetničkog dela) i Janka Kosa (Progres u umetnosti). Sedmi deo („Estetičko procenjivanje i umetnička kritika“) sadrži priloge M. Breazua (Estetička vrednost), S. Morawskog (Objektivnost estetičkog suda), A. Lunačarskog (Zadaci marksističke kritike), P. Machereya (Pitanje kritike), i A. Gramscija (Književna merila: kulturno, političko i umetničko). Time se okončava prvi tom antologije, uz prigodnu, internacionalnu bibliografiju koja je tematski vezana za pomenuta poglavlja, odnosno razvrstana u celine sa naslovima koji se poklapaju sa naslovima poglavlja prvog dela antologije (str. 405—431).

Drugi tom počinje sa osmim poglavljem („Realizam i moderna umetnost“), koji donosi priloge R. Bianchia Bandinellia (Realizam i apstrakcija), S. Morawskog (Realizam kao umetnička kategorija), Lukácsa (Autentična umetnost i realizam), Brechta (O realističkom načinu pisanja), Davida Alfaro Siqueirosa (O meksičkom slikarskom pokretu, kao novom putu realizma), Rocca Musolina (Teorija pobeđe realizma), R. Garauya (Realizam bez obala), Karelaj Tajgea (Progres i dekadencija), avangarda i dekadencija) i Fernanda Claudina (Likovna revolucija našeg vremena). Deveto poglavlje („Umetnost i kapitalizam“) predstavlja radove Josea Carlosa Mariateguija (Umetnik i njegova epoha), A. Sáncheza Vázqueza (Umetnost masa), Brechta (Formalne novine i u-

* Adolfo Sánchez Vázquez, *Estetica y marxismo*, I—II, Ediciones Era, Mexico 1978, 431+525 str.

metnička refunkcionalizacija), M. Lifšica (Limena konzerva kao umetničko delo), Raymonde Moulin (Živeti a ne prodavati), kao i rezoluciju pripremnog seminara Kongresa kulture u Havani „Stvaranje i ukidanje robnih odnosa”. Deseto poglavlje je veoma obimno i sadrži priloge: A. Lunačarskog (Umetnost i revolucija), N. Gabo—A. Pevsnera (Manifest realizma), A. Rodčenkina—A. Stepanova (Manifest produktivističke grupe), V. Majakovskog (Za šta se bori LEF?), V. Pletnjeva (Proletkult i umetnost), Lenjina (O proleterskoj kulturi), rezoluciju CKKP(b) Rusije iz juna 1925. o politici partije u oblasti literature, Lunačarskog (Temeljni pravci proleterske umetnosti), rezoluciju CKKP(b) SSSR od 23. aprila 1932. o restrukturaciji umetničko-književnih organizacija, A. Zdanova (Socijalistički realizam), rezolucije CKKP(b) SSSR iz vremena 1946—1948. o pitanjima književnosti i umetnosti, Brechta (Od buržoaskog ka socijalističkom realizmu), K.—T. Toepflitz (Socijalistička realistička ideologija), V. Dnjeprova (U odbranu realističke estetike), Lu Ting-yua („Neka cveta stotinu cvetova; neka se takmiči sto ideoloških škola”), dokumenat iz kineske štampe „Umetnost i književnost u kineskoj kulturnoj revoluciji” iz 1967. godine, E. Fischera (Socijalistička umetnost), J. Hayeka (Društveni uticaj socijalističke literature), zaključke debate među kubanskim filmskim radnicima iz jula 1963, Lisandroa Otera (Kuba: književnost i revolucija) i Renea Depestrea (Moć književnosti u socijalističkom društvu).

I poslednje, takođe zanimljivo poglavlje — ako je suditi prema autorima, jedanaesto poglavlje, donosi radove V. I. Lenjina (Organizacija partije i partijska književnost), Lava Trockog (Politika partije u oblasti umetnosti), A. Lunačarskog (Značenje umetnosti sa

komunističkog stanovišta), A. Gramscija (Književnost i politika), Mao Cedung (Misija umetnosti i književnosti), Andreja Zdanova (Uloga partije u oblasti književnosti), Fidela Castra (Sloboda umetnosti i revolucija), P. Togliattija (Budimo šampioni slobodnog umetničkog stvaralaštva), E. Che Guevare (Socijalizam, čovek i umetnost) i Julio Cortazara (Književnost u revoluciji i revolucija u književnosti: neki nesporazumi koje treba raščistiti). Drugi tom se završava takođe odabranom bibliografijom radova koji su tematski vezani za sva njegova poglavlja. Njemu je pridodata i tzv. „opšta bibliografija” knjiga i studija relevantnih za antologiju u celini, kao i bibliografski podaci za sve autore koji su predstavljeni u antologiji. Indeks imena i citiranih radova i analitički indeks za oba toma u mnogome olakšavaju korišćenje ove antologije i podižu njenu akademsku vrednost.

Kao što se može videti već iz same kompozicije antologije, imena i radova koji su ušli u nju, Sánchez je vrlo široko i sveobuhvatno tretirao fenomen marksističke estetike. On je analitički ušao kako u njene teorijske probleme, pitanja njene geneze i neminovnih kasnijih tokova i raskola, tako i u konkretno-istorijske situacije i sadržaje koji svaku estetiku povezuju sa problemima društva, ideologije, politike i istorijskog vremena. Već u prologu on marksističku estetiku sagledava u najtešnjem dodiru sa sudbinom marksizma kao socijalnom filozofijom. Današnje stanje marksističke estetike svedoči o nizu ambivalentnih procesa koji su pratili marksizam u razdoblju 1932—1956, narastanju dogmatske i shematizovane svesti, misalnog siromaštva izraženog u njegovoj političkoj instrumentalizaciji, ali i o nastojanju da se prevlada ta regresija. Upo-

redo sa monolitnim i zatvorenim, ideologiziranim i podržavljenim marksizmom, razvijala se i monolitna, zatvorena, partijska i podržavljena marksistička estetika, koja je trijumfovala u korpusu tzv. socijalističkog realizma. Otuda u ovoj antologiji i mesta za jednog Zdanova. S druge strane, javljaju se i nužni otpori ovoj kanonizaciji i njenom teorijskom monopolu. Zato je Sánchez u pravu kada u svoju antologiju uvršćuje priloge koji nastaju tokom poslednje dve decenije, jer oni odgovaraju razdoblju u kome se marksistička estetika oslobađa dogmatskog nasleđa, ulazi u dijalog sa bogatom i najrazličnijom umetničkom praksom i preispituje svoja teorijska polazišta.

Sa izuzetkom Lenjinovih tekstova, svi prilozi u antologiji nastaju u vremenu posle Oktobarske revolucije. Ova revolucija je, za Sáncheza, epohalno zbivanje kome odgovara i radikalni prevrat u umetnosti, koji, sa svoje strane, opet, postavlja vitalna pitanja marksističkoj estetici. Zbog toga u antologiji nema radova Marxa i Engelsa (na španskom postoji već široko poznata kompilacija njihovih tekstova koju je sačinio Mihail Lifšic), niti, pak, njihovih istaknutih sledbenika iz prošlog stoleća ili predoktobarskog perioda (na primer Lafarguea, Mehringa, Labriole, Plehanova). Kriterij Sánchezovog izbora je, u osnovi, jednostavan: on je želeo priloge koji će, nezavisno od kvalifikacija njihovih autora, moći biti dovedeni u jednu logičku vezu sa temeljnim načelima misli Marxa i Engelsa, ili, pak, smatrani plodovima jednog teorijsko-estetičkog žarišta koje ima korene u koncepcijama Marxa i Engelsa. To je, sigurno, širok kriterijum, koji je Sánchezu dopustio da u svoju antologiju smesti i, na primer, jednog Tinianova, jer su uzajamno plodni dijalozi ruskog formalizma i marksizma. U

svakom slučaju, Sánchez je, nemajući pravog prethodnika-antologičara, ponudio širok i reprezentativan izbor marksističke estetike, uspevši pri tome da je prikaže kao živo tkivo, kao istraživački nemir ispunjen, prirodno, suproticama i nedoumicama. Njegova antologija značajno doprinosi revitalizaciji marksizma uopšte, a posebno napuštanju predstave o marksističkoj estetici kao zatvorenoj, normativnoj i monolitnoj estetičkoj orijentaciji danas.

Zbog toga bismo se, ukratko, zadržali i na Sánchezovom opštem uvodu ovoj antologiji, koji nosi naziv „Problemi marksističke estetike”. On sažima autorove osnovne poglede i uvide u aktuelno stanje marksističke estetike i daje niz naznaka za moguća dalja istraživanja u ovom području.

Prvi problem koji se postavlja pred jednu marksističku estetiku jeste razjašnjavanje njenog odnosa prema samome Marxu. Mnogi Marxovi učenici u okrilju II internacionale (Bernstein, Kautsky, Plehanov, R. Luxemburg, itd.) nisu videli nikakvu intimnu vezu između marksizma i svojih estetičkih i književnih pogleda. Redukovanje umetnosti na društvenu činjenicu ili činjenicu društvene nadgradnje vodili su ovakav objektivistički i ekonomistički marksizam ka tome da umetnost svede na grubu, sirovi sociologizam ili ideologizaciju. Estetika je postala sociologija umetnosti. Tek je, prema Sánchezu, sa radovima Mihaila Lifšica počela da se uočava spona između Marxovih estetičkih ideja i celine Marxove misli. Stav samoga Sáncheza o ovom problemu je jasan i odlučan: Marxove estetičke ideje, razasute po različitim spisima njegovim, ne tvore ni u kom slučaju organski korpus estetike po sebi, ali se u bitnim stanovištima njegove teorije (npr. u njegovoj koncepciji čoveka, društva i is-

torije) nalaze osnovi za jednu estetiku, koja bi mogla da se artikuliše u okvirima pomenu-te teorije (str. 19). Pri tome se ti osnovi ne mogu tražiti u književnim pogledima Marxa i Engelsa, niti pak u njihovim umetničkim ukusima, koji su često klasicistički ili realistički usmereni. Ali *Manuskripti iz 1844.* i *Grundrisse*, sa jednom osobenom koncepcijom čoveka, stvaralaštva i otuđenja, otvaraju mogućnost za jednu novu estetiku. Ta estetika izražava suštinski spor kapitalizma i stvaralačkog načela praktične ljudske delatnosti u radu i umetnosti, afirmiše estetičku vezu čoveka sa svetom i njegovu autentičnu potrebu za umetnošću. Sánchez će se više zadržavati na analizi Marxovih shvatanja čoveka, istorije, društva i kategorije totaliteta kao metodološke premise Marxove dijalektike, da bi uz pomoć te analize razvio svoje tumačenje estetike kao teorije jednog tipa ljudske proizvodnje (umetničke proizvodnje) kojom se čovek vezuje sa stvarnošću i koja, budući da je istorična, zahteva takođe da bude komplementirana sa jednom teorijom istorije umetnosti.

Ovakva estetika je otvorena, nenormativna i ona, na primer, ne može da prihvati „teoriju odraza“ kao temeljni princip umetničke prakse (nalazimo ovaj gnoseološki uvid ne samo kao dominantu u sovjetskoj estetici nego čak i kod jednog Lukácsa, u njegovoj knjizi *Estetika*). Gnoseološki princip odraza, piše Sánchez, zaboravlja ili baca u drugi plan ono što je u umetnosti bitno: proizvesti ili stvoriti novu stvarnost. Princip odraza služi da omeđimo ili zatvorimo područje onog što jest. I kada se iz polja onog što jest izvodi sfera onoga što treba da bude, dobija se ne samo jedna zatvorena estetika već i normativno-dogmatska estetika u kojoj istraživanje stvarnosti

ustupa mesto naturanju normi ili preskripcijama. Takav tip estetike — prema Sánchezu — odgovara subjektivizmu i voluntarizmu koji postaju vidljivi, pre svega, kada se apeluje na estetiku ne da bi objasnila šta je umetnost, nego kako bi umetnost odgovorila neposrednim političkim zahtevima. Zanimljivo je dodati i to da se u pobijanju teorije odraza u ovoj antologiji glavno mesto daje tekstovima Jugoslovena Janka Kosa.

U raspravama marksista o prirodi ili suštini estetskog, Sánchez vidi dve osnovne koncepcije: naturalističku i tzv. socijalnu. Estetska svojstva su, prema prvom stanovištu, data u prirodi, u svetu kao objektivna svojstva, nezavisno od toga da li se ili se ne ulazi u odnos sa njima (npr. boja, proporcija, simetrija, itd.). Lepo, na primer, postoji u prirodi nezavisno od čoveka. Sánchez se priklanja drugoj koncepciji, prema kojoj je estetska stvarnost jedna socijalna, ljudska ili humanizirana stvarnost, a uporište ovakvom svome opredeljenju nalazi u Marxovim *Ekonomsko-filosofskim rukopisima* iz 1844. Sánchez se distancira od vulgarizacija koje svakom umetničkom delu traže obavezni „socijalni ekvivalent“, ili ga svode na date socijalno-ideološke uslove, kao što je slučaj sa teorijom o umetnosti kao delu društvene i ideološke nadgradnje ili o umetnosti kao odrazu stvarnosti. Otud i njegovi afiniteti za poglede Fischera, Goldmanna, Kosika, Galvana Della Volpea, čiji su tekstovi našli mesta u ovoj antologiji. On će i za jednoga Brechta i njegov „kritički realizam“ imati razumevanja i čitavu brehtovsku estetiku prihvatiti kao plodno razvijanje marksističkih premisa u oblasti umetnosti.

Otvorena marksistička estetika Sáncheza blagonaklono se odnosi i prema semantičkim istraživanjima umetnosti, naro-

čito prema doprinosima Della Volpea. Ovaj italijanski estetičar pridao je ekspresivnoj tehnici, odnosno „formalnoj strani“ umetničke produkcije, značaj koji joj dotadašnja marksistička estetika nije poklanjala. Isti je slučaj i sa Sánchezovim stavom prema tzv. „praktično-produktivnoj koncepciji“ koja se ogleda u radovima L. N. Kogana, L. I. Novikova, Fischera, Garaudya. Umetnost se tu shvata kao vid praktične delatnosti, proizvodnje objekta, i nalazi se u tesnoj vezi sa radom, u onoj meri u kojoj rad — kao slobodna igra duhovnih i fizičkih sila čoveka — manifestuje i izvesne estetske sadržaje. Otušeni rad demonstrira radikalnu opoziciju između ljudskog rada kao stvaralačke delatnosti i načina proizvodnje u kome se odvija čovekov rad. Time se objašnjava raskol između rada i zadovoljstva, rada i lepog u kapitalizmu. Shvatanje umetnosti kao osobene stvaralačke delatnosti u okviru novijih koncepcija marksističke estetike ne treba mešati sa tzv. produktivističkom teorijom, koju su dvadesetih godina zastupali u SSSR Arbatov, Pletnjev, Kušner i drugi. „Produktivisti“ su, naime, poricali postojanje umetnosti kao specifične aktivnosti, u želji da izbrišu granice između umetnosti i života, umetnosti i proizvodnje. U umetnosti kao autonomnoj aktivnosti gledali su oblik buržoaske kulture koja je povezana sa kapitalističkom podelom rada.

Sánchez se izjašnjava i o dilemi koju imaju marksistički estetičari kada razmatraju odnos realizma i moderne umetnosti. Samo normativna i zatvorena estetika može da osuđuje raznolikost i obilje moderne umetničke ekspresije i bolno je i žalosno podsećati neke marksiste — dodaje Sánchez — da moderna umetnost ne samo što ima pravo da postoji, nego i da je ostvarila tak-

ve rezultate kojima se hrani čak i ona umetnost koja joj se suprotstavlja kao njena negacija. U ime kog bi se realizma kao najnaprednije socijalističke ideologije mogla odbaciti ili prećutati Picassova *Guernica* ili Kafkin roman, šta bi bilo od jednog Orozcoa, Siqueirosa ili Guttusoa bez iskustva i doprinosa ekspresionizma, kubizma, futurizma, itd?

Nakon ovih teorijskih i načelnih uvida Sánchez će se pitati i o smislu i dostignućima same umetničke prakse nastale i vođene u okvirima marksističke estetike, odnosno u okrilju onih društvenih sistema koji su proklamovali da izgrađuju socijalizam, da „kuju novoga čoveka“. Za njega je nesumnjiva veza između socijalističke demokratizacije društva i sve punije estetizacije različitih vidova života (javnog, domaćeg, po fabrikama i školama, itd.). Od 1917. godine započelo je i bujanje novih kulturnih i umetničkih pokreta u SSSR (prolet-kult, LÉF, RAPP, futuristi, konstruktivisti, realisti, itd.), tragalo se slobodno za umetnošću koja će najsigurnije izraziti i zadovoljiti potrebe novoga društva. Sa birokratizacijom sovjetskog društva, identifikacijom partije i države, dominacijom ideologije u nauci, kulturi i umetnosti, bitno se sužavaju i mogućnosti novih estetičkih istraživanja, javlja se državna, oficijelna, partijska estetika, koja trijumfuje u doktrini „socijalističkog realizma“. Sánchez posebno prati proces staljinizacije i ždanovizacije estetike u tome razdoblju. Njegovi su stavovi jasni, zanimljivi, sumarnog karaktera, iako bi im jedna šira elaboracija dobro došla. Prema njemu je, na primer, socijalistički realizam bio odgovor na društveni zahtev da se stvori umetnost koja će odraziti novu stvarnost, a ne prosti izum Staljina ili partijskih i državnih rukovodilaca. Uz pomoć realističke umetno-

sti i književnosti socijalistički čovek saznaje stvarnost, tj. realističke tendencije u umetničkim delima odgovaraju društvenim potrebama, čovek stiče svest o samome sebi i mogućnost da svesno učestvuje u izgradnji novog društva. I naj-ozbiljniji prigovor koji se može — prema Sánchezu — učiniti socijalističkom realizmu nije to što je zastupao realističku umetnost, nego što je jednu idealizovanu ili lažnu viziju socijalističke stvarnosti proturao kao tvorevinu umetničkog realizma.

Posle XX kongresa KP SSSR estetika socijalističkog realizma gubi dominantnu poziciju u nekim socijalističkim zemljama, tj. dolazi do otvaranja prema novim umetničkim orijentacijama i iskustvima. Kao primer ove pozitivne prakse Sánchez navodi kulturnu politiku Kube, koja dopušta slobodu umetničkog izraza i stvaranja, ali u okviru jedne opšte formulacije: „U okviru revolucije — sve, protiv revolucije — ništa”. Razumljiva je Sánchezova naklonost prema kubanskoj revoluciji, ali se uvek treba pitati, poučeni ranijim primerima, ko je taj koji određuje okvire revolucije, šta je za revoluciju dobro a šta nije, i u kojoj meri neprikosnovenost ovakve arbitraže može biti saglasna sa prirodom intelektualnog i umetničkog iskustva kao kritičkog dijaloga sa stvarnošću. Pa i kad se napiše rečenica kako priznavanje slobode izražavanja, bez drugih ograničenja sem najviših interesa revolucije, čini suštinski uslov da bi umetnost bila stvaralaštvo, mislimo da je neophodno zapitati se i o tome ko definiše te interese iz dana u dan i kako se možemo izba- vit iz zamki političkog pragmatizma i nužnih dnevnih kompromisa, a da ne povredimo istraživačku radoznalost umetnosti i umetnika.

Da bi se umetnost iznedrila iz novog društva od značaja je

i za nju samu da učestvuje u stvaranju nove stvarnosti i, prema Sánchezu, ona to može činiti na tri načina:

a) podižući i šireći sposobnost stvaranja i dajući tako čoveku svest o njegovoj vlastitoj kreativnoj prirodi;

b) šireći i obogaćujući svest o novoj stvarnosti, odražavajući je, kritikujući njene negativne strane i, na taj način, pomažući stvaranje nove stvarnosti;

c) doprinoseći humanizaciji svega što okružuje čoveka, i, kako je umetnost jedno od najsnažnijih sredstava te humanizacije, integrišući je u svakidašnji život, estetizirajući proizvodnju i tehniku.

Takav je horizont koji se otvara umetnosti u socijalističkom društvu — zaključuje Sánchez — i njime treba ići, prevazilazeći prepreke koje još uvek postoje (str. 72).

Na kraju svoga predgovora — uvodne studije za antologiju Adolfo Sánchez naglašava kako se danas ne može više govoriti o jednoj jedinstvenoj marksističkoj estetici, već o nizu različitih tokova u okviru nje, koji mogu oscilovati od dogmatskog socijalističkog realizma i poslednjih epigona ždanovizma do njihove antiteze u vidu estetike kao teorije stvaralačkog praksisa, bez obzira na njegove istorijske forme. Sánchez je na strani ove druge mogućnosti, on se zalaže za marksističku estetiku kao otvorenu teoriju koja je spremna da raščlanjuje svoje vlastite pretpostavke u sučeljavanju sa drugim estetičkim teorijama, kao i da bude uvek spremna da prihvati kao svoj predmet istraživanja i tumačenja promene koje se zbivaju u umetničkoj praksi.

Zbog toga nam se čini značajnim da se upoznamo sa delom ovoga estetičara kao i da skrenemo pažnju stručnoj jav-

nosti na postojanje ove njegove znalački sastavljene dvotomne antologije, čije konfrontacije predstavljaju trajan izazov

marksističkoj misli u domenu estetike, umetničke prakse i kulturne politike uopšte.

Trivo Indić

Nicolae Tertulian

IZMEĐU CROCEA I HEIDEGGERA

Lukácsseva *Estetika*, oko 20 godina pošto se pojavila u konačnom obliku, u dve velike knjige objavljene na nemačkom jeziku pod naslovom *Die Eigenart des Ästhetischen* (Osobnost estetskog), još nije — a to je veoma iznenađujuće — naišla na prijem kritike koji je mogla očekivati i koji je zaslužila. Bilo bi pogrešno tvrditi da uopšte nije bilo komentara ovog značajnog dela (ja lično sam Lukácssevoj estetičkoj misli posvetio više opširnih i detaljnih radova) ali je činjenica da još uvek, bar koliko je meni poznato, očekujemo iscrpnu analizu njegove strukture, njegovih osnovnih tvrdnji, njegove bogate kategorijalne razrade.

Neko bi mogao prigovoriti da je sam Lukács odgovoran za to što je njegova *Estetika* ostala zanemarena, imajući na umu izvesno njegovo zatvaranje u mentalni svet sopstvenih ideja, koje su skovane u periodu oko prvog svetskog rata. Ideje o umetnosti iznete u prvim dvema verzijama njegove *Estetike: Heidelberger Philosophie der Kunst* (Hajdelberška filozofija umetnosti) i *Heidelberger Ästhetik* (Hajdelberška estetika), napisanim između 1912. i 1918. godine, očuvane su u osnovi i u konačnom sistemu uz izvesna otvaranja prema novim značajnim tekuvinama savremene estetičke misli. Simptomatično je na primer da u Lukácssevoj *Este-*

tici nema gotovo ničega što ukazuje na estetičke teorije Crocea, Ingardena ili Deweya, na Heideggerove ili Gadamerove radove o umetnosti — iako je delo *Wahrheit und Methode* (Istina i metoda) objavljeno u trenutku kad je Lukács završavao svoj rukopis. Psihoanaliza se jedva pominje, razume se kritički. Jedina savremena filozofija umetnosti koja je u izvesnoj meri izazvala njegovo interesovanje je filozofija umetnosti Nicolaia Hartmanna.

Ako bismo uzeli u obzir jedan drugi aspekt celog problema, mogli bismo uočiti da estetički sistem objavljen u drugoj polovini dvadesetog veka ne može mimoći stvarno suočavanje s praksom velikih savremenih umetnika, bilo da je reč o Proustu ili Kafki, o Faulkneru ili Musilu, o Picassu ili Kleeu, o Stravinskom ili Schönbergu. A jedan od glavnih prigovora upućenih Lukácssevoj *Estetici*, i to odmah pošto je objavljena (mislimo na, inače povoljan, članak koji joj je posvetio George Steiner u *Times Literary Supplement* juna 1964), opravdano ukazuje na to kako se tu nigde konkretno ne pominju neka od najreprezentativnijih iskustava savremene umetnosti. Ne dajući nikakvo svedočanstvo o velikim događajima u umetnosti našeg veka, tvrde njegovi kritičari, ova *Estetika* lako može delovati neaktuelno. Ovi ar-

gumenti su i ozbiljni i autoritativni, i mi moramo pažljivo oceniti njihovu vrednost.

Odgovarajući na prvi niz pitanja, moramo odmah da kažemo da pozicija Lukácsseve *Estetike* ni po čemu nije *ekscentrična* u odnosu na druge značajne struje savremene filozofske estetike, mada bi odsustvo preciznih napomena u vezi s tim strujama moglo navesti na taj zaključak. Biće svakako zanimljivo pokušati, u grubim crtama, napraviti *geistesgeschichtliche Lage* (duhovno-povosno određivanje mesta) ove *Estetike*, radi poređenja s drugim estetičkim sistemima, što bi nam omogućilo da uočimo duboke sličnosti i analogije makar i kroz radikalne načelne razlike.

Ako kao referentnu tačku, s jedne strane, uzmemo Croceovu teoriju o umetnosti kao „lirskoj instituciji“, kao izrazu neke temeljne liričnosti duše, teoriju razrađenu u eksplicitnoj polemici s idejom o umetnosti kao *mimesisu*, a s druge, na suprotnom polu, Heideggerovu misao o umetnosti kao „otkrivanju Bića“ (*Offenbarung des Seins*), misao koja je ispravno definisana kao izražito suprotna shvatanju umetnosti kao „izraza doživljenog“, ili „duše“ (*Ausdruckerscheinung von Seele, Erlebnis*), onda bismo Lukácssevu *Estetiku* mogli videti kao neku vrstu *sredine* između ovih dvaju stavova, ili još više: kao *coincidentia oppositorum*. Ovu moju tezu potkrepljuje prvobitna koegzistencija, u Lukácssevoj estetici, ideje o umetnosti kao „*samosvesti ljudskog roda*“ (*Selbstbewusstsein der Menschengattung*), kao izrazu jedne subjektivnosti koja je pročišćena, intenzivirana i obogaćena u odnosu na praktičnu subjektivnost (ova mi koncepcija uopšte ne izgleda tako udaljena od Croceove *lirske* intuicije) i ideje o umetnosti kao *mimesisu*, kao nečemu što

u svojoj specifičnoj sintezi utelovljuje objektivne određenoosti sveta, kao odrazu suštine tog objektivnog sveta, ideje koju na izvestan način nalazimo i u Gadamerovoj rehabilitaciji grčke *mimesis*.

Ne treba smetnuti s uma da je osnovna estetička ideja Lukácsseve mladosti bila ideja o „karakteru doživljenog“ (*Erlebnishaftigkeit*) estetskog iskustva. Njemu je umetnost izgledala kao povlašćeni izraz „čiste subjektivnosti“ ili „čistog doživljenog“, oslobođenih praktičnih korena i empirijskih pripadnosti. Na epistemološkom planu, on se tada kretao u teorijskom prostoru neokantizma. Njegova definicija umetničkog dela kao *fensterlose Monade* (kao „monade bez prozora“), koja je valorizovala autarhičnost umetničkog sveta, mora nas podsetiti na Croceovu ideju o umetničkom delu kao „svetu za sebe“.

Ali ako za Lukácsa u velikoj *Estetici* nastaloj u njegovom zreloom dobu cilj umetničkog stvaranja ostaje intenzifikacija subjektivnosti (umetnost, tvrdi on, izaziva „emfazu subjektivnosti“), sada, po njegovom mišljenju, osvajanje te faze prolazi kroz mnogostruki i produbljeni kontakt s objektivnim određenjima stvarnosti, kroz neku vrstu subjektivnog „davanja sebe“ ili „gubljenja sebe“ u bogatstvu spoljašnjeg sveta, što istovremeno predstavlja prožimanje na taj način stečenih određenja neoskvrnivim kvalitetima prvobitne subjektivnosti. Da bi objasnio dvostruko kontradiktorno kretanje estetske subjektivnosti, gubljenja sebe u svetu i ponovnog nalaženja sebe, Lukács koristi čuveni Hegelov opis *Entäusserung und ihre Rücknahme* (otuđenje od sebe i njegovo ukidanje) iz *Fenomenologije duha*. Originalnost njegove *Estetike*, u odnosu na Croceovu, sastoji se u tome što za njega lirsko i mimetič-

ko svojstvo umetnosti (da ostanemo pri Croceovoj terminologiji), ne samo da nisu u suprotnosti već sačinjavaju nerazdvojivo jedinstvo. Za Lukácsa je realizam, uvek i svuda, svojstvo velike umetnosti.

Snažno naglašavanje intenziviranog kontakta s određenjima objektivnog sveta u procesu umetničkog stvaranja možda bi opravdalo izvesno približavanje jednoj simetričnoj tendenciji Gadamerove estetike gde se, pod očiglednim uticajem Heideggerove misli, energično osporava tradicionalna *Erlebnisästhetik* (estetika iskustva), eksplicitno polemiše sa subjektivizmom Kantove, a naročito neokantovske, estetike i, uz oštru kritiku reduktivnog videnja estetizma (Gadamer ukazuje na to kako „estetizantna disjunkcija“ *ästhetische Unterscheidung* osiromašuje umetnost), nastoji vratiti umetnosti, zahvaljujući rehabilitovanju *mimesis*, bogatstvo njene egzistencijalne suštine. Ali i ovde se nameću značajne distinkcije. Nije potrebna velika pronicljivost da bismo uočili kako su Lukácssevo *Biće* i Heideggerovo *Biće* potpuno različiti. Duboka filozofska podloga Lukácsseve estetike realizma leži, po mom mišljenju, u kritici koju je mladi Hegel uputio subjektivnom idealizmu (onome što je on nazivao „filozofijom odraza“) Kanta, Fichtea i Jacobija, kao i Schellingovoj „intelektualnoj intuiciji“, ili Schleiermacherovom romantičnom subjektivizmu, u ime neuništivih prava objektivnosti, u ime bogatstva objektivnih određenja beskonačnog sveta. Heideggerovo *Biće* smešteno je izvan ovog dualizma subjekt—objekt, da bi se vratilo jednoj pred-sokratovskoj misli koja još nije poznavala dualizme metafizičke misli, dok se kod Lukácsa, koji je u potpunosti usvojio Hegelovu kritiku subjektivnog idealizma, tumačeći je u svetlu Marxove misli,

Biće poistovećuje s društveno-istorijskim svetom, u njegovoj posebnoj konkretizaciji, i sa svetom prirode s kojim ovaj prethodni održava stalnu razmenu supstanci.

Najznačajnija razlika, u odnosu na Heideggerovu i Gadamerovu misao, sastoji se u tome što Lukácsseva estetika ostaje, na izvestan način, zatvorena u okviru *Erlebnisästhetik* (estetike iskustva), i pored toga što se njegova estetska subjektivnost u velikoj meri razlikuje od one kod Kanta i neokantovaca, po tome što je duboko ukorenjena u objektivni svet i što je vezana za bogatstvo njegovih određenja. Moglo bi biti zanimljivo da podsetimo kako je Gadamer, polazeći od hajdegerovskih premisa, pokušao da izvrši prevrednovanje alegorije, dok je Lukács ostao veran Goetheovoj opoziciji između simbola i alegorije, braneći mnoštvom argumenata, u poslednjem poglavlju svoje *Estetike*, simboličku u odnosu na alegorijsku umetnost. Lukácsseva averzija prema onome što je Croce nazivao „apstraktnim kontenzivizmom“, prema alegorijskim apstrakcijama ili prema pojednostavljenjima koja umanjuju realnost umetnosti, bila je isto tako osnovana kao i stav zagovornika umetnosti kao „čiste ekspresije“. U tome, takođe, možemo tražiti korene njegovih neslaganja s Brechtom. Polemišući s Brechtovom idejom o mogućnosti neke „estetike egzaktne nauke“, nagoveštenom u *Kleines Organon für das Theater* (Mali pozorišni organon), Lukács je iskristio priliku da potvrdi svoje uverenje da stvarni estetski aspekt umetničkih dela (čak i onih koja izražavaju prilično apstraktan mentalni sadržaj) leži u afektivnim odjecima evociranog sveta, u aktiviranju dubljih horizonata naše subjektivnosti, u prisustvu izvesnih tonaliteta i izvesnog stava

doživljenosti, što kao homogena supstanca prožima tkivo dela. Brecht, već u svom *Dnevniku* iz tridesetih godina, ne okleva da bude sarkastičan prema Lukácsevoj idiosinkraziji u odnosu na *apstrakciju* u umetnosti i u odnosu na nešto što bi se moglo nazvati njegovom nepopravljivoj „estetičkom savesnošću“. *Lukács, der geneigt ist, alles aus der Welt ins Bewusstsein zu verlegen* (Lukács, toliko sklon da sve na svetu uložiti u savest), uzviknuo je Brecht, braneci literaturu zasnovanu na velikim reduktivnim apstrakcijama (*rudnik ili novac* kod Zole) i podsmevajući se Lukácsevom estetskom antropocentrizmu zbog kojega je više voleo klasične forme naracije od književnosti zasnovane na čistom opisu ili na montaži činjenica „bez duše“ (to je Brechta navelo da naglasi kako su „činjenice bez duše“ i dehumanizacija izraz društva odraženog u nekoj književnosti, a ne stava pisca prema društvu).

Brecht je mogao sumnjati da je Lukácsev stav obnavljanje estetike *Einfühlunga* (teorije simpatije, poistovećenja) koji je on iskonski mrzeo. Ali Lukács je imao priliku da, u raznim odlomcima svojih radova, objasni koliko je njegova misao daleka (ako ne i sasvim suprotna) od teorije estetske simpatije (ili empatije). Možemo slobodno reći da Lukács nije bio ništa manje ubeđeni protivnik *Einfühlunga* od Brechta. U jednom pismu Hansu Mayeru (napisanom juna 1961, pošto je od Mayera dobio radove o Brechtu), Lukács naglašava kako je simpatetička „identifikacija“ s likovima potreba minorne književnosti, na primer književnosti Paula Bourgeta ili Jakoba Wassermana ili, u nešto višoj ravni, Gerharta Hauptmanna. Ali prava umetnost nužno proizvodi „efekat distanciranja“ u odnosu na neposredno evocirana osećanja.

U više navrata u svojoj *Estetici*, kada analizira Diderotov „paradoks glumca“ ili kada s Brechtom polemise na temu *Verfremdungseffekt* (efekta udaljavanja), Lukács naglašava da umetnost implicira „opredmećenje“ ili „evociranje“ osećanja, a ne njihovo direktno izražavanje, što pretpostavlja njihovo savladavanje, filtriranje, kritičko gledanje na njih. „Svest o sebi“ (*Selbstbewusstsein*) o kojoj on govori zapravo je aktiviranje tog dubokog sloja našeg ja, koji vlada neposrednim osećanjima. Neslaganje s Brechtom je u tome što se za Lukácsa ovo „distanciranje“ ostvaruje isključivo kroz konfiguraciju (*Gestaltung*) situacija i stanja duha, s tragičnim, tragičnim ili komičnim efektima, na primer u slučaju nekog Čehovljevog dela, a ne s nekim razmetljivim „efektom udaljavanja“ koji bi razbio imanentnost konfiguracije. „Imam običaj da kažem“ pisao je Lukács u jednom pismu Cesaru Casesu, „da nam, s velikom pesničkom intuicijom, Brecht čerku iz *Majke Hrabrosti* prikazuje nemom zato da bi se, *a priori*, u uzvišeno tragičnoj poslednjoj sceni drame, svaki *efekat udaljavanja* pokazao nemogućim“.

Sada je lakše razumeti našu tezu da se Lukácseva estetika nalazi negde na sredini između estetike „čiste intuicije“ i teorije umetnosti kao „otkriivanja Bića“, ili objektivističkih teorija o umetnosti kao „oponašanju prirode“. Istovremeno nam izgleda jasno da se prema nekome ko je uložio toliko energije da bi u svojoj *Estetici* nastaloj u zrelih godinama razvio ideju kako je vokacija umetnosti izražavanje najdubljih, najtajnijih i najnepristupačnijih kretanja subjektivnosti (afektivne i intelektualne „sinteze“ koje vrši „svest o sebi“ i koje prevazilaze svako empirijsko iskustvo) ne možemo, osim usled

ozbiljnog nesporazuma, ophoditi kao prema običnom predstavniku „ontologije usklađene s ‘filozofskim lenjinizmom’“, koji „nije daleko od Staljinovog *Diamata*“, ili kao prema banalnom predstavniku ništa manje banalne „teorije odraza“. Dolazim u iskušenje da svoju tezu opet potkrepim jednim poređenjem: ovoga puta, s nekoliko idejama najpoznatijeg i najuglednijeg predstavnika fenomenološke estetike, poljskog filozofa Romana Ingardena. Poznato je da je Ingarden, u okviru ontologije i teorije saznanja, usvojio mnogo *realniji* stav nego njegov učitelj Edmund Husserl: u nekim fundamentalnim problemima on se eksplicitno suprotstavio Husserlovom transcendentnom idealizmu. Ingarden je upravo umetničkom delu pripisao svojstva „intencionalnog predmeta“ *par excellence*, čiji je zadatak da aktivira horizonte subjektivnosti. U tome mi se Lukácsev postupak čini veoma blizak Ingardenovom. Poređenje ne bi moralo na tome da se zaustavi: Lukácseva teza o „neodređenoj predmetnosti“ (*die unbestimmte Gegenständlichkeit*) umetničkog dela na iznenađujući se način približava Ingardenovoj tezi o „zonama neodređenosti“ (*die Unbestimmtheitsstellen*), koje su nužno prisutne u imanentnosti estetskog predmeta, koje svest primaoca mora „pokriti“ svojom imaginacijom. Lukácseva ideja o nužnoj neodređenosti umetničkog dela, u ime koje je on odbacio i ilustrativno slikarstvo i programsku muziku, još jednom, suprotno tvrdnjama mnogih njegovih protivnika, dokazuje da on u odnosu na unutrašnje kretanje delâ, na njihovu *auru* i *rezonanciju*, na bogatstvo njihove latentne poezije, koje se ne može lokalizovati u rigidnim određenjima, nije bio ništa manje osetljiv nego u odnosu na njihov realizam, u smislu

odražavanja objektivnih određenja društveno-istorijskog sveta. Ova igra analogija mogla bi da se nastavi, na primer između Lukácsevih zapažanja o *supstancijalnosti* umetničkog dela i Ingardenove teze o njegovim „metafizičkim svojstvima“ (tragično, sublimno, demonsko, sakralno, groteskno itd), u kojima bi vrhunac predstavljala ona svojstva koja „imaju estetske valencije“.

Najzad, mogli bismo se pozvati i na samog Adorna, kada u svojoj *estetičkoj teoriji* (naročito u „Prvom uvodu“, *Frühe Sinleitung*) pokušava da nađe srednji put između formalizma Kantove estetike, koji on napada brutalnije nego Lukács tvrdeći da su tu pogrešno shvaćena „dubina i punoća“ umetničkog dela, i „kontenutizma“ Hegelove estetike, koja ostaje s ove strane „estetske specifičnosti“ (što nam se čini sasvim neopravdanom zamerkom Hegelovom viđenju). Ovde Adorno u osnovi nalazi pristup koji je veoma blizak Lukácsevom *srednjem putu* (iako on ni u jednom pasusu svog poslednjeg dela ne registruje veliku Lukácsevu *Estetiku*). Naročito u *Paralipomeni*, preuzimajući Benjaminov pojam „aure“ i pokušavajući da odbrani „auratski momenat“ umetničkog dela, ponovno optužujući Hegela da ga je pogrešno shvatio, Adorno gotovo doslovno, u svom pledoaeju za *das Undingliche der Kunst* (ne-reificiranu prirodu umetnosti), ponavlja Lukácseve argumente o nužnoj neodređenosti estetske objektivnosti (Lukács s druge strane ovu ideju izlaže u kontekstu svoje osnovne teze o „defetišizirajućem zadatku umetnosti“, vraćajući se, ovog puta na terenu estetike, svojoj staroj kritici reifikacije, koja je veoma duboko uticala na celokupnu Adornovu misao).

(...) Konvergencija između Lukácseve filozofije istorije i

njegove estetike uočljiva je i u njegovim ocenama savremene književnosti. On nije ništa manje od Adorna, ili mnogih drugih svojih protivnika, bio svestan neumerenog širenja otuđenja u savremenom svetu (on je to nazivao panmanipulacijom) i mračnih posledica odnosa između pojedinca i društva po ljudsku sudbinu uopšte. Ali bio je uveren da, čak i kada se poziva na najstrašnju izgubljenost i najteskobniju degradaciju ljudske sudbine, pravi umetnik nikada, u svom dubokom ja, iz kojeg izranjaju stvaralačke snage njegove imaginacije, ne gubi iz vida osećanje o tome šta je pravedno a šta je nepravedno, šta je autentično a šta neautentično u čoveku (*das Echte und das Unchte des Menschen*). Veoma važno poglavlje njegove *Estetike* pod naslovom „Der Mensch als Kern oder Schale“ (Čovek kao jezgro ili kora) jasno pokazuje da je za Lukácsa estetska suština umetničkog dela intimno uslovljena postojanjem moralne supstancijalnosti u umetničkoj ličnosti (ličnosti u smislu „pesničke ličnosti“ a ne „praktične ličnosti“, da se poslužimo čuvenom Croceovom distinkcijom). Crocea i Lukácsa zbližava divljenje koje i jedan i drugi osećaju prema Goetheovoj distinkciji između čoveka kao „jezgra“ (*Kern*) i čoveka kao „kore“, kao „površine“ (*Schale*). Problem „perspektive“ za Lukácsa ni iz daleka nije bio čisto ideološki; sam Adorno, na jednom mestu u svojoj *Teoriji estetike*, preuzima ovu koncepciju, dokazujući da je za Lukácsa ona identična *Formgesinnungu*, formalnoj dispoziciji, putem koje umetnik organizuje materijal u svom delu. Ali, homogenizacija materije dela, koja za Lukácsa ona identična *Formgesinnungu*, formalnoj dispoziciji, putem koje umetnik organizuje materijal u svom delu. Ali, homo-

genizacija materije dela, koja za Lukácsa predstavlja *conditio sine qua non* njegovog estetskog postojanja, posledica je latentne sveprisutnosti ove perspektive, ukorenjene u ljudskoj suštini umetnika, u njegovom određenom osećanju sveta (*Weltgefühl*). Ono što ga je privlačilo i očaralo u romanu kao što je *Menzogna e sortilegio* (Laž i čarolija) Else Morante, ali i u poslednjim dramama O'Neill, u radovima Jorgea Sempruna ili u Styronovom romanu *Set This House on Fire* (Zapalite ovu kuću), bila je upravo ta sveprisutnost, u samoj imanentnosti dela, kritičkog distanciranja od negativnosti prikazanih situacija i likova, aura čovečnosti kojom je bilo natopljeno i prikazivanje nekog okrutnog ili izopačenog sveta.

Adorno je odlučno odbio da potvrdi ovaj stav. U svetu u kojem će nečovečnost poprimiti nečuvene razmere, u svetu Auschwitzta i atomske smrti, u svetu „generalizovane reifikacije“, humanistički i pozitivni govor, zasnovan na odbrani tradicionalnih vrednosti ličnosti, izgledao mu je anahronistično: smatrao ga je čak nekom vrstom saučesništva s vladajućom negativnošću, jer je — izražavajući slatke nade — prikrijavao veličinu zla i patnje. U poslednjim godinama života, Lukács i Adorno su doživeli prilično živu konfrontaciju ovih dvaju stavova.

Izgleda nam prilično očigledno da je Lukácsev tekst *Lob des neunzehnten Jahrhunderts* (Pohvala devetnaestog veka), napisan 1967. godine za jednu knjigu u čast Heinricha Bölla, zamišljen dobrim delom kao polemički odgovor Adornovim tezama i da otvoreno pismo koje je Adorno negde u isto vreme uputio Rolfu Hochhuthu, kao i cele stranice *Estetičke teorije*, polemišu, otvoreno ili indirektno, sa Lukácsevim stavom. U otvorenom pismu Rol-

fu Hochhuthu, osnovni Adornov prigrigor Lukácsevom stavu bio je u tome da se on navodno zaustavio na jednoj nepromenljivoj antropologiji, čiji bi osnovni ključ bio *pojedinac* (subjekt) sa svojim neuklonjivim osobenostima: za Adorna, kao da je savremeno društvo izazvalo radikalnu promenu u situaciji pojedinca ukidajući, usled neumoljivog procesa omasovljavanja, upravo autonomnu individualnost s njenim takozvanim neporecivim pravima. Savremena umetnost i književnost, u svom najautentičnijem vidu samo, kroz kritičku snagu koja im je imanentna, izražavaju ovu promenu koju je doživela *conditio humana* (Beckett, Picassova *Guernica*, Schönbergovi *Preživeli iz Varšave* primeri su kojima Adorno potkrepljuje svoje tvrdnje).

Hochhuthov humanistički stav, zasnovan na veri u sposobnost otpora pojedinca i u nerazorivost ljudske supstance (da se poslužimo izrazom njegovog idejnog učitelja Györgya Lukácsa) Adorno, dakle, proglašava *deplasiranim*. Tu se približavamo korenima kontroverze Adorno—Lukács. Nemirenje i nekapituliranje pred zlom predstavlja ideju-vodilju poslednjih Lukácsevih radova. *Continuum* represije i otuđenja on nije smatrao ni izdaleka tako neotklonjivim kao Adorno. On nije egzaltirao pojedinca (subjekt) ukrućenog u svojoj posebnosti, već pojedinca koji, polazeći od svojih neospornih posebnosti, uz mnogostruka posredovanja pokušava da nađe put svog oslobođenja, mada taj pokušaj mora,

pod određenim okolnostima, platiti tragičnim završetkom: tragedija, nasuprot punom evociranju more apsurda, često biva egzaltirana u poslednjim Lukácsevim radovima. Njegove literarne sklonosti bile su uslovljene ovim osnovnim stavom. Adorno je mogao onirizam Strindbergovih dela, u kojima vidno mesto zauzima katastrofa koja preti pojedincu u razvijenom građanskom društvu, postaviti iznad „hrabrih napada“ Gorkog na to isto društvo. Lukács nije odustajao.

Zanimljivo je istaći da je on preuzeo jednu formulu koja je inače služila kao lozinka Frankfurtske škole: *Nichtmitmachen* (neučestvovanje). „Ich mache meine eigene Entfremdung nicht mehr mit...“ („Ne učestvujem u *sopstvenom* oneobičavanju...“) — to su reči koje je on postavio kao programski moto za ponašanje savremenog čoveka. Književnost koju je on cenio bila je upravo ona koja se zasnivala na napetosti otpora i nekapituliranja pred onim što postoji, pred zlom otuđenja. Ako njegov stav sa stavom njegovih mnogobrojnih protivnika, koji nisu oklevali da proklamuju istrošenost, ako ne i smrt, humanizma možemo li mu — dakle — zameriti što je, sve do kraja, s tolikim ubeđenjem, verovao u ono što je, sve do kraja, s tolikim ubeđenjem, verovao u ono što je voleo da zove neuništivošću ljudske supstance?

(Nicolaus Tertulian, „Tra Croce e Heidegger“ *Rinascita*, XXXVIII, 50/(18. decembar) 1981, str. 45—46.)

Prevela Cvijeta Jakšić

Marksisizam i umjetnost

Izbor tekstova,
predgovor,
bilješke o autorima:
Vjekoslav Mikecin

str. XVIII + 367 format 16 x 24
drugo izdanje 1976.
povez: platno, latinica
cena 260

Theodor W. Adorno,
Antonio Banfi, Walter
Benjamin, Ernst Bloch,
Bertolt Brecht, Nikolaj I. Buharin,
Christopher Caudwell, Galvano Della Volpe,
Ernst Fischer, Roger Garaudy, Lucien Gold-
mann, Antonio Gramsci, Arnold Hauser,
Arnold Kettle, Karel Kosik, Miroslav Krleža,
Henri Lefebvre, Jurij M. Lotman, György Lu-
kács, Anatolij V. Lunačarski, Herbert Marcu-
se, Jean-Paul Sartre, Lav D. B. – Trocki

**„...možemo slobodno reći da je
to jedan od najboljih zbornika
takve vrste u svijetu i da je u tim
tekstovima sabrano gotovo sve
najvrednije što je u marksizmu
napisano o umjetnosti.“**

(Danko Grlić, ESTETIKA IV, str. 271)

IZDAVAČKI CENTAR KOMUNIST

Beograd

Trg Marksa i Engelsa 11

IZDAVAČKI CENTAR KOMUNIST

biblioteka

Marksisizam i savremenost

| | |
|--|------------------|
| ANRI LEFEVR, <i>S onu stranu strukturalizma</i> | 90 dinara |
| EDVARD KARDELJ (SPERANS), <i>Razvoj slove- načkog nacionalnog pitanja</i> | 60 dinara |
| FRANK DEPPE / JUTTA VON FREYBERG / CHRISTOF KIEVENHEIM / REGINE MEYER / FRANK WERKMEISTER, <i>Kritika saodlučiva- nja. Partnerstvo ili klasna borba?</i> | 70 dinara |
| ARGHIRI EMMANUEL, <i>Nejednaka razmjena. Rasprava o antagonizmima u međunarodnim ekonomskim odnosima, I, II</i> | 150 dinara |
| ALFRED SCHMIDT / GIAN ENRICO RUSCO- NI, <i>Frankfurtska škola</i> | 60 dinara |
| ROMAN ROSDOLSKY, <i>Prilog povijesti nastaja- nja Marxova „Kapitala”. Nacrt Kapitala iz 1857—1858, I, II</i> | 220 dinara |
| DANIEL CHAUVEY, <i>Samoupravljanje</i> | 90 dinara |
| E. V. ILJENKOV, <i>Dijalektika apstraktnog i konkretnog u Marxovom „Kapitalu”</i> | 120 dinara |
| BORIS MAJER, <i>Strukturalizam</i> | 90 dinara |
| ERNESTO RAGIONIERI, <i>Marksisizam i Interna- cionala. Studije o historiji marksizma</i> | 130 dinara |
| ALDO ZANARDO, <i>Filozofija i socijalizam</i> | 160 dinara |
| MILADIN KORAC, <i>Socijalistički samoupravni način proizvodnje, I, II</i> | 260 + 450 dinara |
| KARL MARKS, <i>Rezultati neposrednog procesa proizvodnje. Rukopis neobjavljene šeste glave Prve knjige „Kapitala”</i> | 110 dinara |
| ERNST BLOCH, <i>Prirodno pravo i ljudsko do- stojanstvo</i> | 165 dinara |
| PAUL MATTICK, <i>Kritički eseji</i> | 210 dinara |
| SAMIR AMIN, <i>Akumulacija kapitala u svjet- skim razmjerima. Kritika teorije nerazvije- nosti</i> | 220 dinara |
| REINHARD KÜHNEL, <i>Oblici građanske vladavi- ne. Liberalizam — fašizam</i> | 120 dinara |
| NICOS POULANTZAS, <i>Politička vlast i društve- ne klase</i> | 180 dinara |
| EDVARD KARDELJ, <i>Prvaci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja</i> | 150 dinara |
| KRISTOFER KODVEL, <i>Iluzija i stvarnost. Stu- dija o izvorima poezije</i> | 215 dinara |
| MIJALKO TODOROVIĆ, <i>Ka zajednici slobod- nih proizvođača</i> | 355 dinara |
| ANTONIO LABRIOLA, <i>Ogledi o historijskom materijalizmu</i> | 270 dinara |
| CESARE LUPORINI, <i>Dijalektika i materija- lizam</i> | 290 dinara |

1/1981

PARTICIPACIJA I SAMOUPRAVLJANJE RADNIKA U ZEMLJAMA U RAZVOJU •

2—3/1981

STRATEGIJE DRUŠTVENOG RAZVOJA •

4/1981

DRUŠTVENI SMISAO SAVREMENE TEHNOLOGIJE •

5/1981

DRUŠTVENE POSLEDICE SAVREMENE TEHNOLOGIJE •

André Gorz, Problemi i dileme tehnološkog razvoja • *Fred Steward*, Politika tehnologije • *Devendra Sahal*, Alternativna koncepcija tehnologije • *Claud Durand*, Okovani rad • *Christian Palloix*, Proces rada: od fordizma do neofordizma • *Dave Albury*, Mikroprocesori — makroproblemi • *Raphael Kaplinsky*, Mikroelektronika i treći svet • *Wolfgang Schoeller*, Izbor tehnologije i zaposlenost u zemljama u razvoju • *Lothar Peter*, Naučno-tehnički napredak, nova tehnika i radnički pokret • *Dave Elliott*, Radničke inicijative i alternativne tehnologije • *Pete Cockcroft*, Radikalni izazov • *Peter Downs*, Tehnologija i produktivnost •

6—7/1981

SAVREMENI SVET •

Dr Aleksandar Grličkov, Svet osamdesetih godina • *Eric Hobsbawm*, Pogled unapred: istorija i budućnost • *Silvia Brucan*, Rat i mir danas • *Edward Thompson*, Beleške o eks-terminizmu, poslednjoj fazi civilizacije • *Romano Ledda*, Preobražaji i krize u svetskoj realnosti • *Willy Brandt*, Govor na XV kongresu Socijalističke internacionale u Madridu • *Elmar Altvater*, Tempirana bomba otkucava na svetskom tržištu • *Giuseppe Chiarante*, Prilog raspravi o sedamdesetim godinama • *Giuliano Procacci*, Aktuelni problemi imperijalizma i novi međunarodni poredak • *Biagio de Giovanni*, Kriza i legitimizacija države • *Eugenio Somaini*, Kriza levice i nov zamah neokonzervativizma u Evropi •

Luciano Gruppi, Da li se može govoriti o evropskom „političkom ciklusu“? • *Eugenio Somaini*, Ekonomski i politički ciklus • *S. M. Miller*, Osamdesete godine i levica: Jedan američki pogled • *Samuel Bowles*, Trilateralna komisija — da li se razilaze putevi kapitalizma i demokratije? • *William K. Tabb*, Domaća ekonomska politika pod Carterom: pečat trilateralizma • *Michael Kazin*, Pobeda desnice i naš odgovor • *Willi Semmler*, O novijim tendencijama u teoriji i praksi američke privredne politike • **INTERVJU** • Posle 1968: država, pokreti i društvo u SR Nemačkoj, Intervju *Massima De Angelisa* s *Clausom Offeom* • Kriza hegemonije, „Pasivna revolucija“ i novi subjekti, Intervju *Alfreda Sensalesa* s *Christinom Glucksmannom* • **PRILOG** • Protiv imperijalizma, za društveni progres, Međunarodna konferencija u Berlinu •

8—9/1981

STUDIJE O ŽENI I ŽENSKI POKRET •

Rada Iveković, Studije o ženi i ženski pokret • *Luisa Abbà*, *Gabriella Ferri*, *Giorgio Lazzaretto*, *Elena Medi* i *Silvia Motta*, Danas, kasta • *Rosaria Manieri*, Žena i istorijske suprotnosti građanskog društva kod Marxa • *Sheila Rowbotham*, Feminizam u radikalnom i ranom socijalističkom pokretu • *Maria-Antonietta Macciocchi*, Ženska seksualnost u fašističkoj ideologiji • *Chiara Sacraceno*, Porodično vreme i ženski diskontinuitet • *Betty Friedan*, Seksualni solipsizam Sigmunda Freuda • *Kate Millett*, Teorija politike polova • *Haydee Birgin*, Žena i ravnoteža moći • *Ida Magli*, Kulturne funkcije žene • *Benoîte Groult*, Mržnja prema P... • *Claude Meillassoux*, Odnosi proizvodnje i reprodukcije života • *Marjorie J. Mbilinyi*, Tanzanijska žena: prošlost i sadašnjost • *Julia Kristeva*, Zakon o braku (1950). Demografija i ljubav. Žene na rukovođenim mestima • *Juliet Mitchell*, Pokret za oslobođenje žena • *Ulrike Prokop*, Stvarnost i želja • *Silvia Bovenschen*, Imaginarna ženstvenost • *Casey Miller* i *Kate*

Swift, Šta je žena? • *Casey Miller* i *Kate Swift*, Ko je čovek? • *Natalija Baranskaja*, Sedmica kao i svaka druga • *Luce Irigaray*, Ogdalo druge žene • *Lydia Sklevicky*, Bibliografski prilog •

10/1981

VREDNOSTI I CENE •

Mihailo Crnobrnja, Transformacioni problem: okosnica rasprave o Marxovoj teoriji vrednosti • *Oskar Lange*, Marxova ekonomija i moderna ekonomska teorija • *Wassily Leontief*, Značaj Marxove ekonomije za savremenu ekonomsku teoriju • *Michio Morishima*, *George Catephores*, Vrednost, eksploatacija i rast • *Francis Seton*, Transformacioni problem • *Ian Steedman*, Vrednost, cene i dobit • *Anwar Shaikh*, Marxova teorija vrednosti i „problem pretvaranja vrednosti u cene“ • *Joan Robinson*, Organiski sastav kapitala • **ZAJEDNIČKO ODLUCIVANJE** • *Vladimir Gligorov*, Sloboda i zajedničko odlučivanje • *Kenneth J. Arrow*, Vrednosti i kolektivno odlučivanje • *Amartya Sen*, Nemogućnost postojanja pareto-liberala • *John Rawls*, Kantovsko shvatanje jednakosti • *Allen W. Wood*, Marxova kritika pravednosti • *Gerald A. Cohen*, Radna teorija vrednosti i pojam eksploatacije • *Charles Taylor*, Nedostaci negativne slobode • *Stuart Hampshire*, Moral i pesimizam •

11—12/1981

UTICAJ TRANSNACIONALNIH

PREDUZEĆA NA INFORMISANJE

I KOMUNIKACIJE •

Dr Breda Pavlič, Informaciono-komunikaciona moć kao element transnacionalizacije i novog međunarodnog poretka • *Karl P. Sauvant* i *Bernard Mennis*, Socio-kulturne investicije i međunarodna politička ekonomija odnosa Sever — Jug: uloga transnacionalnih preduzeća • *Tapio Varis*, Transnacionalne korporacije koje se bave masovnim komunikacijama: pregled njihovih poslova i mogućnosti da se one stave pod kontrolu • *Fernando Reyes Matta*, Evolucija transnacionalnih novinskih agencija tokom istorije •

Juan Somavia, Transnacionalna struktura sile i međunarodno informisanje • *Armand Mattelari*, Nova ofanziva transnacionalnih kompanija: nova komunikaciona tehnologija • *Herbert I. Schiller*, Transnacionalna korporacija i međunarodni tok informacija: izazov nacionalnom suverenitetu • *Rafael Roncagliolo* i *Noreene Janus*, Ekonomska propaganda, zavisnost i masovniji mediji • *Thomas H. Guback*, Internacionalna filmska industrija • *Allan Ashbolt*, Mas-mediji: struktura, funkcionisanje i kontrola • *Cees J. Hamelink*, Novi međunarodni ekonomski poredak i novi međunarodni informacioni poredak • *Jean-Louis Missika* i *Jean-Philippe Faivret*, Informatika i slobode • *Hans Magnus Enzensberger*, Osnove teorije medija • **POLEMIKA** • *E. P. Thompson*, Otvoreno pismo Leszoku Kolakowski •

1—2/1982

ARTIKULACIJA NAČINA PROIZVODNJE I NERAZVIJENOST •

Miomir Jakšić, Koncepcija artikulacije načina proizvodnje • *Jurij Bajec*, Nerazvijenost i koncepcija artikulacije načina proizvodnje • *Harold Wolpe*, Artikulacija načina proizvodnje • *Pierre-Philippe Rey*, Proces artikulacije • *Aidan Foster-Carter*, Kontroverzija načina proizvodnje • *Bari Hindess* i *Paul Hirst*, Da li postoji opšta teorija načina proizvodnje? • *Bari Hindess* i *Paul Hirst*, Geneza i teorijska ograničenja „prekapitalističkih načina proizvodnje“ • *Jonathan Friedman*, Marksistička teorija i sistemi totalne reprodukcije • *Hamza Alavi*, Indija i kolonijalni način proizvodnje • *Doug McEachern*, Način proizvodnje u Indiji • *John G. Taylor*, Artikulacija različitih načina proizvodnje i njen uticaj na strukturu formacija „trećeg sveta“ • *Umberto Melotti*, Socijalizam i birokratski kolektivizam u zemljama u razvoju • **AKTUELNE TEME** • *Ludvik Čarni*, Marksistička načela periodizacije razvoja ljudskog društva • *Walter Süß*, NATO i Varšavski ugovor između „smanjivanja naoružanja“ i nadmetanja oko suvereniteta • **PRIKAZI** •