

BIBLIOTEKA FRONESIS

Dušan Bošković

ESTETIKA U OKRUŽENJU
Sporovi o marksističkoj estetici
i književnoj kritici u srpsko–hrvatskoj
periodici od 1944. do 1972. godine

Institut za filozofiju i društvenu teoriju
„Filip Višnjić“
Beograd, 2003.

Ovaj rad je rađen u okviru naučnoistraživačkog projekta Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu *Individualni i kolektivni identitet u postkomunizmu* koji je finansiralo Ministarstvo za nauku i tehnologiju Republike Srbije

K'cerima
Ini i Ani

Uvod

Sporovi oko marksističke estetike davno su minuli, a rasprave o marksističkoj umetničkoj kritici utihnule su. Sada su to akademske, gotovo sholastičke teme, zanimljive samo uskom krugu specijalista, a marksizam više nije ni institucionalno obavezan ni popularan kao nekad. On je jednom bio novost, sada je tradicija, jedna od mnogih, mada veoma važna u određenim krugovima, uprkos svakodnevnom masovnom gundanju na njega. To su činjenice. Kao što je činjenica i to da je on, tačnije njegova revolucionarna boljševička struja, bio protiv tradicionalizma.

Marx (Marks) je, kao što se zna, bio netrpeljiva osoba. To svojstvo je primio i revolucionarni marksizam, ali ne iz individualnog karaktera rodonačelnika tog pravca, nego preko sistema. Revolucionarni marksisti su, naime, bili uvereni da *znaju* tajnu istorije, bili su sigurni da su je rešili. To sam u ovoj knjizi nazvao *epistemološkim maksimalizmom*. Ideal dostignute saznanje sveprozirnosti i, u skladu s tim, odgovarajuće naglašena *akcija* – u tome je istorijska odgovornost revolucionarnog marksizma. Sada, kada je on gotovo u celom svetu na kolenima, ne bi trebalo biti osvetoljubiv. I to ne samo iz humanitarnih razloga nego pre svega iz liberalnog principa: *Živi, ali pušti i druge da žive*. Na netolerantnost revolucionarnog marksizma trebalo bi odgovoriti trpeljivošću. Ona ne izvire iz saznanje sveprozirnosti, nego u prvom redu iz načela skepticizma: samo *verujemo* da smo u istini, pa zato treba čuti i drugu stranu. I ona, po definiciji, samo *veruje* da je u istini. Nema trećeg: ili fanatizam Istine bez ikakvih

ograda, ili nam nužno sledi tolerancija i dijalog. Izlišno je podsećati da su pokretani mnogi ratovi i proliveni oceani krvi na osnovu lelujavog, varljivog uverenja, neposredovane evidencije: *Mi smo direktno i nedvosmisleno u Istini, drugi su neposredno i fatalno na stranputici.*

Da li je marksizam definitivno pokopan? Sumnjam u to. On je, po mom mišljenju, milenarna pojava, gotovo u rangu hrišćanstva. Možda će ga jedna ili dve generacije zaboraviti: treća ili četvrta će ga se setiti. Jer, šta su nam alternative? Rasne teorije, nacionalizam i nacizam/fašizam, s jedne strane, a s druge liberalni stav koji je bio i ostao u manjini. Lepeza je sužena i – predviđam – u jednom će trenutku neki marksizam opet biti potreban, ili bar neka njegova metamorfoza. U skućenom spektru stanovišta teško se diše.

U radu sam pošao od toga da je marksizam, tačnije marksizmi, jedno legitimno gledište, koje ima i tradiciju, i mesto, i ulogu. Merila sam nastojao da formulišem na osnovu savremenog, razvijenog evropskog ili američkog društva: marksizam je samo jedno od stanovišta u lepezi mogućih. Za izlaganje o marksističkoj estetici i sporovima oko nje napravio sam nacrt koji uvažava upravo taj spektar.

Osnovno pitanje oko kojeg se vodio spor bilo je ima li marksističke estetike ili je nema, to će reći da li je ona moguća ili nije. Posredno, ali ne manje važno, bila je to borba za autonomiju umetnosti ili, kada se gleda iz istorijske perspektive, za njenu *obnovu*.

Evo tog nacrta ili tipologije:

- marksisti koji misle da je moguća marksistička estetika;
- marksisti koji osporavaju mogućnost marksističke estetike;
- nemarksisti koji smatraju da je marksistička estetika moguća;
- nemarksisti koji poriču mogućnost marksističke estetike.

To je logička shema za empirijsku analizu, prilagođena za naše prilike. Dominantne su, dakle, dve velike grupe – marksisti i nemarksisti. U savremenoj, razvijenoj kulturi građanskoga društva postoje i marksisti, i fenomenolozi, i egzistencijalisti, i analitičari raznih boja, pa zatim snažna struja teološkog mišljenja, kao i mnoštvo ezoterijskih struja... S obzirom na stanje slobodâ u intelektualnom domenu i na stvarne rezultate sporova, odlučio sam da temu postavim, verujem, realistično: *marksisti* versus *nemarksisti*. Uprkos tome, stanovišta iz moje podele nisu se mogla pojaviti u jednako

razvijenom obliku jer su se debate vodile mahom u ne mnogo povoljnim prilikama javnog života.

Jedan gotovo autonoman rukavac sporova o marksističkoj estetici jeste onaj u kojem su učestvovali mahom samo marksisti. Naime, postavilo se pitanje da li je moguća marksistička umetnička kritika. U toj debati su postojala tri osnovna stava:

- marksistička umetnička kritika jeste moguća, ali samo na osnovu marksističke estetike;
- marksistička umetnička kritika moguća je, ali bez marksističke estetike;
- nije moguća ni marksistička umetnička kritika, niti marksistička estetika.

Nekada goruća tema o *socijalističkom realizmu*, oko koje gotovo da su padale glave u samrtno ozbiljnim diskusijama, iz današnje perspektive izgleda pomalo smešna i naivna, gledano očima čak i obrazovanog znatiželjnika. Moje je mišljenje, međutim, da je socijalistički realizam bio pre svega jedan *društveni sklop*, pa tek onda određena *estetička doktrina*. On je imao tu (ne)sreću da se ostvarivao u dobu sakralizacije, to jest u vremenu pravljenja svakojakih svetinja koje su, u principu, bile zaštićene od svake kritike. U mojoj periodizaciji, to odgovara prvom ciklusu (otprilike 1944–1950. godina). Druga etapa – ciklus *intelektualne* sekularizacije – počinje, približno, od 1950. i traje do kraja 1972. godine. I u njemu je bilo značajnih oscilacija, ali stvarna *politička* sekularizacija tu nije dostignuta. Drugim rečima, društveni sklop se zaista promenio, ali ne tako dalekosežno da ulogu koju je imao socijalistički realizam ne bi mogla preuzeti apstraktna umetnost, na primer.

Tokom istorije samo su neki tipovi društava priznavali umetnosti autonomiju, odnosno primarnost estetske funkcije. Smisao devetnaestovekovne debate o *l'art pour l'artu* može se sagledati kao deo borbe, u okviru građanskog društva, da se umetnosti obezbedi puna autonomija, a umetniku neophodna stvaralačka sloboda.

Protagonisti sakralizacije su, u isti mah, i beskompromisni kritičari larpurlartizma u gotovo svakoj duhovnoj delatnosti: i u umetnosti, i u nauci, i u filozofiji. Šta se može reći – nasuprot njima – u prilog „umetnosti radi umetnosti“, „nauci radi nauke“, „filozofiji

radi filozofije“? Odgovor je uslovan ali, nadam se, ne i nejasan: ako nam je uopšte stalo do umetnosti, neophodno je dopustiti „umetnost radi umetnosti“; ako nam je uopšte stalo do nauke, neminovna je „nauka radi nauke“; ako nam je uopšte do filozofije, mora se prihvatiti i „filozofija radi filozofije“. Dakle, osnovnim argumentom u priglog ovim duhovnim aktivnostima nema se na umu bilo kakva *praktična* korist. Pristalice sakralizacije, pak, upravo insistiraju na tome. Prihvatiti *korisnost* kao temelj za argumentaciju znači podržati jedan *poredak vrednosti* koji je u osnovi nespojiv sa prirodom ljudskog duha. Kritičari larpurlartizma priklanjaju se – često i ne znajući da to čine – jednom svetu koji poriče samostalni značaj ljudskom duhu. Svi njihovi argumenti pozivaju se, pre ili kasnije, na korisnost i praktičnu primenljivost.

Nije sporno da duhovna dostignuća ponekad imaju praktičan značaj ili da su korisna; ali je sporno to da je pomena vredan samo onaj ljudski duh koji teži praktičnoj primenljivosti i korisnosti. U ljudskoj istoriji preovlađuju društva sazdana baš na takvim idealima znanjâ i umećâ. Međutim, samo neka od njih upražnjavaju umetnost u modernom smislu; još su ređa ona koja znaju za nauku ili filozofiju.

U čemu je tajna ove očigledne nesrazmere? Po svoj prilici, u tome što se shvatila vrednost *dokolice*, smisao duhovnog života koji se vodi mimo svake spoljne svrhe, bez ikakvog praktičnog interesa. Desilo se da je takav nesputan duhovni život – za to nema boljeg primera od nauke – doneo niz bez sumnje probitačnih dostignuća. Niko razuman neće osporavati činjenicu da ljudski duh može biti i koristan i praktičan. Međutim, to je njegovo *sekundarno* svojstvo, sasvim promenljivo i gotovo slučajno.

Dakle, suština nauke *nije* tehnika, suština umetnosti *nije* opisanje društvene stvarnosti, suština filozofije *nije* u ostvarivanju pravednog društva, u ovom ili onom društvenom uređenju. Tako shvaćena svrhovitost ljudskog duha, kako pokazuje iskustvo, vodi neželjenim rezultatima: tamo gde se od nauke traži da stvara isključivo nove tehnologije – nema nauke; tamo gde se od umetnika, katkad i dekretima, zahteva da opisuje i veliča datu društvenu stvarnost – mahom nema umetnosti ili je ona sasvim tradicionalna; tamo gde je glavni posao filozofije da dokaže kako je postojeći društveni

poredak najbolji od svih mogućih – ili nema filozofije ili je za nju dovoljna samo jedna knjiga. Toliko o tome, zasad.

Za potpuno historijsko situiranje debate neophodno je, po mom mišljenju, napustiti pojmove i terminologiju koju su, u svojim historizacijama posleratnog života, razvijali sami akteri tog života, i to kao deo svog samorazumevanja, što je kao zadatak više nego legitimno. Međutim, kao pripadnik sasvim druge generacije, sa *drugačijim* egzistencijalnim iskustvima, dakle i samorazumevanjem, plediram za *osveščeno* analitičko preispitivanje: *ne povoditi se* slepo za podstrtim, nekada popularnim terminima kao našim bazičnim oruđima. Recimo, *analitička* vrednost izraza poput *dogmatizam* ili *stvaralački marksizam*, *realist* ili *modernist* svakako je veoma skromna; a u *polemichkoj* upotrebi bila je izrazita. Preko njih su se mahom dobijale ili, pak, gubile „bitke“. To treba reći, i naglasiti da ovo istraživanje nema nameru ni da nastavlja niti „podgreva“ ovaj ili onaj tok polemike jer su one, ionako, davno zamrle, prirodno dovršene. Ravnodušan sam, recimo, na izraz *dogmatizam* i on ne pripada *mojoj* analitičkoj mreži. No, obavezan sam da mu posvetim odgovarajuću pažnju, i to kao nezaobilaznom fenomenu iz naše novije intelektualne istorije.

Posao historičara *ideja* i jeste da istražuje poreklo, promene i smisao pojmova u određenom kontekstu, pa tako i dogmatizma ili, pak, raspravu oko marksističke estetike; oni veoma često duguju i značenje i svoju upotrebu baš iz živih, dinamičnih, ponekad ogorčenih polemika, a ne iz hladnog, osamljenog kabineta; zadatak mu je, potom, da ispriča povest intelektualne *debate* ako je ima, da bi sve to zaokružio u jednu *interpretaciju*, uostalom samo jednu od mogućih.

Promena funkcije kulture

Smisao debate o marksističkoj estetici i oscilacije u tretmanu predmeta sporova – od prvorazrednog ideološkog pitanja pa do značajne i sasvim akademske teme – ne bi se mogli razumeti u potpunosti ako se nemaju u vidu dalekosežne promene koje su nastupile u Jugoslaviji posle Drugog svetskog rata, jer su iz osnova promenjeni i *politički* i *kulturni* obrazac jugoslovenskog društva, a *nacionalni* je, pak, doživeo značajnu transformaciju.¹

1

Umetnost, kao i misao o njoj, u neposrednoj je vezi sa kulturnim obrascem, ali dosta toga duguje i političkom, bar u *negativnom* smislu: *nije* se smelo ovo ili ono, a ako se i smelo – mahom je to bio *individualan*, pa samim tim i hrabar čin, s obzirom na dominantno okruženje – *nije moglo biti* objavljeno/izloženo/prikazano/izvođeno u zemlji.

Bazični politički obrazac uspostavljen je u formativnim godinama posle Drugog svetskog rata, i još uvek smo njegovi dužnici. Dvojica nemarksista, Vojislav Koštunica i Kosta Čavoški, dali su novu

¹ Izraze „kulturni obrazac“, „politički obrazac“ i „nacionalni obrazac“ preuzimam od Slobodana Jovanovića. Vid. njegovu studiju *Jedan prilog za proučavanje srpskog nacionalnog karaktera*, Avala, Vindzor (Kanada), 1964, posebno str. 37–42.

interpretaciju posleratnog političkog obrasca u pionirskom radu *Stranački pluralizam ili monizam*, objavljenom 1983. godine. Autori zaključuju da su godine od 1944. do 1949. „formativni period novog političkog poretka u kojem su izvršene dalekosežne promene, čiji nas ishodi i posledice prate sve do današnjeg dana“.²

Kulturni obrazac je bio nešto bolje sreće: prolazio je i kroz period sakralizacije, ali i ulazio u doba sekularizacije početkom pedesetih godina, drugim rečima u ograničeni pluralizam u kulturi.

Između kulturnog i političkog obrasca postoje mnogostruke veze, više ili manje čvrste; ponekad nije lako povući jasnu granicu između njih. Na primer, vladajuća ideologija prožima i jedan i drugi, mestimice tako upečatljivo da se postavlja pitanje ne bi li bilo opravdano govoriti i o posebnom, ideološkom obrascu. Međutim, pridavanje tako samostalnog značenja ideologiji, nezavisno od političkog obrasca, neopravdano je, bar u dobu sekularizacije, jer je institucionalna osnova vladajuće politike ipak bila politička.

2

Politički obrazac je – u vremenu kojim se ovaj rad bavi, od 1944. do zaključno 1972. godine – zadržao bazičnu suprematiju nad njegovim parnjakom u kulturi. Svakako najbolju formulaciju dao je Milovan Đilas početkom pedesetih godina:

„Nama političarima politika, vama piscima – estetika (a zna se šta je važnije od toga dvoga)“.³

² V. Koštunica i K. Čavoški, *Stranački pluralizam ili monizam*, Centar za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1983, str. 7.

³ Ovu misao Milovana Đilasa našao sam, prvi put, citiranu u knjizi Svete Lukića *Savremena jugoslovenska literatura 1945–1965*, Prosveta, Beograd, 1968, str. 118. Najavljena je na sledeći način: „Godine 1952, u knjizi *Legenda o Njegošu*, on na jednom mestu kaže“ itd. Posle više provera – a to će reći da je više osoba tragalo za tim „određenim mestom“ – ustanovljeno je da *ne postoji* u toj knjizi. No, ovdje poenta nije u tome da se blaženopočivšem Sveti Lukiću spočitava nepouzdanost i aljkavost u citiranju. Đilas je zaista mogao izgovoriti tu rečenicu i, u isti mah, obeležiti duh jedne epohe kao *demokrata sa batinom iza leđa* (dok je bio na vlasti), ali i po svom temperamentu.

Za doba vladavine soerealizma, pod kontrolom Agitpropa⁴, ključni čovek u Komunističkoj partiji bio je Milovan Đilas, kao što je bio i jedna od vodećih ličnosti u sekularizaciji. Političku je sekularizaciju shvatio ozbiljno, a to je platio padom s vlasti i robijom.

Suprematija politike nad kulturom pouzdani je simptom jednog sveobuhvatnijeg procesa ili, kako se izrazio italijanski politički mislilac Giovanni Sartori (Đovani Sartori), „zarobljavanja celokupnog društva *unutar* države, jedne sveobuhvatne političke dominacije nad izvanpolitičkim životom čoveka“.⁵

U prvoj fazi političke suprematije nad svim sferama života – agitpropovskoj – apsorpcija društva u državu, po nekim obeležjima, tolika je da dopušta da se uporedi s ranijim istorijskim iskustvima. Ukoliko se pomenuta suprematija razmatra posebno s obzirom na odnos svetovne i duhovne vlasti, ona bi se mogla uporediti sa fenomenom koji se u istoriji naziva *cezarpapizam*, uprkos svim primedbama i ograda-ma koje neki istoričari stavljaju ovom pojmu, na primer naš Georgije Ostrogorski⁶, on se ipak može zadržati kao provizorni *idealni tip* za

⁴ Kad je reč o Agitpropu, treba pomenuti vrlo informativnu knjigu Ljubodraga Dimića, *Agitprop kultura*. Agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1952, Rad, Beograd, 1988. Autor, pak, konsekventno sledi onu istorizaciju događaja kako su ih interpretirali njihovi učesnici, to će reći marksistički istoričari. Njihovo je *sistemsko* ograničenje što, po mom mišljenju, svagda daju prioritet *masovnoj* kulturi, pa otuda i negativni kriterijum „opšte kulturne zaostalosti“ *versus* „brzi kulturni razvoj“ pod Agitpropom (str. 274). Iz tog rakursa ne postoji *elitna* kultura ili je ona zanemarljiva. Stvari, međutim, stoje sasvim drugačije: lepeza stanovišta u umetnosti, na primer, daleko je bogatija između dva svetska rata nego u doba Agitpropa, tj. u godinama 1945–1952. Vid. o tome izbor polemika i pamfleta u srpskoj književnosti 1917–1943, u tri toma, koji je sačinio Gojko Tešić: *Zli volšebnici*, knj. 1–3, Slovo ljubve–Beogradska knjiga–Matica srpska, Beograd–Novi Sad, 1983.

⁵ G. Sartori, *The Theory of Democracy Revisited*. Part One: The Contemporary Debate, Chatham House Publishers, Chatham, N.J., 1987, str. 198.

⁶ G. Ostrogorski, „Odnos crkve i države u Vizantiji“, u: *O verovanjima i shvatanjima Vizantinaca*, Prosveta, Beograd, 1970, str. 224–237. Oni koji u cezarpapizmu vide nešto specifično vizantijsko greše, zaključak je Ostrogorskog. „O cezarpapizmu bi se moglo govoriti samo onda kad bi se celokupna vlast nalazila u rukama vladara i kad bi car zaista bio crkveni poglavar“ (str. 227). – Liberalni teoretičar Raymond Aron (Remon Aron) koristi izraz cezarpapizam u sledećem smislu: „U trenutku kada je onaj ko tumači Istoriju istovremeno generalni sekretar partije i šef policije, više ne može biti reči o uzvišenosti borbe i rizika.

karakterističan slučaj na jednoj skali modernizacije zapadnih društava, na kojoj, kao drugi pol, možemo da uočimo potpuno laičku državu, u kojoj su svetovna i duhovna vlast međusobno odvojene, a samo društvo uživa autonomiju u odnosu na državu.

U laičkoj državi, može se reći, modernizacija ide ruku pod ruku sa diversifikacijom i osamostaljivanjem različitih oblasti, tj. sa rastom javnih sloboda uopšte, a posebno političkih. Kad je reč o kulturi, modernizacija se ogleda u laiciziranju duhovnog života – prvobitno u smislu osamostaljivanja u odnosu na crkvu, a u XX veku u odnosu na *političku religiju*.⁷

Marksističko shvatanje modernizacije efektivno se ispoljavalo uglavnom kroz *industrijalizaciju*, dok je program izgradnje modernog građanskog društva, s težištem na emancipaciju pojedinca kao ličnosti, bio ili u celosti osporavan ili odlagan za neka bolja vremena. Mnogi marksisti posezali su za izrazom *prevazilaženje građanskog društva*; taj pojam, međutim, nema jasnu *institucionalnu* specifikaciju i to mu je osnovna mana.

Nije sporno da su marksisti dosad najveći značaj pridavali emancipaciji određene klase – proletarijata. Kao što je poznato, ta emancipacija, prema marksističkoj tezi, odvija se kroz klasnu borbu, a njen završni politički čin je *diktatura proletarijata*. Takav program jasno je uticao ne samo na politički nego i kulturni obrazac. Osnovne političke institucije oblikuju se prema pretpostavci o oružanim i neoružanim oblicima *klasne borbe*, tako da one, kao i svakodnevni javni život, ne teže uspostavljanju građanskog stanja; postoji jedna sintagma koja dobro specifikuje to stanje – *revolucija koja teče*.

Uspostavljanje komunističkog političkog obrasca dalo je snažan pečat vladajućem shvatanju kulture: u novom poretku kultura se poima, pre svega, kao *instrument klasne borbe* i izgradnje „novog

Moćnici bi hteli da istovremeno budu glasnici istine. Umesto revolucionarnog terora zavodi se cezaropapizam: u toj religiji bez duše, opozicionari postaju jere-tici gori od zločinaca“ (R. Aron, *L'opium des intellectuels*, Gallimard, Paris, 1968, str. 187). Cezaropapizam u liku komunizma žrtvuje osnovne vrednosti zapadne civilizacije – slobodu istraživanja, slobodu osporavanja, slobodu kritike i građanskog izjašnjavanja (str. 428).

⁷ Izraz potiče od Sartorija, *naved. delo*, str. 197.

čoveka“. Pred takvom proklamacijom novih zadataka uzmiče tradicionalno građansko gledište koje kulturu shvata više u smislu *javnog dijaloškog prostora*, u kojem se pojedinac samoostvaruje kroz vlastito stvaralaštvo.⁸ U skladu sa novom koncepcijom kulture, slede i odgovarajuće institucionalne promene – ukidanje ili transformacija starih ustanova i stvaranje novih (npr. listovi, časopisi, izdavačke kuće, knjižare, selekcija bibliotečkih fondova, kontrola štampanih stvari iz inostranstva itd.).

3

Izmenjeni položaj kulture u novom političkom poretku nejednako se reflektuje na osnovne simboličke forme – jezik, religiju, mit, umetnost, nauku. *Politički govor*, koji se nalazi u središtu javnog sporazumevanja, upravlja se prema pravilima Orwellovog (Orvel) „novogovora“. U odnosu na *religiju*, komunisti su preuzeli stav scijentističkog racionalizma dodajući mu nešto svoje: racionalističkim tezama pridodato je tumačenje reakcionarne uloge religije u klasnoj borbi. To je, ponekad, dovodilo i do ekstremnih posledica: zatvaranje svetilišta, rušenje ili zapuštanje značajnih kulturnih spomenika. Takav stav karakterističan je obično za formativni period novog poretka ili, pak, kad se iz faze rutinizovanog javnog života pređe u doba obnovljenog revolucionarnog poleta. Međutim, pred velikim spoljnim opasnostima ili značajnim unutrašnjim reformama u pravcu modernizacije, komunistički politički poredak umeo je da ceni tradicionalnu integrativnu snagu religije i da s njenim institucijama uspostavi trpeljiv odnos, ponekad i saradnju u određenim pitanjima.

⁸ Lepu definiciju kulture dao je Avishai Margalit (Avišaj Margalit): „Kultura nije stvar sadržaja nego oblika i mogućnosti izražavanja. Kultura je proširenje pojma jezika: ona obuhvata čitav sistem simbola i znakova koje neko društvo ima na raspolaganju za samoizražavanje. Baš kao što za jezik nije karakterističan njegov sadržaj – za njega nije osobeno ono što je rečeno nego ono što može da se kaže – tako i kultura, budući da sistem simbola i znakova i mogućnosti njihovog kombinovanja, ne može i ne sme da se karakteriše sadržajem. Kultura je semiotička, to jest proširenje pojma jezika da bi se pokrili sistemi znakova i simbola uopšte.“ (A. Margalit, *Pristojno društvo*, Radio B92, Beograd, 1998, str. 147.)

Ulogu *mita* u novom poretku možda je najteže istražiti; u tradicionalnoj kulturi je ulazio u sastav kulturnog obrasca, potom nacionalnog. Kroz revolucije koje izvode komunisti, stvara se specifična *revolucionarna mitologija* koja ulazi, mahom, u sastav političkog obrasca.

Fundamentalna prirodna *nauka*, tamo gde je ima, najmanje je pogođena novom kulturnom politikom. Dobar primer su ruske prilike iz revolucionarnih vremena. Iz područja nauke trebalo bi eksplicitno izdvojiti filozofiju jer njena sudbina u novom poretku zaslužuje posebnu pažnju. Marksizam, razume se, nije samo ekonomska ili politička ili, pak, istorijska doktrina. Marx ima vrlo određen i jasan stav prema filozofiji kao duhovnoj aktivnosti. Čak i kad su sva filozofska pitanja unutar duhovnog polja novog poretka načelno raspravljena, još uvek ostaje značajan (partijski) zadatak da se vodi klasna borba protiv savremene buržoaske filozofije. U ciklusu sekularizacije novog poretka, u atmosferi ograničenog pluralizma u kulturi, može doći do obnove tradicionalnih filozofskih istraživanja koja su ideološki neutralna. Ponekad je tradicija takvih istraživanja dovoljno jaka da se održi i u uslovima novog poretka (na primer, *Varšavski logički krug*).

Uopšte, domen filozofije zanimljiv je i zato što se u njegovim granicama – a ne kroz mrežu institucija koje utvrđuju i propagiraju verziju službene ideologije – može pratiti *unutarnji potencijal* marksizma za racionalne sporove i dijalog upravo *između* samih marksista.

Pošto činjenično postoji više tumačenja Marxovog dela, postoji, dakle, i više marksizama, pa prema tome egzistiraju, prirodno, i konflikti među njima. Suština sporova, tehnike rasprave, kao i ideološke diskvalifikacije, argumentacija, spremnost da se uvažavaju razlike, poštovanje ličnosti sagovornika – sve se to detaljno može istraživati u domenu filozofskog života.

Sporovi u političkom i ideološkom aparatu drugačiji su; vode se, da tako kažem, *po skraćenom postupku*, jer je i *ulog*, to će reći vlast, veći u očima učesnika. Politička borba nije regulisana eksplicitnim pravilima jer tamo gde se država otima kao plen, ni vlast se ne shvata drugačije do kao plen.

Debate o marksističkoj estetici, vođene diskurzivnim sredstvima, pripadaju po definiciji oblasti filozofije. Međutim, osnovni predmet spora je ipak to kako pristupati umetnosti, kako je tumačiti, kako vrednovati umetničko delo. U širem smislu, specifično estetička pitanja kriju se često i u raspravama o marksističkoj kritici.

4

Položaj umetnosti u društvima koja kontroliše jednopartijska država osoben je. Prema mišljenju Helmuta Lehmann-Haupta (Leman-Haupt), „usisavanje umetnosti u strukturu države u totalitarnom društvu XX veka bez presedana je“.⁹

Više autora je saglasno u tome da je prvi značajan korak ka ustanovljenju nove socijalne funkcije umetnosti načinjen u Francuskoj revoluciji. Lehmann-Haupt o tome kaže: „Primer Francuske revolucije je mnogo direktnija anticipacija totalitarne upotrebe umetnosti i u Nemačkoj i u Rusiji nego li što su to učenja Marxova i Engelsova“.¹⁰

Donald Drew-Egbert (Dru-Egbert) dokumentuje gledište prema kojem se upravo u Francuskoj revoluciji pojavilo i razvilo shvatanje o umetnosti kao propagandi.¹¹ Ništa slično nije se desilo u dvema drugim revolucijama – američkoj i engleskoj. Ta razlika može se tumačiti, između ostalog, postojanjem drugačijih liberalnih tradicija. Englesko nasleđe je u teoriji slobode više empirijsko i nesistematično;

⁹ H. Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, Oxford University Press, New York, 1954, str. 3.

¹⁰ *Isto*, str. 5.

¹¹ D. Drew-Egbert, *Social Radicalism and the Arts*. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968, Gerald Duckworth & Co Ltd, London, 1970, str. 10. – Kada je u pitanju propaganda, zanimljivo je videti šta o tome kaže Paul Valéry (Pol Valeri): „U svakoj propagandi ima dubokog prezira prema ljudskim bićima; ona predstavlja veliku uvredu za milosrđe; jer onaj ko želi da me ubedi mora nužno da mi čini ono što ne bi želeo da se njemu čini. Posmatra me kao čoveka koga treba prevariti.“ (P. Valeri, *Pesničko iskustvo*, Prosveta, Beograd, 1980, str. 72.)

francusko je, pak, spekulativno i racionalističko.¹² Ovo poslednje poznaje i državnu patronažu nad umetnošću.¹³

Na osnovu analize nacističkih i boljševičkih shvatanja o umetnosti, posebno prema njenom modernom krilu, zabrinut u isti mah zbog postojanja sličnih stavova u SAD, Lehmann-Haupt je izveo sledeće zaključke, koje ću ovde opširno citirati budući da njegovo delo nije lako dostupno u nas:

„Umetnost zauzima centralno mesto u životu totalitarne države. (...) Totalitarna država vrši potpunu kontrolu nad svakim oblikom umetničke delatnosti – jednako nad stvaralaštvom, odgojem, te vrednovanjem. Ta kontrola zasnovana je na visokospecijalizovanom i uskom pojmu funkcije umetnosti. Funkcija umetnosti u diktaturi jeste da služi potpunoj apsorpciji onog individualnog u totalitarno društvo, da demonstrira ciljeve tog društva, da ga veliča, i, najzad, da postane najviši izraz tog društva. Diktator priznaje poželjnost i nužnost ponovnog forsiranja tih zahteva od strane teorijske substrukture. Razrađenim naporima je sačinjena celina totalitarne estetike. Koreni totalitarne estetike isključivo su u neumetničkim konceptima, u biologiji, sociologiji, politici. Umetnost u diktaturi svagda je medijum indoktrinacije; ona gubi svaki tračak suverenosti.“¹⁴

Frapantne sličnosti u stavu prema umetnosti zaista postoje u totalitarnim režimima u dvadesetom veku. Jedan od njih – nacizam – iščezao je sa istorijske pozornice, dok su režimi *diktature proletarijata* prolazili kroz različite stadijume. Uočili su to mnogi teoretičari umetnosti. Drew-Egbert govori o paradoksu koji se ogleda u tome što je „mnoge umetničke pokrete koje je proskribovao Hitler uskoro potom proskribovao i Staljin. Ali, bili su zabranjeni iz veoma različitih razloga: kod Hitlera kao boljševički, kod Staljina zato što odražavaju buržoaski formalizam...“¹⁵

¹² O tome vid. F. A. Hayek, *The Constitution of Liberty*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1976, str. 54–70 (četvrto poglavlje „Freedom, Reason, and Tradition“).

¹³ D. Drew-Egbert, *naved. delo*, str. 54. – Drew-Egbert čak direktno ukazuje na francuskog slikara Davida kao preteču socrealizma (*Isto*, str. 36).

¹⁴ H. Lehmann-Haupt, *naved. delo*, 236–237.

¹⁵ Drew-Egbert, *naved. delo*, str. 679.

I naši teoretičari umetnosti su svojevremeno uočili te zapanjujuće sličnosti: Ervin Šinko¹⁶, Miroslav Krleža¹⁷, Nikola Milošević.¹⁸

Na koji način je izvršena apsorpcija umetnosti u totalitarnu državu? Pre svega, totalitarna država vrši potpunu kontrolu nad, kako kaže Lehmann-Haupt, „svim oblicima umetničke aktivnosti – jednako i nad stvaralaštvom, i nad obrazovanjem, i nad vrednovanjem“. Sama kontrola – rekapitulirajmo autorovu analizu – zasniva se na „visoko specijalizovanom i uskom pojmu funkcije umetnosti“, o čijoj se elaboraciji stara „totalitarna estetika“. Taj zaključak prirodno

¹⁶ E. Šinko, „Borba protiv naturalizma ili strah od ljudskoga“, *Republika*, 1951, br. 4–5, str. 318–319.

¹⁷ M. Krleža, „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani“, *Republika*, 1952, br. 10–11, str. 219. – U jednom od svojih prvih objavljenih radova, u kojem komentariše neke teme iz Krležinog referata, Nikola Milošević piše da se mora „ozbiljno zameriti M. Krleži zato što u svom eseju nije precizno razgraničio larpurlartizam kao teoriju od one umetničke prakse koja mu samo naizgled daje pravo“; zbog toga je, između ostalog, „odnos larpurlartizma i marksizma u estetici u njegovom eseju, nedovoljno razgraničen i nedovoljno jasan“. U svojoj reči zastupa i tezu o „identičnosti pogleda na suštinu umetničkog kod Ždanova i larpurlartizma“ koja je u tim godinama, bez ikakve sumnje, zvučala polemički efektno mada, po mom mišljenju, posve neumesno i neosnovano. Nije mi, međutim, poznato da ju je autor obrazlagao i u svojim kasnijim radovima. (N. Milošević, „Diskusija na teme iz eseja M. Krleže ‘O slobodi kulture’“, *Vidici*, 1953 (I), br. 2, str. 1.

¹⁸ N. Milošević, Učešće u diskusiji na naučnom skupu „Funkcija istorijske svesti“, *Treći program*, 1972, br. 2 (proleće), str. 304. – Milošević je već sledeće, 1973. godine, u dobu nove sakralizacije, osporen sa ideoloških pozicija zajedno sa Stankom Lasićem. Ne imenujući ih, napao ih je dr Miloš I. Bandić sledećim rečima: „U tom smislu, i u traženju nekakve apsolutne nezavisnosti književnih kriterijuma i argumenata, išlo se toliko ‘napred’ da je, u simplifikovanim, izvitoperenim i neistoričnim komparacijama, povlačen znak jednakosti između izvesnih shvatanja nemačkog nacističkog ideologa Alfreda Rozenberga i sovjetskog književnog kritičara i kulturnog radnika A. V. Lunačarskog. Ne manje simptomatične su bile i neke težnje i pokušaji u diskusijama o sukobu na tzv. književnoj levici, pre dve godine, da se u ime mistično shvaćene (‘čiste’) artistske svesti manipuliše ličnošću, koncepcijama i književnim delom Miroslava Krleže, da se on maltene prikaže kao mučenik i žrtva i da se tako izoluje od jugoslovenskog radničkog i revolucionarnog pokreta. Ovo, razume se, nisu jedini ili najdrastičniji primeri mišljenja i prakse iz nedavne, liberalističke ere. No mi ne možemo sad insistirati samo na slavnodobitnom pronalazenju i komentarisanju takvih neslavnih primera...“ (M. I. Bandić, „Nova rešenja i razumevanja“, *Politika*, 23. jun 1973, str. 14.)

sledi iz onog što autor kaže u svojim zapažanjima. Može se reći da takva estetika formuliše uputstva za stvaranje; daje osnovu obrazovanja umetnika i, posredno, publike; pruža merila za vrednovanje umetničkih dela.

5

U totalitarnim državama došlo je do duboke promene funkcije umetnosti. Da li je to i novost? Poređenja i istorijske analogije pomažu da uočimo da svaka novost nije nikada apsolutna. Kao što ni totalitarni režimi XX veka, iako umnogome nova istorijska pojava, nisu lišeni veza sa nekadanjim despotijama. Oštromno kaže Valéry: „Najveća vrednost *novoga* počiva u tome što odgovara na neku *staru* želju“.¹⁹

Ako se pročita, na primer, koncizan zaključak o svojstvima vizantijske umetnosti, iz pera sovjetskog akademika Viktora Lazareva, pisan za poznatu *Enciklopediju svetske umetnosti*, nije moguće ne videti frapantne sličnosti sa položajem umetnosti i duhovnog stvaralaštva uopšte u totalitarnim društvima XX veka. Evo citata:

„Uzde administracije bile su u rukama cara, koji je, u saglasnosti sa Dvorom, utvrđivao i kontrolisao zakone, monopole, interdikcije, dogme i stilove. Carigrad je bio nadaleko slavan zbog njegovih luksuznih palata i veličanstvenih crkvi; izvršna dela, proizvod čuvenih carskih radionica, zadivila su varvare. Ali duhovni život bio je predmet krute državne kontrole, sa nemilosrdnim suzbijanjem bilo kakvog nagoveštaja opozicije, svih novih ideja, svih liberalnih teoloških struja. Delatnost umetnika bila je, prirodno, predmet vrlo čvrstih pravila. Novine su prihvatane samo posle prethodnog odobrenja Dvora i Crkve, a prekoračenja su žrtva njihove smelosti. Na umetnika, regrutovanog iz nižih staleža socijalne hijerarhije, nije se gledalo kao na stvaraoca individualnih vrednosti nego kao na sprovodnika nadindividualne svesti; njegova uloga u državnom organizmu, uloga koju deli sa ma kojim podanikom carevine, bila je u izvršavanju božanske volje. Čin umetničkog stvaranja ležao je u punoj meri unutar religiozne sfere u Vizantiji, a imao je, međutim,

¹⁹ P. Valeri, *naved. delo*, str. 229.

potpuno impersonalni karakter. (...) Ono što su Crkva i Dvor na prvom mestu tražili bilo je: umetnost treba da pouči; iz toga proističu ograničenja utvrđenih tema, kruto formulisanih do u tančine. Uzaludno bi bilo tražiti u vizantijskom slikarstvu onu raznovrsnost tema koja karakteriše evropsku umetnost od 15. veka nadalje. Vizantija je gajila slikarstvo sa čisto didaktičkim zadatkom, koje nudi jedan programski izražaj religioznih fakata, razumljivih svima, u nameri da doprinese sećanju i podsticanju mašte u predodređenom pravcu.“²⁰

Nema nikakve sumnje da je autor veoma brižljivo birao reči. Stiće se utisak da bi takav opis, *mutatis mutandis*, mogao biti osnova jedne druge enciklopedijske odrednice – *socrealizam*.

U oba slučaja reč je o umetnosti koja je regulisana propisima i podvrgnuta rigoroznoj kontroli. U oba poretka duhovni život podređen je političkoj ili svetovnoj vlasti. Pri tom je od manjeg značaja koji termin treba prihvatiti kao najprikladniji za označavanje takvog političkog poretka: cezaropapizam, teokratija ili ideokratija ili, pak, totalitarizam.

Vizantijska umetnost je samo najčistiji slučaj jedne tendencije koja se može pratiti još od egipatske civilizacije. Položaj umetnosti u srednjem veku proističe iz njene naglašene religiozne funkcije. Ali, prihvatanje takve funkcije povlači za sobom i odgovarajuće formalne ili stilističke odlike likovnog dela. Kao što kaže Gombrich (Gombrich): „Slika koja smera da otkrije višu realnost religije ili filozofije pretpostaviće drugačiju formu u odnosu na onu čiji su ciljevi u imitaciji pojava“.²¹

Širenje tematske raznovrsnosti, karakteristično za evropsku umetnost od XV veka, odgovara promeni funkcije umetnosti. Stvořen je, kako se izrazio Gombrich, „novi institucionalni sklop u umetnosti“.²² Michelangelo (Mikelandelo) je bio „svedok potpune

²⁰ V. Lasareff, odrednica „Byzantine art“, *Encyclopedia of World Art*, vol. II, McGraw-Hill Book Company, New York – Toronto – London, 1971, str. 795–796.

²¹ E. H. Gombrich, *Symbolic Images*. Studies in the art of the Renaissance, II, Phaidon, London, 1972, str. VIII.

²² E. H. Gombrich, *Norm and Form*, Studies in the art of the Renaissance, Phaidon Press, London, 1966, str. 3.

promene u položaju umetnika²³, a sâm ju je najbolje reprezentovao svojim osećanjem „ponosite nezavisnosti“.²⁴

Promene u shvatanju funkcije umetnosti tekle su postupno, i na više planova: u estetici, teorijama umetnosti, poetikama umetnika, kroz sama dela umetnika. Umetničko delo zahteva da bude, pre svega, *estetički doživljeno*.

Ervin Panofsky (Panovski) ističe da „sa-stvaralački doživljaj umetničkog dela“ zavisi ne samo od prirodnog senzibiliteta i vizuelnog treninga posmatrača nego i od „kulture spremne“. „Nešto kao potpuno ‘naivni’ gledalac ne postoji.“²⁵ Ili, drugim rečima, kako je tu istu misao izrazio Gombrich, nema „nevinog oka“. Dete, kao i primitivni čovek, ne crtaju ono što *vide* nego ono što *znaju*.²⁶ To gledište važno je zato što temeljno dovodi u pitanje neproblematičnost narodnog ili masovnog ukusa, kao i ona stanovišta koja umetnost podređuju „širokim narodnim masama“ ili, još uže, ovoj ili onoj društvenoj klasi.

Ono što se ponekad naziva *nevinim okom* takođe je skup konvencija i stečenog iskustva. Kao što umetničko delo pri stvaranju podrazumeva značajan duhovni napor i određena znanja, tako i za gledaoca, čitaoca ili slušaoca nije dovoljno da ima „nevinu čulo“, pa da mu, samim tim, bude otvoren put ka umetničkom delu.

6

Svest o autonomiji umetnosti Herder je formulisao jezikom kojim se služe i teoretičari u XX veku: „Umetničko delo postoji radi umetnosti; a kod simbola umetnost je ta koja služi“.²⁷ Verovatno je to prva formulacija ideje *l'art pour l'arta*, a ona upravo ističe zahtev za autonomiju umetnosti. To novo shvatanje svedoči o *izmenjenoj*

²³ E. H. Gombrich, *Umetnost i njena istorija*, Nolit, Beograd, 1980, str. 272.

²⁴ *Isto*, str. 283.

²⁵ E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, N. Y., 1955, str. 16.

²⁶ E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London and New York, 1971, str. 8.

²⁷ Navedeno prema: Gombrich, *Norm and Form*, str. 139.

funkciji umetnosti; umesto religiozne, propagandne ili neke slične, ističe se primat estetske (ili umetničke) funkcije dela.

Izraz *l'art pour l'art* prvi put se javlja kod Benjamina Constanta (Benžamen Konstan) 1804. godine, u njegovom *Journal intime*.²⁸ Kao prvi stvarni manifest tog pokreta, smatra se predgovor Theophilea Gautiera (Teofil Gotje) za *Mademoiselle de Maupin* (maj 1834).²⁹ Pokret se borio protiv sensimonističke teze da umetnost za svoj cilj ima socijalnu korist.³⁰

Iako je gotovo ceo XIX vek bio prožet borbama za autonomiju umetnosti – a u tom svetlu moguće je posmatrati i nastanak moderne umetnosti, pre svega kao osvajanje prava da se bavi sopstvenim problemima, tj. ispitivanjem i razvijanjem različitih umetničkih jezika³¹ – to nije bilo dovoljno da se trajnije osigura takva sloboda u pojedinih evropskim kulturama. Rusko i nemačko iskustvo su u tom pogledu karakteristični. Početkom veka, na primer, u Rusiji je postojala jedna od najoriginalnijih i najsnažnijih umetničkih avangardi, praćena odgovarajućom teorijskom mišlju koja se obično naziva *ruski formalizam*. Pa ipak, sve to nije bilo dovoljno da se ruska kultura spase banalnosti „socijalističkog realizma“. Slično važi i za Nemačku između dva svetska rata.

Sva evropska građanska društva između dva rata poznaju fenomen umetničke avangarde. Vladajući građanski politički poredak nije se, uglavnom, uplitaio u umetničke sporove. Krupne političke promene u pojedinim društvima (Rusija, Nemačka, niz istočno-

²⁸ Vid. Drew-Egbert, *Naved. delo*, fusnota na str. 763–764.

²⁹ *Isto*, 152. – Vid. i: Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Nouvelle edition revue et corrigee, Charpentier, Libraire-Editeur, Paris, 1845, str. 1–36 (Preface).

³⁰ *Isto*, 122. – Sensimonovci su vremenom postajali, kako kaže Drew-Egbert, sve više kolektivistički i totalitarno nastrojeni, i, za razliku od marksista kasnije, isticali su primarnu ulogu umetnika kao vođe antiburžoaskog pokreta (str. 132). Ovu Drew-Egbertovu ocenu o marksistima i umetnosti treba primiti s rezervom jer postoje marksisti koji umetnosti pridaju odlučujući značaj (“živjeti umjetnički“ – Danko Grlić).

³¹ Charles Rosen (Čarls Rozen) piše: „Umetnost je bar od renesanse bila zamišljena kao način istraživanja svemira i kao dopuna nauci. Ona do izvesne mere stvara svoja sopstvena polja za istraživanje; njen svemir je jezik koji je ona obrazovala, čiju prirodu i granice ona istražuje i u tom istraživanju ga preobražava“ (*Klasični stil*, Nolit, Beograd, 1979, str. 549).

evropskih zemalja posle Drugog svetskog rata) stavile su u pitanje status kakav je umetnost imala u građanskom društvu. Drugim rečima, *promenjena je funkcija umetnosti*. Da bi se prikladno izložile promene u shvatanju umetnosti, neophodno je da se poslužim *podesnim* pojmovnim okvirom, koji je često stvar izbora. Od njega zavisi kako ćemo pojmiti osnovni smisao debate o marksističkoj estetici.

Umetničke slobode su u klasičnom građanskom društvu nesporne. Te iste slobode su, pak, problematične sa stanovišta bar jedne od frakcija marksističke estetike. Vladajuća politika socrealizma direktno je doprinela ukidanju umetničkih sloboda pod izgovorom da je reč o buržoaskoj/građanskoj/lažnoj slobodi.

7

Moja osnovna teza je sledeća: spor se vodio oko *obnove* autonomije umetnosti. Izaberimo i pojmovni okvir koji odgovara tom videњу. Opredeljujem se za koncepciju Romana Jakobsona i Jana Mukařovskog (Mukaržovski) i njihov pojam *estetske funkcije* odnosno *dominante*.

Stanovište Jakobsona i Mukařovskog čini mi se prikladnim iz više razloga: na prvom mestu zato što naglašava, kako kaže Jakobson, „ne separatizam umetnosti nego autonomnost estetske funkcije“.³² Drugi, ništa manje važan razlog, jeste to što se njegovi pogledi, izgrađeni i provereni pre svega na književnim delima, mogu univerzalizovati tako da obuhvate celokupno područje umetnosti. Jan Mukařovský, sa svoje strane, nije žalio truda da pokaže mogućnosti strukturalne analize u domenu slikarstva, arhitekture, filmske i pozorišne umetnosti. Treći razlog koji je uticao na moj izbor mogao bi se opisati kao *argument elegancije*: naime, stanovište dvojice teoretičara oslanja se na relativno mali broj dobro odabranih osnovnih pojmova čije je značenje utvrđeno i proverama na istorijskom materijalu. Tako formulisani, oni omogućuju da se sagleda šta je *zajedničko* za različite epohe, ali isto tako dopuštaju da se suvislo izloži i smisao diferencije među njima. Četvrti, poslednji razlog zašto sam izabrao

³² R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978, str. 117.

pomenutu koncepciju: ona se često uspešno može povezati s rezultatima nezavisnih istraživanja teoretičara i istoričara umetnosti iz drugih škola, npr. ikonološke u domenu likovne umetnosti; potom, mahom je u saglasnosti sa uvidima koje su pojedini istaknuti stvaraoци izložili u svojim poetikama.

Slavna, još uvek aktuelna, Jakobsonova odredba iz 1921. godine kaže: „Poezija je jezik u njegovoj estetskoj funkciji“.³³ Taj iskaz upućuje na to da se pretpostavi kako je jezik *genus proximum* svake umetnosti. Činjenica je da postoje različiti umetnički jezici. Sam Jakobson, na primer, govori o „slikarskom jeziku“.³⁴

Za proveru osnovanosti shvatanja umetnosti kao jezika – izbegao bih nabranje svih slučajeva – dovoljno je uzeti najsloženiji među njima, *muziku*. Po mom osećaju, *doživljaj* muzike je najbliži jeziku, njegovoj melodiji, ritmu. Drugo, nemamo razloga da sumnjamo u postojanje *muzičkog jezika* jer tim izrazom operišu, pre svega, sami muzičari kao *stvaraoци* te umetnosti, na primer Igor Stravinski³⁵; najzad, on je u upotrebi i u merodavnoj teorijskoj literaturi – na primer, ključna je kategorija u autoritativnom delu Charlesa Rosena *Klasični stil*. Sve ovo nabranjam zato što u izvesnom delu filozofije postoji veliki otpor prema jeziku kao ključnoj kategoriji: to je, u prvom redu, polemika protiv britanske analitičke filozofije. Doduše, iluzija je nadati se da će se u domenu umetnosti prevazići prastara *filozofska* kontroverzija. Ovde je pre reč o tome da umetnosti ponajviše odgovara ideja o jeziku. Može se reći da je razvoj moderne umetnosti obeležen naglašenim interesovanjem za *istraživanja* umetničkih jezika.

Ima li se na umu poezija, bazično Jakobsonovo uverenje nije se menjalo od njegove prve knjige do radova koji, u izvesnom smislu, predstavljaju njegovu *poslednju reč* o tom pitanju (studija „Lingvistika i poetika“). Poeziju odnosno poetsku funkciju jezika karakteriše *usmerenost na izraz* odnosno *usmerenost na poruku*.³⁶

³³ *Isto*, str. 57.

³⁴ *Isto*, str. 60.

³⁵ I. Stravinski, *Hronike moga života*, Grafokomerc - Kupola, Beograd, 1994, str. 8, 39, 40, 59, 60, 75 etc.

³⁶ Da Jakobson gotovo ništa nije menjao u formulaciji svoje ključne teorijske ideje, na to je ukazao Leon Kojen (predgovor „Jakobsonova poetika“, u knjizi: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, 1978, str. 23).

Koncepcija umetnosti kao istraživanja, tako karakteristična za moderno doba, formulisana je u potpunosti kod Leonarda, i to, kao što je poznato, u nameri da se dokaže kako ona nije nižeg reda od nauke. Razume se, ni Leonadro nije mislio da je umetnost isto što i nauka. Međutim, iz te analogije proizlazi vrlo važan zaključak: kao što je za napredak nauke bilo od odlučujućeg značaja oslobađanje od teoloških stega tadanjeg vladajućeg *pogleda na svet*, ta sloboda istraživanja nije ništa manje važna ni za umetnost. Problem umetničke slobode može se sagledati i iz ugla borbe za bazična građanska prava: ona je poseban slučaj opšte građanske slobode izražavanja.

Oslanjajući se na pojmovni okvir koji smo usvojili, autonomija umetnosti može se shvatiti kao *uspostavljanje* i *osamostaljivanje estetske funkcije* umetničkog dela. Umetničko delo treba shvatiti kao složenu i polifunkcionalnu tvorevinu. Sam pojam funkcije Mukařovský shvata kao osnovnu radnu hipotezu moderne kulture.³⁷ Po svojoj prilici, ima na umu to da je postao jedan od ključnih pojmova ne samo u matematici nego, pre svega, u modernoj fizici i biologiji. S osloncem na njega, izbegava se staromodni eleatizam ili supstancijalizam: težište istraživanja pomera se sa samih *stvari* na *odnose* među njima.

Za skup radova Jakobsona i Mukařovskog, koji nam služe kao izvor za pojmovni okvir, karakterističan je pojam *dominante*.³⁸ Umetničko delo je polifunkcionalna, višekomponentna tvorevina. Njegova središnja komponenta, koja jamči za celovitost njegove strukture, jeste dominantna. Budući da, po definiciji, „dominira celom strukturom“, dominantna daje specifičnost delu, tj. ona je „obavezni i nezamenljivi konstituent koji dominira nad preostalim elementima i vrši na njih direktan uticaj“. ³⁹ Zanimajući prednosti i teškoće s kojima se susreće pojam dominante u tumačenju književnosti, zadržaću se na onome što

³⁷ J. Mukaržovski, „Prilog problemu funkcija u arhitekturi“, *Kultura*, 1981, br. 55, str. 97.

³⁸ Iako je sam Jakobson posle Drugog svetskog rata formulisao prikladniji pristup za analizu pesničkog jezika i, prema tome, napustio pojam dominante kao neadekvatan, držaću se njega jer ni u Jakobsonovoj prvoj formulaciji nije bio striktno vezan samo za pesnički jezik. Štaviše, čini se da je plodna Jakobsonova sugestija da se u svetlu tog pojma posmatraju odnosi među umetnostima u pojedinoj epohi. (Vid. *Ogledi iz poetike*, str. 121–122.)

³⁹ *Isto*, str. 120.

Jakobson uočava kao mogućnost drugačijeg definisanja umetničkog dela u odnosu na druge vrste kulturnih vrednosti.⁴⁰ Tu strategiju definisanja umetničkog dela u potpunosti je prihvatio Jan Mukařovský – i do kraja je razvio. Kao što je već rečeno, Jakobsonu je stalo da obradži autonomiju estetske funkcije, ali ne i „separatizam umetnosti“. Upravo taj cilj ležao je na srcu i Janu Mukařovskom.

Najpre, evo šta kaže Jakobson: „Stavljanje znaka jednakosti između pesničkog dela i estetike ili tačnije – ukoliko je reč o jezičkom materijalu – poetske funkcije karakteristično je za one epohe koje proklamuju čistu, samoj sebi dovoljnu umetnost, *l'art pour l'art*. Prvi koraci formalističke škole još uvek pokazuju tragove ovakvog izjednačavanja. Međutim, stavljanje takvog znaka jednakosti nesumnjivo je pogrešno: pesničko delo ne ograničava se samo na estetsku funkciju, ono ima i mnoge druge. (...) Kao što se pesničko delo ne iscrpljuje svojom estetskom funkcijom, ni estetska funkcija ne ograničava se na pesničko delo...“⁴¹

Kod ovog teoretičara je teško povući granicu između legitimnog razvijanja gledišta i ustupaka kritičarima. Pre svega, činjenica je da ideja o polifunkcionalnosti umetničkog dela više odgovara iskustvu. Međutim, nemogućnost sistematskog nabiranja svih funkcija umetničkog dela može se videti ili kao metodološka slabost cele koncepcije ili sklonost ka nedefinisanim koncesijama kritičarima *l'art pour l'arta*. Pominjući uz pesničko delo estetsku funkciju, Jakobson se ograničava na to da kaže kako „ono ima i mnoge druge“. Osnovna funkcija umetničkog dela ipak je navedena: to je *dominanta*.

Zadržaću se na izrazu *separatizam umetnosti*. Reklo bi se: i Jakobson i Mukařovský su zapravo protiv *l'art pour l'arta*, protiv Kantovog uvida. Šta je, pak, zajedničko Kantu, *l'art pour l'artu*, Jakobsonu i Mukařovskom? Izvesno je, svi priznaju estetsku funkciju umetnosti, i to je svi prihvataju na prvom mestu. To je ne samo zajednički stav nego i bitna odrednica njihovog slaganja. Razlike, bez sumnje, postoje ali su one od drugorazrednog značaja, ipak.

Zašto su onda i Jakobson i Mukařovský osećali potrebu da polemišu protiv *l'art pour l'arta* i Kanta? Pre svega, i jedan i drugi živeli

⁴⁰ Isto, str. 122.

⁴¹ Isto, str. 122.

su u sredini u kojoj je bila neobično jaka struja protiv formalizma u umetnosti. Razume se po sebi da su morali da ulaze u ogorčene polemike protiv kritičarâ raznih boja koji su ih sumnjičili za formalizam, kantovstvo, herbartizam... To je slično brodu kada se nađe u velikoj oluji: odbacuje se sve ono manje potrebno da bi se sačuvao goli život. Otprilike tako su postupili i ovi teoretičari, pa je prirodno što su odbacili larpurlartizam, Kanta, Herbarta; ali su sačuvali ono najvažnije – *formu*.

8

Vrednost ideje o višefunkcionalnosti umetničkog dela naročito je vidljiva u primeni na epohe koje ne poznaju „doslednu diferencijaciju u oblasti funkcija“. Takav je bio srednji vek,⁴² takva je i folklorna sredina danas. Dodao bih da se razlikovanje funkcija gubi u društvu koje napušta tekovine modernog doba i, pod ovim ili onim izgovorom ili ciljem, okreće se *rearhaizaciji* društvenih vrednosti, ustanova itd. Jakobsonovo upozorenje da se estetska funkcija ne ograničava na pesničko delo može se proširiti na umetnost uopšte, pa i dalje: estetska funkcija se ne javlja samo u umetnosti. Praktično nema ničeg što se, pod određenim okolnostima, ne bi moglo pojaviti u estetskoj funkciji. Upravo zato postoji teškoća: kako povući razliku između umetnosti i ne-umetnosti?

Ipak postoji suštinska razlika između umetnosti i „oblasti običnih ‘estetskih’ pojava“, kaže Mukařovský, i obrazlaže je iscrpno i argumentovano: „U čemu se ona sastoji? U tome da je u umetnosti estetska funkcija dominantna funkcija, dok je van umetnosti, i kada je prisutna, na sekundarnom mestu. Protiv ovog tvrđenja mogla bi se formulisati primedba da i u umetnosti estetska funkcija ne tako retko (bilo od samog autora, bilo od publike) biva programski podređivana drugoj funkciji; na primer, zahtev za tendencijom u umetnosti. Ova primedba, međutim, nije ubedljiva: sve dok je delo spontano svrstavano u oblast umetnosti, naglašavanje druge funkcije, a ne estetske, biva shvaćeno kao polemika protiv suštinskog određenja umetnosti,

⁴² J. Mukaržovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, Nolit, Beograd, 1987, str. 26.

a ne kao normalan slučaj. Prevaga neke vanestetske funkcije čak je veoma česta pojava u istoriji umetnosti, ali se dominacija estetske funkcije i u takvim slučajevima uvek shvata kao suštinski, 'neoznačen' slučaj, dok se prevaga druge funkcije vidi kao 'označena', to jest kao kršenje normalnog stanja. Ovakav odnos između estetske funkcije i ostalih funkcija umetnosti *logično* izvire iz prirode umetnosti kao oblasti pojava *per se* estetskih.⁴³

Osobenost estetske funkcije je u tome što ona „nema nikakav konkretan cilj, nije usmerena na izvršavanje bilo kakvog praktičnog zadatka“.⁴⁴ Vrlo sličnu misao, u sasvim drugačijem misaonom krugu, izrekao je i jedan analitičar⁴⁵, što je samo znak da je kantovska struja u estetici veoma jaka. Rekao bih, s pravom. Štaviše, moglo bi se reći da je korpus takvih ideja postao standard savremene estetike. Mukařovský naglašava: „Cilj estetske funkcije jeste izazivanje estetskog zadovoljstva“⁴⁶, a njeno svojstvo je i to što se ona „pre svega vezuje za formu stvari ili čina“.⁴⁷

Estetska funkcija nije bez ostatka društveno uslovljena. Češki strukturalista biranim izrazom ukazuje na to šta je kod nje u vlasti društva: „stabilizacija estetske funkcije jeste stvar kolektiva“.⁴⁸

⁴³ *Isto*, str. 18–19. – Posle ovako jasnog, preglednog i, reklo bi se, suptilnog izlaganja o statusu estetske funkcije u umetnosti, i van nje, dodao bih ovo: i sama priroda, pod određenim uslovima, snažno je obeležena estetskom funkcijom. Ko to nije osetio u ovoj ili onoj prilici? Po mom uverenju, trebalo bi da postoji Vrhovno Biće ili Bog makar iz *estetskih* razloga – ako nikakvi drugi dokazi nisu mogući.

⁴⁴ *Isto*, str. 214.

⁴⁵ Citirajmo samo jedan iskaz Stuartha Hampshirea (Stjuart Hempšir): „A work of art is gratuitous“. („Umetnost je besciljna“ – Stuart Hampshire, „Logic and Appreciation“, u antologiji Morrisa Weitza, *Problems in Aesthetics*, The Macmillan Company, Collier-Macmillan Limited, London, 1970, str. 819.)

⁴⁶ J. Mukařovský, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*, str. 34.

⁴⁷ *Isto*, str. 30. – Koliko god da ove formulacije zvučale kantovski, Mukařovský, kao i Jakobson u slučaju *l'art pour l'arta*, upozorava na to kako „samosvrhovitost umetničkog dela, aspekt dominantnog položaja estetske funkcije i vrednosti, biva greškom zamenjivana sa kantovskom formulacijom o umetnosti 'bez interesa'“ (*Isto*, str. 79). To češki strukturalista odgovara onima koji ga kritikuju za „formalizam“ i larpurlartizam. Njegovo osporavanje Kanta liči na Petrovo odricanje od Hrista.

⁴⁸ *Isto*, str. 27.

Stabilizacija estetske funkcije – taj izraz imam na umu kada kažem da je dobro izabran – podrazumeva odgovarajući *institucionalni sklop*. Verovatno se tim ili sličnim razlogom rukovodio Gombrich kada je napisao da ikonologija „mora početi pre sa izučavanjem ustanova nego li sa studijom simbola“.⁴⁹ Potrebno je, naime, da se u društvu stvori *predstava o instituciji umetnosti*, o njenom položaju i osnovnim pravilima koja regulišu umetnički život.

Umetnost nije tako univerzalna pojava kako bi to izgledalo u prvi mah. U skladu sa ovim shvatanjem, Mukařovský dosledno izvlači zaključak: „Sredine koje ne poznaju iskristalisanu diferencijaciju funkcija, kao što je srednjovekovno društvo, ili folklorna zajednica, nisu, naravno, svesne dominacije estetske funkcije u umetnosti, ali zato za njih ne postoji ni pojam umetnosti u onom smislu kako ga danas shvatamo...“⁵⁰ Te teškoće, kao i nedoumice što ih pred istoričare i teoretičare umetnosti postavlja moderna umetnost, navele su Gombricha da izrekne, ako ne doslovno tačnu, a ono svakako duhovitu tvrdnju: *ne postoji Umetnost, postoje samo umetnici!*⁵¹

9

Pošto sam skicirao strukturalni pojmovni okvir koji mi dopušta da pristupim jednom fragmentu naše duhovne istorije, ostaje da proverimo njegovu vrednost u analizi. Rezimirajmo: posle Drugog svetskog rata u našoj zemlji došlo je u prvom redu do promena: (a) u političkom obrascu, (b) u kulturnom obrascu. U sakralnom dobu umetnost nije autonomna. To je jedna od najvažnijih promena u kulturnom obrascu. U vremenima sekularnosti umetnost nastoji da bude autonomna. U Srbiji i Hrvatskoj, umetnost je stekla autonomiju početkom dvadesetog veka, da bi je, odmah posle Drugog svetskog rata, ponovo izgubila. *Borba za autonomiju umetnosti* – to je, između ostalog, smisao i spora oko marksističke estetike, spora između

⁴⁹ *Symbolic Images*, str. 21.

⁵⁰ Mukařovský, *naved. delo*, str. 79.

⁵¹ *Umetnost i njena istorija*, str. 15, 554.

„modernista“ i „realista“. Prema tome, autonomiju umetnosti smo već imali kao osvojenu slobodu.⁵²

Od naizgled tako jednostavnog, pročišćenog opšteg mesta *U umetnosti je dominantna estetska funkcija* – u čijoj se istorijskoj pozadini, međutim, kriju teški, dramatični intelektualni sporovi – pa do *umetnosti kao institucije*, završnici jednog od najvažnijih krila duhovne radoznalosti, dug je, dug put. I varljiv. Metaforično rečeno, sve zavisi od *zrelosti* nekog naroda. Iako se umetnost bavi isključivo *individualnim* stvaralaštvom, pojedinac sam po sebi ipak ne znači ništa. Zato je potrebna određena *kritična masa*, skup osoba koje streme istom cilju, a svojim aktivnostima pokušavaju da naprave nešto što bi trajalo, pa tako i *umetnost kao ustanovu*. Istraživanje koje je preduzeto može se shvatiti kao akademska rasprava, u prvom redu, i ona će, u stvari, malo koga zanimati, sem profesionalaca, naravno i nešto znatiželjnih, duhovno radoznalih osoba koje naginju arhivarijama; a sve to – pod pretpostavkom da su umetničke slobode u nas konačno osvojene. Nadajmo se da je ova hipoteza tačna.

⁵² U jednom intervjuu, na pitanje o sukobu na „književnoj levisci“, Borislav Pekić kaže: „Ništa što već nismo imali, ništa što nam ta ‘književna levica’ nije najpre oduzela, pa onda, usled prinude okolnosti izvan njene volje, počela vraćati u ratama. (Otplata još nije završena).“ (Razgovor Radoslava Bratića sa Borislavom Pekićem, „I đavo se ponekad sklizne...“, *Književna reč*, br. 223-224, od 25. XII 1983, str. 24.)

Socijalistički realizam kao prevazilaženje građanske umetnosti

Kada istoričari ideja što pripadaju prvoj posleratnoj generaciji jugoslovenskih intelektualaca opisuju epohu socijalističkog realizma kao kratkotrajnu, bezvrednu, represivnu epizodu, neprimerenu domaćim umetničkim tradicijama, koju što pre treba zaboraviti – i to bez stvarne analize ključnih tekstova – takav se stav može razumeti ako ne i opravdati. Naime, za njih je to pitanje – o socijalističkom realizmu – u jednom trenutku imalo svakako i egzistencijalni značaj: *prihvatiti* ili *odbaciti* jednu službeno nametnutu doktrinu, i to u vremenu u kojem je svaki duhovni izbor meren merilom ideološko-političkim koje nije znalo za neke druge vrednosti osim za „mi“ i „oni“. U tom izboru ni daleko iskusniji intelektualci sa međuratne levice nisu se odveć kolebali; od generacije koja je tek stupala u javni i kulturni život nije umesno zahtevati više nego što je ona mogla učiniti prema svojim znanjima i iskustvima. Bilo je to vreme ostvarivanja revolucionarnih ideja i doba velikih strasti. Prema tome, postoje dobri psihološki razlozi zašto nije umesno očekivati da se ta generacija pokaže kao izrazito lucidan analitičar vlastitog neprijatnog iskustva. Kažem „dobri psihološki razlozi“ u tom smislu što je onovremena tema dana o socijalističkom realizmu svakako bila, između ostalog, pitanje *strasti*: njoj pripada – da ponovim tu notornu činjenicu – ljubav, ali isto tako i *mržnja*, u ovom kontekstu najpre ona. Prema tome, budući da mnogi pripadnici te generacije i dalje, nesvesno ili sasvim otvoreno, potpiruju žar sećanja na te dane i godine velikih strasti, ne može se ni očekivati da budu nepristrasni analitičari vlastitog

traumatičnog iskustva. Za one retke pojedince iz te generacije, koji su ostali indiferentni prema nalogu vremena (i Partije), pitanje o kojem je reč verovatno je jednako neprivlačno i nezanimljivo kao i onda, u vreme odbijanja da svoj duhovni vidokrug svedu na granice socijalističkog realizma. Međutim, takvo *odbijanje analize* ničim valjanim se ne može opravdati kod istoričara ideja mlađe ili srednje generacije. O razlozima preuzimanja i održavanja jednog stereotipa o socijalističkom realizmu može se samo nagađati. Za žaljenje je to što stereotip koji je izgradila starija generacija istoričara ideja nalazimo i kod mlađih, savesnih i vrednih istraživača, čiji radovi često imaju veliku informativnu vrednost.

1

Odbijanje analize obrazložano je različito. Na primer, u knjizi *Mogućnost marksističke estetike*, autor Ozren Žunec kaže: „Tako je u potpunosti izostalo ocjenjivanje nekih struja u marksizmu koje su igrale ili igraju određenu ulogu. Vulgarizacije marksizma u oblasti estetike ne samo da ne spadaju u marksizam nego ne ispunjavaju kriterij filozofičnosti, te ih stoga spominjemo samo usput. Engelsa i Lenjina kao klasike marksističke misli također nismo uzeli u razmatranje u konačnoj verziji rada budući da njihovi ideološki opterećeni stavovi spram umjetnosti ne prekoračuju granice individualnog ukusa.“¹ Jedan drugi istoričar ideja, Vojislav Mataga, zaključio je „kako se teorija socijalističkog realizma nije oslanjala na djela klasika marksizma, odnosno na bitne odrednice njihove filozofije, nego na jednu reviziju marksizma koja nije ništa drugo nego vulgarni materijalizam. Ona, osim toga, i nema onu konzistenciju koju svaka istinska teorija ima, ona samo nudi obrazac po kojem bi (strogo vodeći računa da ne bi bilo viška koji bi se prelijevao preko rubova) trebalo oblikovati književno (umjetničko) djelo.“² Potom autor iznosi

¹ Ozren Žunec, *Mogućnost marksističke estetike*, Biblioteka „Filozofska misao“, sv. 1, Zagreb, 1980, str. 9.

² Vojislav Mataga, *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma*. Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 8.

neospornu činjenicu da je „književna kritika socijalističkog realizma u najvećoj mjeri bila neobrazovana“³, te da je za nju „bilo bitno da li i koliko svojom borbom na književnom sektoru pridonosi ukupnoj izgradnji novog društva“.⁴ Pošto Mataga smatra da vulgarni materijalizam nije marksizam⁵, odatle sledi da ni teorija socijalističkog realizma takođe *nije* marksizam.

Otkloniti ili izbeći analizu ili, pak, zaobići neke konsekvence analize – taj akt poricanja nije karakterističan samo za marksiste. Gotovo u svim značajnim duhovno-istorijskim pokretima kao velikim i razgranatim „porodicama“ postoji *sindrom porodične nakaze*. Leszek Kolakowski (Lešek Kolakovski) o tome je duhovito i pronicljivo primetio: „Svi mi ipak imamo ponekog duhovnog pretka čiji portret ne želimo da vidimo obešen na zidu porodične trpezarije, a na koga nas stalno podsećaju zlobna ogovaranja suseda“.⁶

Članovi „porodice“ različito se odnose prema „nepoželjnom rođaku“: jedni biraju ponašanje kao da takav apsolutno ne postoji, a ako i postoji, on nema nikakve veze sa „porodicom“, tj. obznanjuje se svetu da se neće priznavati „dugovi“ koje bi takav član porodice mogao napraviti ili je već to učinio; drugi, realističniji članovi ne poriču rođачku vezu, ali se njom i ne ponose. Spremni su na veću porodičnu toleranciju jer znaju da se pukim poricanjem veza koje po prirodi stvari ne podležu osporavanju ne dobija ništa; uostalom, to je najbolji put da od „porodice“ ne ostane ni kamen na kamenu, jer sva-ko se može odricati bilo kog člana porodice, čak i onih najuglednijih.

U duhovnoj porodici marksista postoji ne mali broj „nepoželjnih rođaka“. Kad je reč o domenu estetike u marksizmu, glavni „nepoželjni rođak“ svakako je socijalistički realizam. Stoga je razumljivo što mnogi marksisti, pomene li se socijalistički realizam, pribegavaju taktici poricanja. *Analitička* vrednost takvog postupka je, po mom mišljenju, minimalna; „istinski marksisti“ ili „pravi marksisti“ nekad su na svojoj zastavi imali i socijalistički realizam; neki *drugi*

³ *Isto*, str. 12.

⁴ *Isto*, str. 13.

⁵ *Isto*, str. 150.

⁶ L. Kolakowski, *Filozofski eseji*, Nolit, Beograd, 1964, str. 49 (esej „O teološkom nasleđu u savremenom mišljenju“).

„istinski“ i „pravi“ marksisti onda poriču marksističko svojstvo socijalističkom realizmu, a time samo – *izbegavaju* analizu. Uopšte nije bio redak slučaj u istoriji da je „istinski“ i „pravi“ marksista žestoko protiv drugog „istinskog“ i „pravog“. Ne poričem, međutim, da je za hiljadu drugih stvari, sa stanovišta učesnika sporova, to veoma korisno: takvim postupcima mogu, na primer, da učutkaju protivnika, da ga, ako zatreba, doteraju i do zatvora... Ali, tu mirne i *fair* analize na-prosto nema.

Analiza doktrine socijalističkog realizma legitimni je deo rasprave o marksističkoj estetici – bar u istorijsko-sociološkom smislu. Predlažem da se pravi razlika između socijalističkog realizma kao *kulturne politike* i socijalističkog realizma kao *estetičke doktrine*. Korisno je uvesti još neke nijanse unutar tog razlikovanja: na primer, nije isto *kulturna politika jedne partije*, *državna kulturna politika* ili *kulturna politika jednopartijske države*. Evo i zašto: često se zaboravlja da je socijalistički realizam – pod drugačijim imenom, tj. kao *socijalna umetnost* – postojao u Jugoslaviji između dva svetska rata kao estetička doktrina, pa čak i kao kulturna politika unutar KP. Međutim, nije ga bilo kao *državne* kulturne politike, još manje kao kulturne politike jednopartijske države. Sukobi oko te estetičke doktrine, vođeni na levlci, uoči Drugog svetskog rata, koristili su – ili škodili – pre svega samoj levlci, i ni po čemu nisu ugrožavali egzistenciju šireg dela spektra estetičkih i književnih ideja koje su bile u javnom opticaju. Sloboda stvaralaštva uopšte nije bila ugrožena socijalističkim realizmom u međuratnoj Jugoslaviji. Cezaropapizacija posleratnog jugoslovenskog društva načinila je od socijalističkog realizma glavnu opasnost po slobodu umetnosti. Takvu opasnost, međutim, predstavljala bi i bilo kakva druga doktrina koju cezaropizam uzima pod svoje okrilje.

Prema tome, doktrina sama po sebi nije izvor niti slobode niti neslobode stvaralaštva. Izvor (ne)slobode stvaralaštva najpre treba tražiti u institucionalnom sklopu društva, tačnije u prirodi posleratne jednopartijske države. Apriorno isključivanje iz javnog života bilo koje ideje ili doktrine, pa dakle i doktrine socijalističkog realizma, nespojivo je sa bazičnim liberalnim uverenjem. S druge strane, isključivanje i anatemisanje doktrine socijalističkog realizma najčešće

je samo način da se održi netaknut sklop partijske države. Naime, sasvim je svejedno kakav će se sadržaj pripisati službenoj estetičkoj doktrini: to može biti čak i program moderne (apstraktne) umetnosti.

Stereotip o socijalističkom realizmu kao *uvezenoj* i *primitivnoj* estetičkoj doktrini zaslužuje da bude preispitan i s obzirom na sledeće okolnosti: prvo, nema praktično nijedne umetničke doktrine koja nije u jednom trenutku uvezena ili bar inspirisana stranim autorima. Samo po sebi, to nije specifičan dokaz niti *protiv* niti *u prilog* nekoj umetničkoj doktrini. Kao argument, može važiti samo tamo gde se apriorna vrednost pripisuje svemu „našem“.

Drugo, na opasku o *primitivnosti* socrealizma može se odgovoriti tako da nisu svi zagovornici socijalističkog realizma ždanovi i zogovići. Tu doktrinu su zastupali i vrlo istaknuti marksisti. Kako ta doktrina izgleda u inteligentnijim verzijama videćemo na dva primera, i to iz pera dva marksistička autora, Stefana Morawskog (Moravski) i Ervina Šinka, za koje se uopšte ne može tvrditi da su neobrazovani i neobavešteni. Štaviše, za poljskog estetičara i marksistu može se reći da je verovatno najviše upućen u tokove savremenih estetičkih debata i da, u odnosu na većinu drugih marksističkih estetičara, pokazuje izuzetan sluh za modernu i avangardnu umetnost. Kad je reč o Šinku i njegovom radu s kraja četrdesetih godina dvadesetog veka, s dobrim razlozima se može tvrditi da je, u trenutku kad piše o socijalističkom realizmu, jedan od najobrazovanijih jugoslovenskih marksista tog doba, a u pitanjima marksističke literature svakako spada u grupu najobaveštenijih ondašnjih jugoslovenskih intelektualaca.

2

Morawskijeva odbrana socijalističkog realizma potiče iz pedesetih godina, a autor je imao dovoljno hrabrosti i intelektualnog poštenja da je uvrsti u jedan izbor svojih reprezentativnih radova, objavljen na engleskom jeziku, 1974. godine.⁷ Njegova analiza polazi

⁷ Stefan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1974.

od ispravne početne tačke – kratkim pregledom i rezimeom istorijskog iskustva. Ono nas uči tome da čim jedna estetička doktrina postane oficijelna, ne samo u umetničkom nego i u socijalnom i političkom smislu, suđeno joj je da postane korumpirana.⁸ Istorija akademizma to lepo ilustruje; nije slučajno da su akademske doktrine bile podržavane zvanično, kulturno i politički, od strane apsolutne vlasti.⁹ Rečit primer korupcije estetičke doktrine pruža jezuitska dominacija nad umetnošću tokom kontrareformacije. Autor navodi primer Trentskog koncila koji je zahtevao bespoštednu borbu protiv jeretičke umetnosti.¹⁰

Za socijalistički realizam je bila pogubna njegova – kako kaže Morawski – *institucionalizacija*, a okončana je 1936. godine.¹¹ Zatim iznosi često upotrebljavan argument: „U Lenjinovo doba socijalistički realizam nije bio jedina struja, nego jedna među mnogim umetničkim strujama“.¹² To je činjenično tačno. Ostaje, međutim, otvoreno pitanje da li je estetički i umetnički pluralizam kao program zaista konzistentan sa ideološko-političkim programom koji ide na eliminaciju političkog pluralizma. Lenjin je još za svog života ukinuo sve partije osim jedne, boljševičke. I ne odgovara li političkom monizmu određen estetički monizam?

Sam Morawski ističe da je već od sredine dvadesetih godina u SSSR sužen prostor za eksperiment u umetnosti.¹³ Prema njegovom mišljenju, socijalistički realizam nije nikakav *đavoljev izum*: „Socijalistički realizam pripada *najboljem* umetničkom i teorijskom nasleđu prošlosti, uprkos svim izobličenjima kojima je podvrgnut u novijim istorijskim okolnostima“.¹⁴ Poljski estetičar ide i korak dalje: služeći se ključnim tezama iz radova Gorkog i Ždanova iz 1934. godine, on rezimira doktrinu socijalističkog realizma u tri tačke.¹⁵

⁸ *Naved. delo*, str. 252.

⁹ *Isto*, str. 252.

¹⁰ *Isto*, str. 253.

¹¹ *Isto*, str. 266.

¹² *Isto*, str. 266.

¹³ *Isto*, str. 258.

¹⁴ *Isto*, str. 254.

¹⁵ *Isto*, str. 264–265.

Prva glasi:

„Savremeni život u svim svojim aspektima pruža materijal za umetnost, a umetnikova uloga je da odgovori na tu materiju. Međutim, umetničke istine svagda su ličnog karaktera i one moraju proisteci iz individualnih otkrića. Umetnik dolazi do svoje istine preko sinteze savremenih fakata; on ili uvažava postojeću realnost ili se sam uključuje u budućnost otkrivajući nove pojave. Te istine su tendenciozne jer je realnost tendenciozna; a umetnik je u osnovi prinuđen da bira između prošlosti i budućnosti. (...) Otuda osoba u razvoju ili model nije prosto izum teorije socijalističkog realizma.“

Iz pretpostavki koje su date, logičan je zaključak na „novog čoveka“. Prema tome, trebalo bi dovesti u pitanje pretpostavke: tu se operiše sa jednom jedinom realnošću, jednom jedinom prošlošću i jednom jedinom budućnošću. Međutim, ima realnosti raznih, prošlosti različitih i budućnosti neizvesnih. Umetnikova uloga uopšte ne mora biti u tome da odgovori na materijal iz savremenog života. To bar od njega ne zahteva *moderna* umetnost; *tradicionalna* – da, ona to neizostavno nalaže.

Evo druge tačke:

„*Angažovana* ili ideološki napredna umetnost može da se osloni na ona izražajna sredstva koja najviše odgovaraju umetniku. Ako doktrina realizma ima išta da kaže u pogledu na specifična sredstva, može samo to da iz ideološkog pogleda na svet proizlazi poželjna i efikasna umetnička forma, jer on daje neku vrstu providnosti idejama.“

Izvođenje je i dalje logično s obzirom na pretpostavke. Iz pojma tendencioznosti sledi i određen ideološki pogled na svet. Ideološki napredan umetnik – može se zaključiti iz pretpostavki – ima odgovarajući pogled na svet. Očigledno je da u tome centralni značaj ima *literatura* čim se govori o *providnosti ideja*. Zaista, ogromna većina marksističkih estetičara imala je prevashodno *književnost* kao pozadinu. Duhovito je Ivan Focht (Foht) negde rekao za Lukácsa (Lukač) i Lefebvrea (Lefevr) da ne znaju šta bi s *muzikom* počeli.

Treća, poslednja tačka:

„Umetnost koja ispunjava uslove (1) i (2) ima ne samo pozitivan estetički nego i pozitivan moralni učinak. Taj učinak uopšte nije bez

značaja jer nam umetnost time pomaže da razumemo život bolje i da živimo bolje.“

Vrlo dosledno: traži se, uz estetsku, i *etička funkcija umetnosti*, i to pre svega ona jer nam, da ponovim, „umetnost time pomaže da *razumemo* život bolje i da *živimo* bolje“ (kurziv moj – D . B.).

Pošto je rezimirao stanovišta Gorkog i Ždanova, Morawski zaključuje: „Oni su ponovo preuzeli izvrsnu estetičku tradiciju počev od Aristotela, preko teoretičara renesanse i teoretičara prosveteno-
sti, do ruskih revolucionarnih demokrata.“¹⁶

Ovaj zaključak sam po sebi nije pogrešan: rezimirana je jedna vrlo uticajna estetička tradicija. Međutim – i u tome je duboka razlika – ni u prvoj, ni u drugoj, ni u trećoj tački ne formuliše se, sasvim dosledno, s obzirom na premise, nijedna od tekovina moderne umetnosti. U knjizi su naglašeno podvučene kako autonomija umetnosti tako i individualne stvaralačke slobode – to je svakako najvažniji rezultat borbi koje je moderna umetnost vojevala tokom 19. i početkom 20. veka – ali na drugom mestu, tamo gde autor analizira spoljne (heteronomne) i unutarnje (autonomne ili imanentne) razloge korupcije socijalističkog realizma.

Spoljni razlozi su ideološko-političke prirode: prvo, shvatanje socijalizma kao već izgrađenog i besprekornog društva; drugo, koncepcija koja tvrdi da klasna borba sve više jača; treće, shvatanje koje umetnost i književnost u potpunosti svodi na društvenu ulogu i tumači ih kao područje politike.

Imanentni izvori korupcije doktrine socrealizma nalaze se, s jedne strane, u tendenciji svake estetičke teorije da se, kako kaže Morawski, vremenom dogmatizuje; spoljni činioci korupcije doprineli su da se ovaj prirodni proces samo ubrza u slučaju socijalističkog realizma. S druge strane, imanentan uzrok korupcije je i to što su „estetičke institucije bile izgrađene na implicitnom prioritetu edukativne funkcije umetnosti“.¹⁷

Ovde se krug, reklo bi se, zatvara. Postaje očigledno zašto socijalistički realizam *nije spojiv* s tekovinama moderne. Naime, moderna je čvrsto i nedvosmisleno priznala *prioritet estetske funkcije umetnosti*, i

¹⁶ *Isto*, str. 265.

¹⁷ *Isto*, str. 269.

to kroz borbe koje su trajale, može se reći, više vekova. Morawski priznaje da je socijalističkom realizmu imanentno to da daje prednost *vaspitnoj funkciji umetnosti*. Promena u prioritetu funkcija koje se pridaju umetnosti definitivno predstavlja liniju razgraničenja između estetičkog tradicionalizma i moderne. Socijalistički realizam pripada, prema tome, porodici estetičkog tradicionalizma, a ne moderni.

3

Jedan od naših retkih književnih istoričara – možda i jedini – koji je jasno uočio o kakvim je tektonskim poremećajima bilo reči u poratnoj književnoj istoriji bio je Ivo Frangeš. On je svoje zapažanje zasnovao na primeru hrvatske književnosti, ali mi se čini da ono važi i za mnoge druge nacionalne književnosti. Štaviše, Frangešov uvid inspirativan je i može se razmišljati dalekosežnije: nije li talas što ga je pokrenula boljševička revolucija, uopšte uzev, doneo u kulturi i umetnosti izvesnu rearhaizaciju i retradicionalizaciju? Evo šta kaže Frangeš:

„Iz rata [Drugog svetskog rata – D. B.] je hrvatska književnost izišla još jednom ispunjena sviješću o svojoj ulozi u životu nacije i o trajnosti pouka svoje tradicije: povijest se, po tko zna koji put, ali jače nego ikad, pobrinula da život i zbivanja u njemu svede na sukob svjetla i mraka, na ‘mi i oni’, ukratko na crno-bijelu viziju. Kad je opstanak jedne strane, doslovno, uvjetovan uništenjem druge, nema ni u umjetnosti pretpostavke za nijanse u međuprostorima. Modernističke spoznaje o (relativnoj) autonomiji umjetnosti morale su ustupiti mjesto tradicionalnoj poziciji književnosti kao vrhunskoj svijesti nacije. Razrušenoj, ratom opustošenoj i, doslovno, krvlju natopljenoj zemlji, hrvatska je književnost ponovno ponudila svoje usluge i žrtvovala jedva dosegnutu kritičnost.“¹⁸

Autor polazi iz nešto drugačije perspektive jer je u pitanju hrvatska književnost, ali mu zaključak, po mom mišljenju, važi i za mnoge istočnoevropske nacionalne književnosti, a posebno za srpsku litera-

¹⁸ Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb–Ljubljana, 1987, str. 353.

туру prvih godina posle Drugog svetskog rata. I ona je žrtvovala svoju modernost i kritičnost. Osim onih koji su otišli u inostranstvo, živih je modernista bilo i u zemlji, ali se tih prvih godina nisu mogli čuti.

Vratimo se iz ovog ekskurza na Morawskog. Pisao je svoj rad u zimu 1956. godine, posle poljskog Oktobra '56, kada su se mnogi proponenti socijalističkog realizma preko noći preobratali u njegove najžešće kritičare. Ervin Šinko je napisao svoju studiju desetak godina ranije. U tom se radu, ponekad i jasnije nego kod poljskog marksiste, ističe težnja da se socijalistički realizam predstavi kao nastavljajući najboljih umetničkih i estetičkih tradicija. U intelektualnom pogledu, Šinkov spis nije ni po čemu inferioran stanovištu Morawskog. Međutim, uopšte uzev, prednost je neosporno na strani poljskog estetičara, jer je imao i hrabrosti i intelektualnog poštenja da se ne odriče svojih uverenja ni onda kada su ona izgubila na popularnosti ili obaveznosti. Zagrebački marksista je, pak, među prvima okrenuo leđa socijalističkom realizmu, i to onda kada su mu to ideološko-političke prilike dopustile.

Od kakvih opštih pretpostavki polazi socrealistička doktrina? Da li je ona isključivo rezultat odluke jedne vlasti da uvede službeni umetnost? Ima li ta doktrina bilo kakve veze sa marksističkom koncepcijom? Na ta pitanja nije moguće davati jednako precizne odgovore. Na primer, izvesno je da se, na osnovu radova „klasika“ marksizma odnosno marksizma-lenjinizma, mogu obrazlagati *različita* shvatanja umetnosti, a socrealističko je jedno među njima, koje u svojoj konzistentnosti ne zaostaje za drugima. Prema tome, neki postulati socrealističke doktrine ne mogu se dovoditi u sumnju a da se, u isti mah, ne postavi pitanje o održivosti nekih marksističkih teza. To se lepo može videti na primeru formulacije socrealističke doktrine što ju je dao Šinko.

4

Da se podsetimo: kao teoretičar socrealizma, Grgo Gamulin je stavio naglasak na *razvitalak umetnosti*; u istoj ulozi, Ervin Šinko je, međutim, insistirao na *sintezi*.

Iako će nekoliko godina kasnije sam Šinko odbaciti socrealizam, ostaje činjenica da je dao jednu od najboljih formulacija socrealističke doktrine; ta ocena odnosi se isključivo na njen intelektualni nivo, i ne dotiče se pitanja u kojoj je meri njegova interpretacija zaista bila uticajna među pristalicama socrealizma. Vrlo je verovatno da je tu dolazilo do raskoraka, pre svega zbog okolnosti da ideološki preporučena varijanta socrealizma, lišena ozbiljnijeg intelektualnog sadržaja, nije u najboljem skladu s Šinkovim, hegelovski inspirisanim, pokušajem da se socrealizam protumači kao sinteza svega najboljeg što nudi umetnička tradicija.

Svakako najopštija pretpostavka marksizma, na koju se oslanja Šinko u svom izlaganju, izražena je rečima „Tajna je historije riješena“. Pretpostavku o rešenoj tajni istorije nazvao bih *epistemološkim maksimalizmom* ili, možda bolje, *sveopštom prozirnošću*. Revolucionarna struja marksizma je, mahom, bila veoma samouverena i radikalno racionalistički usmerena kad je u pitanju bila istorija. Na sreću, marksizam se ne može svesti samo na njegovu revolucionarnu struju, ali se, igrom slučaja, ipak moramo baviti njome jer je u njenom krilu detaljno razvijena ideja o socijalističkom realizmu.

Šinko piše: „Tajna je historije riješena. Nijedan se događaj u povijesti ne može ni usporediti sa značajem apsolutne novosti, s društvenim, duhovnim i duševnim sadržajem te revolucije, koja je prva pobijedila u Sovjetskom Savezu.“¹⁹

Značenje iskaza „Tajna je historije riješena“ grana se u dva pravca – saznajnom i praktičnom. Naveo sam mesto na kojem se specifikuje praktično značenje tog iskaza: reč je o „društvenoj, duhovnoj i duševnoj revoluciji“ pred kojom stoji čovečanstvo, a ona je, samo kao prva u nizu, već pobedila u Sovjetskom Savezu. Važno je uočiti taj aspekt značenja ključnog marksističkog uverenja o rešenoj zagonetki istorije. Ono je osnova za koncepciju o „novom čoveku“ bez koje se ne bi mogao ni zamisliti socrealizam.

Saznajni smisao iskaza „Tajna je historije riješena“ zasniva se na uverenju da je marksizam otkrio „zakone i zakonitosti društvenog

¹⁹ Ervin Šinko, „Kulturna baština i socijalistički realizam“, u: *Književne studije*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949, str. 111.

razvitka“.²⁰ Da je, kao marksista, ostao samo na tom saznavnom značenju iskaza, njegovo uverenje bi išlo u red klasičnih racionalističkih shvatanja. Međutim, marksizam nije isto što i racionalizam, niti su marksisti puki racionalisti. O tome lapidarno svedoči Marxova slavna jedanaesta teza o Feuerbachu (Fojerbah), koja izražava, reklo bi se, suštinu marksističkog uverenja. Saznanje zakonitosti društvenog razvitka je po svojoj prirodi superiorno drugim znanjima: „Čovjek je došao do saznanja zakona društvenog razvitka i, budući da je stekao to saznanje, sama je ljudska misao postigla jedan viši stepen“.²¹ Pojedinac (ili klasa) sa tako superiornim znanjem zauzimaju specifičan položaj u ljudskoj zajednici, ali i u celokupnoj istoriji:

„Čovjek, koji je na sadašnjem stupnju društvenog razvitka stekao svijest, da je sposoban mijenjati cijelu historiju, i koji svojim očima vidi, da je kadar ostvariti ljudsku zajednicu, koja ne postoji za porobljivanje, za iskorišćavanje, za gušenje čovjeka, nego za uzdizanje, za razvijanje dotad neslučenih stvaralačkih, dobrih i lijepih ljudskih snaga, takav je čovjek sadašnjice novost u ljudskoj povijesti, novost je po onome, što je ostvario, po onome, što ostvaruje, po onome, što hoće ostvariti, i po svojoj jasnoj svijesti, do koje je stigao, prvi puta otkad živi na zemlji. Novost je i po svom ‘historijskom optimizmu’, koji se osniva na naučnim spoznajama zakonitosti i zakona društvenog razvitka.“²² Drugim rečima, „novi čovek“ ne raspolaze samo saznanjem o rešenoj zagonetki istorije, on *preoblikuje* tu istoriju. Iz takvog shvatanja „novog čoveka“ izvedena je, sasvim legitimno, i sorealistička doktrina; ona je, naime, samo sredstvo da se poveća tabor „novih ljudi“. U tom smislu, marksizam, više pragmatično nego doktrinarno, dopušta da se bilo koji pojedinac, bez obzira na klasno ili rasno poreklo, može preobratiti u „novog čoveka“. Konsekventno zastupani marksizam, međutim, ne dopušta tako velike mogućnosti individualnog izbora. Totalitetu znanja, tajni istorije ili istini – opšte je mesto marksizma – pristup ima samo proletarijat.

²⁰ *Isto*, str. 109.

²¹ *Isto*, str. 109.

²² *Isto*, str. 111.

Svakako se inspirišući *mladim* Lukácsem²³, koga inače ne citira, Šinko piše:

„Istina danas nije vidljiva osim sa strane proletarijata“.²⁴

Tako osetljiva tvrdnja tumači se različito. Marksisti lišeni imaginacije i bez izrazite sposobnosti da bar minimalno sagledaju neke konsekvencije svojih radikalnih tvrdnji, tezu o istini i proletarijatu shvataju u smislu da je „tajna istorije“ dostupna jedino stvarnim, empirijskim proleterima (proletkultovski pokret); premda tu tvrdnju prihvataju mahom svi marksisti – jer ona proističe iz uverenja o povlašćenom položaju jedne klase – postoje različite tehnike kako da se oslabi njen doslovni smisao.

Jedna od tih tehnika razlikuje pojmove *proletarijat* i *stanovište proletarijata*. Konsekvencija: proletarijat ne mora svagda stajati na *stanovištu* proletarijata; prema tome, proleterske interese može bolje tumačiti i zastupati neka organizacija koja nije nužno sastavljena od proletera. Praktično ista tehnika razlikuje pojmove *empirijski proletarijat* i *proletarijat u istorijskom smislu*. Bilo koja varijanta da je u pitanju, zaključak je isti: teza da je istina dostupna samo sa strane proletarijata izvor je shvatanja o klasnosti/partijnosti kulture odnosno umetnosti.

²³ Uticaj Lukácsev bio je ogroman posle Drugog svetskog rata i u našoj zemlji: bio je svakako najprevođeniji marksista u nas. Relativno rano su se kod nekih naših estetičara pojavili otpori njegovom mišljenju preferirajući Ernsta Blocha (Bloh) u pitanjima umetnosti. Opreznu ali principijelnu kritiku Lukácsevskih estetičkih gledišta izložio je Ivan Focht u uvodnoj studiji njegovoj *Prolegomeni za marksističku estetiku* (Nolit, Beograd, 1960): „Shvativši sadržaj umjetnosti tematski, Lukač i nije u stanju da obradi muziku, arhitekturu ili ornament“ (str. XXXIV) ili, drugim rečima, Lukács je pristupao umetnosti gnoseološki; na to se nadovezuje Focht ontološkim pristupom umetnosti. Ima i jedna ocena mađarskog marksiste iz pera Theodora Adorna: „Pri svemu tome dobija se utisak da se radi o čovjeku koji beznadežno tresе svojim lancima i pri tom zamišlja da je njihov zveket hod svjetskog duha“ (str. XI). Usput, često se baš u minijaturi, pregnantno, vrlo lepo može razabrati kako stanje tako i potonje promene u duhovnom *backgroundu*: godine 1960. Focht kaže za Adorna da je „pošten građanski mislilac“; a u sedamdesetim i osamdesetim godinama on, pak, kotira sasvim drugačije u nas – *marksistički* teoretičar i estetičar Theodor Adorno. Dakle, očigledna je razlika u vidokrugu.

²⁴ Šinko, *naved. delo*, str. 116.

Pošto je marksizam otkrio „zakone društvenog razvitka“ i rešio tajnu istorije, budućnost je postala transparentna. Marksista se, dakle, stavlja na stanovište budućega: socrealistički umetnik ostvaruje „cijelu istinu“, tj. onu koja „prikazuje u sadašnjosti nazočnost budućega“. Socijalistički realizam je, dakle, usklađen sa osnovnim temporalnim shvatanjem marksizma: *buduće ima primat*.

Socrealistički umetnik ima na umu onu istinu koja „spaja sadašnjeg čovjeka s čovjekom budućnosti“. Stoga je zadatak umetnika socijalističkog realizma: „U svakoj sadašnjici prisluškvitati kucanje srca budućnosti“.²⁵

Pojam budućega je *ključna reč* kod Šinka, dakle nipošto slučajna i nehotimična. Pokazuje on to lepo i u svojoj studiji o socijalističkom realizmu: „Socijalistički realizam je umjetnost, koja zahtijeva od umjetnika, da, privržen stvarnosti, izrazi stvarnost, ali ne kao njen zarobljenik, nego s perspektivom budućnosti pred očima“.²⁶ Ta *perspektiva budućnosti* razlikuje se od prosvetiteljskog optimizma, ističe autor, po tome što je „historijski plod stečena saznanja“; optimizam umetnika socijalističkog realizma se osniva na znanju.²⁷

Umetnost ranijih epoha počivala je na neznanju, piše Šinko, pa dodaje: „I neznanje može postati umjetnički stvaralačko... ali je neznanje samo dotle stvaralačko, dok je historijski nužno, dok se misli, da je znanje, dok se ne zna, da je neznanje“. Odatle i konsekventan zaključak: „Svakome je jasno, da nema umjetnika, koji bi danas mogao stvoriti živo, umjetničko djelo na temelju srednjovjekovnih predodžbi o strukturi svemira. Moralo bi da bude isto tako jasno, da je danas nemoguće, da je danas anahronistička svaka takva umjetnost, za koju i dalje postoji neprozirni mrak ondje, gdje suvremena svijest, nauka marksizma, rješava tajnu.“²⁸ Socijalistički realizam, reklo bi se, predstavljao bi *program modernizacije savremene umetnosti*. Koliko god, u prvi mah, ta interpretacija izgledala iznenađujuća i nespojiva sa notornim antimodernističkim proklamacijama poznatih

²⁵ *Isto*, str. 114.

²⁶ *Isto*, str. 108.

²⁷ *Isto*, str. 108.

²⁸ *Isto*, str. 109.

socrealista, njom se samo potvrđuje originalnost Šinkove interpretacije socijalističkog realizma. U to ćemo se lako uveriti ako pažljivije pogledamo kako on interpretira umetničko nasleđe. „Socijalistički se realizam osniva na prihvaćanju svih kulturnih postignuća dosadašnjeg razvitka čovječanstva i traži rješenje suprotnosti između čovjeka i društva, individualnoga i kolektiva, suprotnosti, koje su u okviru građanskog društva, a zato i u okviru građanske svijesti i umjetnosti, nerješive“, piše autor.²⁹ Taj odnos socijalističkog realizma prema nasleđu, u smislu Hegelovog *aufgehoben*, ističe se na više mesta: socijalistički realizam ima da „savlada i preraste“ problematiku građanske umjetnosti – „ali socijalistički realizam ima da to izvrši na temelju postignuća građanske umjetnosti“.³⁰

Zanimljivo je da je Šinko bez teškoća povezo ovo shvatanje socrealizma s nekim mislima iz *Ranih radova*, tj. iz *Ekonomsko-filozofskih rukopisa*.³¹ Marx kaže: „Na oblikovanju pet ljudskih osjetila radila je čitava dosadašnja historija svijeta“, a jugoslovenski marksista dodaje – „i sam socijalistički realizam nije negacija, nego dalji viši plod tog razvitka“.³² Njegovo shvatanje organsko je po svom isticanju *evolutivnosti* i *kontinuiteta* u kulturi i umjetnosti. Ono, dakle, ne dopušta da se odbacuje umetničko nasleđe; ali je *protiv*

²⁹ *Isto*, str. 57–58.

³⁰ Podvukao Šinko; *isto*, str. 55.

³¹ Oni koji zastupaju tezu da je socijalistički realizam nespojiv sa marksizmom, trebalo bi da obrate pažnju na činjenicu da Šinko ne citira samo Staljina, Lenjina i nekoliko, za to doba, standardnih Marxovih i Engelsovih radova. Iz prve ruke je poznavao i koristio se ranim Marxovim (i Engelsovim) opusom. Na primer, *Nemačka ideologija*, prema izdanju u *Celokupnim delima*, Moskva, 1933, citirana je na str. 9 Šinkovog rada; *Uvod u kritiku političke ekonomije*, na str. 17; *Oekonomisch-philosophische Manuskripte (1844)*, prema *Gesamtausgabe* (Celokupno izdanje), Berlin, 1932, citirani su na str. 26 i 55; *Zur Kritik der politischen Oekonomie*, Stuttgart, 1922, citirano na str. 35; *Die heilige Familie, Gesamtausgabe*, Berlin, 1932, citirano na str. 111. Na str. 10 citira se delo: G. Vico, *Principi di scienza nuova*. Za našu posleratnu istoriju ideja nije bez značaja ni to da autor, u knjizi izišloj 1949. godine, opširno piše o *socijalističkom humanizmu*, o kojem često i rado govori još Maksim Gorki (vid. Šinko, „O moralu, o socijalističkom humanizmu i o Maksimu Gorkom“, *Književne studije*, str. 229–304).

³² *Isto*, str. 55.

revolucionarnih tendencija savremenih umetničkih avangardi. Prema tome, ovde se na višem nivou ipak odbacuje moderna umetnost, a njegovu tvrdnju o programu modernizacije savremene umetnosti neophodno je relativizovati.

Prema Šinkovom i mišljenju mahom svih sorealističkih teoretičara, traganje za revolucionarnošću u formi pogrešno je: „Traženje ‘revolucionarne’ forme karakteristika je građanske umjetnosti, koja je iscrpila svoje stvaralačke odnose prema stvarnosti. Ona mora tu svoju prazninu pokrivati ‘revolucionarnom’ formom.“³³ Tek u toj tački ocrtava se granica njegovog stava prema modernoj umetnosti: „Od ekspresionizma do nadrealizma, od kulta crnačke plastike sve do kulta prelogičnoga i podsvjesnoga, do kulta formalizma, sve je to traženje ‘revolucionarne’ forme za prazninu, koja se zgraža sama pred sobom.“³⁴ Ne iznenađuje to što je za takav svoj stav za svedoka pozvao L. N. Tolstoja i tradiciju ruskog realizma. Prema Šinkovom mišljenju, „umjetnička svijest ruskih realista [je] na višem stupnju, nego što je ona dotad bila u realističkom romanu“.³⁵ Naime, „ruski je realistički roman svijesno vratio umjetniku onu društvenu funkciju, koju je Dante bio prisvojio: on je sudac, i to sudac sadašnjice s voljom da mijenja sadašnjicu, da stvara budućnost“.³⁶ Ali, upravo posredstvom obnove društvene funkcije umetnika kao sudije socijalistički realizam je izvršio i *rearhajizaciju umetnosti*, tj. porekao je osnovnu tekovinu moderne – pravo umetnika da istražuje formu po sebi i da stvara umetnost radi umetnosti same.

Obnova primata društvene funkcije umetnika i umetnosti logična je posledica pretpostavki od kojih se polazi. Već je skrenuta pažnja na neka racionalistička obeležja marksističkog gledišta („rešena tajna istorije“). Šinko ih je i eksplicitno formulisao: „Socijalistički je realizam takav pravac umjetnosti, koji kod umjetnika pretpostavlja određeni nazor na svijet. Taj se nazor na svijet osniva na spoznajama dijalektičkog materijalizma...“ Da bi umetnik postao socijalistički realista, on mora, dakle, da usvoji „kategorički imperativ marksističke

³³ *Isto*, str. 104.

³⁴ *Isto*, str. 104.

³⁵ *Isto*, str. 99.

³⁶ *Isto*, str. 99.

etike“, i to sa sledećom Marxovom formulacijom: „Ono, što je za čovjeka najuzvišeniše, to je on sam; potrebno je dakle rušiti sve uvjete, koji čine od čovjeka poniženo, ropsko i podlo biće“. ³⁷

Taj odnos prema čoveku i društvu, onako kako ga je formulisao Marx, sačinjava „osnovni duhovni i duševni sadržaj umjetnosti i umjetnika socijalističkog realizma“. Otuda nije teško razumeti kako nastaje koncepcija klasnosti/partijnosti umetnosti: „Jednom riječju, socijalistički je realizam takva umjetnost, u kojoj se oblikuje ono, što je najuzvišeniše za čovjeka – čovjek – u solidarnosti s konkretnom borbom, koja se vodi protiv neljudskih sila, a za univerzalno ostvarenje ljudskoga“. ³⁸ Umetnost je oružje u klasnoj borbi, i u tome se sastoji njena aktualna društvena funkcija. Zato u socrealizmu postoji primat ciljeva, a samim tim i sadržaja:

„Socijalistički realizam polazi od novih sadržaja saznanja i oni mu određuju izražajnu formu. Pojam je forme uključen u formu sadržaja. Sadržaja, umjetničkog sadržaja, nema izvan forme. Ono što je materijal umjetničkog oblikovanja i sam umjetnički oblik zajednički čine *sadržaj*“. ³⁹ U ovoj ponešto enigmatičnoj misli, izvesna je jedino Šinkova namera da *ospori autonomnost formalnih istraživanja u umetnosti*, tj. da na neki način problem forme učini zavisnim od „pogleda na svijet“ i učesća umetnosti u klasnoj borbi. Ona direktno protivreći drugde izrečenom zahtevu da se poštuju dostignuća prošlosti i umetničko nasleđe. Jer, umetničko nasleđe prošlosti ipak nije moguće svesti na prostu tekovinu spontanih dijalektičkih materijalista i neosvešćenih socrealista. Šinko je pokušao da bar donekle ublaži protivrečnost time što načelne zadatke socrealizma nije poistovetio sa njegovim ostvarenjima; premda je bio sklon da proklamuje kako je socijalistički realizam koji se stvara „dokaz za to, da su... političke potrebe potpuno u skladu s potrebama umjetnosti“. ⁴⁰

Načelno bi, dakle, bila moguća sinteza umetnosti i politike. Socijalistički realizam se razvija zajedno s borbom proletarijata: „On nije

³⁷ Vid. *isto*, str. 102.

³⁸ *Isto*, str. 103–104.

³⁹ *Isto*, str. 106.

⁴⁰ *Isto*, str. 117.

nešto, što je gotovo, on nije ostvaren, on je u nastajanju, on se ostvaruje u borbi i tom borbom i sam je oružje i izraz te borbe“. Takvo shvatanje socrealizma u nastajanju otvara Šinku odstupnicu u vrednovanju postojećih dostignuća.⁴¹ Takođe mu otvara još jednu važnu odstupnicu: „Socijalistički realizam nema ‘propisa’, on nije tehnika, koja se može manje više dobro naučiti. Njegovi su načelni zahtjevi jasni, ali sve zavisi o ličnosti i o *životnoj* praksi samoga umjetnika.“ Međutim, treba i to istaći, tako formulisana odstupnica dvosmislena je: tačno je da odsustvo „propisa“ može značiti umetničku slobodu; ali, upravo to odsustvo pravila ostavlja i prostor za arbitrarnost kritike, koja, načelno, za svako ostvarenje može tvrditi da nije socrealističko. Šinko je bio, po mom mišljenju, u zabludi kada je mislio da je za umetničku slobodu dovoljno reći da nema nikakvih propisa za umetnost. Poreklo umetničke slobode, kao i svake slobode uopšte, vodi, s jedne strane, ka pojedincu a, s druge strane, ka političkom poretku i institucijama.

5

Cilj ove analize nije bio da pokaže kako je posle Drugog svetskog rata, osim zločeste, zogovićevske varijante, postojala i neka druga, dobroćudna i nedužna koncepcija socrealizma. Cilj je bio da se pokaže da socrealizam nije ni naivna, ni glupa, ni antimarksistička doktrina;⁴²

⁴¹ Ipak to nije bila dovoljna odstupnica da Šinka navede na uzdržljivost pred, na primer, delom Maksima Gorkog, čija je autobiografija za njega „sigurno jedna od najbogatijih [knjiga – *prim.* D. B.] u svjetskoj književnosti“ (*Isto*, str. 119).

⁴² Postoje i drugi primeri koji potkrepljuju takvu ocenu. Poznati marksista Karel Teige (Tajge), kritičar *stvarnog* socrealizma, nije osporavao socrealizam u svakom obliku. Naime, u vreme prvih proklamacija socrealizma – Prvi kongres sovjetskih pisaca u Moskvi 1934. godine – bila je, po Teigeovom mišljenju, „opravdana pretpostavka kako program socijalističkog realizma, shvaćen široko i u slobodnom duhu, može postati osnova jedinstvenog fronta progresivne i revolucionarne umetnosti, u borbi za odbranu kulture i ljudskih prava protiv fašizma, za obezbeđivanje slobode misli i njenog izražavanja od bilo kakvog glajhšaltovanja. Bila je moguća nada da socijalistički realizam postulira slobodnu, suštinski revolucionarnu umetnost koja bi ostvarila živu sintezu dometa avangardnog stvaralaštva“ (K. Tajge, *Vašar umetnosti*, prev. A. Ilić, Mladost, Beograd, 1977, str. 324).

on nije ni „nemoguća estetika“;⁴³ niti nekoherentna, samoprotivrečna doktrina.⁴⁴

Mogućnost socrealizma je, štaviše, smeštena u samo jezgro marksizma. To, po sebi, nije ništa kompromitantno za marksizam. Njegova specifično istorijska odgovornost leži, pre svega, u nastanku određenih političkih poredaka. Tek u sklopu tih poredaka socrealizam je postao represivna doktrina. Pravde radi, međutim, treba reći da su u takvim porecima, pre nego što je stradala umetnička sloboda, ugušene mnoge druge, svakako elementarnije slobode.

Nije sporno da je *kritika* socrealističke doktrine pedesetih godina u Jugoslaviji bila motivisana prevashodno *politički*, tj. nalazila se u funkciji opšteg ideološko-političkog sukoba sa Staljinom. Staljinistički odgovor na Staljinov napad, u domenu ideologije, ogledao se u izboru osnovne strategije spora – naporu da se dokaže da je u SSSR izvršena *revizija marksizma*, te da je staljinizam *revizionizam*. Prema tome, jugoslovenski marksisti (komunisti) bore se za izvornost i čistotu marksizma-lenjinizma. Drugim rečima, ta strategija ide za tim da se bude veći staljinist od samog Staljina! Druga strategija odbrane, koja se profilirala nešto kasnije, zasnivala se na *pravu na sopstveni put* (u komunizam), pa su, samim tim, diskusije o ortodoksiji i revizionizmu došle u drugi plan. Postojanjem tih različitih strategija može se objasniti okolnost da, u prvih mah, kad je otvoren sukob sa Staljinom, nije bilo pokušaja da se redefinišu osnovna ideološka gledišta, pa dakle ni socrealistička doktrina.

⁴³ Ta kvalifikacija nalazi se u naslovu knjige Regine Robin (Roben), *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*, Payot, Paris, 1986. Knjiga mi, međutim, nije bila dostupna. Prikaz knjige objavljen je u *Slavic Review*, br. 1, 1988, vol. 47, str. 167–168.

⁴⁴ James P. Scanlan (Skenlen) brani tezu da u estetičkoj teoriji socijalističkog realizma nema inherentne samoprotivrečnosti: „Ma šta inače da mislimo o toj teoriji – kako je slaba, blesava, te, konačno, da se ne može održati kao pogled na umetnost – socijalistički realizam je savršeno konzistentna teorijska tvorevina sa savršeno konzistentnom primenom“ (“Can Realism be Socialist?“, *The British Journal of Aesthetics*, br. 1, 1974, vol. 14, str. 42).

Umesto da se bavim prikazivanjem kritika sorealizma, korisnije je na nekom primeru pratiti transformaciju kroz koju su prolazili istaknuti marksisti estetičari. Verovatno je da nema boljeg primera od onog što nam ga pruža delo Ervina Šinka. Njegov je opus podesan za analizu i zbog činjenice da je, bez ikakve sumnje, bio jedan od najbolje obrazovanih marksista u Jugoslaviji svog vremena.

Pre svega, njegovo opredeljenje za bilo koje gledište o umetnosti u okvirima marksizma ne može se odbaciti kao puki izraz primitivizma, neukosti ili neobaveštenosti. On ide u red onih koji su dobro znali da nije svako vreme podesno da se demonstriraju sva znanja. Kako su se vremena menjala, Šinko je pokazivao šta sve zna: on je, na primer, među prvima ako ne i prvi (uz Krležu) ukazao na opšte karakteristike totalitarnih ili programskih estetika, te na izvesne zajedničke odlike staljinističke i nacističke doktrine o umetnosti.

U svom radu o sorealizmu, videli smo, Šinko je u SSSR video rešenje „tajne historije“. Svega nekoliko godina kasnije, pošto su jugoslovenski komunisti ušli u sukob sa Staljinom, on će, razume se, osporiti Sovjetski Savez kao uzor prema kojem se stvara socijalistička kultura: sama socijalistička kultura se „gradi, ona još nije tu, ali se gradi i gradit će se još stoljećima“. ⁴⁵ Oспорavajući jednu Revajevu (Revaj) tezu, jugoslovenski marksista se poziva na poznato Marxovo shvatanje o tzv. nejednakom razvitku umetnosti (doba procvata u odnosu na materijalnu osnovu društva). ⁴⁶ Oспорio je dosledno i pojam napretka u umetnosti: ukazao je na to da „progres u historijskom procesu“ ne povlači za sobom postojanje „prograsa u stvaranju umjetničke ljepote *u istom smislu*“. Kako se taj proces odvija u umetnosti – predmet je „slobodnog i kritičkog ispitivanja, koje će jednom dovesti do izgradnje marksističke estetike“. ⁴⁷ Prema tome, Šinko implicitno

⁴⁵ E. Šinko, „Laži i istine (Marginalije uz jednu nezavršenu diskusiju)“, *Republika*, br. 11–12, 1950, str. 812.

⁴⁶ Na to shvatanje se, po pravilu, pozivaju oni marksisti kojima je stalo do toga da, u okviru marksizma, sačuvaju izvesnu autonomiju umetnosti.

⁴⁷ *Isto*, str. 812.

kaže da ne postoji izgrađena marksistička estetika. Tu tvrdnju u istom, implicitnom, obliku ponavlja i na sledećem mestu:

„Ali da li je slučajno, što u Sovjetskom Savezu nema marksističke estetike niti se radi – u smislu istraživačke nauke – na izgradnji takve estetike? Može li se uopšte govoriti o izgradnji marksističke estetike u zemlji, u kojoj tvrde, da se socijalistička, štaviše komunistička kultura može realizovati pomoću birokratskih mjera, pomoću nepogrešivih naredaba, nad čijim izvršenjem bdije NKVD i čitav jedan bezdušni, idolizirani i surovi gorostastni državni aparat?“⁴⁸ Ova su pitanja samo retorička; odgovor je, naime, poznat. Međutim, treba uočiti sledeću nijansu: godine 1950, Šinko poriče postojanje marksističke estetike u Sovjetskom Savezu, poriče i to da je ona uopšte bilo gde izgrađena, ali je ne poriče kao mogućnost, kao što je ne poriče ni kao „istraživačku nauku“.

Godine 1951, jugoslovenski marksista piše kako je „vrijeme, da se nakon oslobođenja od političkih i ekonomskih okova oslobodimo – i to konačno i potpuno – i od duhovnih okova, koje su nam nametnuli i koje bi željeli da nam još i danas nameću staljinistički svećenici Sovjetskog Saveza“.⁴⁹ Formulacija je višestruko zanimljiva: upoređena sa iskazima drugih u to vreme, ona bez sumnje svedoči o lucidnosti autora: nije, naime, dovoljno odbiti politički i ekonomski pritisak; oslobađanje neizbežno obuhvata i duhovnu sferu. Treba se, dakle, osloboditi i „duhovnih okova“. S druge strane, predočeni iskaz svedoči o granicama što ih je nametnulo vreme: kao da „duhovne okove“ nisu delom izabrali sami jugoslovenski komunisti! Šinkov doprinos oslobođenju od duhovnih okova takođe ima dva lica: s jedne strane, on odbija da izvore staljinističkog shvatanja kulture traži kod Lenjina ili Engelsa i Marxa, Černiševskog, Bjelinskog ili Dobroljubova; s druge strane, Staljinovi teoretičari su, prema Šinku, obični *plagijatori*, i to oni koji plagiraju nacionalsocijalističku doktrinu!⁵⁰ Dobro je uočio da postoje određene istorijske paralele u

⁴⁸ *Isto*, str. 812.

⁴⁹ E. Šinko, „Borba protiv naturalizma ili strah od ljudskoga“, *Republika*, br. 4–5, 1951, str. 322.

⁵⁰ *Isto*, str. 319.

shvatanju zadataka umetnosti⁵¹, odnosno *konkordancija* u *duhovnoj strukturi*.⁵² Međutim, umesto da analizu produbi i pokaže strukturalne sličnosti političkih režima koji funkcionalizuju kulturu kroz gotovo istovetne parole, Šinko se opredelio za polemiku koja je više lično usmerena, pa staljinističke ideologe prikazuje kao *plagijatore*.

Ne verujem da će prosečnom čitaocu zaista biti lako kome bi mogao da pripiše autorstvo iskaza poput ovog:

„*Umetnik ne stvara za umetnike, nego, kao svi ostali, za narod*“.

Čitalac bi bio u pravu ukoliko pretpostavi da osoba koja je dala takav iskaz nije ljubitelj moderne umetnosti. Verovatno bi se ne malo iznenadio kada mu bude saopšteno da je autor niko drugi do – Adolf Hitler!

Bez teškoća su povlačene paralele između protivnika *entartete Kunst* i *dekadentne (buržoaske) umetnosti*. U toj analizi njemu nedostaje rodni pojam kojim bi obuhvatio zajedničku prirodu dva represivna poretka, staljinističkog i nacističkog. Koliko taj nedostatak treba pripisati Šinku lično a koliko, pak, ograničenjima što ih je vreme nametalo mišljenju – teško je danas o tome pouzdano govoriti.

Nema nikakve sumnje u to da je Šinko bio veoma obavešten, a da je svoja znanja pokazivao – ne može se izbeći tom utisku – u skladu sa prilikama u javnom životu. Prešao je put od zagovornika socijalističkog realizma do gledišta koje odbacuje zamisao marksističke estetike. Bilo kakvi propisi o umetnosti su neprihvatljivi, a odlučujuću reč o umetnosti imaju sami umetnici. Tako bi se, kada je u pitanju umetnost, mogao rezimirati Šinkov zahtev za oslobođenje od „duhovnih okova“.

7

Uobičajeno je da se teorija odraza dovodi u vezu sa doktrinom socijalističkog realizma.⁵³ Nije teško naći primere koji idu u prilog

⁵¹ *Isto*, str. 318.

⁵² *Isto*, str. 319.

⁵³ Danko Grlić tvrdi da je „čitava estetika socijalističkog realizma“ utemeljena na teoriji odraza (vid. D. Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 281).

toj tezi: dovoljno je uzeti neki od sovjetskih radova iz tog doba na tu temu. Takođe nije teško pokazati da je i u Jugoslaviji socrealizam u smislu *kulturne politike* često i rado koristio teoriju odraza da bi duhovno kontrolisao lojalnost umetnika prema „našoj stvarnosti“. Štaviše, vrlo je lako potkrepiti je spisima naših partijskih ideologa. Međutim, u prvi mah zvučaće neobično ako se kaže da teorija odraza uopšte nije bila ni osnovna, još manje glavna pretpostavka u najboljim domaćim formulacijama socrealističke doktrine. Istina, ona je korišćena, ali kao njen manje važan deo.

Teorija odraza više je u skladu sa klasičnim realizmom u umetnosti. Budući da moje tumačenje statusa teorije odraza u socrealističkoj doktrini svakako nije široko rasprostranjeno, a inspirisano je željom da se o njoj raspravlja kao i o svakoj drugoj intelektualnoj tvorevini – ispravnoj ili pogrešnoj, svejedno je – neophodno je da argumentujem takvo gledište.

Jedna od najboljih, ako ne i najbolja formulacija socrealističke doktrine u jugoslovenskim okvirima potekla je upravo iz pera Ervina Šinka. On piše:

„Svaka umjetnička vrsta ili forma odgovara nekom određenom razvojnom stupnju i nekom određenom stanju društvene svijesti. Ali bi krivo bilo shvatiti to tako, da je umjetnost neka ilustracija društvenog razvitka; ona nije samo odraz, ona je izraz. Ali jer je izraz, zato je i djelotvoran sudionik ljudskog razvitka.“⁵⁴ U ove tri rečenice vrlo lepo se vidi u kojim okvirima se koristi teorija odraza, i zašto se socrealistička doktrina ne može bez ostatka zasnovati na teoriji odraza.

U prvoj rečenici izloženo je gledište koje možemo shvatiti i kao osnovu sociologije umetnosti, a u skladu je sa klasičnom marksističkom doktrinom o *bazi* i *nadgradnji*. U drugoj rečenici kaže se kako *ne treba* interpretirati prvi iskaz: umetnost naime nije „ilustracija društvenog razvitka“. Šinko se u svom stanovištu oslanja i na poznati stav o neravnomernom razvitku materijalne i umetničke proizvodnje.⁵⁵ Da bi izbegao tumačenje umetnosti u smislu „ilustracije društvenog razvitka“, potrebno mu je da upotpuni svoju tezu iz prve

⁵⁴ E. Šinko, *Književne studije*, str. 34.

⁵⁵ *Isto*, str. 17.

rečenice, koja se oslanja na teoriju odraza, pa zato kaže da umetnost nije samo odraz, nego i izraz. Dopuna pojmom *izraz* od suštinske je važnosti zapravo za ono što se tvrdi tek u trećoj rečenici.

Naime – prelazim na treću rečenicu – umetnost je „djelotvoran sudionik ljudskog razvitka“ samo ako je izraz, a ne odraz. Drugim rečima, kategorija odraza podesna je za zasnivanje određenog tipa tumačenja ili objašnjenja istorije; međutim, ona nije podesna da zasnjuje učešće umetnosti u *promeni sveta*, cilju koji je najvažniji za revolucionarni marksizam.

Socrealistička doktrina, bar u formulaciji koju ovde razmatramo, ima na umu upravo takvo učešće umetnosti u revolucionarnoj promeni sveta. To se lepo kaže na više mesta u Šinkovom radu: „Socijalistički realizam je umjetnost“, da ponovo citiram to izuzetno mesto, „koja zahtijeva od umjetnika, da, privržen stvarnosti, izrazi stvarnost, ali ne kao njen zarobljenik, nego s perspektivom budućnosti pred očima“. Ili: „Socijalistički je realizam, dakle, umjetnost sadašnjice, nadahnuta vizijom ‘zajamčene’ budućnosti“.⁵⁶ Umetnik, saborac u klasnoj borbi, borbi „za konačno očovječenje ljudskog života“, ima zadatak da, kao umetnik socijalističkog realizma, kroz lik borca ostvari „cijelu istinu, onu, koja prikazuje u sadašnjosti nazočnost budućega“. Taj zadatak umetnika socijalističkog realizma, da još jednom citiramo tu rečenicu, jugoslovenski marksista formuliše i metaforom: „U svakoj sadašnjici prislušivati kucanje srca budućnosti“.

Može se zaključiti da Šinko u svakoj ovde izloženoj formulaciji suštine i zadatka socijalističkog realizma koristi kategoriju „budućnost“ ili „buduće“. To nije slučajno: u prvom planu klasne borbe nalazi se promena sveta. Osnovu temporalne strukture revolucionarnog marksizma bez ikakve sumnje predstavlja kategorija *budućnost*. U njegovim se formulacijama to lepo vidi. Sadašnjost (ili prošlost) možda se u nekom smislu može odraziti. Međutim, kako se može *odraziti* budućnost? Pošto je teorija odraza tako čvrsto vezana za jedan pojam stvarnosti, nije moguće – osim po cenu potpune pojmovne zbrke – tražiti od umetnosti da odražava budućnost. Šinko je na vreme video tu teškoću i zato se, na svim odlučnim mestima, čuva da

⁵⁶ *Isto*, str. 114.

sudbinu umetnosti socrealizma poveri teoriji odraza. Štaviše, kao revolucionarnom marksisti, stalo mu je do toga da umetnosti ne veže ruke sadašnjošću, i zato teorija odraza nema odlučujući značaj u njegovoj formulaciji socrealističke doktrine.

8

Činjenice govore da socrealistička doktrina *nije izgubila* teorijski spor sa konkurentnim *marksističkim* orijentacijama jer tog spora – naprosto *nije ni bilo*. Kad to kažem, imam na umu klasična, građanska merila polemike, prema kojima je prvi uslov *fair polemike* ne samo pravo nego i mogućnost da *sve* zainteresovane strane *slobodno* i *javno* iznesu svoja gledišta i argumente; za takvu vrstu polemike vrlo je važno i to da nikakva, makar i prećutna, pretnja represijom za javno izneto mišljenje ne dolazi u obzir.

Standardi javnih sporova kako ih shvataju mnogi marksisti tih godina ne podrazumevaju načelo *audiatur et altera pars*. To je načelo praktično napušteno prvih poratnih godina u sukobu sa ne-marksističkim političkim i intelektualnim orijentacijama. Prema tome, nije moglo biti obnovljeno preko noći ni za sporove među samim marksistima, utoliko pre jer *učutkivanje oponentata* ne zahteva nikakav intelektualni napor u formulisanju stanovišta i argumenata, a *učutkani protivnik* – to je oponent pod kontrolom – ne može reći ništa nepredviđeno i neprijatno. Tehnike učutkivanja su uglavnom brutalne u tim godinama, i svode se pre svega na ovaj ili onaj vid egzistencijalne pretnje: od otpuštanja s posla, policijskog šikaniranja, do robije, ponekad i više od toga. A na otvorenu pretnju ili prikriveni teror moglo se odgovoriti dvojako: ili *hrabrošću* ili *strahom*. Treće nije postojalo. Istina, unutar toga dvoga egzistiraju bezbrojne varijacije, *à la Ketman*. Kažu da je u najboljim vremenima bilo preko dva miliona članova Saveza komunista (SKJ), od čega oko milion u samoj Srbiji!

Mnogi istaknuti socrealisti koji su kao partijski ili državni funkcioneri učestvovali u stvaranju takvog sistema, upoznali su pored lica i njegovo naličje: većina je bila učutkana ili veoma ograničena u javnom istupu; inteligentniji i manje uvereni, sa slabijom moralnom

idiosinkrazijom i labavijom verom u Ideju, stavili su se na čelo nove pobjedničke „vojske“, tako da nisu ni pokušali da svoje znanje, obaveštenost i talenat stave u odbranu jedne doktrine koju su formulisali za domaće potrebe, a kojoj su, što se politike tiče, došli crni dani. Socrealizam kao istaknuti element staljinskog duhovnog nasleđa našao se među prvima na udaru⁵⁷ i bio je politički žigosan, a napadi i intelektualni obračuni (ili linč) postali su politički poželjni što znači, opreznije i slikovitije rečeno, da je počela sezona slobodnog lova na socrealizam i socrealiste.

Ko je stavljen pod zaštitu režima lovostaja?

Sa službene strane proklamovana je „Borba mišljenja, ali bez administrativnog uplitanja“. Ipak do pravih polemika nije došlo. Kao što nije bilo polemika pod socrealističkom dominacijom, ni pravih polemika o socrealizmu nije bilo. Umetnici socrealisti povukli su se na liniju odbrane realizma u umetnosti.

Kako je mogao da izgleda taj spor do koga nije došlo? Govoreći posve sumarno, socrealistima je, u sukobu sa konkurentnim marksizimima, stajala na raspolaganju, da tako kažem, *taktika pokretne mete*. Ona se često koristi i omiljena je u krugovima marksista: ako bi napad, na primer, išao tako da ukazuje na slabe strane socrealističke prakse, na malu ili nikakvu vrednost socrealističkih umetničkih i duhovnih ostvarenja, pa preko toga ciljao na samu socrealističku doktrinu, socrealisti bi mogli uzvratiti tako što bi tvrdili da je praksa o kojoj je reč *lažan* socrealizam, a da je, s druge strane, sama doktrina *ispravna*; još nije ostvaren *pravi* socrealizam.⁵⁸ Prema tome, bespredmetno je kritikovati nešto što još nije ni ostvareno. A ono što je u ime socrealističke doktrine realizovano, uvek se može proglasiti za lažno. Takva vrsta spora zahteva veliku *istrajnost* svih učesnika: oni koji podržavaju *doktrinu* stalno se distancirajući od socrealističke *prakse* stavljeni su iznad svega na psihološku probu: *koliko dugo* mogu *verovati* u jednu teoriju koja ne daje adekvatne rezultate; oni

⁵⁷ Simboličnu vrednost predstavlja udaljavanje Radovana Zogovića iz javnog života na prelomu 1948—1949. godine.

⁵⁸ Pišući svoj rad o socrealizmu, Šinko kao da je uzimao u obzir upravo tu mogućnost: sasvim pri kraju svog izlaganja naglasio je kako socrealizam „nije ostvaren, on je u nastajanju“ (Šinko, *Književne studije*, str. 119).

koji napadaju doktrinu na taj način takođe su na testu – ima li smisla boriti se sa fantom-doktrinom koja odbija bilo kakvu vezu sa svojim ostvarenjima?

Ako bi napad išao neposredno na doktrinu i njena načela, pristalice sočrealizma bi se takođe, u nešto drugačijem smislu, mogle koristiti taktikom *pokretne mete*: za svaku napadnutu *formulaciju* može se tvrditi da ne izražava istinski sočrealizam; uz neprekidno žrtvovanje *konkretnih* formulacija ili *slova* doktrine, može se braniti *ideja* ili *duh* doktrine. Osim toga, protagonisti sočrealizma, u polemici o samoj doktrini, mogu primiti spor i bez pribegavanja taktici pokretne mete. Za konkurenciju iz marksističkih redova takođe važe neki standardi, pa bi se polemika mogla voditi oko ispravnog *tumačenja* „klasika“. Kao krilo revolucionarnog marksizma, sočrealisti u toj raspravi ne stoje *a priori* lošije od konkurenata: zaliha citata iz „klasika“ na koje se oni mogu pozvati nije ništa manja od one na koju se može pozvati konkurencija. Mogućnosti odbrane bitno zavise i od broja članova porodice klasika.

Najteža je odbrana kvarteta (Marx, Engels, Lenjin, Staljin). Ukoliko je reč o trijadi (Marx, Engels, Lenjin), sočrealisti se mogu upustiti čak i u ambiciozniju odbranu: osim doktrine, mogu braniti i sočrealizam kao kulturnu politiku tvrdeći da je to autentičan izraz duha boljševizma i njegove prakse.⁵⁹ Tu kulturnu politiku lakše je braniti s pozivanjem na *epistemološki maksimalizam*⁶⁰, dok je istim argumentom mnogo teže braniti tekuću sočrealističku umetničku praksu.

Najzad, i kad se porodica klasika smanji na duo (Marx, Engels), izgledi sočrealista na uspeh u polemici ni dalje nisu loši ukoliko svoju kulturno-umetničku zamisao bliže vežu za ciljeve revolucionarnog marksizma. Uz takvu strategiju, ne smanjuju se mogućnosti uspešne odbrane tog stanovišta i kad se porodica klasika svede na samo jednog člana, Marxa.

⁵⁹ Ima tu jedna teškoća: ako bi takva politika bila vladajuća, sočrealiste niko ne bi ni uznemiravao polemikama, a marksistička konkurencija ne bi mogla da pomišlja na otvoreno i nekažnjeno suprotstavljanje sočrealistima. Građanska još manje.

⁶⁰ Kao što je iz epistemološkog maksimalizma izvedena planska privreda, nije teško istu argumentaciju primeniti i na kulturu, pa tvrditi kako *napredne snage* treba da *usmeravaju* kulturni život i njim *rukovode*.

Konkurenti iz marksističkih redova mogu izabrati i neku drugu polemičku strategiju, na primer onu koja dovodi u pitanje epistemološki maksimalizam. Socrealisti bi bili prinuđeni da preduzmu eksplicitnu odbranu epistemološkog maksimalizma i to klasičnim sredstvom – ukazivanjem na razne izjave o otkrivenim zakonitostima istorije i sl. Konkurenti iz marksističkih redova bili bi dovedeni u paradoksalnu situaciju: treba da *napadaju* epistemološki maksimalizam, a pri tom to mogu činiti samo *defanzivno*. Drugim rečima, prinuđeni su da se pozivaju *i na druge izvore* (savremena nauka), a ne samo na klasike, *i na druga iskustva* (promene posle smrti klasika), a ne samo na ona koja ima na umu ortodoksija, *i na druga načela* (npr. skepticizam), a ne samo na ona koja sadrži klasični marksizam i njegova filozofija istorije. Oni bi revolucionarnom marksizmu u verziji socrealista trebalo da suprotstave jedan revidiran i ka reformana i klasičnim građanskim političkim i ekonomskim institucijama okrenut marksizam. Ako bi polemika krenula tim pravcem, socrealisti bi dobili tako reći na poklon moćno polemičko sredstvo u njihovim očima: konkurenti iz marksističkih redova zapravo su renegati, revizionisti, izdajnici uzvišene stvari proletarijata...

U okvirima marksizma, dakle, socijalistički realizam nije uopšte *teorijski* poražen, ali je *istorijski* doživeo vrlo težak debakl, zahvaljujući, pre svega, *represivnoj kulturnoj politici* koju je vodila njegova nekada veoma uticajna revolucionarna struja.

Socijalistički realizam kao represivna estetika

Šta je socijalistički realizam? U traganju za odgovorom na predočeno pitanje možda je najpogodnije, za početak, osloniti se na izuzetno svedočanstvo uglednog slikara Nedeljka Gvozdenovića:

„Da li možete da zamislite tu, da kažem, bedu: pred otvaranje svake izložbe našeg udruženja najpre svi posetioci koji su malo poranili – napolje! A, onda svaki umetnik mora da stane ispred svoje već aranžirane skulpture ili slike. A onda, kroz glavni ulaz, ide grupa naših malih ‘Ždanova’, zastaje pred svakim autorom i počinje da deli packe, bubotke, leve i desne krošee – ‘zašto si ovo, pa zašto si ono, pa zašto nisi vodio računa, pa to ti je dekadencija, to je buržoaski način razmišljanja, to je formalizam...’ I jadni umetnik saginje glavu kao onaj činovnik kod Dostojevskog, čupka peševe kaputa, propada u zemlju od sopstvenog stida i nemoći.“¹

Umetnik se, naravno, priseća vremena vladavine socijalističkog realizma. Svakako osnovno osećanje umetnika jeste *poniženost* i *uvređenost* u susretu sa operativnom, „terenskom“ marksističkom estetikom. Šta je pravi uzrok takvih osećanja? Malo je verovatno da izrazi „dekadencija“ ili „buržoaski način razmišljanja“ *sami po sebi* nose uvredljiv ton (jer ima umetnika koji se sami proglašavaju dekadentima, kao što ima bezbroj intelektualaca koji ne vide ništa loše u

¹ Razgovor Stevana Stanića sa Nedeljkom Gvozdenovićem, „Subotom kod Gvozdenovića“, *Književnost*, 1988, br. 4–5, str. 782.

„buržoaskom načinu razmišljanja“). Međutim, u određenom kontekstu, oni izražavaju jedan *bazičan odnos*, relaciju *potčinjavanja* i *zavisnosti*. Umetnika boli gruba demonstracija njegove ljudske i profesionalne potčinjenosti, i zna da je zavisan ako želi javno da izlaže svoja dela. Ali se ta demonstracija bahatosti proteže i prema „svim posetiocima koji su malo poranili“: u tom se detalju pregnantno mogu uočiti dva sasvim različita sveta. U jednom od njih, ne postoji nikakva predstava o ličnom, građanskom i profesionalnom dostojanstvu, misao o ma kakvoj autonomiji nije moguća u tom svetu, u tom sistemu koji je inače veoma koherentan u svojoj nakaznosti.

Norma za slikarstvo *nije* u slikarstvu samom; pre nego što slika dospe pred ljubitelje umetnosti, tu je ideolog da proceni njenu podobnost. Socijalistički realizam predstavlja u prvom redu jedan *sklop društvenih odnosa*, pa tek onda neku sadržinski određenu doktrinu. U ovu interpretaciju dobro se uklapa uvid Svete Lukića o *socijalističkom estetizmu*. Drugim rečima, *sadržaj* doktrine od drugorazrednog je značaja, najvažniji je *sklop društvenih odnosa*.

Socijalistički realizam se, dakle, javlja u dve osnovne funkcije – u vidu *kulturne politike*, tj. kao politika partije u kulturi, i u obliku *estetičke doktrine*. U prvome, on je u većoj meri definisan (sklop društvenih odnosa); u drugome, kanonski je izložen mahom u radovima sovjetskih autora. Nasuprot tome, koliko znam, ne postoji neka slična formulacija socrealizma iz pera jugoslovenskih autora. Međutim, napisano je nekoliko ambicioznijih radova na te teme u drugoj polovini četrdesetih godina. Razume se po sebi da su takvi pokušaji sasvim zamrli kad je postalo ideološki i politički neprivlačno pozivati se na takve ideje.

1

Da bismo stekli jasniji uvid kako u sadržaj tako i u sudbinu socrealizma, izlaganje i razmatranje delim na tri nivoa: (1) službeni partijski stavovi (referati i rezolucije na partijskim kongresima, пленумима, седницama CK, odluke Politbiroa); (2) stavovi službenih ideologa (članovi Politbiroa, pripadnici Agitpropa); (3) gledišta komunističkih intelektualaca.

Nema nikakve sumnje da je Agitprop, čim je formiran sredinom 1945. godine², preduzeo energične korake u svom domenu. „Agitprop je imao presudan uticaj na kulturni život u zemlji“, piše Ratko Peković.³ Trogodišnji bilans rada izložen je u izveštaju o agitaciono-propagandnom radu, koji je Petom kongresu KPJ (1948) podneo njegov rukovodilac Milovan Đilas.

Za tako kratko vreme, rezultati su impresivni. Na primer: „U našoj zemlji je likvidirana privatna izdavačka djelatnost“⁴; među 248 listova koji su izlazili 1948. godine u Jugoslaviji, „postoji samo neznan broj (crkveni i neki drugi) koji nijesu pod rukovodstvom Partije“⁵; na svim frontovima vodi se „borba za zdravu ideološku marksističko-lenjinističku osnovu kulture i umjetnosti“⁶, a sam marksizam-lenjinizam postao je, ističe izveštač, „vladajuća ideologija u našoj zemlji“⁷. Uprkos tome, postoji neprijateljski ideološki i politički uticaj: „Od budnosti i ideološke snage Partije zavisi da li će neprijatelji marksizma uspijevati da stvaraju ideološku zbrku i da – na ovaj ili onaj način – koče idejni razvitak masa“, upozorava Đilas.⁸

Često je isticana uloga Partije kao vaspitača masa, pa u tom kontekstu opredeljenje za sorealizam izgleda sasvim prirodno. Naime, pošto se i država shvata ne kao javno dobro nego kao instrument partijske linije, kulturi je pripala uloga realizatora njene pedagogije. To se, na primer, jasno vidi u formulaciji ciljeva izdavaštva: „Rukovođa načela naše izdavačke djelatnosti bila su, uglavnom, i ostaju:

² Odeljenje za agitaciju i propagandu formirano je Odlukom o organizacionim pitanjima, koju je doneo CK KPJ 3. jula 1945. Odlukom CK KPJ od 10. januara 1948, između ostalog, Odeljenje agitacije i propagande reorganizovano je u Upravu za propagandu i agitaciju (vid. A. Ranković, „Izveštaj o organizacionom radu“, *V kongres Komunističke partije Jugoslavije*, Kultura, Beograd, 1948, str. 218).

³ R. Peković, *Ni rat ni mir*. Panorama književnih polemika 1945–1965, „Filip Višnjić“, Beograd, 1986, str. 17; vid. i knjigu Lj. Dimića, *Agitprop kultura*, Rad, Beograd, 1988.

⁴ *V kongres Komunističke partije Jugoslavije*. Izveštaji i referati, Kultura, Beograd, 1948, str. 280.

⁵ *Isto*, str. 278–279.

⁶ *Isto*, str. 281.

⁷ *Isto*, str. 287.

⁸ *Isto*, str. 286–287.

1. izdavanje klasika marksizma-lenjinizma u što većoj mjeri, osiguravajući što pravilnije prevode; 2. izdavanje marksističke publicistike; 3. izdavanje solidnih djela iz posebnih nauka; 4. izdavanje klasičnih književnih domaćih i stranih djela, domaće i strane realističke i savremene revolucionarne književnosti, pri čemu savremena sovjetska književnost zauzima prvo mjesto; 5. izdavanje klasičnih djela iz drugih oblasti umjetnosti; 6. izdavanje što ispravnijih udžbenika za osnovne, srednje i više škole.“⁹ A vaspitno-represivni karakter ideološke borbe lepo se vidi u sledećim rečima: „Naš je zadatak da onemogućimo svako djelovanje otvorenih i prikrivenih neprijatelja marksizma-lenjinizma, da likvidiramo takozvanu ‘srednju’ liniju – liniju ideoloških kompromisa, i da pomognemo inteligenciji da nam iskreno prilazi da se ideološki što prije preobrazi i što brže uzdigne“.¹⁰ Posebno mesto su dobili književnici: „Polazeći od gledišta da je proces razvitka socijalističke književnosti i umjetnosti vrlo složen i dugotrajan proces, Partija je radila na okupljanju, aktiviziranju i pomaganju svih književnika i umjetnika koji idejno-politički stoje na stanovištu tekovina Narodnooslobodilačke borbe, nastojeći putem idejnog uticanja da unese naprednu, socijalističku idejnost u njihovo stvaralaštvo. Partija je, u raznim oblicima, vodila oštru borbu protiv ideoloških neprijateljskih shvatanja umjetnosti i protiv dekadentskih tendencija u umjetničkom stvaranju“.¹¹

Kultura je, dakle, domen ideološke borbe *par excellence*; ideološka borba, pak, „odraz je i sastavni dio“ klasne borbe koja je u toku. *Idejnost* je operativni termin kojim se vrši provera i kontrola ostvarenja u kulturi: govori se o idejnosti u štampi¹², o socijalističkoj idejnosti kulture¹³, o idejnosti umetnosti, itd. Izbor tog izraza, a ne *klasnosti*¹⁴ na primer, ne znači i to da je umetnosti ostavljena neka veća sloboda. Kao i svaka druga aktivnost, književnost/umetnost je

⁹ *Isto*, str. 280–281.

¹⁰ *Isto*, str. 287.

¹¹ *Isto*, str. 283.

¹² *Isto*, str. 279.

¹³ *Isto*, str. 283.

¹⁴ Karakteristično za proletkultovska stanovišta.

instrumentalizovana i stavljena pod kontrolu. Marksistička estetika ili marksističko shvatanje umetnosti u tim uslovima igra ulogu ideološkog kontrolora umetnosti. Ona jasno upućuje na to šta je „ideološka reakcija“ protiv koje se treba boriti. Citiraću ovde poznato, štaviše antologijsko mesto iz Đilasovog *Izveštaja*: „Savremena buržoaska estetika i savremena buržoaska književnost i umjetnost zastupaju antihumanizam, individualizam, nacionalizam, pesimizam itd. One se nalaze u potpunom rasulu. Kroz savremenu buržoasku umjetnost orgijaju svakojaki kubisti, nadrealisti, egzistencijalisti, ‘umjetnici’ i ‘književnici’ tipa Pikasa i Sartra. (...) Ova duboka ideološka kriza koju danas preživljava kapitalizam nije samo karakteristika njegove propasti i njegovog raspadanja, nego i njegovih pokušaja da razaranja njem ljudske svijesti zaustavi kretanje života naprijed, odgodi svoju propast.“¹⁵

2

Lepo se vidi iz prethodnog citata kontinuitet linije koju je Partija utvrdila *Književnim sveskama* pred Drugi svetski rat, ali bez izričitih polemičkih tonova u sporu sa Krležom. Sledeći obrazac kulturnog života koji su jugoslovenski komunisti prihvatili od sovjetskih boljševika pre rata, socrealizam kao vid marksističkog shvatanja umetnosti ili marksističke estetike može se tumačiti funkcionalno – kao doktrina podesna da se u području umetnosti realizuje partijska kontrola, pri čemu tu kontrolu treba pojmiti samo kao deo sveobuhvatnijeg delanja nad državom i celokupnim društvom.

Ako bi se tražio ključni pojam prema kojem se modeluju prilike u kulturi, onda bi se s najviše razloga takva uloga mogla pripisati *ideološkoj borbi*. Videli smo da je to ključni izraz kojim se operiše na Petom kongresu KPJ kad je reč o kulturi; takođe smo se uverili da je on shvatan doslovno, što će reći represivno. Međutim, kasnije promene partijske „linije“ u kulturi, mogu se dosta jasno pratiti upravo kroz različito tumačenje tog pojma.

¹⁵ Isto, str. 292.

Četvrti plenum CK KPJ (juni 1951) upamćen po tome što je proklamovao slobodnu borbu mišljenja u KPJ¹⁶, tako da je Šesti kongres KPJ (SKJ) 1952. godine tu formulu do kraja iskristalisao.¹⁷ Ako bismo je formulisali u kontinuitetu sa starom, ona bi mogla glasniti: *Ideološka borba – da, ali bez administrativnih metoda!* Ali ta svojevrsna proklamacija slobode dijaloga nije bez unutarnjih protivrečnosti.¹⁸ Dovoljno je, naime, dvosmislena da se, prema potrebi, može tumačiti u prvobitnom, represivnom smislu.

Ono što je na Petom kongresu izgledalo kao neosporna pobjeda jedne struje u komunističkom pokretu kad je reč o kulturi, preciznije umetnosti, izbledelo je veoma brzo. Možda nijedan partijski kongres jugoslovenskih komunista nije napravio takav i toliki zaokret kao Šesti kongres u odnosu na Peti. Stil polemike sa Sovjetima znatno se promenio: dok Peti kongres nije dovodio u sumnju sovjetski marksizam, Šesti je radikalno osporio „ideološku čistoću“ Staljinovog marksizma; prirodno je, ništa bolja sudbina nije čekala ni socrealističku doktrinu; što se njenih protagonista tiče, sudbine su im nejednake: neki su iščezli iz javnog života (Zogović), drugi su se prilagođavali promenama (Šinko, Bihalji-Merin), a deo pristalica formirao je tabor tzv. realista u polemikama koje su usledile.

Potpuno je nesporno da je Peti kongres KPJ potvrdio prihvatanje socijalističkog realizma¹⁹, iako u Đilasovom *Izveštaju* ne postoji izričito priznanje u tom smislu. Međutim, kontekst u kojem govori o „socijalističkoj umjetnosti“, „revolucionarnoj književnosti“, „idejnosti“, „marksističkom shvatanju estetike“ – ne ostavlja nikakvih nedoumica. „Partija je tek u periodu pred rat počela sistematski da izgrađuje svoju liniju po pitanjima kulture i da svoju politiku u oblasti kulture postavlja kao nerazdvojni dio borbe za oslobođenje narodnih masa“, piše

¹⁶ Vid. Rezoluciju o teorijskom radu u KPJ, u: *Izvori za istoriju SKJ. Sednice Centralnog komiteta KPJ 1948–1952*, Izdavački centar Komunist, Beograd, 1985, str. 639.

¹⁷ *VI kongres Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije)*, 2–7 novembra 1952, Stenografske beleške, „Kultura“, Beograd, sine anno.

¹⁸ Pisao sam o tome kao o *paradoksu slobode* u mojoj knjizi *Stanovišta u sporu*, Izdavačko-istraživački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, str. 5.

¹⁹ R. Peković, *naved. delo*, str. 56.

rukovodilac Agitpropa.²⁰ Sukob na levlci pred rat tumači kao pobeđu partijske linije: „Ideološki obračun s grupom oko ‘Pečata’ značio je, ustvari, završni udarac u borbi za idejno-političko jedinstvo Partije i radničkog pokreta. (...) Partija je u toj borbi pobijedila zbog toga što je njeno rukovodeće jezgro bilo naoružano naukom marksizma-lenjinizma i što je toj nauci bilo duboko odano. Partija je imala takve rukovodeće kadrove koji su bili sposobni da po svim pitanjima brane i odbrane marksizam-lenjinizam od njegovih neprijatelja.“²¹

3

Jedan od takvih kadrova koji je branio partijsko shvatanje književnosti i u sukobu na književnoj levlci i nekoliko godina posle Drugog svetskog rata, kao član Agitpropa, bio je Radovan Zogović. On zaslužuje, najpre, priznanje za besprimernu doslednost svojim shvatanjima od kojih nije odstupao ni pod najtežim egzistencijalnim izazovima, ni pre ni posle Drugog svetskog rata. Njegovi zvezdani trenuci kao ideologa umetnosti i književnosti vezani su za godine od oslobođenja do sukoba sa Informbiroom. U isti mah, to su i vremena kad je kod mnogih njegovo ime postalo – i ostalo – sinonim za krutu i represivnu kulturnu politiku, premda je činjenica da je sprovodio samo „partijsku liniju“. Istraživaču bi mogao biti otvoren lak i jednostavan put da to stanovište svrsta među staljinistička i ždanovistička. Međutim, ne bih da tako postupam: bila bi to obična ideološko-politička diskvalifikacija. Upravo je karakterističan za staljinizam i ždanovizam takav postupak s oponentima ili intelektualcima koji misle različito.

Treba biti načisto da fenomen *Zogović* ne bi bio moguć bez partijske potpore. Sami po sebi, ne predstavljaju poteškoću njegovi stavovi – o njima se naravno može raspravljati – nego ono što im je davalo snagu službenog, obavezujućeg, neprikosnovenog stava. Za to snosi odgovornost Agitprop, odnosno Politbiro. I pre nego što se

²⁰ M. Đilas, „Izvjешtaj...“, *V kongres KPJ*, str. 256.

²¹ *Isto*, str. 247.

našao u ulozi službenog ideologa za umetnička i književna pitanja, javno je naravno izlagao svoja gledišta (u predratnoj Jugoslaviji), kao što ih se, bez sumnje, držao i onda kad je bio uklonjen iz političkog života, u poratnoj, postibeovskoj Jugoslaviji, ali sada bez mogućnosti objavljivanja svojih gledišta za dugi niz godina. Dozvoljeni su mu bili jedino stihovi.

Niz godina se, dakle, tzv. partijska linija poklapala sa Zogovićevim intimnim uverenjima. Otuda je svoje lične stavove mogao interpretirati kao „partijsku liniju“. Jedino se takvim stapanjem „partijske linije“ i ličnog uverenja može objasniti njegov izrazito tvrd stav u nizu kulturno-ideoloških pitanja. Zato mu je bio veoma sužen manevarski prostor što ga kod komunista pruža razlikovanje između taktike i strategije Partije. Na primer, KP je iz taktičkih razloga – zbog nedostatka vlastitih stručnih kadrova – bila upućena na to da se oslanja na stari, nepartijski kadar (lekari, inženjeri, profesori univerziteta itd).

U kratkom i vrlo rečitom članku „O kritici i o beogradskom baletu“, Zogović se, između ostalog, dotiče pitanja stručnosti u sprovođenju partijske linije: „Je li tačno da među našim drugovima nema stručnih kritičara za pojedine grane umjetnosti i kulturnog života? Uglavnom jeste. Ali, da li to znači da mi, usljed nedovoljne stručnosti, treba da prepustimo kulturni i umjetnički život stihijskom razvoju, ili da rukovodstvo toga života damo u nevjerne ili nesigurne ruke? Ne, ne znači.“²² Karakteristično je da se problem stručnosti ne postavlja s obzirom na imanentne kriterijume kulture i umetnosti nego, pre svega, kao spoljno, ideološko-političko pitanje. Partijski stručnjak treba da predupredi „stihijski razvoj“ kulture i umetnosti; zatim, on treba da preuzme u svoje ruke, kao veran i pouzdan kadar, rukovođenje kulturnim i umetničkim životom. Ta koncepcija kulture i umetnosti kao procesa kojim se *rukovodi* u skladu je sa opštom strategijom partije: *vaspitač masâ*. Društvo je *velika škola*, pri čemu je umetnost samo sredstvo za ostvarenje određenih pedagoških ciljeva. Nije teško uočiti da je tim shvatanjem osporena punoletnost takvom društvu u celini, ali i svim njegovim pripadnicima. Zato u njemu imaju ključni značaj dva pojma – *vaspitanje* i *prevaspitanje*.

²² R. Zogović, *Na poprištu*, Kultura, Beograd, 1947, str. 169.

Kako se može rešiti problem stručnosti? Uobičajeno rešenje – otvaranje škola i školovanje – Zogović ne pominje verovatno zato što ono podrazumeva rad koji daje prve rezultate posle više godina. Zato nastoji da pruži rešenje *odmah*, bez odlaganja. Prema njegovom mišljenju, „mi možemo imati mnogo više stručnih drugova“ ako:

a) „naši drugovi svoju kritičarsku dužnost shvate odgovornije“ i ako se „oslobode svog fetišističkog odnosa prema tzv. nezamjenjivim stručnjacima“;

b) bi se prihvatila činjenica da je „dobar broj naših drugova, u oslobodilačkoj borbi i rekonstruktivnoj djelatnosti, na vojnim i političkim dužnostima, stekao... zdraviji i viši ukus, sigurnu političko-kulturno-psihološku osnovu, koja im omogućava da lakše i pouzdanije razlikuju zdravo zrno od štetnog u svim kulturnim i umjetničkim pojavama“;

c) bi se stručnost postizala i povećavala kroz „svakodnevno, praktično, progresivno“ vršenje „dužnosti koja traži stručnjaka“.²³

Drugim rečima, da bi se ta poteškoća prevazišla, treba, najpre, napustiti sam pojam stručnosti, osloniti se na ideološko-političku podobnost kadrova i stručnost sticati kroz vršenje svakodnevnih poslova. I to bi važilo za domen kulture. Međutim, u pojedinim oblastima – tehnika, medicina – stručnost se ničim ipak ne može nadoknaditi. Štete od nestručnosti u kulturi manje su vidljive neposredno, a prioritet pitanja o rukovodstvu u kulturnom i umetničkom životu ima toliku težinu da se kriterijum stručnosti može i – napustiti! Zato kritikuje „naše drugove“ koji fetišizuju „nezamjenjljive stručnjake“.

U nekim slučajevima, u kojima nije postojala eksplicitna odluka na najvišem partijskom nivou, Zogović je kritikovao takvu praksu.²⁴

²³ *Isto*, str. 170.

²⁴ „Ima opet ljudi koji su se u ratu bili ipak zagrijali i uzljutili i sudovi o izdajnicima bili su im onda i pravilni i pravedni. Ali sada su se nekako ohladili, obnovili su stare veze i navike, i počeli su da osjećaju potrebu da se kazne i presude što brže smanje, oprostite, zabašure, zaborave – bilo pa prošlo! Ima ih opet, među njima i dobrih drugova, koji žive u velikom strahopoštovanju prema starim ‘stručnjacima’ i ‘talentima’ i, uzimajući stvar više lično nego odgovorno, shvatajući državu kao svoju ustanovu, a svoju ustanovu kao svoju radnjicu, – čine sve da kratkim postupkom opravdaju i pomiluju ovog ili onog ‘stručnjaka’ ili ‘talenta’,

Polazio je od toga da umetnost i nauka, odnosno umetnici i naučnici, hteli to ili ne, učestvuju u „društvenoj borbi“, podređeni su „društvenim zakonima i mjerilima“; oni ne samo da podležu „presudama, kaznama“ nego isto tako i „političkim kategorijama“. Dosledno stavu koji je formirao pre Drugog svetskog rata, odbija svaku pomisao na autonomiju umetnosti i nauke. Prva i najvažnija ocena naučnika i umetnika jeste *politička, i jedino politička* – to je izvedeni stav Radovana Zogovića. U tom pogledu nije činio nikakve ustupke: nezamisliva je bila kombinacija *veliki književnik i reakcionar*.

Pisac sa negativnom političkom ocenom – reakcionar – sasvim sigurno ne može biti povoljnije ocenjen ni u književnom smislu: Mereškovskog je istorija „već davno bacila na smetište zaborava“.²⁵ O Slobodanu Jovanoviću i Svetislavu Stefanoviću, uz nekolicinu drugih imena iz srpske književnosti i kulture, kaže da su „apsolutne naučne i književne ništarije“²⁶, uz uobičajene političke ocene. O Momčilu Nastasijeviću, sigurno jednom od najvećih pesnika srpskoga jezika, ako ne i najvećem, piše da je „mračna, mucava klikuša, profašistički ‘pjesnik’“.²⁷ Ocene koje je davao o živim savremenima u zemlji imale su i veliku egzistencijalnu težinu. Na primer, odobrio je odluku Saveza književnika Jugoslavije što nije

kako bi ga dovukli u svoje preduzeće, pod svoju ruku. Ima ih opet koji, kada se radi o našim opštedržavnim kulturnim smotrama, zabašuruju tragove pojedinih republikanskih ‘kulturnih radnika’, kako bi na opštem jugoslovenskom spisku bilo što više ‘njihovih’ imena, ‘nacionalnih’ imena, pjesama, slika, skulptura. I tako se dođe dotle, da se u zagrebačkoj ‘Republici’ iznenadno pojave stjegonoše ustaške ‘književnosti’, da o borbi, moralu i književnom značaju Svetožara Markovića sudi (u beogradskoj ‘Našoj književnosti’) čovjek koji je u najtežim danima naših naroda izdao borbu, iznevjerio svaki moral borca i književnika. Ili se dođe dotle, da Lovro Matačić, ustaški ‘plemić’ i ceremonijalmajstor, jednim skokom skoči iz logora za prisilni rad – u operu zagrebačkog Narodnog kazališta.“ (R. Zogović, *Na poprištu*, str. 176.) Iz Zogovićevog nepomirljivog stava sledi da nema nikakve milosti prema onima koji su jednom osuđeni; pravednost osude je za Zogovića izvan svake sumnje. Takođe sledi i to da se bez stručnjaka – može!

²⁵ *Isto*, str. 177.

²⁶ *Isto*, str. 180.

²⁷ *Isto*, str. 181. – Treba obratiti pažnju na okolnost da Zogović reč *pesnik* upotrebljava pod znacima navoda kad govori o Nastasijeviću.

hteo da primi u svoje članstvo Tina Ujevića, „iz moralno-političkih razloga“. Cinično, odveć cinično.

Priređivač jednog književnog zbornika (Zaninović) ukoren je, između ostalog, zato što je u svoj izbor uvrstio stihove Tina Ujevića.²⁸ U Ujevićevu „izvanrednu darovitost i duboku misaonost“ veruju malograđani „po inerciji, pošto je to negdje već rečeno“. Imena Mereškovskog, Ranka Mladenovića, Momira Veljkovića, Koste Milutinovića, Slobodana Jovanovića, Svetislava Stefanovića, Krste Cicvarića „i sl.“, nije trebalo pominjati čak ni u bibliografiji radova o Svetozaru Markoviću i Maksimu Gorkom. Jer to, ni manje ni više, znači „vrijeđanje uspomena Maksima Gorkog i Svetozara Markovića“, ali i „vrijeđanje našeg novog čitaoca, neumornog i mudrog čovjeka“.²⁹ Da čovek ne poveruje, ali tako je zaista napisano.

4

Neizostavno treba pomenuti Zogovićev referat „O našoj književnosti, njenom položaju i njenim zadacima danas“ na Prvom kongresu književnika Jugoslavije, održanom u Beogradu 17. i 18. novembra 1946. godine. U svom je govoru, naime, demonstrirao marksističko-lenjinističko-staljinističko shvatanje umetnosti i kulture. Ne govori on to samo u svoje ime: *grmi* zapravo u ime Agitpropa i, posledično, Politbira.

Desilo se nešto tektonično: *promenjena je funkcija kulture i umetnosti*. Ključni pojmovi u kojima se to vidi jesu *zaostajanje i napredovanje*: „I zato kažemo: naša literatura zaostaje za našom savremenom stvarnošću. Ona zaostaje i vremenski i kvantitativno i kvalitativno, i po raznolikosti i po patosu. Zaostaje, i to ne što bi književnost nazadovala ili stajala na mjestu, nego što nije napredovala i ne napreduje, nije se granala i ne grana se onako brzo i bogato kao život. Ona zaostaje za ostalom stvaralačkom djelatnošću našega naroda, za kulturnim potrebama i zahtjevima masa.“³⁰

²⁸ *Isto*, str. 220.

²⁹ *Isto*, str. 181.

³⁰ R. Zogović, *Na poprištu*, str. 197.

Te su reči prevashodno upućene književnicima, a ne masi. Kako li su se osjećali pisci slušajući tu Zogovićevu grmljavinu? Poniženo? Uvređeno? Postiđeno? Sa osećanjem brige i straha? Dragoceno svedočenje Nedeljka Gvozdenovića to lapidarno objašnjava: *došlo je vreme pedagogije, i to autoritarne*. Kultura je bačena u autoritarnu, pedagošku funkciju; književnost i umetnost su u istoj toj, uz to dominantnoj funkciji: *pisac mora biti učitelj*, pre svega. U tome je promena.

U čemu se ona sastoji? Ako bi se uopšte mogla izložiti u jednoj rečenici, odabrao bih ovu: od kulture kao javnog dijaloškog prostora sunovratila se u kulturu sa izrazito autoritarnim pedagoškim nakana; od umetnosti sa dominantnom estetskom funkcijom preobražava se u umetnost sa izrazitom pedagoškom funkcijom. Partija je učitelj masa; ona želi da od nje napravi „novog čoveka“; puk, svetina, pak, mora slušati Učitelja. To znači da ne bi trebalo zagorčavati život Učitelju neugodnim propitivanjem i raspitivanjem. Lekciju je dao, a „učenici“ to treba samo da ponove. I ne očekuju se nikakva znatiželjna pitanja: dakle, *monolog*.

Sledeće mesto, kao i mnoga druga u knjizi *Na poprištu*, antologijsko je. Citat jeste nešto duži, ali se nadam da ću to nadoknaditi tumačenjem.

„Ona je ostala prilično dužna našim narodima, njihovoj borbi, njihovim poslijeratnim pregnućima, ljudima tih borbi i pregnuća. Ona duguje obimnije radove, romane, povijesti, drame i velike poeme; ona duguje likove naših boraca, likove trudbenika-udarnika, likove naših neprijatelja. Ona je dužna Crvenoj armiji-osloboditeljici, dužna je našoj omladini, ženama, dječacima-bombašima i kuririma, našoj djeci na oslobođenim teritorijama (radosti i ljubavi partizana isto onako, kao što su partizani bili njihova radost i ljubav). Ona duguje umjetničku sliku agrarne reforme i prodiranja kulture u sela, umjetnički lik novog jugoslovenskog patriote, oplemenjenog sviješču da je on, radni čovjek, na kraju izvojevao domovinu. (...) I naš narod danas još ne zna šta je sve uradio. To treba da mu do kraja kaže njegova književnost.“³¹

³¹ *Isto*, str. 197–198.

Mesto koje interpretiram ima, po mom mišljenju, tri eksplicitna momenta i jedan implicitni, skriveni:

- (a) književnost je dužna narodu/masi;
- (b) narod ne zna šta je sve uradio;
- (c) književnost treba da kaže narodu šta je sve ostvario;
- (d) ideologija, pak, naređuje književnosti na šta da obrati pažnju.

Logika većine marksista/lenjinista/staljinista je doktrinarno protiv elitizma; no, u isti mah, jedan od najfrekventnijih izraza u njihovom rečniku jeste baš *masa*, u pozitivnom smislu dakako. Tako prosta činjenica da nema mase *bez elite*, niti *elite* bez mase, gubi se iz vida, i preobražava se u nešto drugo.

Razmotrimo ta četiri momenta:

- u stavu (a) dominira masa;
- (b) označava prelaz sa mase na elitu;
- u momentu (c) i (d) dominira elita.³²

Književnost kao elita postala je zavisna od ideologije kao *superelite*; ona je, drugim rečima, izgubila svoju samostalnost, autonomnost. Postala je zavisna od ideologije, zato služi ideološkim ciljevima.

5

Da je literatura otvoreno branila svoju autonomiju, Zogovićeve reči bi otišle u vetar. Autonomna književnost se ne obazire ni na zahtevе mase niti na zapovesti ideologije. Primenjena književnost³³ odgovara, pak, potrebama mase i uslišuje imperATIVE ideologije. „A takvo shvatanje zadataka i smisla književnosti to je već, u osnovnom, rješenje važnih teoretskih i teoretsko-praktičnih pitanja literature: pitanja istinitosti književne slike, pitanja realizma, pitanja heroja u literaturi, takozvane distance, takozvane tendenciozne i čiste književnosti, itd.“, piše Zogović i daje sugestiju piscima: „Naša savremena književnost nalazi se, prije svega, pred zadatkom da

³² Ovdе je neophodno distingvirati: književnost kao *elita* i ideologija kao *superelita*.

³³ Na misao o primenjenoj književnosti došao je Vladan Desnica. To je objavljeno u zagrebačkim *Krugovima*, a usledili su žestoki napadi na Desnicu. Vid. o tome: D. Bošković, *Stanovišta u sporu*, str. 62–64.

umjetnički, široko i živo, odrazi našu savremenu istoriju, njena teška i slavna poglavlja, naše društvo, savremenog čovjeka“.³⁴

Izraz *naša savremena književnost* nije neutralan: on hoće takvu književnost koja „odgovara napretku zemlje i nje same“.

„Iz ovako postavljenih zadataka književnosti, njenog značaja i smisla, vidi se i odgovor na pitanje: koja, kakva književnost može značiti književno ispunjavanje tih zadataka, istinito slikanje, mijenjanje života; odnosno kakva književnost odgovara napretku zemlje i nje same. Nama se čini da je to realistička književnost, i to – u našim uslovima – realistička književnost s neizbježnim elementom romantizma ‘kao propovijedanja aktivnog odnosa prema stvarnosti, kao propovijedanja rada i vaspitanja volje za život, kao patosa izgradnje njegovih novih formi i kao mržnje prema starom svijetu’, kao ‘smjelosti volje i razuma’ (M. Gorki)“, piše Zogović³⁵ citirajući ruskog pisca ali ne pominjući socijalistički realizam. Zašto ga nije nazvao njegovim pravim imenom? Možda zbog obzirnosti prema građanskim intelektualcima – književnicima? Ne verujem u to. Verovatniji razlog je Miroslav Krleža.

Zogović je mišljenja da treba ostvariti do kraja partijski program u kulturi, oblikovan pred Drugi svetski rat, u poznatom sukobu na književnoj levisi. U tom kontekstu, problem marksističke estetike javlja se pre svega kao pitanje o *rukovodstvu* u umetničkom životu. Kad je reč o kritici, to je očigledno. Ne povlači jasnu razliku između marksističke estetike i marksističke kritike. Načelno obe učestvuju u bespoštednoj klasnoj borbi, obe su instrumenti rukovođenja kulturnim i umetničkim životom. Upravo zbog te funkcije, kod njega i sličnih ideologa ne postoji neka razvijenija koncepcija marksističke estetike. Kad je reč o (beogradskom) baletu, on se protivi „praznoj, bezidejnoj, besmislenoj, besciljnoj igri“³⁶, tj. „klasicističkom formalizmu, nastavku malograđanske pretstave koju je prekinulo aprilsko bombardovanje Beograda“.³⁷ I potom nastavlja: „Ako bi se postavilo

³⁴ R. Zogović, *naved. delo*, str. 198.

³⁵ *Isto*, str. 203.

³⁶ *Isto*, str. 171.

³⁷ *Isto*, str. 172.

pitanje: je li gori i besmisleniji klasicistički formalizam, ili formalizam modernistički, ekspresionistički, primitivistički itd., – moglo bi se reći: gori je, odvratniji je ovaj drugi. Ali, ako se radi o tome koji od ta dva formalizma treba da ostane u životu, da služi kao nekakva baza ili uzor, – onda se mora reći: ni jedan ni drugi! Raonik naše narodne revolucije, dakle i kulturne revolucije, ne može da mimoide ni jednu stopu naše zemlje i našeg života.³⁸

U Zogovićevoj *kulturnoj revoluciji* odlučuje se o tome šta u njoj „treba da ostane u životu“; pri tom, kad dođe čas odluke, nije neophodno da učestvuju stručni ljudi. Očigledno je da je sve to vrlo ozbiljno shvatao. Jedino tako se može objasniti činjenica da je u sećanjima svojih savremenika ostao, bez sumnje, nepopularniji³⁹ – da ne upotrebim neku težu reč – čak i od onih koji su, više nego on sam, formulisali partijsku, agitpropovsku „liniju“ u kulturi i umetnosti.

6

Kao estetička doktrina, socijalistički realizam je, ma kako to paradoksalno zvučalo, različito tumačen. Za razliku od Zogovića, koji se nije ustezao da preporučiti primenu *svih sredstava* da bi se ostvarilo „rukovođenje kulturnim i umjetničkim životom“, neki komunistički intelektualci – komunistički u smislu da prihvataju marksizam i socrealističku doktrinu – bili su vrlo rezervisani prema primeni „administrativnih metoda“ u

³⁸ *Isto*, str. 172.

³⁹ Verovatno je i to jedan od razloga zašto se u javnosti niko nije posebno uzbuđivao što godinama nije imao mogućnost da kaže ni jednu jedinu reč. Tek krajem šezdesetih, dobio je skromnu priliku da iznese svoje mišljenje o nekim činjenicama u vezi s njegovom javnom aktivnošću do početka jeseni 1948. godine. Bio je član Komisije za agitaciju i propagandu CK KPJ. Odatle je premešten u časopis *Komunist*, a odmah potom i otpušten s posla. (Vid. Zogovićevo „Pismo uredništvu“, *Savremenik*, 1969, br. 11, str. 390–392.)

umetnosti. Takav stav je, na primer, imao Miroslav Feller.⁴⁰ Izložen u knjižici u privatnom izdanju, nije imao praktično nikakav uticaj na formiranje agitpropovske „linije“.

Slično sovjetskom marksizmu, i socrealizam je bio osporavan na specifičan način – u ime čistote izvornih principa marksizma-lenjinizma. Tako je sovjetski socijalistički realizam kritikovan kao revizija izvornih socrealističkih principa. Autor te kritike je Grga Gamulin.⁴¹ Video je reviziju u „dokidanju dijalektičnosti“ teorije socrealizma⁴², tj. u „dokidanju njenih bitno realističkih kvaliteta“, što je onemogućava da sagleda „stvarne odnose i stanja kakvi doista postoje u životu“. Teoretičari socrealizma u Sovjetskom Savezu, baš zato što su se ogrešili o princip dijalektičnosti, zataškavaju suprotnosti i zato im je potrebna teorija koja će „taj život idealizirati“.⁴³ Stoga je tamo „metodom idealizacije“ umetnost zamenila „realistički metod“: „To su upravo one mnogobrojne slike i kipovi, koji su nam poznati iz kataloga sovjetskih izložaba, tolike pjesme i knjige, koje su ugledale svijetlo u toku posljednjih nekoliko godina. Umjesto borbe sa prošlosti u nama i oko nas – idila, umjesto uvijek budnog i kritičkog poniranja u svijest novog čovjeka i u uvijek promjenljivi razvoj njegovih odnosa – glorifikacija jednog stanja, koje tu glorifikaciju treba upravo zato, što nema opravdanja u sebi samom.“⁴⁴

⁴⁰ „Nije zadaća u tomu, da se razvijenija umjetnost vladajuće klase spušta prema puku, nego u tomu, da se pučka umjetnost diže prema vladajućoj. (...) Ovo pak postizivo je samo na jedan jedini način, naime: ekonomskim i socijalnim izjednačenjem vladajuće klase s pukom, razbijanjem njezinog privilegovanog klasnog položaja – a nikako nekim zahvatima u području samog umjetničkog stvaranja. Jer zahvati te vrste mogu samo da guše umjetničko stvaranje, nikako da unapređuju njegov razvoj.“ (Miroslav Feller, *Bit kulture*. Načelan prikaz, Naklada piščeve, Zagreb, 1946, str. 31.) Ne znam ni za jednu studiju o delu i životu Miroslava Feller. Bilo bi dobro da se neko iz Zagreba poduhvati tog posla, za početak.

⁴¹ Grga Gamulin, „Opća teorija umjetnosti kao teorija socijalističkog realizma“, *Zbornik radova 1951*, Filozofski fakultet u Zagrebu, str. 155–185; u podnaslovu rada naznačeno je „Odlomak rasprave“.

⁴² *Isto*, str. 184.

⁴³ *Isto*, str. 184.

⁴⁴ *Isto*, str. 184.

Na ovom primeru se vidi da nije uvek lako kritikovati protivnika koji se rukovodi istim principima. Sovjetski sorealistički teoretičar – kome je po svom shvatanju Zogović svakako bliži – mogao bi jednostavno odgovoriti: zar romantizam kao aktivistički moment ne ulazi ravnopravno u odredbu sorealizma? Sasvim konsekventno, nije li „metod idealizacije“ nešto što po prirodi stvari pripada sorealističkoj doktrini? Gamulin odbacuje „metod idealizacije“ iz sorealizma i preporučuje samo realističku, „dijalektičku“ stranu doktrine. Možda je bilo jednostavnije odbaciti sorealizam kao takav. Međutim, njemu to nije izgledalo (još uvek) opravdano, i on se 1951. zalaže za socijalistički realizam kao teoriju savremene umetnosti i marksističku estetiku u isti mah.⁴⁵

Kao i većina marksista, Gamulin shvata umetnost pre svega kao specifično *saznajno* sredstvo. Prema njegovom mišljenju, „prijelaz od neznanja ka saznanju“ u umetnosti se „poklapa sa sazrijevanjem realističkog odnosa umjetnika prema objektivnom svijetu“.⁴⁶ Međutim, „borba za realistički metod odvijala se u najrazličitijim vidovima i ona ni u kom slučaju ne implicira negaciju i odricanje pozitivne umjetničke vrijednosti nerealističkih umjetničkih metoda u situacijama kad su ovi, po prirodi stvari, bili jedina mogućnost, da se dostignu i oblikuju izvjesne ljudske kvalitete“.⁴⁷ Nerealističkim postupcima se pridaje pozitivna istorijska vrednost utoliko pre što se „tek u novije doba“ javlja „svijesno usvajanje realističkog metoda“.

Gamulinovo shvatanje marksističko-lenjinističke estetike, koje uključuje sorealizam, ističe u prvi plan ideju *o progresivnom razvit-*

⁴⁵ *Isto*, str. 183–184.

⁴⁶ *Isto*, str. 168.

⁴⁷ *Isto*, str. 170. Podvukao G. Gamulin.

ku umetnosti.⁴⁸ Ta ideja – osim što je sporna njena istinitost – sama po sebi ne sadrži ništa represivno; čak ni uverenje autora da je socijalistički realizam „u načelu najviši i najsavršeniji metod umjetničkog usvajanja svijeta“ ne mora biti samo po sebi pogubno po drugačija stanovišta. Teškoće nastaju onda kada takva i slična shvatanja postaju osnova kulturne politike koja se bezobzirno sprovodi, s jednim ciljem: da se obezbedi rukovođenje kulturnim i umetničkim životom. Takvi ciljevi kulturne politike svakako su bili poznati i G. Gamulinu kada je pisao svoju raspravu o socijalističkom realizmu.

7

Kao teoretičar socijalističkog realizma, Marin Franičević je imao tu čast da njegov tekst „Za idejnost u našoj književnosti“ uvrsti istoričar književnosti Miroslav Šicel u knjigu *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti* (Liber, Zagreb, 1972). Stavovi o socijalističkom realizmu isti su ili veoma slični Zogovićevim: briga o *novom čoveku*, zadaci književnosti, klasna borba, tendencioznost, partijnost... Imajući na umu ono što je rekao beogradski član Agitpropa, uporedimo ono šta piše Franičević o zadacima književnosti:

„Njezini zadaci su mnogostruki. Ne samo što treba da umjetnički odrazi događaje, nego i da utječe na razvoj. Ne samo što treba da dade tip novoga čovjeka, nego treba da utječe na njegovo oblikovanje, na njegov odgoj, jer književnik je ‘inžinjer duša’, ‘učitelj života’. (...) Na pitanje, da li je naša književnost poslije oslobođenja potpuno izvršila te zadatke, moramo odgovoriti negativno. To je pri-

⁴⁸ „Ona se može tumačiti samo tako, što estetika socijalističkog realizma cio razvoj umjetničkog usvajanja svijeta i historiju njegova tumačenja posmatra sa stanovišta najvišeg i najsavršenijeg stvaralačkog metoda, to jest sa stanovišta socijalističkog realizma, i što historiju umjetnosti iz te retrospektive ocjenjuje kao *progresivno kretanje razvoja ljudske sposobnosti predočivanja i oblikovanja prema sve realističnijem odnosu umjetničkog subjekta i objektivnog svijeta*. Samo točnim uočavanjem spoznajnih i emotivnih kvaliteta današnje realističke umjetnosti može se pravilno suditi o minulim metodima i načinima umjetničkog spoznavanja, može se provesti vrednovanje i kategorizacija prevaziđenih stadija i zato marksističko-lenjinistička estetika s pravom postavlja težište na izučavanje socijalističkog realizma.“ (*Isto*, str. 174–175. Podvukao G. Gamulin.)

lično teška konstatacija, ali istini treba gledati u oči i biti autokritičan, ako se hoće naprijed. (...) I ne samo što se velika stvarnost u književnim djelima nije do sada dostojno odrazila, nego se u našoj književnosti još često susreću razna nenarodna, dekadentna i reakcionarna gledanja, besprincipijelni i formalistički sastavci, puni našim trudbenicima stranih tendencija, tendencija koje se oblače u lažno ruho 'bestendencioznosti' ili čak 'progresivnosti'.⁴⁹

Nije, dakle, teško videti iste ili slične stavove Franičevića i Zogovića. Razlika je, međutim, *u stilu*: Zogovićev je gromovit, arogantan i neposredan; Franičevićev – miran i posredan. I jedan i drugi se smatraju borcima revolucije. Stilovi su im, čini se, odredili i životne sudbine. Mrtav je Zogović odavno, a još uvek postoji odioznost na njegovo ime. Ne znam da li postoji tako nešto i na Franičevićevu ličnost.

Da zaključim: socrealizam nije novina za Jugoslaviju 1945. godine – tada je već jedna od tradicija na levici; novo je samo to što su došli na vlast njegovi protagonisti. Autori *Književnih sveski* dočekali su 1945. godinu kao trenutak svoje pobjede.

Karakteristična je činjenica da su prve poratne godine protekle bez pravih polemika; književni život odlikuje „prividno jedinstvo“.⁵⁰ I u Politbirou se većina stavova, zaključaka i odluka donosila „jednoglasno, bez većih diskusija ili suprotstavljanja različitih mišljenja, a na predlog Josipa Broza Tita“.⁵¹

Dok je bio vladajući, socrealizam niko nije javno i direktno osporavao. Međutim, ne manje je upadljiva i činjenica koja je s protokom vremena sve uočljivija: kad ga je postalo moguće – i politički poželjno – osporavati, niko ga nije otvoreno zastupao. Nije li to znak da je i novi kurs prihvaćen na isti način kao i socrealizam? Uostalom, istraživač Predrag Palavestra, koji i sam pripada akterima tih zbivanja, ističe: „Prvi obračuni s dogmatskim shvatanjima vršeni su na

⁴⁹ M. Franičević, *Pisci i problemi*, Kultura, Zagreb, 1948, str. 254 (članak „Za idejnost u našoj kulturi“).

⁵⁰ R. Peković, *naved. delo*, str. 31, 32.

⁵¹ M. Obradović, „Funkcija Politbira CK KPJ u političkom sistemu i uloga Josipa Broza Tita u njegovom radu (1945–1952)“, *Vojnoistorijski glasnik*, 1987, br. 1, str. 301.

dogmatski način...“⁵²

8

Krajem četrdesetih, Zogović je uklonjen sa javne scene iz političkih razloga. Sudbina se poigrala s njim: svojevremeno strah i trepet za intelektualce, tada je on morao da živi u brizi i neizvesnosti. Godine 1990. posmrtno je objavljeno njegovo izuzetno svedočanstvo „Bilješke o Andriću“ u tri nastavka⁵³, pisano februara 1963. godine.

Bio je u potpunoj zabludi u odnosu na Andrića: i dalje misli da je ponašanje slavnoga pisca nedostojno s obzirom na njegov rang.⁵⁴ Postupci našeg nobelovca, međutim, veoma su logični. Čuo je, svakako, o streljanjima intelektualaca još dok je trajao rat. Pred novom vlašću ne bi mogao da prikrije da je bio ambasador bivše Jugoslavije – ni manje, ni više – kod Hitlera! S druge strane, nije se, kako se govorilo, *kompromitovao* pod okupatorskom vlašću. Andrić je, naravno, znao o čemu je reč: da je nova vlast veoma opasna, preka, okrutna, ponekad i nepredvidljiva. Pa je, tako, i prilagodio svoje ponašanje imajući u vidu nove okolnosti: dva suprotna pola – *dostojanstvo*, s jedne strane, i *strah*, s druge – ušli su u novu ravnotežu, tako drastičnu da je jedva šta i ostalo od kategorije *hrabrost*. Sve naginje ka – *pониženju*.

Zapisana je jedna nezaboravna, upečatljiva scena čiji su akteri Ivo Andrić, Milovan Đilas i Radovan Zogović. Početkom 1945. godine, uvaženi pisac je bio gost na večeri kod Đilasa i njegovih, a pridružili su im se i Zogovićeви. Posle obroka, budući šef Agitpropa

⁵² P. Palavestra, *Posleratna srpska književnost 1945–1970*, Prosveta, Beograd, 1972, str. 81.

⁵³ *Letopis Matice srpske*, septembar 1990, str. 313–329; oktobar 1990, str. 522–535; novembar 1990, str. 688–704. Upotrebljena je sledeća konvencija za citiranje: sveska za septembar = I; sveska za oktobar = II; sveska za novembar = III.

⁵⁴ „...jer ne mogu da se pomirim s tim da ljudi mogu praviti od sebe ono što on [Andrić – *prim. D. B.*] pravi“ (III, str. 704).

poveo je Andrića u svoj stan, a nešto kasnije im se pridružio i crnogorski pesnik. Evo te antologijske scene:

„U jednoj takvoj pauzi Andrić je otvorio korice nekakvih knjižica koje je dosta dugo držao pod šakom, na krilu, i rekao je – obraćajući se Đilas i meni i pokazujući prstom gdje to treba da uradimo:

– Potpišite mi se. (...)

Od nelagodnosti koju sam osjećao poslije Andrićevoeg traženja potpisa, ja sam pažljivije pogledao knjižice na koje je trebalo da se potpišemo. To je bila Đilasova crtica *Mrtvo selo* i moja crtica *Sestra*, izdanje tek osnovane beogradske ‘Prosvete’. Knjižice su imale najviše po petnaestak stranica džepnog formata, korice su im bile bijedne, oprema primitivna, papir rđav... (...) I na te uboge knjižice trebalo je da se mi potpišemo Ivu Andriću! Mene je već obuzimao stid – stid za sebe i za Andrića: šta će to njemu, je li moguće da je te knjižice donio sa sobom, i to radi *ovoga*? Ali Đilas je, valjda kao domaćin, uz prethodan pokret rukom i perom koji je značio: i gore je bivalo, stavio svoj potpis na potkoricu jedne od brošura. Poslije toga morao sam se potpisati i ja.⁵⁵

Da nije priče o Zogoviću kao omraženom funkcioneru Agitpropa, moglo bi se i poverovati: Andrić *kao književnik* traži potpise od *pisca* Đilasa i *pesnika* Zogovića. I zbog toga je Zogovića stid, bez ikakve sumnje. Kao negdanji, vrlo iskusni profesionalni diplomata najvišega ranga, Andrić je znao savršeno šta čini: ne traži on potpise od kolega *pisaca* nego, u stvari, od *visokih funkcionera* pobjedničke partije, i to za ne daj Bože, u slučaju da mu Udba dođe na vrata u neki gluhi čas. Naprosto se mora poniziti pred pobjedničkom trijumfalnom partijom želi li opstati živ, i izvan zatvorskih zidina, kad je već ostao u zemlji.

Opsednut stidom, predomišljao se da li da potpiše knjigu ili ne. Spasao ga je Đilas. Da nije potpisao, šta bi se desilo? Andrić bi tada bio svakako do kraja ponižen, a on bi samo potvrdio trijumf: svoj, Agitpropa, Partije, apsolutni i neprikosnoveni. Ne bi, dakle, bilo milosti za Andrića ni u ovoj minijaturnoj igrici koja je lako mogla po-

⁵⁵ I, str. 319.

stati krajnje ozbiljna! Vrlo dobro ga je ocenio Miodrag Popović: pati od *božanskog kompleksa* – mora da bude prvi.⁵⁶

Zogovića nije osvestila ni opaska Isidore Sekulić:

„Sada on vama daje rukopise na čitanje – rekla je i ja se više ne sjećam otkud je znala taj podatak, možda sam joj ga čak ja rekao da bih joj objasnio zašto sam upravo vodio Andrića svojoj kući. – Daje – nastavila je, i po licu su joj izbile bjeličaste, nakostriješene malje – jer vas smatra vlašću, jer mu to može koristiti. A nekad je svoje rukopise donosio ovamo – ove su makaze (i tu se ljutito polukrenula i lupnula šakom po kancelarijskim makazama na stolu) – ove su makaze skraćivale njegove rasplinite pripovijetke. I sad ih više ovamo ne donosi. Neće ih, gospodine, donositi ni vama ako jednom ne budete više to što jeste. Neće, jer on je – jezuit.“⁵⁷

Strah i hrabrost, strepnja i dostojanstvo ogorčeni su neprijatelji; ako drugo popusti pred prvim, široki su putevi ponižavanja. Nevolje sa Zogovićem su počele tokom leta 1948. godine, kada je, vrlo obazrivo i deminutivno, Đilas rekao da u pismima CK KP(b) ima i tačno uočenih naših grešaka koje bi valjalo iskreno priznati. Takva ili slična mišljenja imali su Boris Zihelr i Stefan Mitrović, i svi su, pojedinačno, bili na „razgovoru“ u Kardeljevoj vili.⁵⁸ Zihelr se *samokritikovao*, a za javnost je imao uspešnu karijeru; Mitrović je kasnije uhapšen (u svedočenjima nema ni pomena o Golom otoku); pesnik je – kako reče – ostao pri svojim gledištima, nije se posipao pepelom po glavi. Partija ga je stavila pod bojkot, zauvek je ostao bez zaposlenja, zabranjeno mu je bilo štampanje književnih radova; isključen je iz KPJ krajem aprila 1949. godine, više nije dobijao tzv. Crveni bilten Tanjuga, a potom su mu rekli iz Diplomatskog magacina da je „skinut sa snabdevanja“. U maju iste godine postavljena je javna straža...

Kako je uspeo da ne ode u zatvor? Od njega nema detaljnijeg objašnjenja, ali se čini da je dao dovoljno elemenata za tumačenje. Naime, svojevolumeno se i dobrovoljno stavio sam u kućni pritvor: „Od

⁵⁶ *Poznice*, Prosveta, Beograd, 1999, str. 183.

⁵⁷ III, str. 690.

⁵⁸ „... pozvan sam i ja u Kardeljevu vilu – tamo su bili Kardelj, Ranković, Đilas, Krsto Popivoda i – ako se ne varam – Veljko Vlahović, koji se, valja napomenuti, dotad slagao s mnogim mojim stavovima“ (III, str. 692).

6. septembra 1949. do početka jeseni 1950. ja nijedanput nijesam izašao iz dvorišta i kuće u kojoj sam stanovao. Tome je bilo mnogo razloga, a jedan od glavnih bio je što nijesam mogao da podnesem praćenje kome sam bio podvrgnut, praćenje od same dvorišne kapije pa kud god krenem – dva sprijeda, dva straga, u stopu, svaki s desnom rukom u džepu.⁵⁹ Dakle, *strah*, prosto i jednostavno rečeno.

Kad je zapao u nevolje, dve izuzetne dame su pokazale građansku hrabrost: jedna je bila Isidora Sekulić, a druga – Desanka Maksimović. Isidora je počela da posećuje Zogovićeve tokom leta 1949. godine, ali je morala odustati od poseta:

„Pola časa pošto je izašla od nas, ona se javila telefonom, uzbuđeno, skoro usplahireno.

– Mene su, gospodine – rekla je povišenim glasom – na vašoj kapiji pretresli, legitimisali, pitali me o cilju posete i o sadržini razgovora. Na kraju su me upisali u *crnu knjigu*. I ja sam – žurila je da iskaže sve što mora – odlučila da više k vama ne dolazim. Ja to, bez ikakva uvijanja – ne smem. Ali *ja* imam hrabrosti da vam otvoreno rečem da to ne smem. Zbogom, gospodine!⁶⁰ Desanka Maksimović je, međutim, bila istrajna u posetama negdanjem agitpropovcu.

Pri kraju svog svedočanstva, kaže da je uvek insistirao da se osudi sistem koji prinudava ljude da „griješe, dvoliče, da kade, moljaka ju – da ne bi bili pregaženi i da ne bi umrli od gladi“.⁶¹ Avaj, upravo je *stvarao* takvu instituciju, i u njoj imao značajnog udela bar što se kulture i književnosti tiče. I nije bio u tome jedini. Igrom sudbine, mnogi koji su kreirali takvo uređenje uskoro su okusili njegove veoma gorke plodove, pa tako to nije mimoišlo ni – estetiku.

⁵⁹ III, str. 698.

⁶⁰ III, str. 697.

⁶¹ III, str. 703.

Mogućnosti osporavanja marksističke estetike

Postoje dva velika ciklusa u intelektualnoj istoriji jugoslovenskog društva: period sakralizacije i period sekularizacije. Prvi traje od, otprilike, kraja 1944. do 1950. godine, a drugi, s manjim ili većim oscilacijama, od 1950. pa do konca 1972. godine. Treba odmah napomenuti da se politička istorija ne povinuje toj podeli, da je ona kontinuirano bila sakralna po svom karakteru. Termin sakralizacija upotrebljavam da označim aktivnost pravljenja i čuvanja svetinja: od kritike i osporavanja zaštićene su određene osobe, pojedine ideje i izvesne institucije.

Sekularizacija je obuhvatala mahom samo ideje: bilo je, dakle, dopušteno raspravljati o njima. Tako su počele rasprave, između ostalog, i o marksističkoj estetici. Tipologija osnovnih stanovišta, napravljena s obzirom na pitanje *Da li je moguća marksistička estetika*, račva se logički u dva glavna smera: marksisti i ne-marksisti. Praktično, međutim, glavni se sporovi vode između samih marksista: jedni podržavaju marksističku estetiku, drugi je osporavaju. U ovom poglavlju je izloženo stanovište onih marksista koji osporavaju ideju marksističke estetike.

I

Sve do početka pedesetih godina nema otvorenih diskusija o temama u vezi s umetnošću. Postoje radovi¹ koji, s promenljivim

¹ Vid. *Kritičari iz pokreta socijalne literature*, iz serije *Srpska književna kritika*, knjiga 21, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Novi Sad-Beograd,

uspehom, izlažu doktrinu socijalističkog realizma; međutim, glavni izvor rđavog renomea soerealizma nalazi se u pokušaju da se uspostavi čvrsta kontrola nad umetnošću i umetnicima. U takvoj atmosferi, razume se, mogućnost slobodne diskusije bila je svedena na minimum, a pravo na mišljenje korespondiralo je s položajem u nomenklaturi. Premda je politički smisao doktrine soerealizma bio u nadziranju umetnosti, najistaknutiji partijski funkcioneri, odgovorni za kulturu, dobro su znali da totalna kontrola može voditi obustavljanju bilo kakve značajnije umetničke aktivnosti. Stoga su se, čak i u vremenima najčvršće vladavine soerealizma, mogle čuti reči protiv – kako se govorilo – dirigovane umetnosti.

2

Egzemplaran rad te vrste potekao je iz pera Geoga Lukácsa „Slobodna ili dirigovana umetnost?“. Esej je – prema napomeni našeg izdavača – preveden iz aprilskog broja budimpeštanskog časopisa *Forum*, za 1947. godinu, a objavljen je iste godine, takođe u aprilskom broju (!), u časopisu *Letopis Matice srpske*.

Lukács izlaže sažetu istoriju pojma slobode da bi se, potom, zabavio njenim statusom u umetnosti. S nastankom kapitalizma promenjen je položaj umetnika i praktično je stvoren pojam umetničke slobode: „U današnjem smislu stari umetnik... nije bio slobodan, štaviše nije znao ni šta je to što mi danas nazivamo umetničkom slobodom. Stara umetnost – u starom i srednjem veku, pa čak i u renesansi – bila je deo javnoga života, a umetnici su bez kolebanja primali sve posledice te činjenice. A to je značilo da su ideološki i tematski, oblikom svoga dela i oblikom svoga jezika bili rukovođeni onom društvenom zajednicom čijem je javnom životu pripadalo njihovo stvaranje.“²

1977, sa bio-bibliografskim podacima, između ostalog, o R. Zogoviću, O. Bihalji-Merinu, E. Finciju, Jovanu Popoviću, sa predgovorom Svete Lukića. Sa hrvatske strane treba pomenuti radove Marina Franičevića, Ervina Šinka i Grge Gamulina, preciznije rečeno – radove koji su objavljivani u Hrvatskoj, tj. Zagrebu.

² G. Lukač, „Slobodna ili dirigovana umetnost?“, *Letopis Matice srpske*, 1947 (CXXI), knj. 361, sv. 4, str. 276.

Kako se Lukács odnosi prema takvom statusu stare umetnosti? U „staroj umetnosti“ i njenom položaju on nalazi određen uzor po kojem bi trebalo urediti status moderne umetnosti i umetnika. U kapitalističkom ekonomskom poretku, objašnjava Lukács, ostvarena je potpuna sloboda invencije, ali je, u isti mah, iščezla „neposredna vezanost pojedinih umetničkih rodova sa njihovom publikom“, a sama publika, zahvaljujući mehanizmu tržišta, preobražena je u „nešto anonimno, amorfnu, u nešto bez fizionomije“. ³ Moderni umetnik je otuđen ne samo od svoje publike nego i od poretka u kojem živi. Lukács ev kulturni program, iako zamišljen za „narodnu demokratiju“, maksimalistički je po tome što kao cilj predviđa temeljnu promenu statusa umetnosti i umetnika. On ima, pre svega, na umu obnavljanje neposrednosti između umetnika i njegove publike: „Ako umesto kapitalističke samovlade posredničku ulogu između umetnika i njegove publike preuzmu društveni organi radnoga naroda, time može prestati ne samo čisto robni karakter umetničkoga stvaranja, isključivo pravcem profita upravljani karakter posredništva (zajedno sa svima svojim štetnim posledicama), nego može nastati jedna nova, plodna, iako od ranije kvalitativno različita, neposredna veza između umetnika i njegove publike.“ ⁴

Reč je, dakle, o *posredovanoj neposrednosti*. Čitalac sklon dijalektičkom mišljenju možda u tome neće videti nikakvu logičku protivrečnost. Međutim, kad se uzme u obzir da ta neposrednost između umetnika i publike treba da bude ostvarena radom „društvenih organa radnoga naroda“, celokupan dijalektički poduhvat postaje odveć prozaičan. Konsekventno svom idealu – staroj umetnosti, Lukács nudi modernom umetniku (uz malo prevaspitavanje ⁵) status „javnog radnika“, pod uslovom da se umetnici potrude da „ponovo zauzmu one drevne pozicije umetnosti po kojima je ona važan sastavni deo javnoga života“, tj. ako se „umetnici odreknu individualizma i subjektivizma podrumске rupe vrste Dostojevskoga“. ⁶

³ *Isto*, str. 279.

⁴ *Isto*, str. 289.

⁵ *Isto*, str. 289.

⁶ *Isto*, str. 287.

Da li je reč o slobodnoj ili dirigovanoj umetnosti? Izraz dirigovan neprivlačan je i Lukács ne želi da njim, kao ni izrazom sloboda, opiše ono što nudi umetnicima. On je za umetnost koja nije ni slobodna ni dirigovana. Takva dijalektička napetost može se uočiti u više njegovih teza. S jedne strane, piše da nijedno naređenje ili dirigovanje „ne može umetnosti dati nov razvojni pravac“ i, s druge, odmah dodaje oksimoronsku rečenicu: „Na to su sposobni isključivo umetnici sami, dabogme ne nezavisno od preobražaja života i društva“.⁷ Potom se sasvim jasno kaže: „Sve to nije interno umetničko pitanje, nije problem radionice, nego stvar ideološkog preobražaja“, piše Lukács i tako opisuje granice umetnikove autonomije. On upozorava umetnika da „čak i svojim stilom“, „znao on to ili ne znao“, „stoji na stanovištu izvesne određene ideologije, i nju izražava“.

Rekapituliran, Lukácssev sirenski poziv umetniku, izgledao bi ovako:

- (1) o umetničkim pitanjima odlučuju sami umetnici, ali
- (2) u umetnosti je čak i stil ideološko pitanje,
- (3) o ideološkim pitanjima uopšte ne odlučuju umetnici.

Prema tome, inteligentan teoretičar nove kulturne politike nema nikakvih teškoća da, u prvom koraku, dá, ako treba, i najšire koncesije umetnosti i umetnicima, jer sve ustupke može kasnije, u drugom koraku, lako povratiti, i to s „kamatom“.

3

Pred partijskim rukovodiocima i ideolozima stalno se nalazio problem do kojeg stepena treba kontrolisati umetnički život. To pitanje, u okvirima socrealističke doktrine, nije bilo moguće načelno rešiti. Zašto? Verovatno glavni razlog leži u tome što doktrina koja unapred proklamuje ispravnost svih svojih znanja („tajna istorije je rešena“) nema nikakvih unutarnjih potreba da razmatra problem mere. Jer, ako se sve zna, onda sve treba i kontrolisati, s osnovnim obrazloženjem – kontrolisati zato da bi se ispravile eventualne zablude koje bi se mogle pojaviti. Onaj ko razmatra problem mere implicit-

⁷ Isto, str. 290.

no prihvata da postoji i druga strana stvari. Tako i oni ideolozi socrealizma koji upozoravaju na to da u kontroli treba imati meru (tj. ne treba dirigovati umetnošću) implicitno prihvataju da u umetničkom stvaralaštvu postoje stvari koje nije dobro kontrolisati. Štaviše, sa stanovišta državnih institucija, kontrola umetnosti više šteti nego što koristi. Interesi održavanja državnog (političkog) poretka uopšte ne nalažu da se kontroliše, na primer, to kojim će se stilom služiti umetnik, pa stoga ova pitanja mogu bez ostatka biti prepuštena samim umetnicima. Kontroli podleže samo mali krug pitanja, pretežno tematskih, i to u meri u kojoj se umetnost može pojaviti kao medij za iznošenje (neprihvatljivih, neprijateljskih) političkih pogleda.

S prelaskom na tako sužen, više negativan stav kontrole (zna se šta se ne sme, sve drugo je dopušteno), koji u isti mah znači i usvajanje drugačijeg kulturnog obrasca, otpali su i unutarnji razlozi za postojanje jedne doktrine koja treba, s jedne strane, da kontroliše umetnički život i, s druge, da ga uređuje.

Problem mere u kontroli načelno je nerešiv za socijalistički realizam. Stoga, uz nepromenjen sklop doktrinarnih ciljeva, kontrola može dobijati različite dimenzije, tj. neizbežna je proizvoljnost. Kao prirodna posledica, odatle sledi opšte osećanje nesigurnosti među umetnicima. Čak i kad žele da slede neki propis u svom stvaranju, nikada ne mogu biti sigurni da li to adekvatno čine. Štaviše, doktrina socijalističkog realizma dovoljno je fleksibilna da se, u njeno ime, može prigovoriti umetnicima to što uopšte pokušavaju da slede neki propis! Doktrina socijalističkog realizma bila je moćno sredstvo u rukama partijskih ideologa za ponižavanje umetnika. Nisu mogli biti sigurni da mogu uspostaviti svoje umetničko *ja* čak i kad prihvate socijalistički realizam. To je poseban, psihološki razlog, zašto je tako žestoko, brutalno odbačen socijalistički realizam, koji bi se, pod drugim okolnostima, mogao posmatrati samo kao normativna varijanta marksističke estetike.

4

Postoji duga tradicija odbijanja bilo kakve normativne estetike među umetnicima; kod odbacivanja socijalističkog realizma postojali su i posebni razlozi za to: pre svega, odbacuje se estetička norma koja

ponižava umetnika. U tom kontekstu, stvorenom povoljnom političkom klimom (sukob sa SSSR i Kominformom), prirodno je što je među umetnicima došlo do izraza odbijanje normativne estetike (stari motiv) i socijalističkog realizma (konjunkturni motiv), ali i osporavanje marksističke estetike (izvedena posledica). Ovu bi rečenicu trebalo ukratko razjasniti: stari je motiv gotovo svakog značajnijeg umetnika da odbija normativnu estetiku koja mu dolazi spolja, a kosi se sa načelima njegove vlastite poetike; socijalistički realizam se mogao javno osporavati među umetnicima tek kada je to dopušteno u političkoj sferi – otuda konjunkturni motiv. Najzad, eksplicitno osporavanje marksističke estetike kao izvedena posledica ne potiče toliko od samih umetnika koliko od intelektualaca sa leve, osobito komunističke.

Odmah treba naglasiti da je reč jedino o osporavanju marksističke estetike, ali ne i samog marksizma. Prema tome, nije *contradictio in adjecto* ako se kao poseban tip izdvoji marksističko poricanje marksističke estetike. To stanovište, formulisano prvi put kod nas pedesetih godina, razvijano je na različite načine među samim marksistima.

Izazov da se pretresa pitanje o mogućnosti marksističke estetike dao je Dušan Matić 1951. godine u čuvenom eseju „Dogma i stvaralaštvo“,⁸ i to jednom naoko usputnom, vešto sročenom opaskom: „Estetika, ako je mogućna, ona je to jedino kao nauka, i kao takva ona podleže i kriterijumu kome podleže svako naučno znanje. Ne postoji – ukoliko postoji kao nauka – nikakva marksistička estetika, kao što ne postoji ni marksistička fizika, ili agronomija.“

⁸ *Književne novine*, 24. april 1951, god. IV, br. 17, str. 1. – Nije prošlo ni petnaest dana, a u istom listu javio se Eli Finci sa tezom da estetika može u potpunosti postati naukom, i to tek od trenutka kada se „prvi put u istoriji, s pojavom socijalističkog pokreta, ideološke težnje progresivnog dela društva poistovećuju s naučnom analizom činjenica. Ako dakle estetika može uopšte da egzistira kao nauka, ona to može, danas, jedino pod uslovom da postane marksistička estetika“. Isto tako je reagovao i na temu marksističke kritike: Matić „ne veruje da marksistička analiza jednog dela ili jednog pisca može da obuhvati sve njegove sastavne elemente“. Zatim zaključuje: „Osnove toga estetskog sistema mi smo već dobili, možda i više od toga...“ (“Razgovor o kritici. Dogma i stvaralaštvo“, *Književne novine*, 8. maj 1951, br. 19, str. 1.) Zaista, Matić *ne veruje*, a Finci *veruje*. Ne znam šta bi inače bila definicija *pravovernosti* ako ne to – stav u saglasju s vladajućom ideologijom. A dotadanja vladajuća ideologija bila je *za* marksističku estetiku, *za* marksističku (književnu) kritiku.

U samo dve rečenice Matić je postavio nekoliko važnih pitanja koja, baš zato što su oprezno formulisana⁹, nije lako parafrazirati:

A a) Da li je estetika uopšte moguća?

b) Ako jeste, onda je moguća samo kao nauka;

c) svako naučno znanje ima jedinstven, univerzalan kriterijum;

d) budući nauka, estetika podleže samo naučnom kriterijumu;

e) nauka je univerzalna i jedinstvena, nedeljiva upravo zbog primene univerzalnog kriterijuma na njena saznanja;

f) stoga postoji jedna jedina fizika kao nauka, odnosno samo jedna agronomija, i nema posebne marksističke fizike ili marksističke agronomije.

B a) Prihvatimo li da je estetika nauka, onda nema nikakve marksističke estetike.

C a) Prihvatimo li da estetika nije moguća kao nauka, onda ni marksistička estetika nije moguća; ali nije moguća ni estetika uopšte.

Iz samo dve Matićeve rečenice interpretacijom smo dobili veći broj pitanja i teza. Matićevo stanovište ima tri ugaona kamena: A, B i C.

U ugaonom kamenu A postoji jedna ključna dilema i više stavova koji pripremaju odgovore na drugi i treći ugaoni kamen, B i C. Svaki stav podleže diskusiji, ali osporavati celinu Matićevog gledišta na logičan i konzistentan način nije lak posao. Pre svega, svojim protivnicima nije ostavio na raspolaganju neko efikasno oružje. Ukoliko logično misle i ne pribegavaju prosto ideološkim invektivama, njegovi oponenti mogu da biraju načelno samo dva puta:

– ili (a) da pokažu kako je estetika moguća u nekom drugom smislu od Matićevog, pa da onda, odbranivši prostor estetici kao nenauci uopšte, pokušaju da savladaju još jedan greben: kako je moguća posebna marksistička estetika;¹⁰

⁹ Jezgrovit i, rekao bih, tačan portret Matićev, kao i za mnoge druge javne ličnosti iz naše kulture, dao je profesor Miodrag Popović u svojoj nadahnutu pisanoj, analitički smirenoj, na svoj način mudroj knjizi *Poznice* (Prosveta, Beograd, 1999), u zapisu „Matić i Vučo“, str. 168–176. Rekoh mudroj, a mislio sam na *proživljeno iskustvo* profesorovo, reflektovano, u kojem se otvoreno govori i o *strahu*, pre svega kao sistemskoj komponenti načina egzistencije u negdanjim vremenima: *ne dobiti* malj po glavi.

¹⁰ Za takvu mogućnost opredelio se Sveta Lukić. Prema njegovom mišljenju, estetika ne može biti nauka jer „u umetnosti nema merenja, statistike, kvantifikacije,

– ili (b) da prihvate pretpostavku o estetici kao nauci, ali i o postojanju marksističke fizike ili agronomije, pa da onda dokazuju tezu o mogućnosti marksističke estetike kao nauke.¹¹

Snaga Matičevog stanovišta počiva u tome što je diskusiju o estetici od početka intonirao tako da uz mogućnost estetike kao nezostavan deo ide i pitanje o univerzalnom važenju njenih saznanja. Zato on tako striktno estetiku vezuje uz nauku. Među svim čovekovim saznajnim aktivnostima, nauka ima najrazvijeniju i najšire prihvaćenu metodologiju provere hipoteza, koja joj omogućuje da s najviše prava ističe univerzalno važenje svojih saznanja. Ni iz daleka tako ne stoje stvari s filozofijom, na primer.

Prema tome, neko ko bi izabrao put (a) da osporava Matičevo stanovište imao bi velikih poteškoća kako da dokaže univerzalnost relevantnih saznanja, a ako bi mu to i pošlo za rukom, taj uspeh bi, opet, rušio mogućnost marksističke estetike (iz istih razloga zbog kojih fizika kao nauka isključuje mogućnost marksističke fizike). Matičev oponent na putu (b) našao bi se u drugoj vrsti neprilike: on bi, naime, konsekventno morao da poriče univerzalnost nauke, pa za njega, uz marksističku fiziku ili agronomiju, može postojati, ne prosto fizika uopšte, nego buržoaska fizika, buržoaska agronomija itd. Taj put je načelno moguć, ali otvara vrlo teške probleme: principijelno poriče mogućnost univerzalno prihvaćenog saznanja i zapliće se u relativizam; ili, pak, tu univerzalnost a priori prisvaja za sebe (varijanta tzv. dogmatizma), pa zato nikakva diskusija nije ni potrebna – od buržoaske nauke se nema šta učiti. Nju je poželjno poznavati prevažodno iz pedagoških razloga: ona je primer koji *ne treba* slediti.

pa ni zakona u modernom naučnom smislu“ (S. Lukić, „Estetika?“, *Delo*, 1956 (II), br. 1–2, str. 51). Dodaje: „Estetika nije nauka ni u onome smislu kako danas stoje društvene nauke. (...) Nije preterano misliti da je estetika i danas najviše nalik klasično shvaćenoj filozofskoj disciplini“ (*Isto*, str. 53). Izjasnivši se u prilog tako shvaćene estetike, Lukić piše: „Pošto estetika nije prava nauka (bar još nije nauka, kažu optimisti, pristalice analogija), a vezuje se za filozofije i ideologije, tako da se iz njih ponekad i prosto dedukuje, – utoliko nije netačno govoriti i o marksističkoj estetici. I ne samo da nije netačno, nego nije ni teorijski banalno, ni stvar samo terminološke diskusije.“ (*Isto*, str. 54.) Uzdržanost prema estetici kao nauci S. Lukić je ponovio i kasnije (S. Lukić, „Stvaranje jedne realne estetike“, *Književnost*, 1963 (XVIII), br. 4, str. 281–300).

Veština Matičeva u formulisanju svog stanovišta ogleda se i u tome što kaže stvari koje izričito, inače, ne govori. Čvrsto vezujući jedinu izglednu mogućnost estetike za nauku, Matić je u isti mah, a da se to izričito ne kaže, odbacio svaku normativnu estetiku. Nauka *objašnjava* ono što jeste i *predviđa* šta bi se moglo dešavati, a *ne propisuje* ono što treba (da bude). Ako se estetika i zasnjuje kao nauka, ona nipošto time ne preuzima prerogative jedne normativne discipline u odnosu na umetničko stvaralaštvo – ona će se baviti samo onim

¹¹ Takav put je izabrao Dragan M. Jeremić u ogledu „Estetički agnosticizam i marksistička estetika“ (*Savremenik*, br. 3, 1956, str. 280–296). Za problem da li postoji marksistička estetika, Jeremić je upotrebio istorijski argument: činjenica je da su mnogi marksisti pisali o njoj, prema tome ona postoji. O tome da li je estetika uopšte nauka, autor je decidan: „Mišljenje da ona nije nauka ne može se smatrati ozbiljnim“ (str. 283). Očigledno je da je Jeremić u tom kontekstu potpuno prevideo Kanta, za koga se može mnogo toga kazati samo ne da je – neozbiljan. Omaška je svakako došla iz prevelikog polemičkog žara. Jeremićev izbor je estetika kao nauka. Marksistička estetika kao nauka nije na zadovoljavajućem nivou. Autor izlaže projekt integralne marksističke estetike, u koji su uključeni formalna metoda, psihološka metoda, sociološka metoda (ova „gazi najdublje“, str. 292). Najzad, nešto o marksističkoj fizici. I ovde je u pitanju prevelik polemički žar. Jeremić misli da se može govoriti o marksističkoj fizici! Kako je došao do takvog rezultata? Evo ključne rečenice: „Svaka naučna disciplina ima i svoju filozofsku interpretaciju i od ove poslednje zavisi kako ćemo klasifikovati shvaćanja predstavnika te discipline i hoćemo li njega samoga smatrati marksistom ili ne“ (str. 296). Zaista, postoje filozofske interpretacije nauke. Intelektualna zajednica naučnika, međutim, ima naučnu interpretaciju svojih dostignuća, uverljivu ili manje uverljivu. U zajednici naučnika, u kojoj postoje stroga pravila, naučnik, hteo-ne hteo, mora da svoj filozofski stav tretira kao privatnu stvar. Naučnik može takođe biti i pripadnik intelektualne zajednice filozofa. To je vrlo legitimno, ali on tada nastupa kao filozof a ne kao naučnik. I u intelektualnoj zajednici filozofa takođe postoje neka pravila, manje ili više stroga. Najzad, nezavisno od neposrednog povoda, treba napomenuti da je Jeremić u ovom ogledu, u fusuosti, nabacio jednu, za marksiste, veoma dragocenu ideju, onu o *aposteriornoj normativnosti* (str. 290). I Puniša Perović i Dragan M. Jeremić operišu terminom agnosticizam (Perović u članku „Neki problemi naše književnosti“, *Naša stvarnost*, br. 4, 1954, str. 18: „Iz ovih [Matićevih – prim. D. B.] ‘istina’ nesumnjivo bije dah subjektivnog idealizma i agnosticizma...“). U ime materijalističke marksističke estetike, kod Perovića je rigidni *apriorni* normativizam, kod Jeremića *aposteriorni* normativizam. Razlika je suštinska.

što je već stvoreno, nipošto ne i propisivati šta i kako da se stvara. U njegovom stanovištu već tu je normativna marksistička estetika pokopana; potom je još jednom izričito oglasio mrtvom i nepostojećom, „nemogućom“ u svakom smislu.

Suptilnija odbrana mogućnosti marksističke estetike mogla bi se izvesti tako što bi se u svemu uvažili Matičevi zahtevi, pri čemu treba istaći da oni pogađaju pre svega normativnu marksističku estetiku. Potom bi se moglo zastupati gledište da je moguća marksistička estetika kompatibilna sa zahtevima nauke. Ona bi imala deskriptivni smisao, a u domenu nauke mogla bi tražiti svoje mesto pozivajući se na to da pruža poseban tip objašnjenja duhovnih tvorevina – s pozivanjem na socijalni kontekst; mogla bi ući u porodicu naučnog objašnjenja samo tako što će jasno opisati granice sopstvene metodologije, tj. jasno će reći kada je objašnjenje s pozivanjem na socijalno-klasni kontekst legitimno, a kada nije. Međutim, ona može objašnjavati, s pozivanjem na socijalno-klasni kontekst, samo osrednja umetnička dela, vrhunska – nikako. Shvaćena u tom smislu, marksistička estetika bi se mogla tumačiti kao određena metodološka novina koja dopunjuje postojeći naučni arsenal. Pri tom, razume se, nisu otklonjene sve teškoće. Pre svega, ostaje sporno zašto bi se takva metodološka inovacija nazivala „marksistička estetika“; s obzirom na tip objašnjenja koje nudi, ona pripada u prvom redu porodici socioloških nauka. Zato bi bilo prikladnije imenovati je, na primer: sociologija umetnosti; imenovati je naučnom disciplinom koja istražuje socijalnu (klasnu) uslovljenost umetničkih tvorevina. Neosporno je njeno marksističko poreklo jer marksizam, shvaćen kao istorijski materijalizam, generalno teži da duhovne tvorevine čovekove tumači uslovljenošću socijalno-klasnim kontekstom njihovog nastanka.

Poslednja mogućnost – marksistička estetika shvaćena kao sociologija umetnosti – nije, međutim, privlačna mnogim marksistima. Pre svega, u sociologiji umetnosti gubi se povlašćen položaj marksizma kao „pogleda na svet“ – jer marksizam ne nudi samo tip objašnjenja socijalnih činjenica nego je, u isti mah, i određeni projekt promene sveta. Njegovi ciljevi, međutim, daleko prevazilaze ono što je za nauku legitimni predmet.

Pošto sam ukratko analizirao opcije koje su stajale na raspolaganju učesnicima u debati o marksističkoj estetici, u stanju smo da razumemo izbor pojedinih protagonista spora. Činjenica da je debata o marksističkoj estetici otvorena posle sloma socijalističkog realizma, jednako brutalnog kao što je bio i njegov vrtoglavl uspon odmah posle 1945, odredila je osnovne tačke oko kojih će se polarizovati staništa. Protivnici svakog normativizma u estetici okrenuće se ne samo protiv socijalističkog realizma (to je, u jednom trenutku, postao prećutni politički zahtev i neka vrsta javne obaveze svakom intelektualcu da se baci kamenom na tu doktrinu) nego i protiv marksističke estetike. Očigledno je postojala bojazan da se kroz normativnost marksističke estetike ne prokrijumčari paket onih zahteva što ih je socrealizam postavljao pred umetnike. Taj strah nije bio bez osnova. Mnogi dojučerašnji uvereni zagovornici socrealizma postajali su glavne pristalice ideje marksističke estetike – jednu lozinku zamenili su drugom ili, grublje rečeno, činilo im se da, umesto jedne batine koja im je oduzeta, kroz marksističku estetiku dobijaju drugu.¹²

¹² Ovdje neizostavno treba pomenuti članak Puniše Perovića „Neki problemi naše književnosti“, objavljen u aprilskom broju *Naše stvarnosti* 1954. godine, čiju su redakciju činili članovi: Hasan Brkić, Marija Vilfan, Veljko Vlahović, Boris Ziherl, Dušan Kveder, Miloš Minić, Puniša Perović, Milentije Popović (glavni i odgovorni urednik), Mijalko Todorović, Josip Hrnčević, Zdenka Šegvić. Na osnovu analize samog rada, čini mi se da je strategija bila sledeća: pošto je uklonjen s vlasti Milovan Đilas, navodno glavni ideolog modernizma, treba se obračunati i sa modernizmom. I to sve u ime materijalističke marksističke estetike. Ko ne veruje, neka pogleda sledeće stranice Perovićeveog teksta: 14, 22, 24–25, na kojima obrazlaže da je Đilas bio glavni advokat, ako ne i ideolog modernizma (*Naša stvarnost*, br. 4, 1954). Potencijalni obračun sa modernizmom, do kojeg, srećom, nikada nije došlo, nagoveštava se na mnogim stranicama ovog članka. No, ja ću citirati samo jedno poduže mesto: „I možemo reći bez pretjerivanja, da se i u današnjoj književnosti jasno osjeća duh klasne borbe, a da savremena poplava dekadentno-modernističke književnosti, poplava svakojakih formi idealizma i misticizma (koji se pretvaraju i u – ‘kritiku života’), nije ništa drugo nego pokušaj reakcionarnih snaga da se iskoristi poslednja ‘šansa’, da se ‘osvoje’ pozicije... (...) Te prema tome, možemo dalje reći, da nam je jedan dio te književnosti tuđ i u svojoj suštini opoziciono nastrojen i neprijateljski socijalizmu, i po svome duhu i po

Postoje teoretičari socijalističkog realizma koji zaista okreću leđa doktrini, pa konsekventno poriču i samu mogućnost marksističke estetike.

Najbolji primer među njima svakako je Ervin Šinko, čijim je radovima moguće ilustrovati više različitih stanovišta.¹³ Pri tom, svakako nije reč o unutrašnjem intelektualnom zrenju, nego o evoluciji spoljnog, političkog konteksta koji je, očigledno, igrao veliku ulogu u onome što je Šinko javno izlagao. To se može lako zaključiti i iz reči kojima se on sam služio. Krajem 1954. godine – pre nego što će saopštiti jednu od svojih glavnih teza – obrazlaže ono što je najverovatnije odavno znao: „Došlo je vrijeme, da se već jednom kaže: teza, da su Marx, Engels i Lenjin stvorili neku naučnu estetiku, jeste izmišljotina, legenda stvorena posljednjih decenija staljinske epohe u Sovjetskom Savezu“.¹⁴

Formulacija „došlo je vrijeme, da se već jednom kaže“ karakteristična je višestruko: ona zapravo u malom otkriva jedan životni stav. Za marksističkog intelektualca Šinkovog tipa nisu sva vremena ista, tj. stanje slobode u nekom društvu promenljivo je, a – ravnajući se

svojim svakodnevnim praktično-stvaralačkim koracima. Ona se zaista pretvara u ‘kritiku’ socijalizma, ali ne pozitivnu, stvaralačku (kritiku slabosti), nego buržoasku kritiku, koja ne može biti drugo nego negacija socijalizma i u cjelini, njegove teorije i njegove prakse. U tome je društveni smisao te književnosti, njene filozofije i njene estetike.“ (*Isto*, str. 31.) Autor priče o književnosti koja mu nije po ukusu, postupnim koracima (uočena je „poplava“, treba preći na vanredno stanje; uočena je „opozicija“, treba posegnuti za cenzurom; uočen je neprijateljski stav, treba primeniti krivični zakon) došao je do implicitnog zaključka da bi oni koji negiraju socijalizam valjalo triput da razmisle: kad-tad čeka ih – zatvor, robija. U najmanju ruku, formulisana je prikrivena/otvorena pretnja. Takvog mišljenja očigledno nije bio samo Puniša Perović jer je tekst objavljen u glavnom teoretskom časopisu Saveza komunista.

¹³ Dao je, recimo, jednu od najboljih formulacija socijalističkog realizma u radu „Kulturna baština i socijalistički realizam“ (vid. E. Šinko, *Književne studije*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949).

¹⁴ E. Šinko, „O nekim zajedničkim karakteristikama raznih programatskih estetika u odnosu prema umjetničkom stvaralaštvu“, *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije*, Izdanje Saveza književnika Jugoslavije, Beograd, 1955, str. 84.

prema prilikama – intelektualac govori ili čuti. U tako formulisanom životnom stavu, koji je svakako razuman ali ne izražava hrabrost, intelektualac može sačuvati moralni integritet i ćutanjem. Smisao Šinkovog stava ipak je nešto drugo: on naime ne progovara posle godinâ ćutanja. Prema njemu, intelektualac neizostavno govori *u svakom vremenu*. Moralne poteškoće nastaju onda kada, orijentišući se prema „duhu vremena“, govori prema *očekivanju* vremena i stanja porotka, a ne iz vlastitog uverenja. Ako je „duh vremena“ takav da se očekuje laudacija Sovjetskog Saveza ili razrada doktrine socijalističkog realizma i bude li intelektualac svoja znanja i talenat stavio u službu upravo takvih očekivanja, očigledno je da se na tim osnovama ne može graditi bilo kakav konzistentan individualni moral intelektualca. Jer, kad se promeni „duh vremena“, menjaju se i njegova očekivanja: šta intelektualac treba i šta ne bi trebalo da govori.

Opravdano je pretpostaviti – premda će to zazvučati cinično – da duhovni radnik koji se rukovodi Šinkovim životnim stavom može proživeti i čitav život, a da ne kaže nešto što misli da je tačno, i to prosto zato što smatra da *nije* tome vreme. Takvoj osobi – da nastavim ovo uslovno zaključivanje – moglo bi se dogoditi da proživi život govoreći stvari u koje lično *ne veruje*. Ketman.¹⁵ Na to bi se moglo odgovoriti da su kategorije poput individualnog morala intelektualca i lične uverenosti u ono što tvrdi zastarele i da pripadaju jednom drugom svetu, da je komunistički intelektualac drugačijeg kova, da se ravna prema drugačijim zahtevima... Nema odgovora na to, baš kao što nije umesno prigovarati nekome na izboru životnog stava. Jedino je moguće ukazati na vrstu teškoća, ukoliko se one mogu predvideti, koju za sobom povlači određen izbor.

Izbor životnog stava je najčešće u vezi sa *dominantnim* duhom vremena: može se prihvatiti, ne prihvatiti ili odbiti. Oni koji ga odbijaju predstavljaju, prema tome, *marginalni duh vremena*. Istorija

¹⁵ Č. Miloš, *Zarobljeni um*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 63–88. Knjiga Czesława Miłosza (Česlav Miloš) je objavljena još 1953. godine u Parizu, a u nas je prevedena i štampana 1985. Dakle, čekala je više od trideset godina da je upozna šira jugoslovenska javnost. Uostalom, mnoge vredne knjige su imale baš takvu neveselu sudbinu: za neke se pouzdano zna da nisu mogle biti objavljene – ako su i prevedene – isključivo iz ideološko-političkih razloga. Nije li to neka vrsta našeg Ketmana?

kazuje da dominantni može postati marginalni, i obratno – da rubni duh vremena može postati preovlađujući. To bi bio prvi krug zaključivanja. U drugom, unekoliko suptilnijem, trebalo bi da kažem da ne postoji marginalni ili rubni duh vremena *kao celina*; egzistira naime samo kao *mnoštvo*, kao razuđenost koja je praktično beskrajna. Prema tome, jedan od rubnih zaista može postati dominantni; međutim, nikada se – tako bar dosadašnje iskustvo kazuje – svi marginalci ne mogu sliti u dominantan duh vremena.¹⁶

Marksistička estetika je „izmišljotina, legenda stvorena posljednjih decenija staljinske epohe u Sovjetskom Savezu“. Marksističko-lenjinistička naučna estetika, ističe Šinko, stvorena je kao nadgradnja stanja u kojem su „umjetnost i umjetničko stvaranje bili podržavljani“ pa je „nastalo jedno apsurdno stanje rukovođenja umjetnošću“. ¹⁷ To je samo po sebi tačno. Međutim, on ispušta iz vida da je osnov za „rukovođenje umetnošću“ načelno isti kao i za centralno ekonomsko planiranje – uverenje da je marksizam definitivno rešio „tajnu istorije“. Vlast koja se rukovodi marksističkim saznanjima, budući uverena da je eliminisala domen neznanja, polaže pravo da naučno rukovodi najrazličitijim područjima, pa tako i umetnošću.

Sve dok u marksizmu postoji epistemološki maksimalizam („Tajna historije je riješena“, uskliknuo je Šinko koju godinu ranije), postoji i osnova da vlast njime inspirisana polaže pravo da rukovodi svim oblastima društvenog života, a ne samo ekonomijom ili umetnošću. Prema tome, neophodno je staviti u pitanje epistemološki maksimalizam ili saznavnu sveobuhvatnost da bi se izveo konzistentan odgovor zamisli marksističke estetike. Ako je i tačno da Marx, Engels i Lenjin nisu ostavili nikakvu estetiku – mogao bi s pravom odgovoriti neko od drugačije opredeljenih marksista – to još ne dokazuje da marksistička estetika nije moguća. Može se argumentovati – to se često i činilo¹⁸ – da njihov genije prosto nije stigao, zaokupljen važnijim zadacima za čovečanstvo, da se pozabavi pitanjima

¹⁶ Voleo bih da čitalac shvati ovaj pasus kao diskretnu pohvalu marginalizmu – njegovom skepticizmu i sumnjičavosti u odnosu na dominantnost.

¹⁷ E. Šinko, *naved. delo*, str. 89.

¹⁸ Npr. A. Lefevr, *Prilog estetici*, Kultura, Beograd, 1957 (sa vrlo dobrim predgovorom D. M. Jeremića).

estetike. A u njihovom delu postoje jasne naznake za buduću estetiku koja bi se mogla izgraditi, itd.

8

Šinko ne dovodi u pitanje epistemološki maksimalizam. Prema njemu malo manje blagonaklon čitalac mogao bi dodati: za to još nije bilo došlo vreme. Ali, ako je njegova analiza zatajila u tom delu, ona je došla do punog izraza u drugim segmentima. Uz Krležu i, kasnije, Nikolu Miloševića, rekao je stvari koje su se odveć retko čule u našoj poratnoj kulturi, toliko retko da je to simptomatično. On je, naime, ukazao na zajednička obeležja „programatskih estetika“ staljinizma i nacionalsocijalizma. Premda nije najsrećnije odabrao svoje ključne termine – izraz „programatska estetika“ možda je bilo bolje zameniti rečju „normativna estetika“; drugi ključni pojam „program estetike“, s obzirom na ono što pod njim podrazumeva, bez teškoća bi se mogao preinačiti u *poetiku* (umetnika) – ipak je jasno šta se tvrdi.

Autor najpre povlači razliku između pojmova programatska estetika i program estetike. Pod programom estetike ima na umu „individualnu estetiku“ umetnika, njegov „estetski program“ koji je određen ličnošću; umetnikov životni opus ostvaruje se po „zakonima njegove ličnosti i njegove epohe“.¹⁹ Programatska estetika, nastavlja Šinko definisanjem svog drugog ključnog pojma, na kojem će zasnovati svoju analizu, „nije program koji nastaje kao rezultat umjetnikovih doživljaja i stvaralačkih težnji i potreba, nego program koji je izvana autoritativno nametnut umjetničkom stvaralaštvu radi toga da se udovolji vjerskim, odgojnim, ekonomskim, odnosno političkim i propagandističkim potrebama“. I još: „Programatska estetika dala bi se definirati tako, da se ne smije i ne može prepustiti umjetniku izbor teme i način njenog oblikovanja umjetničkih ostvarenja“.²⁰

Premda Šinkove rečenice nisu besprekorno jezički uglađene, razumljivo je ono što želi da kaže: programatskom estetikom ukinuta

¹⁹ E. Šinko, *naved. delo*, str. 76.

²⁰ *Isto*, str. 77.

je autonomija umetnika i umetnosti, osporeno im pravo da u pitanjima umetnosti imaju poslednju reč. U građanskom društvu, koje je razvilo čitav sistem najrazličitijih ljudskih prava, nesporna je autonomija umetnika i umetnosti. Istina je da je ona postignuta preko institucije tržišta, a ona, sa svoje strane, podrazumeva određen stepen slobode.²¹

Pred antistaljinjskim komunističkim intelektualcem stoji zadatak da se ponovo bori za autonomiju umetnosti i umetnika. On će i voditi tu borbu, pod najrazličitijim zastavama – od one „Natrag pravom Marxu“ do ove „Nema socijalizma bez demokratije i slobode“ – ali uz pažljivo izbegavanje da tu borbu protumači kao jednu od standardnih, prozaičnih građanskih sloboda. Otuda sve raspe marksista za ovu ili onu slobodu, ako se protumače u adekvatnom istorijskom ključu, ne predstavljaju ništa novo: to su borbe za uvođenje²² klasičnih građanskih sloboda.

Programatsku estetiku egzemplarno je izložio Platon u *Državi*: „Glavna karakteristika svih programatskih estetika jest imperativni zahtjev, da o sadržaju i obliku umjetničkog stvaranja odlučuju odgojne i političke potrebe države i da se time umjetnik reducira na političko-pedagoškog funkcionera države, komu je najvažniji zadatak da pomaže vlastima pri odgajanju dobrih i uravnoteženih građana.“²³ Platon je „zaista izradio prototip teorije programatske estetike.“²⁴ Šinko nije otišao i korak dalje, koji se obično pravi: u *Državi* videti politički poredak – totalitarni – koji će biti ostvaren u XX veku. On ukazuje na sličnosti između staljinističke i nacionalsocijalističke estetike, na sličnosti između društvenih poredaka, ali mu nedostaje jedinstven pojam kojim bi ta dva poretka obuhvatio.

²¹ O tome videti: N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge at the University Press, 1940, naročito stranice 134–139, gde autor izlaže razlike između francuskih slikara iz vremena Louisa (Luj) XIV i XV i holandskih slikara. Pariski umetnici su imali visok ugled i materijalno obezbeđen život, ali su to morali platiti (ne)slobodom; holandski su, pak, imali slobodu, a ostavljeni su neimaštini i preziru.

²² U nekim društvima reč je samo o *obnavljanju* sloboda koje su već postojale pre komunističke vlasti.

²³ E. Šinko, *naved. delo*, str. 78–79.

²⁴ *Isto*, str. 79.

Polemička vrednost Šinkovog upućivanja na analogije između Timofejeva i nacionalsocijalističkog shvatanja književnosti neosporna je: „Svaka programatska estetika, dakle i nacionalsocijalistička, smatra književnost i svaku umjetnost ideologijom koja je tobože dužna ‘pomoći čovjeku, da upozna život i da u njemu djeluje’“.²⁵ Izraz „pomoći čovjeku“ potiče od Timofejeva.²⁶

Prvo zajedničko obeležje staljinističke i nacionalsocijalističke estetike jeste što svu umetnost shvata kao ideologiju. Drugo obeležje na koje ukazuje Šinko jeste, kako bismo mi to danas rekli, svojevrсни *estetički populizam*. On beskompromisno nalaže umetniku da služi narodu, da stvara za mase, jer, prema programatskoj estetici, „umjetnik zaslužuje da živi samo onda, ako se dokraja odreče svojih intimnih, individualnih umjetničkih inspiracija“.²⁷ Ili, prema jednoj, već citiranoj, efektnoj formulaciji Georga Lukácsa, „ako se umetnici odreknu individualizma i subjektivizma podrumске rupe vrste Dostojevskoga“. Tamo gde vlada estetički populizam nestaje umetnost u modernom smislu. Šinko odbacuje alternativu narod ili umetnost, a taj čvor raspliće jednim pasusom: „Mi smo za slobodu umjetničkog stvaranja, ali ne zato što bismo se odnosili aristokratski indiferentno prema potrebama narodnih masa, nego zato što smatramo da se solidarnost s narodnim masama ne sastoji u tome da se umjetnost ‘prilagođuje’ zaostalosti masa, ni u tome da se ‘egzotična’ zaostalost romantično njeguje, štoviše konzervira veličanjem i kultom folklorа. Baš zbog naše solidarnosti s narodnim masama, ne ćemo da se našа umjetnost obraća ‘masama’; ona se obraća čovjeku, jer ga i onda kad se on pojavljuje kao dio mase, poštuje kao sebi ravna, kao suvereno biće. Umjetnost ‘za mase’ nije umjetnost. Postoji samo umjetnost. Parola ‘umjetnost za mase’ diskriminacija je i mase, i umjetnosti.“²⁸

²⁵ *Isto*, str. 80–81.

²⁶ U istom zborniku, nekoliko stranica ranije, u tekstu Marka Ristića, kaže se: „Mnogostruka funkcija književnosti svodi se na jedno: *da pomogne čovjeku*. Da mu pomogne da se snađe i da se nađe.“ – „Varijacije (ili teze) o funkciji književnosti i o društvenoj odgovornosti književnika“, *Izvanredni plenum...*, str. 74; reči obeležene kurzivom u citatu, u originalu je Ristić pisao verzalom, tj. velikim slovima.

²⁷ E. Šinko, *naved. delo*, str. 94.

²⁸ *Isto*, str. 95.

Premda sâm ističe da se Lenjin nije smatrao kompetentnim u pitanjima estetike, i Šinko, poput Timofejeva, razlaže Lenjinova gledišta ali s ambicijom da pokaže kako ga Timofejev pogrešno tumači, tj. falsifikuje ga. Do svojevrsnog rata citatima došlo je zbog toga što su obe strane prihvatile iste autoritete – Marxa, Engelsa i Lenjina, a kao nesporn period sovjetske vlasti uzimane su godine do Staljinovog uspona. Šinko tako ističe da „za vrijeme Lenjina i još godinama nakon njegove smrti nije postojala nikakva programatska estetika i nikakva službena marksističko-lenjinistička nauka o pravilima ‘ispravnog’ umjetničkog stvaranja“ i potom, u prilog svojoj tezi, citira stav iz poznate rezolucije CKSKP(b) iz 1925. godine: „Partija kao cjelina ni pošto se ne može vezati privrženošću ma kome pravcu u oblasti književne forme... Svi pokušaji da se partija poveže u ovom pravcu u sadašnjoj fazi kulturnog razvitka zemlje moraju biti odbačeni.“ Šinko nalazi da je u toj rezoluciji „izjavljeno nedvosmisleno, da nema nikakve autoritativne i normativne naučne estetike“²⁹. Međutim, ni citat u Šinkovom prevodu, ako se pažljivo pročita, ne tvrdi „nedvosmisleno, da nema nikakve autoritativne i normativne naučne estetike“.

Kao i mnogim drugim tumačima, Šinku je promakla ključna reč – ograda CKSKP(b) – u *sadašnjoj fazi kulturnog razvitka zemlje*. Drugim rečima, tačno je samo to da „u sadašnjoj fazi kulturnog razvitka zemlje“ CKSKP(b) ne prihvata, kako Šinko kaže, „nikakvu autoritativnu i normativnu naučnu estetiku“. Svojom rezolucijom CKSKP(b) nije u tom pitanju vezao sebi ruke za budućnost, tj. nije se obavezao kako će u istoj prilici postupati u nekoj *kasnijoj* fazi kulturnog razvitka zemlje. Ako se ide korak dalje, može se pretpostaviti da je CKSKP(b) uneo tu dalekovidu ogradu upravo imajući na umu da bi u tom pitanju moglo doći do promene, tj. do prihvatanja jedne takve estetike. Potonji tok stvari kao da daje za pravo takvom tumačenju.

Karakteristično je da tu ogradu, koja jasno stoji u pomenutoj rezoluciji, obično ne uzimaju u obzir oni tumači koji su skloni da u sovjetskoj istoriji vide dva veoma različita perioda – devičanski period boljševičke revolucije i sovjetske vlasti koji traje za Lenjinova života i nekoliko godina posle njegove smrti, sve do definitivnog

²⁹ Isto, str. 87.

Staljinovog ustoličenja. Tada nastaje drugi period. Posle sukoba sa Staljinom, jugoslovenski komunisti antistaljinisti vrednovali su drugi period negativno, ali su prema prvom zadržali nepromenjen odnos: bilo je čak pokušaja da se staljinizam kritikuje na osnovu lenjinističkih principa. To je razlog zašto se Šinko iscrpno bavi pitanjem šta je Lenjin stvarno mislio. Pri tom mu nisu od posebne koristi Lenjinovi spisi, jer oni pre idu u prilog Timofejevu i Ždanovu, pa se zato poziva na svoj krunski dokaz: „Za to da Lenjin nikad nije zamislilo neku autoritativnu socijalističku normativnu estetiku, najneoboriviji je dokaz njegovo držanje i pratkična djelatnost u vrijeme kad je stajao na čelu sovjetske proleterske države. On je vodio bespoštednu borbu protiv proletkultovaca koji su pretendirali na monopolistički položaj, na ‘revolucionarni autoritet u pitanjima umjetnosti’“.³⁰

Ta „bespoštedna borba protiv proletkultovaca“ nije nikakav dokaz jer je Staljin vodio još bespoštedniju borbu protiv njih – raspustio je njihove organizacije (kao i sve druge), a mnoge od njih poslao je u logore, odakle se nikada nisu vratili. Međutim, argument jeste Lenjinovo „držanje i praktička djelatnost“. Šinko se sasvim uzgredno osvrće na Marxa i Engelsa kao izvor marksističke estetike. Za svoju tezu da je Marx ismejao „sve estetičare svih programatskih estetika“ navodi jedan primer, ne mnogo ubedljiv. Na čitaocu je da zaključi da li je Marx, ismejavši „sve estetičare svih programatskih estetika“, bio protiv marksističke estetike.

„Umjetnici današnje Jugoslavije“, zaključuje Šinko, „stoje na svjetskoj pozornici oslobođeni svih okova svih programatskih estetika“. I nisu prinuđeni da odbace Marxa, Engelsa ili Lenjina jer niko od njih – prema Šinku – nije zagovarao programatsku estetiku. Ali, nešto od starih briga ostalo je i u novim rečima: „Mislim da se tih okova nismo oslobodili zato da se nesmetano predamo dječijoj ili djetinjastoj igri riječima i bojama, nego zato jer su nas okovi programatske estetike spriječavali da progovorimo svojim glasom o svojim doživljajima, o svojoj viziji sadašnjice i budućnosti“.³¹ Da li je to nagoveštaj Šinkove poetike ili programatske estetike?

³⁰ *Isto*, str. 86.

³¹ *Isto*, str. 96.

Šinkovi slušaoci na Plenumu, međutim, videli su nejasnoće na drugoj strani. Boris Zihler: „Iz referata druga Šinka ne vidi se da li on odbacuje ili priznaje mogućnost i nužnost naučne marksističke estetike. On tvrdi da ni Marks ni Engels ni Lenjin nisu stvorili neku naučnu estetiku, a ponajmanje neki estetski kanon pun imperativa, neku novu normativnu nauku. Mislim da je drug Šinko time rekao samo pola istine. Tačno je da ni Marks ni Engels ni Lenjin nisu stvorili nikakav sistem estetike, nalik na Kanta ili na Hegela. Njihov rad nije nikad ni bio izričito usmeren u tom pravcu. Ali su oni, a napose Marks i Engels, nesumnjivo tvorci jedne naučne teorije društvenog razvitka, takozvanog istoriskog materijalizma, koji jedini može da posluži kao osnova za izgrađivanje jedne istinski naučne estetike.“³²

Mogućnost marksističke estetike Zihler izvodi iz epistemološkog maksimalizma – istorijskog materijalizma: istmat jedini može biti osnova za izgrađivanje „jedne istinski naučne estetike“. Sam Šinko je, nekoliko godina ranije, oslanjajući se na sazajnu sveobuhvatnost marksizma obrazlagao doktrinu socijalističkog realizma, i to u vidu (hegelovskog) prevladavanja građanske umetnosti. Odgovarajući Zihleru, poslužio se drugačijim argumentima: „Zasada ne postoji ta nauka“, tj. marksistička estetika.³³

Kad je reč o njenoj mogućnosti i nužnosti u budućnosti, Šinko odgovara: „Nastojanje, da se čisto spekulativnim putem stvore naučna pravila i zakoni umjetničkog stvaranja, idealističko je, a ne marksističko nastojanje. Svako novo umjetničko djelo ostvaruje na nov način nešto, na način što prije nije bilo i što bez njega ne bi bilo. Svaako novo značajno umjetničko djelo pojavljuje se kao iznenađenje; ono obara dotadašnja estetska pravila i stvara nova.“ Sama umetnička dela postavljaju estetičke kanone, a ne teorije: „Ne može se govoriti meritorno o umjetnosti u ime nekih tobožnjih pravila, nego jedino na temelju neposrednog spontanog odnosa prema umjetničkim ostvarenjima. Usto je svojstveno estetskim teorijama, pogotovo kad

³² B. Zihler, „Reč u diskusiji“, *Izvanredni plenum...*, str. 218.

³³ E. Šinko, „Reč u diskusiji“, *Izvanredni plenum...*, str. 276.

nastupaju sa pretenzijom naučnosti, da se ne zadovoljavaju kontemplacijom, nego pripisuju sebi i pravo na normativnost prema umjetničkom stvaranju.³⁴

Potom sledi eksplicitan odgovor Zihlerlu: „Ja ne priznajem mogućnost jedne takve normativne marksističke estetike, ne priznajem ni to da bi ona bila poželjna, ne priznajem zato, jer mislim, da svaki normativni postupak prema živim umjetnicima znači sputavanje i sakaćenje stvaralačke snage, a time i same umjetnosti“.³⁵ To je ključni argument protiv normativne estetike, pa i marksističke estetike ukoliko je normativna.

Zanimljivo je kako Šinko odgovara na argument u prilog mogućnosti marksističke estetike, zasnovan na epistemološkom maksimalizmu istorijskog materijalizma, na argument koji je i sam nekad koristio: „Marksizam je nauka o zakonima razvitka ljudskog društva. Kao što je poznato, sam Marx je ustanovio, da društvena uslovljenost umjetničkog stvaranja ne znači, da postoji neko progresivno usavršavanje umjetničkog stvaralaštva na isti način i u istom smislu, kao što postoji usavršavanje u razvoju materijalnih proizvodnih snaga. Nasuprot ‘marksističkim estetičarima’, Marks nikad nije mislio, da je otkrio zakone umjetničkog stvaranja.“³⁶

On se, dakle, poziva na Marxovu koncepciju neravnomernog razvoja. Bar implicitno, mora napustiti epistemološki maksimalizam. Zašto? Na njegov argument kako Marx nije mislio da je otkrio zakone umetničkog stvaranja, moglo bi se odgovoriti: Marx jeste otkrio nešto mnogo važnije – zakone društvenog razvitka – koji su osnova za utvrđivanje svih drugih posebnih zakonitosti, pa i zakona umetničkog stvaranja. U tom duhu argumentiše Zihlerl kada govori o marksističkoj estetici. Da bi se uspešno odbranio od tog prigovora, Šinko nema izbora: mora da, bar implicitno, napusti ideal saznavne sveobuhvatnosti, i to tako što će „zakoni razvitka ljudskog društva“ (Marxovo otkriće) važiti relativno nezavisno od „zakona umjetničkog stvaranja“ (koje Marx nije otkrio). Stoga ovi poslednji, čak i kad

³⁴ *Isto*, str. 276.

³⁵ *Isto*, str. 277.

³⁶ *Isto*, str. 276.

bi bili poznati, ne bi kao osnovu pretpostavljali zakone razvitka ljudskog društva. To je smisao teze o nejednakom razvoju duhovnog stvaralaštva (umetnosti) i proizvodnih snaga. Na to shvatanje o nejednakom razvoju pozivaju se, po pravilu, oni marksisti koji žele da istaknu relativnu autonomiju duhovnih tvorevina.

10

Antikapitalistički duh marksizma skriva u sebi jedno obeležje koje se retko ističe – tendencija protiv moderne. Moderni duh nije isto što i kapitalizam, ali se, u istorijskom smislu, na njega naslanja i uključuje ga kao sastavni, mada sporni deo. U obeležja moderne mogli bismo, pre svega, ubrojati sekularizaciju društva, tj. nastajanje građanskog društva sa njegovim klasičnim liberalnim političkim institucijama (formalizacija i individualizacija političkog prostora; sloboda kao jednakost prava), zatim podelu rada koja vodi specijalizaciji i profesionalizaciji. U tom duhu skriva se priznanje da svaka delatnost ima svoja autonomna pravila i zakone, te da *svi ne mogu sve*.

Ako je moderno doba donelo profesionalizaciju niza ljudskih delatnosti, tj. opšte priznanje da se svaka aktivnost odvija prema specifičnim pravilima, to je sa strane nekih marksista viđeno kao parcijalizacija i znak otuđenosti. Marksistički zahtev za reintegraciju /retotalizaciju ljudske aktivnosti usmeren je, izgleda, protiv osnovnih tekovina moderne. U kontrastu sa modernizacijom koju je donelo građansko društvo u nizu oblasti, marksizam je – u krajnjem – nosilac rearhaizacije, tj. povratka na stare kulturne obrasce.³⁷

Kad je reč o modernoj umetnosti, prvi korak bilo je njeno osamostaljivanje u odnosu na religiozne, pedagoške i druge ciljeve (u sklopu sekularizacije ili laicizacije društva): umetnost moderne izborila se za pravo da se bavi vlastitim estetskim problemima. To je bazični smisao toliko osporavane lozinke *l'art pour l'art*.

Postoji više načina kako se može međusobno porediti razvitak pojedinih društava (privredni život, političke institucije, kvalitet

³⁷ Lukács se, da ponovimo, zalaže za neposrednost između umetnika i publike kakva je negda postojala.

života pojedinca, ostvarenost ljudskih prava i dr.). Jedan od danas zanemarenih načina jeste upoređivanje opšteg stanja kulture (sloboda stvaralaštva je samo element ostvarenosti ljudskih prava): u tom pogledu je naročito podesna umetnost jer se sa velikom preciznošću mogu pratiti i upoređivati pojedini umetnički pokreti nastali u krilu moderne. Jugoslovenski modernisti između dva rata uviđali su taj problem i bili su svesni zaostajanja za relevantnim tokovima na Zapadu. Polazili su od toga da je za samostalan doprinos i neprovincijalno učešće u kulturi Zapada potrebno najpre postići paralelnost ili simultanost kulturnih tokova u vlastitoj (nacionalnoj) kulturi u odnosu na one evropske. Moderna je donela jednu individualizovanu i, po tome, internacionalnu kulturu.

Revolucionarno krilo marksizma je, rukovođeno svojim antikapitalističkim duhom, odbacilo političku kulturu moderne u vidu „buržoaskog liberalizma“ i „parlamentarne demokratije“, odbacilo je, kao jedan od izvora ljudskog otuđenja, i podelu rada, odbacilo je u osnovi i umetničku modernu, uporno se boreći protiv formalizma, dekadencije i larpurlartizma u umetnosti. Najbolja postignuća u okviru marksističke tradicije računaju na sintezu umetnosti i revolucije;³⁸ indiferentnost umetnosti prema revoluciji uzima se kao loš znak za samu umetnost.

Jedan od jugoslovenskih marksista koji se najviše opirao formalizaciji i specijalizaciji svakako je Danko Grlić. Jedva da je još ko iz njegove generacije sa toliko strasti govorio protiv posledica što ih je donelo moderno doba. Ovde ću se ograničiti na njegova razmatranja tri područja: filozofije, estetike i umetnosti.

Pre svega, antimoderni duh s prezirom gleda na izraz „područje“, „oblast“, „naučna (ili filozofska) disciplina“ itd.³⁹ Moderna je čoveku donela samo otuđenje, i protiv toga se treba boriti svim sredstvima. Grlić s ironijom govori o „specijaliziranom stručnom radu“ u filozofiji

³⁸ Grlić je mišljenja da je „ono doista revolucionarno imanentno samoj umjetnosti“ (*Estetika IV*. S onu stranu estetike, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 265).

³⁹ „Jedno je, naime, od bitnih određenja tog novog mišljenja da su mu ne samo strana područja i discipline nego i to da u svakom problemu vidi i sve druge probleme, u svakom historijskom određenju duha čitavu povijest, a u svakom svom stavu ukupnost svih svojih napora...“ (D. Grlić, *Estetika IV*, str. 234.)

i o „respektabilnoj učenosti“ koja se u tom kontekstu javlja. Zašto? Evo razloga: „Nijema prema prijelomnim pitanjima čovjeka što progresivno rastu, u suvremenom kvantificiranom svijetu do enormnih razmjera, očišćena od svih protivurječnosti koje bi imale bilo kakve korelate u antinomijama realnosti, ova školska, logicizirana filozofija postaje toliko formalistička da je preokupirana još samo samom sobom i da se uvijek iznova primjenjuje još samo na sebe samu“.⁴⁰

Posmatrana iz, kako bi marksisti rekli, građanskog horizonta, situacija izgleda drugačije: reklo bi se da se filozofija – bar ona koju Grlić napada – pomirila sa činjenicom da se „prijelomna pitanja čovjeka“ u modernom društvu rešavaju na drugim mestima, a ne u filozofiji. Posao filozofije, u novoj podjeli rada, nije da rešava te probleme. Rastu li ona progresivno ili se poneka ipak rešavaju – to je praktično pitanje. Da je savremeni svet kvantifikovan, to je tačno ukoliko se ukazuje na specifičnu ulogu moderne nauke u tom svetu. Ono što, između ostalog, savremeni svet prožima modernim duhom jeste uloga nauke i tehnike. Takvu funkciju moderne nauke ne odbacuju svi revolucionarni marksisti – i to je jedna od retkih tačaka u kojoj oni prihvataju modernu.

Grlić je tačno uočio da se taj duh formalizacije i specijalizacije – moglo bi se reći: duh moderne – ne javlja samo u filozofiji, nego da je to obeležje kulture uopšte, a posebno umetnosti: „Kako, na primer, shvatiti najmorbidnije izljeve u ‘novim’ likovnim sredstvima, u plehu, žicama, kosi, zgužvanim i slijepljenim ostacima gvožđa, ili ‘stvaralaštvo’ pomoću automata za proizvodnju slika, doli kao preferiranje onog *kako* onome *šta*“.⁴¹ Tu okolnost tumači kao izraz krize humaniteta i suprotstavlja se formalizaciji u umetnosti.

Da se upravo taj proces u umetnosti može i drugačije shvatiti, pokazuje jedan rad Jovana Hristića, u kojem se to *kako*, taj tehnički nivo ili umetnička tehnika tumači kao „prava epistemologija umetnosti“.⁴² Moderna umetnost je, prema njegovom mišljenju, ograničila

⁴⁰ D. Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Mladost, Zagreb, 1965, str. 13.

⁴¹ *Isto*, str. 13.

⁴² J. Hristić, „O specifično estetičkom“, *Jugoslovenski časopis za filozofiju i sociologiju*, 1957 (I), br. 2-3, str. 73.

predmetni nivo, ograničila je čulnost⁴³; epistemološki okvir realizma u umetnosti određenjen je slikom sveta klasične fizike. S druge strane, savremena je umetnost pokazala da „vernost predmetu nije nikada bila ambicija umetnosti“.⁴⁴

„Ne postoji jedna priroda koju svi umetnici u svim vremenima vide. Koliko ima umetnika, toliko ima i različitih priroda“, piše Hristić.⁴⁵ Umetnik ne izražava svoje misli u materijalu, on *misli u materijalu* – slikar u bojama, pesnik u rečima.⁴⁶ Upravo ta okolnost daje presudno značenje onom *kako* u umetnosti. Slikar ne slika ono što vidi nego ono što može da naslika. Tu velflinovsku misao Hristić varira tako što kaže, još preciznije, da crtač „vidi samo ono što je olovka u stanju da izrazi“.⁴⁷ Misao o umetnosti kao samopotvrđivanju čoveka je „svakako najviše što je jedan filozof uspeo da kaže o umetnosti“, kaže Hristić i, verovatno nehotično, postiže fini efekat ironije: naime, pokazuje se da ta, čak „vrlo lepa“ filozofska ideja, zapravo nije tačna. Hristić predlaže da se ona precizira tako što će se reći da je umetnost samopotvrđivanje čoveka, ali čoveka sa olovkom u ruci.⁴⁸

Misao o umetnosti kao samopotvrđivanju čoveka odvela je Dan-ka Grlića u drugom pravcu. Poričući potrebu formalizacije u umetnosti, on se prirodno okrenuo onom *šta* u umetnosti. Prema Grliću, likovna je umetnost sama u sebi, kako bi zadobila „ozbiljnog“ čoveka, „postala neozbiljna“ i samu sebe „degradirala na zabavu“, a to zato da bi „razbila ovu standardiziranu sivoću i potresla umornog, bezosjećajnog Evropejca svojom morbidnošću“.⁴⁹ Grlić poziva umetnika na *obrat*, i stavlja u izgled umetnosti i umetnicima, umesto potpune bespotrebnosti (u kapitalističkom svetu), da postanu „vapijuća potreba“, „nešto bez čega bi život postao toliko besmislen da bi ga uopće bilo nemoguće živjeti“. Grlićev poziv na obrat ukazuje i na

⁴³ *Naved. delo*, str. 69.

⁴⁴ *Isto*, str. 68.

⁴⁵ *Isto*, str. 74.

⁴⁶ *Isto*, str. 73.

⁴⁷ *Isto*, str. 74.

⁴⁸ *Isto*, str. 74.

⁴⁹ D. Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 27.

ulog: „Nije uopće više u pitanju ova ili ona interpretacija ljepote, nije više u pitanju bilo koja estetska, kontemplativna, teoretska pozicija, danas je, na rubu bez dna, u pitanju nešto mnogo veće: sama mogućnost egzistencije ljudskog u čovjeku“.⁵⁰

11

U obrazloženju obrata Grlić se služi onim argumentima koje upotrebljava i Focht (u fazi sadržajne estetičke koncepcije). Do sličnog rezultata – potpuno suprotno duhu moderne umetnosti – dolazi i Grlić propisujući u kojem bi smeru umetnost trebalo da se okrene. Prema njegovom mišljenju, „istinska umjetnost mora stajati otvorena prije svega prema samom ljudskom, tj. umjetničkom u umjetnosti, a pitanje o smislu umjetnosti mora umjetniku postati prvim i jedinim umjetničkim pitanjem. Tako umjetnost(i) postaje odjednom irelevantan stil, škola, tehnika, figurativnost ili apstraktnost, štaviše uopće sve što bi kao formalno sredstvo trebalo da izrazi nešto što je bitno nadređeno načinu kako je to eksplicirano.“⁵¹ Ovim rečima jedva da je potreban neki komentar. Ako je za samu umetnost irelevantno pitanje stila i tehnike, onog *kako*, sasvim je prirodno što se estetiци ne ostavlja bilo kakva uloga.

I kod Grlića se mogu videti izvesni znaci iracionalizacije marksizma.⁵² On stavlja u zadatak umetnosti da, radi popravljavanja svog marginalnog statusa, izrazi „nešto što je bitno nadređeno načinu kako je eksplicirano“. Pažljivoj interpretaciji stanovišta Danka Grlića doprineće i sledeći citat: „To ‘nešto’ u sebi neprimjereno bilo kakvoj racionalnoj definiciji koja bi mogla iscrpsti njegov sadržaj, tako

⁵⁰ *Isto*, str. 28.

⁵¹ *Isto*, str. 28.

⁵² Ovo je za marksiste jedan veoma osetljiv izraz. Da ne bi bilo ma kakvog nesporazuma, izjavljujem da je za mene iracionalizam jedan *deskriptivan* termin. Za marksiste je on u rangu normativnog, i to veoma jakog, sa neugodnim konotacijama: za izvesne, iracionalizam je, pak, sinonim za mračnjaštvo i bogoiskateljstvo. A pozadina njihovog uverenja jeste deklarativni, ubeđeni racionalizam i ateizam, nikako skepticizam.

imperativno u ovom vremenu nameće nužnost svoje egzistencije da se umjetnički *credo* ne može više nalaziti na nekim perifernim preokupacijama, intimnim trenucima, plahim stilskim robinzonijadama, toplini tona i duhovitoj površnoj igri koja svoj *raison d'être* nalazi u potrebi da se uljepša, ispravi, dotjera, harmonizira, ukrasi ili na trenutak zaboravi kruta stvarnost. Ne, umjetnost ne može više biti bijeg od stvarnosti, ona je danas stvarnija, prisutnija od svake tzv. 'prave' svakodnevne stvarnosti i njen bitak postaje pravim bitkom svijeta. Jer šta bi više i totalnije od nje moglo izraziti ljudskost?⁵³

Grlić je nepoverljiv prema bilo kakvoj racionalnoj definiciji, dakle prema racionalizmu, dakle prema nauci, dakle prema teoriji, dakle prema estetici, dakle prema marksističkoj estetici. Nov umetnički *credo* je nespojiv sa racionalizmom. Tamo gde ga poriče – *periferne preokupacije, intimni trenuci, plahe stilske robinzonijade, toplina tona i duhovita površna igra koja ulepšava, ispravlja, doteruje, harmonizuje, ukrašava* – Grlić doseže stilističke vrhunce. Prst opomene – „umjetnost ne može više biti bijeg od stvarnosti“ – prihvatio bi svaki socrealistički teoretičar, pa i ideolog. Taj isti ideolog, međutim, svakako se ne bi složio bar u dve tačke sa Grlićem. Odbio bi da prihvati da pod kapom nebeskom postoji ma šta što bi bilo neprimereno racionalnoj definiciji jer bi to priznanje značilo, ni manje ni više, uvredu njegovoj dijalektičko-materijalističkoj nauci. Potom, on svakako ne bi mogao da primi Grlićevu tvrdnju o umetnosti *stvarnijoj od svake stvarnosti*, pogotovu „naše“, a „pravi bitak svijeta“ tražio bi na drugoj strani, verovatno u mudrom vođstvu, Partiji. Samom Grliću je promakla jedna nedoslednost, za koju verovatno ne bi mnogo mario, jer je reč o – logici. Naime, logički se isključuju dve njegove tvrdnje: ako se kaže da umetnost „ne može više biti bijeg od stvarnosti“, onda se pretpostavlja da je ona to bila, tj. da je bežala od stvarnosti i da je, samim tim, bila nešto različito od stvarnosti. U drugoj tvrdnji se kaže da je ona „prisutnija od svake tzv. 'prave' svakodnevne stvarnosti“, da je dakle i nešto više od obične stvarnosti, tj. stvarnija je od same stvarnosti: „pravi bitak svijeta“.

Autor tih tvrdnji ima dve odstupnice: prvo, može reći da stvarnost (u prvoj postavci) nije isto što i „obična“ stvarnost (u drugoj

⁵³ D. Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 28–29 (esej „Za umjetničko u umjetnosti“).

postavci). Pođe li tim putem, trebalo bi da, u najmanju ruku, pokaže u čemu se razlikuju te dve stvarnosti i od *kakve* stvarnosti zapravo beži umetnost. Drugu odstupnicu predstavlja implicitna vremenska specifikacija: „umjetnost ne može više biti [kao što je dosad bila – *prim. D. B.*] bijeg od stvarnosti, ona je danas stvarnija itd“. Ali, i tu postoje teškoće: ako je umetnost danas stvarnija nego svakodnevna stvarnost, čemu onda žalopojke na njen formalizam? Ili je reč o umetnosti koja bi trebalo da danas bude stvarnija od stvarnosti?

Da bi se razumeo kontekst epohe u kojoj je Grlić pisao, ali i smer njegove misli, ne bi trebalo mimoići ili prećutati ona mesta koja danas ne zvuče odveć privlačno: „Mogućnost pune otvorenosti prema istinski ljudskom doživljavanju umjetničkog stvaralaštva ostvaruje doista tek revolucionarno razdoblje“. ⁵⁴ I on je bio među onima koji su, u duhu najbolje marksističko-lenjinističke tradicije, konstatovali zalazak građanstva, te da prisustvuju propadanju „jednog svijeta bez perspektive“. ⁵⁵

Grlić piše: „Danas je npr. od buržoazije toliko proklamiranu slobodu stvaralaštva u umjetnosti, taj *conditio sine qua non* umjetničkog, moguće ostvariti u punom smislu tek zbiljskim prevladavanjem građanskog društva. ‘Živjeti u društvu i biti slobodan od društva nije moguće. Sloboda buržoaskog književnika, slikara, glumice, samo je maskirana zavisnost (ili zavisnost koju licemjerno žele da maskiraju) od kese s novcem, od podmićivanja, od izdržavanja.’ (Lenjin)“. ⁵⁶ Ne slučajno, on s odobravanjem citira Lenjinove poznate misli, a socijalističkoj revoluciji stavlja u zadatak da „demaskira tu licemjernost slobode“. ⁵⁷ Specifičnost socijalističke slobode Grlić vidi – tumačeći Krležu – u tome što odbija da „pod firmom slobode“ odobri „punu mogućnost razvoja upravo onim snagama i pojedincima koji su uvijek organski mrzili slobodu“. ⁵⁸ Drugim rečima, nema slobode za neprijatelje slobode. Tu lozinku poznaju mnogi revolucionari, a ona je imala pristalice i među jugoslovenskim marksistima.

⁵⁴ *Isto*, str. 76.

⁵⁵ *Isto*, str. 125.

⁵⁶ *Isto*, str. 76.

⁵⁷ *Isto*, str. 77.

⁵⁸ *Isto*, str. 165.

Svoj pojam slobode, istovetan sa socijalističkim, Grlić je do- sledno sproveo i kad je u pitanju umetnost: „Prividno slobodnoj, u stvari s hiljadu najbanalnijih niti prikriveno vezanoj umjetnosti gra- đanske epohe tek revolucija suprotstavlja stvaralačku umjetnost, koja je otvoreno povezana uz najhumanije, a to znači i najslobodnije, najprogresivnije snage i ideje suvremenog svijeta“. ⁵⁹ Posmatrano iz ovog ugla, moglo bi se reći da estetika odgovara umetnosti građan- ske epohe; stvaralačkoj umetnosti revolucije estetika više nije po- trebna, utoliko pre što je takvoj umetnosti, kako smo videli, nevažno pitanje o stilu i tehnici: „Estetika, kao i svako zanatsko poznavanje umjetničke materije, postaje tako u stvari prolegomena za dokinuće svake estetike, i to bi joj mogao biti jedini racionalni cilj i smisao“. ⁶⁰

Grlić je najiscrpnije od svih jugoslovenskih marksista obrazlagao program dokidanja estetike. Pri tom se oslanjao na nekoliko međusob- no nezavisnih izvora. Nietzscheovo (Niče) stanovište, za razliku od recimo Todora Manojlovića, protumačio je kao antiestetičko („kod Nietzschea doista nije riječ o estetici“⁶¹); drugi izvor poricanja estetike je Heidegger (Hajdeger)⁶² i treći, najvažniji, marksizam. Rečju, za Grlića je estetika nestvaralački pristup umetničkom stvaralaštvu, pa zato „ne može nikad doprijeti do izvora umjetničkog djela“. ⁶³ Estetika kao znanje o umetnosti je „samo post festum kontemplacija“ o umet- nosti. Te misli je Grlić sistematizovao i ponovio u svojoj četvorotom- noj *Estetici*, posebno u četvrtoj knjizi: *S onu stranu estetike*.

U Grlićevoj interpretaciji, marksizam pretpostavlja umetnost estetici; za njega bi „jedina istina estetike bila njezino dokidanje u umjetnosti kao sukusu samog života“. ⁶⁴ Kao što se sam život ne da uhvatiti u racionalne kategorije, tako se ni umetnosti ne može pristu- pati posredstvom estetičkih kategorija. Neprimereno je pristupati joj neumetnički, a to estetika upravo čini – zaključuje Grlić.

⁵⁹ *Isto*, str. 78.

⁶⁰ *Isto*, str. 156.

⁶¹ *Isto*, str. 82.

⁶² Vid. D. Grlić, „Neki temeljni problemi suvremene estetike“, *Praxis*, 1970 (VII), br. 3, str. 357–358.

⁶³ *Isto*, str. 359.

⁶⁴ D. Grlić, *Estetika IV*, str. 273.

Na te i slične argumente dao je uverljiv odgovor, između ostalih, Zlatko Posavac. Pre svega, estetika ne želi da bude umetnost; ona ne želi ni da bilo šta menja u njoj.⁶⁵ Argumentaciju svojih oponenta Posavac je korektno sažeo na sledeći način: „Bitna struktura umjetnosti karakterizira se kao iracionalna; znanost, pa prema tome i estetika kao racionalna. Pokuša li se umjetnost (dakle iracionalno) učiniti predmetom znanosti (dakle racionalnog) moguće su samo negativne konsekvencije: iracionalnost je neuhvatljiva racionalnim, racionalno uopće ne doseže iracionalno, ili, ako ga doseže, racionalizira ga i razara prvobitnu strukturu, pa nema pred sobom ono što traži, iracionalnost, nego samu sebe, racionalnost; postupak nikakvom pažljivošću ne pogada bit umjetnosti, ona mu neprestano izmiče. Pri tome se pod iracionalnim priviđa nešto dinamično, toplo, živo, bogato i suptilno, neponovljivo, pokretno i konkretno, a pod racionalnim nešto statično, hladno i mrtvo, shematično, siromašno, nepokretno i apstraktno. Slijedi opravdana logika zaključka: estetika kao znanost o umjetnosti nije moguća. (...) Refleksija o fenomenu umjetnosti nije moguća, svaka je estetika unaprijed neprimjerena.“⁶⁶

Za vrednost Posavčevog protivargumenta nije od presudnog značaja to što se opredeljuje u prilog estetici shvaćenoj kao nauka o umetnosti. Posavac očigledno nije sklon da uvaži dobro poznate Kantove razloge o tome zašto je nemoguća nauka o lepom, a da je pri tom estetika ipak prihvatljiva. Stanovište koje on opisuje i protiv kojega polemiše zastupaju najrazličitiji mislioci – od protagonista modernizma do tradicionalista i konzervativaca, od romantičara do revolucionara. Svoj odgovor počinje jednim zapažanjem o stavovima po kojima umetnost transcendiraju mogućnost znanja. Marksista Posavac kaže da su oni jedva ozbiljno obrazloženi danas i svode se, uglavnom, na ovo: „...sva visokoparna znanstvena aparatura estetike ne može učiniti ono što čini, vrijedi i znači jedan jedini konkretni, živi i puni umjetnički doživljaj. Dodaje se: ne može ga nadomjestiti.

⁶⁵ Z. Posavac, „Mogućnost i nemogućnost estetike“, *Savremenik*, 1962 (VIII), br. 6, str. 527.

⁶⁶ *Isto*, str. 523.

Sasvim tačno. U tome nema ničeg začuđujućeg. Estetika niti hoće niti može nadomjestiti umjetnost ni bilo koji dio njenog stvarnog procesa: kreacije, djela, doživljaje.⁶⁷

Ključni argument Posavca izložen je ovako: „Ako uopće nešto znamo, a još više izričemo o iracionalnom, proizlazi to iz racionalnog. Izreći samu mogućnost iracionalnog – kao pretpostavku makar – moguće je samo racionalno, tj. na osnovu suvislog, logičkog mišljenja i isto takvog sintaktički razumljivog izricanja. Za ljudski odnos prema svijetu posve je jasno da interpretacija bilo kakvih ‘iracionalnih’ struktura ima neki smisao jedino u uskoj vezi s racionalnim. Još više, da je svaka struktura – neinterpretirana – iracionalna i da tek interpretacija pridonosi karakter racionalnog, ali da sama iracionalnost ne može biti mišljena kao iracionalnost bez racionalnog; i ne samo mišljena, nego naprosto nije moguća i nema nikakvog smisla bez odnosa i najužeg kontakta sa racionalnim.“⁶⁸

Ne bih imao šta ni dodati, niti oduzeti njegovom argumentu koji je, po mom uverenju, i relevantan i savremen: prvo, na sistematičan način operiše se pojmom *diskurzivnosti* („sintaktički razumljivo izricanje“) i, drugo, uvedena je kategorija *interpretacije*.

13

Teorija otuđenja u estetici korišćena je i pre diskusije na Bledu, ali su sve implikacije tog stanovišta razvijene tokom šezdesetih godina, a njen najimpozantniji rezultat svakako su četiri toma Grličeve *Estetike*, objavljena tokom sedamdesetih godina. Ipak tu struju u marksističkom mišljenju o umetnosti nije moguće svesti samo na teoriju otuđenja. Nesumnjivo je da kategorija otuđenja igra vrlo važnu ulogu u njenom gledanju na umetnost. Međutim, taj krak marksističkog mišljenja o umetnosti prihvatio je isto tako i zahtev za *životom kao umetničkim delom*.⁶⁹

⁶⁷ Isto, str. 523–524.

⁶⁸ Isto, str. 525.

⁶⁹ „To je [Marxov – *prim.* D. B.] zahtjev da se ostvari takav život, u kojem bi čovjek umjetnički živio. Mi već i danas živimo i bar donekle možemo da živimo sa

To stanovište došlo je do izraza možda prvi put u radu Milana Kangrge, izloženom na Sarajevskom savetovanju 1959. godine. On je među prvima, ako ne i prvi, istakao lozinku „Približiti život umetnosti!“, i to polemišući sa socrealističkim „Približiti umetnost životu“. U tom je tekstu formulisao načelo koje će biti vodeće u jednom estetičkom krugu: „Sam život mora da se približava umjetnosti, tojest da se uzdigne na nivo umjetničke ideje, kako bi čovjek mogao *umjetnički živjeti*, što znači živjeti u istini, nesputano i slobodno“.⁷⁰

Opaska Dragana M. Jeremića kako umetnička dela ostaju bez imanentne analize kod teoretičara alijenacije odnosno teoretičara odraza, može se reći, nije bila bez osnova, što se da zaključiti i iz egzegeze njihovog stanovišta. Evo kako eminentni teoretičar alijenacije, Milan Kangrga, karakteriše umetnost: „imanentna i bitna tendencija umjetnosti kao umjetnosti nije ni konstrukcija života po bilo kakvoj direktivi, ni puka kopija ili shema života, ni njegovo prikazivanje ljepšim od faktičkog u duhu zadovoljavanja publicističke i bilo koje druge ograničene potrebe, ali isto tako ni puko odražavanje opstojećeg i danog, jer to bolje i sistematičnije čini znanost, nego ljudski duhovni i praktički, dakle baš životni i stvaralački i uvijek iznova originalni, samosvojni i nezamenljivi napor da se *taj život uistinu učini ljepšim i punim smisla*, da se iz temelja izmijeni, pa dakle da se izmijeni, i to prije svega i na prvom mjestu, ono stanje, koje onemogućuje, sprečava i ne dozvoljava da umjetnost bude upravo to proizvođenje ljepšeg i humanijeg svijeta“.⁷¹

Počnimo egzegezu tako što ćemo uočiti trijadu: umetnost–život–svet (A–B–C).

(A1) Imanentna i bitna tendencija umetnosti kao umetnosti

- nije konstrukcija života po bilo kakvoj direktivi;
- nije puka kopija ili shema života;
- nije prikazivanje života lepšim od faktičkog u duhu zadovoljavanja publicističke potrebe;

umjetnošću ili uz umjetnost, ali ne i u umjetnosti“ (M. Kangrga, „Marksizam i estetika“, *Naše teme*, 1960, br. 2, str. 209).

⁷⁰ M. Kangrga, „Šta znači ‘približiti umjetnost životu’“, *Filozofija*, 1959, br. 3–4, str. 60.

⁷¹ *Isto*, str. 60.

– nije prikazivanje života lepšim od faktičkog u duhu zadovoljanja bilo koje druge ograničene potrebe;

– nije puklo odražavanje opstojećeg i danog.⁷²

(A2) Imanentna i bitna tendencija umetnosti kao umetnosti

– jeste ljudski duhovni i praktički napor;

– jeste baš životni i stvaralački napor;

– jeste uvek iznova originalni, samosvojni i nezamenljivi napor.

(B1) Umetnost je napor da se život uistinu učini lepšim i punim smisla.

(B2) Umetnost je napor da se život iz temelja izmeni.

(C) Dakle, da se izmeni na prvom mestu ono stanje (= svet) koje onemogućuje, sprečava i ne dozvoljava da umetnost bude upravo to proizvođenje lepšeg i humanijeg sveta.

U (A1) i (A2) postoji formulacija *umetnost kao umetnost*.

U (B1) i (B2) ključni izrazi su *umetnost* i *život*.

Prema tome, logički gledano, bolja je formulacija *umetnost kao život* za ono što je autor naumio da izrazi složajem *umetnost kao umetnost*.

U (C) postoji interakcija: s jedne strane, umetnost je proizvođenje lepšeg i humanijeg sveta; s druge strane, umetnosti onemogućuju, sprečavaju i ne dozvoljavaju da ona bude proizvođenje lepšeg i humanijeg sveta. Kratko: s jedne strane, izmena stanja sveta; s druge – postojeće stanje sveta. Umetnost *treba da* učestvuje u izmeni stanja sveta, tj. u revoluciji. Kako ona treba da učestvuje u tome? Iz (A1) vidi se šta nije tendencija umetnosti. Iz (B1) i (B2) izvedena je logički bolja formulacija *umetnost kao život* umesto *umetnosti kao umetnosti*. Iz (C) dobija se logički najbolja formulacija *umetnost kao izmena sveta*. Ona ponajviše odgovara revolucionarnom marksizmu. *Umetnost kao umetnost* je sama sebi dovoljna i nije joj potreban bilo revolucionarni bilo reformistički marksizam; uopšte, umetnost kao

⁷² U nastavku ove formulacije, podsetimo se, Kangrga kaže „jer to bolje i sistematičnije čini znanost“. Reklo bi se da nauka odražava opstojeće i dano. Očigledno je da ovaj pojam nauke potiče od Todora Pavlova i njegove teorije odraza. Međutim, Kangrga ga prisvaja polemički i bez rezerve, bar u tom tekstu: i kod njega nauka, što je paradoks, počiva na teoriji odraza! Ako bi tako stajale stvari, onda je reč o dubokom nerazumevanju pojma nauke ili, opreznije, on nije bio dovoljno reflektovan, a upotrebljavan je samo u polemičke svrhe.

umetnost autonomna je u odnosu na bilo koji društveni pokret koji bi da menja svet ili da ga očuva takav kakav jeste.

Kad se pažljivo pogleda koje ciljeve umetnost treba da ostvari, biva jasno zašto je bilo kakva estetika preuzak okvir za takav program izmene sveta. U tom izmenjenom svetu – hoće li biti umetnosti? Nje će možda biti, ali estetike – nikako.

14

Nekoliko godina kasnije, u radu „Filozofija i umjetnost“, Kangrga je konsekventno izveo zaključak koji, u okviru njegovog gledišta, prirodno sledi kad je reč o estetici. Tumačeći Kanta, Kangrga je zaključio:

„Budući da je ukus, što ovdje znači odnos prosuđivanja ili vrednovanja, jedna *eminentno estetička* kategorija, a on kao što vidimo nije produktivna moć, postavlja se pitanje kako to da onda jedna ovakva neproduktivna moć može da dokuči, objasni, shvati ili čak odredi ono što se produktivno zbiva u umjetničkom stvaranju i umjetničkom djelu kao njegovu proizvodu! To je pitanje koje pogadja svaki estetički pristup umjetnosti ili umjetničkom djelu. Da bi taj pristup ili bolje reći estetički odnos spram umjetnosti, ako iole pretendira na dokučivanje biti umjetničkog ili i samo na njemu primjerenom približavanje, da bi dakle taj odnos uopće bio moguć, normalno je pretpostaviti da bi on imao da proizide iz jedne isto tako produktivne moći, što on međutim nipošto nije, jer zastaje u okviru čistog prosuđivanja, gdje je kao takav i rođen. Iz toga proizlazi da je estetička svijest po svojoj strukturi bitno neprimjerena umjetničkom djelu već u svom pristupu njemu, jer je u njemu na djelu jedna produktivna moć odnosno samo stvaralaštvo.“⁷³

Kangrgino pitanje – protiv Kanta – jeste kako to da neproduktivna moć (ukus) može da dokuči bit umetnosti. Estetička svest – opet protiv Kanta – bitno je neprimerena umjetničkom delu. Na osnovu Marxove nauke (njena suština je u *Jedanaestoj tezi o Feuerbachu* –

⁷³ M. Kangrga, „Filozofija i umjetnost“, *Naše teme*, 1964 (VIII), br. 6, str. 893.

„Filozofi su samo različito tumačili svet, a stvar je u tome da se on izmeni“), on polemše i protiv građanskog „horizonta misaonosti“⁷⁴, i vazda protiv Kanta.

U tome se, da tako kažem, nalazi izvor teza o nemogućnosti ne samo estetike nego i marksističke estetike. Odnos između umetnosti i filozofije neodrživ je i u obliku jedne filozofije umetnosti;⁷⁵ on je moguć jedino u obliku „uzajamnog stvaralačkog približavanja i prožimanja“ jer „stvaralačko se samo stvaralačkim dodiruje, prepoznaje i spoznaje“; sâmo stvaralaštvo, delo čoveka kao bića prakse, kaže on, po svojoj je autohtonosti i neponovljivosti „u biti nedohvatno za bilo koju naknadnu teorijsku svijest“.⁷⁶

Kritikovati Kangrgu ovde na *imanentan* način nema nikakve svrhe jer je, na osnovu pretpostavki od kojih je pošao, doista konsekventno došao do svog zaključka. Možemo jedino videti sa kojih je to pretpostavki pošao. Njegov svakako glavni temelj jeste Hegel⁷⁷, potom Marx, ali gledan očima jednog hegelovca. Svakako centralni polemički pojam jeste *produktivna moć*: nje *ima* u umetnosti, u *estetičkoj svesti* je nema – ako dobro interpretiram autora. *Kojom* onda svešću uopšte pristupamo umetnosti? Postoje bar dva pravca.

Izgleda mi – to je prvi pravac – da se ovde prećutno pledira na *neposrednost*, direktan pristup umetnosti, dakle *bez posredovanja* estetičke svesti (da se ograničimo na ono što je eksplicitni predmet, inače su konsekvencije mnogo dalje). Po mom dubokom uverenju, to je iluzija: jer *sve* ide preko posredovanja, ne postoji *direktna evidencija*, pa tako ni *neposredan* pristup umetnosti. *Interpretacija* je nužna u svemu, pa tako i autor koji je stvorio delo može mu pristupiti *intersubjektivno* samo interpretiranjem, tumačenjem. On je povlašćen jedino kao autor tog dela, i ni u čemu drugom. Uostalom, nisu li često i najveći umetnici, dakle oni koji po definiciji raspolazu *produktivnom moći*, bili, u isti mah, i dobri hermeneutičari, tj. pisali su nadareno o *nekom drugom* iz svoje branše (što bi, opet po definiciji,

⁷⁴ M. Kangrga, „Marksizam i estetika“, *Naše teme*, 1960, br. 2, str. 205–206.

⁷⁵ M. Kangrga, „Filozofija i umjetnost“, str. 902.

⁷⁶ *Isto*, str. 902.

⁷⁷ Za njega je Hegel „najveći mislilac svih vremena“ (*Šverceri vlastitog života*, Republika, Beograd, 2001, str. 228).

trebalo da znači da u tom poslu sad pa *ne raspolažu* tom produktivnom moći)? Slede li se pretpostavke, umetnik bi bio zapravo neka vrsta *shizofrene* ličnosti: čas ima tu moć – kad stvara *svoje* delo; čas ona volšebno nestaje – kad tumači ostvarenje *drugog* autora.

Drugi pravac ide ovako: na *produktivnu moć* umetnosti može se odgovoriti *jedino produktivnom moći njenog uživaoca*. Drugim rečima, na umetnost se može odgovoriti jedino umetnički, a to zapravo znači *na delo – delom*. Konsekvenca je: u umetnosti mogu da uživaju jedino umetnici, što je, u jednom vrlo, vrlo širokom smislu i – tačno! No, takvo obrazloženje i nema potrebu da uvodi u igru inače preuzak pojam produktivne moći (u paru sa *neproduktivnom*). Jer, šta zapravo ona znači? Estetička svest nije produktivna moć – da dopustimo takvu pretpostavku; ali *nije* ni neproduktivna, i tu je razlika. I ona nešto stvara čim ulaže *napor interpretacije*. Prema tome, sa ovom novom pretpostavkom, u umetnosti mogu uživati i *neumetnici*.

15

Iste godine kad i Kangrgin rad, objavljen je napis Danka Grlića „O umjetničkom pristupu umjetnosti“⁷⁸, koji pripada istom štimungu ili najužoj duhovnoj porodici.⁷⁹ Između Kangrginog i Grličevog stanovišta ima često manje protivrečnosti nego što ih je katkad u opusu izvesnog logički razbarušenog mislioca.

Nema nauke o lepom – to je utvrdio još Kant. Kangrga radikalizuje to gledište na „naknadnu teorijsku svijest“ uopšte, sa zaključkom da se stvaralaštvu može pristupiti samo stvaralački. U tom je duhu Grlič izložio zamisao *umetničkog pristupa umetnosti*, prihvatajući tako u potpunosti nedovoljnost estetike u svakom vidu, pa i marksističkom. Veza sa marksizmom je sačuvana posredstvom teorije alijenacije koja stvaralaštvo vidi kao put ka razotuđenju i slobodi.

⁷⁸ D. Grlič, „O umjetničkom pristupu umjetnosti“, *Kolo*, 1964, nova serija, godina II (CXXII), br. 1, str. 65–74.

⁷⁹ Radovi Vanje Sutlića svakako su dali veliki doprinos konstituisanju te duhovne porodice; njoj je, u širokom smislu, pripadao i Danilo Pejović (vid. njegov esej-predavanje „Umjetnost i estetika“ u knjizi *Protiv struje*, Mladost, Zagreb, 1965, str. 283–302).

Grlić u svom radu, između ostalog, razmatra Nietzscheovu „umjetničku filozofiju umjetnosti“, nastojeći da „samo usput“ ukaže na „zbiljsku vrijednost nekih elemenata onog pristupa umjetničkom što nije zanjekao svoj umjetnički izvor u obradi problema umjetnosti“.⁸⁰

Jedna od vrednosti je sledeći uvid: „Opravdanje samog života kao estetskog fenomena stoga nije spekulativno logički zaključak, već egzistencijalni imperativ opstanka“.⁸¹ Reč je o već formulisanom načelu da treba *živeti umetnički*, tj. život približiti umetnosti. Grlić prihvata i Nietzscheovu skeptičnost prema vrednosti pojmovne istine jer ona „svojim apriornim intelektualnim instrumentarijem deformira sve što dođe pod njenu lupu“; potom, „ona nikad nije bila niti u principu može biti adekvatna samom svijetu, njegovoj ontičkoj strukturi, vječnoj igri kozmosa“.⁸²

Prema Grličevom mišljenju, Nietzscheov „zanosno umjetnički pristup umjetnosti“ predstavlja podesan horizont za preispitivanje i vrednovanje granica i dometa „mnogih suvremenih estetika“. Posle Nietzschea je „u biti besmisleno i sterilno ono pristupanje umjetničkom koje, zaobilazeći snagu i vrijednost njegova umjetnički profetskog entuzijazma, želi prići fenomenu umjetnosti sa zastarjelim formulama i instrumentarijem jednog suhoparnog znanstveno empirijskog i pozitivističko akribijskog umrtvljavanja vječno i ujedno neponovljivo žive umjetnosti“.⁸³

Grlić oseća duboku averziju prema svakoj teoriji i analizi kad je reč o umetnosti. Kao i kod Kangrge, o umetnosti mogu legitimno govoriti samo stvaraooci, stvaraooci u umetničkom smislu. Na Grličeve emfatične kritike svakog pokušaja da se racionalno, analitički ili ne-umetnički razgovara o umetnosti, moglo bi se jednostavno odgovoriti da njemu, u najmanju ruku, nedostaje ljubavi za teoriju i analizu. Jer, pre svega, *nije tačno* da su umetnosti pristupali teorijski i analitički samo ne-umetnici (npr. Aristotel, Kant). Nije teško navesti primere velikih stvaralaca koji su pisali o umetnosti ne-umetnički, tj. upravo analitički i teorijski: Leonardo, Goethe (Gete), Proust

⁸⁰ D. Grlić, „O umjetničkom pristupu umjetnosti“, str. 70.

⁸¹ *Isto*, str. 71.

⁸² *Isto*, str. 71.

⁸³ *Isto*, str. 73.

(Prust), Kandinsky (Kandinski), Mondrian (Mondrijan), Stravinsky (Stravinski), Paul Klee (Kle). Svako od njih je znao gde su granice teorije i analize kad je reč o umetnosti. Pa ipak, oni nisu učinili suvišnim ni teoriju ni analizu. Posao dobre teorije ili korektno analize nije da stvara umetnost, i ona to savršeno zna.

Ima jedna slika koju Grlić rado koristi kad želi da ukaže na nemogućnost teorije i analize: „Živi se organizam ne može secirati, secirati se može samo lešina. Umrtvimo li svojim skalpelom osnovne funkcije individualnog života nekog umjetničkog organizma, tada nikakva analiza takva mrtvacu ne može biti adekvatni nadomjestak za onaj iskonski, potresni, primarni, neposredno egzistencijalni i u svojoj doživljajnoj kreaciji individualni pradoživljaj cjelokupnog živog bogatstva umjetničkog.“⁸⁴

Postoje bar dva tipa odgovora na takvo mišljenje.

Prvi odgovor, doslovno shvatajući ono što je napisano, može uzvratiti da nam njegove reči, ma koliko emfatične, takođe ne predočavaju živost „umjetničkog organizma“, pa je, shodno tome, o umetnosti ponajbolje *ćutati*. Međutim, Danko Grlić *govori* i, konsekvatno tome, upražnjava *teoriju* o nemoći teorije i analize.

Drugi odgovor takođe polazi od doslovnosti slike. Ključni izrazi u njoj su „umrtviti“, „skalpel“, „živ umjetnički organizam“, „analiza mrtvacu“, „adekvatni nadomjestak“. Prva rečenica u citatu može se tumačiti kao načelo medicinske naučne prakse, formulirano na osnovu lekarske etike (naime, tehnički je sasvim moguće secirati i živi organizam, premda nema nikakve sumnje u to da će on jednog trenutka zaista postati lešina). Međutim, kao što se zna, medicinska nauka se ni danas ne odriče seciranja jer se ponekad jedino njome može doći do određenih saznanja. Takođe je poznato iz istorije medicine koliki je napredak ostvaren onog trenutka kad je skinuta zabrana seciranja leševa u naučne svrhe.

Da nije bilo takvih istraživanja, da li bi se ikad razvila anatomija ili bilo koja od medicinskih nauka? Šta bismo uopšte znali o ljudskom organizmu? Samo sa stanovišta prokreacije ljudske vrste, nijedno od tih znanja zaista nije potrebno. Međutim, uz sam kreativni čin, kao

⁸⁴ *Isto*, str. 68.

centralni događaj, postoji i nebrojeno mnogo raznih, vrlo korisnih *skela* koje su u upotrebi sve dok umetničko delo ne bude gotovo. Tek onda se one mogu odbaciti. Dakle, teorija i analiza su svagda kako potrebne tako i korisne u umetničkom stvaralaštvu.

I kad bi Grlić bio u pravu, ipak odatle ne bi trebalo obeshrabrivati pokušaje da se istražuje fenomen umetnosti, ne bi trebalo unapred – da se poslužim njegovim rečnikom – *ubijati* intelektualnu radoznalost.

16

Po svemu sudeći, ni Danko Grlić nije dao svoju poslednju reč u estetici u prvom, odnosno drugom velikom ciklusu. Neophodno je, dakle, opet iznimno, uzeti radove nastale posle 1972. godine. Imam u vidu pre svega knjigu *Za umjetnost*, a u njoj izuzetnu studiju „O nekim pretpostavkama marksističkog shvaćanja moderne umjetnosti“.

Za života je mnogo uradio. I na kraju puta tinjala je evolucija u njegovim pogledima na marksizam i umetnost. Da je poživio, ne verujem, međutim, da bi došlo i do revolucije u njegovim gledištima. Mislim da je njegova krajnja tačka evolucije upravo ona otelotvorena u pomenutoj studiji. On je, pojednostavljeno rečeno, bio za to da se napusti stari ideal sinteze umetnosti i revolucije (u paru umetnost-revolucija problematična je ova prva jer se u starom idealu nije podrazumevala moderna umetnost) i da se stvori novi ideal sinteze umetnosti i revolucije, sa uključenom modernom/avangardnom umetnošću. Ovu tvrdnju, međutim, treba i obrazložiti. Najbolje je da damo reč autoru:

„Mnogi suvremeni teoretičari umjetničkoga, pa neki i u našoj zemlji, manje ili više otvoreno, smatraju da je marksizam zatajio upravo u odnosu spram modernoj umjetnosti. Odmah u početku želim istaknuti svoju temeljnu tezu, koju ću kasnije pokušati eksplicitirati: ako marksizam poistovjetimo s onim što se uobičajeno naziva marksističkom estetikom, tada je to u dobroj mjeri tačno, tada je, naime, upravo pristup modernoj umjetnosti vrlo plauzibilno pokazao svu neprimjerenost klasičnih, hipostaziranih kategorija za novije fenomene umjetničkoga. Zato je, mislim, potrebno štošta promijeniti u

tradicionalnom aparatu marksističkog ili, točnije, takozvanoga marksističkog pristupa umjetničkome a da se pri tome ne samo ne negira, nego, štoviše, afirmira izvorno revolucionarno, dakle marksističko osmišljavanje upravo toga novoga u umjetnosti, koje u ovom trenutku svjetske kulturne povijesti ima svoje izuzetno i doista epohalno značenje.⁸⁵

Evolucija je očigledna: u pedesetim i šezdesetim godinama njegov je stav prema modernoj umetnosti bio u najmanju ruku ambivalentan („najmorbidniji izljevi u ‘novim’ likovnim sredstvima“ koji „preferiraju ono kako onom šta“⁸⁶). U studiji je, pak, rezolutno za modernu umetnost, čija je suština u *fragmentu*. To je Grlić dobro uočio. Bio je rešen da napravi izmene u tradicionalnom aparatu marksističkog pristupa umetničkom.

Da li je u tome imao uspeha? Veliki napor je očigledan; međutim, mislim da u tome ipak nije mogao uspeti, i to iz dva osnovna razloga: prvo, fragment je inkompatibilan sa marksističkom celovitom slikom sveta. On se, naime, nije odrekao revolucionarnog marksističkog osmišljavanja (njegov termin) ili epistemološkog maksimalizma (moje shvatanje). Drugo, i dalje je rezervisan prema „estetskoj umjetnosti“ – uz sva priznanja koje joj odaje.⁸⁷ Primer Fochta je poučan: prihvatio je modernu umetnost bez rezervi; ali je zato morao da se odrekne marksističke estetike ili, preciznije, marksističkog nazora na umetnost.⁸⁸

Gvozdena logika ne poštuje ni želje ni psihologiju. Razumljivo je zašto se Danko Grlić nije mogao odreći marksizma čak ni kada je u pitanju moderna umetnost: bio je, između ostalog, pod iznimno velikim iskušenjima da se odrekne marksizma (Informbiro), nije ga se odrekao. To je samo učvrstilo vezu Grlića i marksizma. Veliko mu je iskušenje bila i moderna umetnost: nije zauzeo neprijateljski stav

⁸⁵ D. Grlić, *Za umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1983, str. 11.

⁸⁶ D. Grlić, *Umjetnost i filozofija*, str. 13

⁸⁷ D. Grlić, *Za umjetnost*, str. 23.

⁸⁸ To je vrlo dobro uočio Dragan M. Jeremić u razgovoru o Fochtovoj knjizi *Uvod u estetiku*: „... pa ne treba ni ovu knjigu nazivati marksističkom estetikom. Verujem da ni Foht to nije hteo.“ (Razgovor o Fochtovoj knjizi *Uvod u estetiku*, *Književna kritika*, 1972, br. 5–6, str. 31.)

prema njoj kao, na primer, Lukács koji je to učinio pre svega iz sistematskih razloga a tek na drugom ili trećem mestu iz razloga ukusa. Grlić je naime želeo da modernu umetnost uključi kao legitiman deo marksističkog projekta: staru sintezu je sa svim počastima sahranio, sanjao je o novoj.

Argumentacija protiv marksističke estetike koju su – svako na svoj način – izložili marksisti Danko Grlić, Milan Kangrga, te Ervin Šinko, pokazuje svu složenost i duboko protivrečje marksističkog pogleda na svet, osobito marksističke estetike. Nisu u pitanju, razume se, ni naivne ni trivijalne logičke greške. Oni marksisti koji *podržavaju* marksističku estetiku mahom to čine iz uverenja i životnog stava; Danko Grlić i Milan Kangrga *osporavaju* je takođe iz uverenja i filozofskih razloga; dok je kod trećih – reklo bi se – pre u pitanju probitačnost a u manjoj meri uverenje, bez obzira da li se ona podržava ili osporava. Uostalom, takva su bila vremena.

Ontološka estetika u jugoslovenskom marksizmu

Jedna od najvažnijih struja u istoriji jugoslovenske estetike jeste ontološka; ona je, možda, i najznačajnija sudeći bar po uticaju koji je imala u filozofskim krugovima. Prošla je kroz fazu tzv. *sadržinske estetike* da bi se – posle velikih unutarnjih dilema – zaustavila na naglašenom smislu za *formu*, pa, konsekvntno tome, i s većim razumevanjem modernih i avangardnih umetničkih tokova. Glavni protagonista *ontološke estetike* u jugoslovenskom marksizmu bio je svakako Ivan Focht. Ovo je poglavlje većim delom posvećeno analizi njegovih spisa; no, nisu zanemareni ni drugi predstavnici ontološke estetike. Najzad, u trećem delu su izložene kritike jugoslovenskih marksista na ontološku estetiku.

1

Ubrzo pošto je objavljena Fochtova knjiga *Istina i biće umjetnosti*¹, pojavilo se više prikaza, i pozitivnih i polemičnih. O Fochtovom radu se, recimo, pohvalno izjasnio Dragiša Živković.² Ovaj autor je istakao da je knjiga zapravo *zbornik* Fochtovih radova nastalih između 1950. i 1957. godine, što bi svakako trebalo imati u vidu prilikom razmatranja Fochtove intelektualne evolucije.

¹ I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959.

² „Na putovima marksističke estetike“, *Izraz*, 1959, br. 6, str. 645–650.

Danilo Kiš je, pak, u beogradskim *Vidicima* – tada veoma važnom studentskom časopisu za okupljanje mladih intelektualaca – objavio izrazito polemičan rad, u kojem piše:

„Osnovni paradoks Fochtovog dela leži u ovome: Focht izgrađuje svoje estetičke poglede polazeći od negacije Hegelovih stavova o odumiranju umetnosti, strasno dokazujući da je Hegel imao krivo, da bi na kraju i sam izrazio isto uverenje protiv koga je ustao; (...) No paradoks je utoliko veći što je Focht, ustajući protiv Hegelovih proricanja apokalipse sveukupne umetnosti, došao na kraju do toga da bismo morali umetnost braniti od samog Fochta, jer on ne samo da predviđa i prorokuje propadanje umetnosti, nego dolazi takoreći kao lekar koji konstatuje smrt.“³

Da li je Kišova ocena tačna? Da li smo u Fochtovom delu dobili marksističku verziju teze o odumiranju umetnosti? Pre svega, Kiš je dobro video problem: sva Fochtova razmatranja zaista vode tom zaključku; međutim, Focht se, da tako kažem, u poslednji čas predomislilo – u njegovoj knjizi ipak ne postoje mesta, niti „proročka“ niti „lekarska“, koja *expressis verbis* govore o smrti umetnosti. Ta okolnost, međutim, govori protiv Fochtove doslednosti u izvođenju zaključaka.

Kako je Focht došao na ivicu da zaključni nešto što je Kiša uznemirilo? Sam Kiš ne rekonstruiše Fochtove korake u zaključivanju. Međutim, njih vredi razmotriti jer je reč o originalnoj poziciji u okviru pokušaja da se izgradi marksistička estetika.

Još krajem četrdesetih godina je Ervin Šinko pokušao da na osnovu Marxovih *ranih radova* izloži jednu varijantu marksističke estetike.⁴ Ona je, međutim, brzo otišla u zaborav verovatno i zbog okolnosti da je autor svoju zamisao povezao sa socijalističkim realizmom, doktrinom koja je, zbog sukoba sa Staljinom, ubrzo pala u (polu)službenu nemilost. Ni Šinko u svom radu nije propustio da istakne marksističke misli kako je umetnost izraz opredmećenja

³ D. Kiš, „Paradoksi Ivana Fochta (Marginalije uz knjigu ‘Istina i biće umetnosti’)“, *Vidici*, maj–jun 1959, br. 44–45, str. 15.

⁴ Vid. E. Šinko, „Kulturna baština i socijalistički realizam“, najpre u časopisu *Hrvatsko kolo*, 1948, br. 1, str. 95–136, a potom, pod istim naslovom, u njegovoj knjizi *Književne studije*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949, str. 7–120.

čovjekovih stvaralačkih moći, vid humanizacije čovekovog sveta itd. Međutim, on se, svakako zbog specifične ideološke klime, a ne zbog nepoznavanja tekstova, ipak nije izričito koristio marksističkom *teorijom otuđenja*. Fochtova originalnost u tome je što je to učinio eksplicitno. Kad je reč o modernoj umetnosti, teorija otuđenja nije ništa manje ubojita nego li teorija dekadencije, koju radije koriste oni marksisti više okrenuti „zrelom“ Marxu, u tumačenju savremene (građanske) umetnosti.

Fochtovo estetičko stanovište, izloženo u toj knjizi, sasvim se lepo uklapa u duh tadašnjeg vremena, tj. odgovara potrebi da se marksizam terminološki inovira ali da se ne napuste bitne ideološke teze, pogotovo u odnosu na Zapad, zapadnu umetnost, građansko društvo. U tom pogledu, Focht zaista nepokolebljivo stoji na ideološkom frontu, iako neosporno kultivisaniji od mnogih savremenika i saboraca. Tu ocenu, razume se po sebi, treba dokumentovati, i to detaljno, budući da je reč o jednom od najistaknutijih jugoslovenskih estetičara posle rata.

Za razumevanje ideje o odumiranju umetnosti, u Fochtovoj knjizi, ključno je, svakako, sledeće mesto koje vredi iscrpno citirati:

„Otuđenje u klasnom društvu daje mjesta umjetnim rješenjima, ono ih, štaviše, zahtijeva. Čovjek na umjetan način mora postići ono što mu je na prirodan način uskraćeno. Na osnovu Marxovog učenja o čovjekovom otuđenju od svijeta i od ljudskosti, kao i na osnovu njegova pojma o ideologiji, možemo pretpostaviti da ne samo umjetnost već i svi ideološki oblici nastaju i imaju mogućnost postojanja samo u klasnom društvu: nadgradnja nije samo odraz gradnje i ne djeluje samo obratno na gradnju, već hoće i da je kompenzira, nadržaste – kao da ovi oblici nadgradnje predstavljaju nekakvu izraslinu bolesti čovječanstva i kao da će iščeznuti kad čovječanstvo ozdravi. Oni, dakle, izopačeno, ideološki i nerealno, daju ono što je čovjeku potrebno i u čemu se on osjeća čovjekom. Kad čovjek dospije do ljudskosti i ostvari uslove dostojne čovjeka, možda će zajedno s religijom, umjetnošću, pravom i politikom, iščeznuti i nauke, jer, možda su i one nastale na putu traženja ljudskosti – iz iste ove potrebe da se kompenziraju nedostaci u životu – kao produkti pokušaja i ogorčenog napora da se nađe put iz otuđenosti ka autonomnosti. S ukidanjem klasa, tako

možemo pretpostaviti, postaće suvišni i svi oblici koji su *za vrijeme otuđivanja* nastali.

Religija je potrebna sve dok čovjek ne vlada naukom.

Nauka je potrebna sve dok čovjekom vladaju tuđe sile.

Umjetnost je potrebna sve dok se čovjek ne može pomiriti s vladavinom ovih tuđih sila.

Ukinuti tuđe sile znači ukinuti sve ideološke oblike.

Ova pretpostavka, dakle, glasi: umjetnost će trajati sve do uspostavljanja besklasnog društva.⁵

Pre svega, Focht je dobro sledio unutrašnju logiku Marxove doktrine otuđenja i teorije ideologije. Kao što je poznato, kamen temeljac Marxove teorije ideologije je učenje o *bazi* i *nadgradnji* i, premda nije pomenuto, ono je pretpostavljeno. Da je razmatrano pitanje o putevima uspostavljanja besklasnog društva, autor bi svakako pomenuo to učenje ukoliko bi nastojao da, u skladu sa „izvornim“ Marxom, obrazloži neophodnost revolucionarne promene postojećeg sveta. Marksistički teoretičari koji stavljaju u prvi plan revolucionarnu promenu sveta, po pravilu, u umetnosti vide jedan koristan instrument i ne izjašnjavaju se o tome da li je umetnost po sebi efekat otuđenja, niti o njoj i njenoj budućnosti prorokuju više i određenije nego što je to Marx svojevremeno činio.

Posmatran izolovano, citat iz Fochtovog rada mogao bi se učiniti kao pokušaj da se protiv Marxa gradi *reductio ad absurdum*, utoliko pre što on odmah potom nastavlja: „No njoj [pretpostavci Marxovoj – *prim. D. B.*] se može suprotstaviti i druga: umjetnost će i nakon toga ostati“. A evo i razloga zašto: „Jer, ne samo u klasnom društvu, nedostataka će biti uvijek, uvijek boli, žalosti, slijepih i sakah, osjećaja praznine, uvijek će biti nesretne ljubavi i straha od smrti“.⁶ Na osnovu tog, rekao bih, banalnog razloga – o kojem je Focht propustio da se ozbiljnije zamisli i zapita se ne krije li se tu sasvim drugačije antropološko shvatanje od onog što ga nudi teorija otuđenja – autor u poslednji čas pravi zaokret i „spasava“ umetnost: „Zato možemo pretpostaviti da će i po ukidanju klasnog društva umjetnost ostati“. Tačka. To je sve, nema više. Sasvim je razumljivo

⁵ I. Focht, *Istina i biće umjetnosti*, str. 33–34.

⁶ *Isto*, str. 34.

zašto Kiš, suočen sa ovako malokrvnim i veoma stidljivim odbijanjem ključnog zaključka teorije otuđenja u odnosu na umetnost, nije ni mogao da zapazi kako Focht ipak ne predviđa odumiranje umetnosti. Ali se Focht u isti mah – kao marksista po ubeđenju, u tim godinama – ne odriče ni teorije otuđenja.

2

Protiv Hegela i njegove teze o smrti umetnosti, Focht je istakao četiri momenta koji „garantiraju budućnost“ umetnosti. *Prvo*, umetnost je sposobna da se prilagodi porastu racionalnosti u svetu, tj. čovek nastavlja da istinu „prima srcu“⁷; *drugo*, umetnost je sposobna da „odredi i dade individualne predmete“, za razliku od nauke koja daje pojam stvari; *treće*, umetnost „spasava pojam čoveka, bori se za njegov status, ono što bi trebalo da bude, pokazuje kao da jeste, a u onom što jeste, pokazuje šta ne bi trebalo da bude“, ona „angažira i vrbuje u borbi za istinu“, i u tome se sastoji njena moralna funkcija; *četvrto*, umetnost raspoložuje moću da „zadovoljava nezadovoljeno“, pa je u tom smislu, ističe Focht, Plehanov „sjajno odredio umjetnost kao kompenzaciju života“.

Suprotno Fochtovoj tvrdnji, moglo bi se reći da je Plehanov sjajno promašio u tumačenju umetnosti: teorija kompenzacije je možda podesna da objasni kič u umetnosti – potragu za „lepim životom“ u knjigama i na slikama – ali nas ne vodi do određivanja i razumevanja same umetnosti. Da li samo neka muka ili osećaj nesavršenstva nagne umetnike na stvaranje? Kako da razumemo sledeću Fochtovu misao: „Gdje god nema pravog, punog, potpunog života, umjetnost ga nadomješta; u idealnom daje ono čega nema u realnom“? Nije li ona dokaz da Focht ne prihvata posledice teorije kompenzacije samo uslovno, tj. da će među tako velikim brojem ljudi uvek biti hendikepiranih, pa će, samim tim, biti i umetnika i ljubitelja umetnosti? Harmoničan i razotuđen čovek – sledilo bi prema tom shvatanju – zapravo nema potrebe za umetnošću ni kao stvaralac niti kao ljubitelj. Ali, ne mogu svi ljudi, već po zakonu verovatnoće, ostvariti taj ideal.

⁷ Isto, str. 31.

Pogledamo li sva četiri momenta koji, po Fochtu, umetnosti garantuju budućnost, lako se može uočiti da niti jedan od njih ne računa na umetnost kao na autonomni duhovni fenomen: ona nastaje kao kompenzacija života, ima moralnu funkciju, daje individualne predmete, a sve misaoniji čovek kroz nju čuva svoju emotivnost. To shvaćanje kao da je zaobišlo bilo koju od tekovina umetničke moderne i, adekvatno tome, moderne teorijske svesti o autonomnosti umetnosti.

Sudim li neosnovano? Focht piše: „Danas je moralni problem osnovni problem kulture, pa prema tome i umjetnosti. Danas se radi o tome da se u eri ratova i klanja i bezobzirne borbe za opstanak spasе goli pojam čovjeka.“⁸ Nameće se odmah pitanje da li je umetnost najpodesnije sredstvo da spasava „goli pojam čovjeka“. Pojam čovjeka kakav jeste ili kakav bi trebalo da bude? Osim toga, ako umetnost ima tu prednost u odnosu na nauku (ona gradi pojmove stvari, kako kaže Focht) da određuje i daje individualne predmete, zašto bi sad, u moralnoj funkciji, trebalo da gradi pojmove, pa bilo da je u pitanju i tako uzvišena pojava kakva je – čovek?

Polazeći od pitanja šta će biti umetnost „bliže budućnosti“, Focht je, uočivši dominaciju moralnog pitanja u umetnosti, zaključio: „Samo književnost može umjetnički izraziti složenije i apstraktnije moralne i društvene odnose koji su danas, ipak, u centru interesa“.⁹ Takvom mogućnošću ne raspolaže likovna umetnost jer „nije u stanju da izrazi ono što je danas specifično, onaj novum što ga sa sobom donosi naše doba“.¹⁰ Novija muzika, pokazujući tendenciju da „od vlastitih tonova stvara svoj predmet, odnosno da prikazuje samu sebe“, ne samo da „otstupa od svoje suštine“, nego ni ona „ne pogađa danas svoj historijski čas“. Focht zaključuje: „Umjetnička proza je danas u najpovoljnijem položaju zato što umjetnost mora sve više prihvatati u svoje krilo misli, a sve manje osjećaje“. Potom: „Sve danas ide preko misli i kroz ideje“.¹¹

⁸ *Isto*, str. 38.

⁹ *Isto*, str. 38.

¹⁰ *Isto*, str. 37.

¹¹ *Isto*, str. 41.

Pošto je izbor pao na umetničku prozu kao na umetnost bliže budućnosti, Focht ide i dalje, pa razmatra pretpostavku da današnjica pripada romanu. Autor ipak odbacuje takvu hipotezu i zaključuje: „Uprkos popularnosti romana, već danas se i kod publike pokazuju znaci da će kraća proza, pripovijetka i novela, ovladati u najskorijoj budućnosti“.¹² Razlozi? Evo ih:

„Ljudi nemaju ‘živaca’, strpljenja ili vremena da čitaju ‘debele knjige’. Oni čitanje moraju prekinuti i u tome je nezgoda. A jedna zbirka samostalnih i po koncepciji nepovezanih pripovjedaka može se prekidati i čitati u više navrata, od naslova do naslova. Osim toga, što je djelo kraće, lakše se može štampati u novinama, a novine se danas najviše čitaju.“ Da li ti banalni razlozi – tako banalni da u prvi mah nije lako poverovati vlastitim očima da se njima uopšte operiše u jednoj estetičkoj teoriji – odlučuju o umetničkoj sudbini žanrova? Ako bi se sudilo po tom spoljnom faktoru, trebalo bi očekivati da se roman javio onda kad su ljudi bili nervno najstabilniji, imali najviše vremena, a to je bilo svakako pre Gutenberga, pronalaska štampe i ustanovljavanja prvih novina. Pojava novina je, reklo bi se, zapečatila sudbinu romana. Treba li, posle svega, pozivati se na književnoistorijske činjenice o nastanku romana?

Protiv romana, po Fochtu, govori i jedan dublji razlog, naime taj da je roman „već u svojim začecima bio vezan za jednog glavnog junaka i kroz čitavu svoju historiju teško se oslobađa ove skučenosti“.¹³ Unutar romana je vremenom počelo „oslobađanje od glavnog junaka“ da bi se u prvi plan postavili „društveni odnosi“. Sa svoje strane, pripovetka onemogućava čitaoca da se identifikuje sa glavnim junakom („ona nema vremena da nas intimnije poveže za jednog glavnog junaka“), i to je, po Fochtu, upravo njena prednost – „postaje tada važna sama objektivna situacija. Sudbina lica kraće proze samo služi kao *ilustracija* [podv. D. B.] nečeg drugog, jedne ideje ili istine.“¹³ Prateći Fochtovu argumentaciju u prilog kraćoj prozi, čitaocu se nameće misao: zašto bismo uopšte *ilustrovali* neku ideju ili istinu, treba ići na samu stvar, tj. ideju ili istinu. Prema tome, ni pripovetka nije adekvatan okvir za tu ideju ili istinu.

¹² *Isto*, str. 42.

¹³ *Isto*, str. 43.

Da je Focht u svojoj argumentaciji vođen razlozima „jedne ideje ili istine“, a ne same umetnosti, nije teško dalje dokumentovati: kratka proza, po njegovom mišljenju, ima mnoge prednosti, između ostalog i to da ne priča šta se *nekom* desilo, nego šta se uopšte dešava; opisuje stanje, a ne nosioca stanja; objektivna je, a ne subjektivna.¹⁴ pisci kraće proze, koristeći se njenim prednostima, „daju presjeke kroz društvo i prikazuju duh epohe u tako malom, čudnovatom i čudesnom umjetničkom obliku“. Stoga ne iznenađuje ocena Danila Kiša o Fochtovom „forsiranju lukacsevске varijante marksizma“. Kiš s pravom ukazuje na to da Focht, sledeći sociološko tumačenje umetnosti, „često zapada u vulgarizaciju“. Ni te ocene nije teško dokumentovati – sam Kiš navodi iz knjige iskaz: „Ako, naprimjer i kompozitor i slušalac pripadaju istoj klasi, razumljivo je da će to doprinijeti svidanju“. Evo i Fochtovog iskaza potpuno u duhu vremena i potreba ideološkog fronta: „Može se nabrojati mnoštvo novijih građanskih pisaca koji i otvoreno kritikuju postojeće stanje. Ali, oni ne nalaze izlaz i ne mogu ga naći jer se ne oslanjaju na jedinu snagu koja može prevladati besmisao njihove stvarnosti: radničku klasu.“¹⁵

Kafka predstavlja klasičan primer onih pisaca koji „ne mogu naći izlaza, bespomoćnost i beznadnost se oblači u skeptične nazore, sumnju u sve proglašava jednim principom“. Nastanak „raznih iracionalističkih i nadrealističkih tekstova“ posledica je potrebe da se od stvarnosti pobegne: „Forsira se, naime, besmisao, jer bi smisao bio porazan, istina se ne bi mogla prihvatiti“.¹⁶ U taj kontekst Focht stavlja i „razne larpurlartističke ili estetističke pothvate, pored nadrealističkih. Esteticizam je težnja da se stvori ljepota bez istine i da se umjetničko djelo prikaže kao jedina stvarnost.“¹⁷

Svoju kritiku nekih vidova građanske umetnosti, a zapravo je reč o umjetničkoj avangardi, Focht poentira zaključkom: „Tamo gdje

¹⁴ *Isto*, str. 43–44.

¹⁵ *Isto*, str. 250.

¹⁶ *Isto*, str. 252.

¹⁷ *Isto*, str. 253.

je čovjek izgubio smisao za realnost, bolje reći, tamo gdje je iz realnosti progнан, mora se zadovoljiti s prostom igrom formi“.¹⁸ U kontrastu s tim, on ističe svoje marksističko, realističko opredeljenje: „Ova težnja da se pobjegne od stvarnosti pronašla je svoje forme, i pronaći će još mnogo mogućnosti i načina da se izrazi. Te forme ne mogu odgovarati potrebama naše umjetnosti, jer od stvarnosti ne želimo pobjeći. Realisti smo, jer nam istina nije neprijatna.“¹⁹

U tom značajnom fragmentu rezimiran je autorov ne samo sociologizam nego i normativizam. To je miljama daleko od shvatanja koje bi umetnika uvažavalo kao suverenu i punoletnu osobu, osobu koja se bavi jednom autonomnom delatnošću. Treba upozoriti neobaveštenog čitaoca da ovo *nije* poslednja reč Fochtova u estetici. Pratimo samo intelektualnu evoluciju jednog stanovišta.

Focht je dosledan: svoj sociologizam zastupa i tamo gde je to načelno najteže – u muzici. „Dok je čisto estetski uzeto programska muzika izvjesna slabost, sociološki, programska muzika ukazuje na jedno doba individualizma, na doba u kojem je potrebno jednom čovjeku objašnjavati ono što je drugi mislio, jer se oba razdvajaju svojim životnim stavom, svojom posebitošću interesa. Tako bi muzička klasika uvijek odgovarala relativno mirnim društvenim odnosima u kojima nema većih trvenja interesa i u kojima bi se shvatao drugi individuum. Bečkim klasicima, naprimjer, nije bio potreban program ne samo zato što su bili specifično muzički kompozitori. Oni su živjeli u doba prosvijećenog apsolutizma, a karakteristično je da je Mozart izvodio svoje kompozicije na dvoru Marije Terezije. Duh jedne takve epohe došao je u muzici do svog potpuno adekvatnog izraza. Ako se u klasičnom djelu očituje jedna stroga, mogli bismo reći kruta zakonitost forme, to znači da takva stroga i kruta zakonitost vlada u stvarnosti koja je odražena u tom klasičnom djelu. (...) Objektivna stvarnost određuje kako promjenu forme tako i novi sadržaj.“²⁰

Ovaj je citat možda i značajniji od prethodnog budući da je reč o autoru koji je upravo u muzici pronašao „ključ“ za umetnost, u

¹⁸ *Isto*, str. 253.

¹⁹ *Isto*, str. 253.

²⁰ *Isto*, str. 285–286.

jednoj od svojih kasnijih faza. Ovde se demonstrira ne samo jedan marksistički sociologizam u estetici nego se pokazuje, svakako nehotično, i to da se takav pristup legitimno oslanja na – teoriju odraza. Naime, tamo gde umetnost tumači isključivo *sociološki*, u marksističkom ključu, dakle s neizbežnom normativnošću, Focht nema izbora: mora pretpostaviti neku varijantu teorije odraza. Jedna od posledica njegovog sociološkog pristupa umetnosti je takođe okrenutost ka tzv. sadržinskoj estetici, estetici koja traga za sadržajem u umetnosti.

4

Focht je i dovoljno obrazovan i nadasve kultivisan da ne prihvati teoriju odraza. Na drugom mestu u istoj knjizi, pak, vidi ograničenja teorije odraza – ona „udara na stvaralačku maštu“²¹, pa zato realizam ne shvata u smislu odražavanja realnosti, nego ga određuje kao „istinitu umjetnost“. Čuvena je sledeća Fochtova formulacija:

„Realizam u umjetnosti nije umjetnost o realnosti, nego realnost u umjetnosti“.²²

Marksistička estetika obraća pažnju pre svega na saznavnu stranu umetnosti, i to je Focht jasno uočio. Za tu stranu umetnosti, ona je svagda bila zainteresovana, pa zato i kod njega dominira pitanje o istini u umetnosti i kroz umetnost: „Za nas je istina važnija od ljepote“.²³

U svojoj četvorodelnoj tipologiji istinâ koje se javljaju u umetničkom delu – činjenična, psihološka, iskreno ekspresivna i duhovna – Focht najviše značenje pridaje četvrtoj: „Duhovna istina daje sadržaj i smisao umjetničkom djelu. U sadržaju koje djelo iznosi pokazuje se spoznajni karakter umjetnosti. Štaviše, moglo bi se tvrditi da je cjelokupni sadržaj umjetničkog djela proizvod spoznavanja i da od svega što nam umjetnik kaže nema ničega što bi bilo spoznajno indiferentno i neutralno. Jer, sadržaj umjetničkog djela nije predmet ili tema koje obrađuje, već ono njegovo najunutarnjije značenje.“²⁴

²¹ *Isto*, str. 141.

²² *Isto*, str. 149.

²³ *Isto*, str. 330.

²⁴ *Isto*, str. 145.

Iza te formule krije se sadržinska estetika, estetika koja više vodi računa o tome *šta* umetnost govori nego *kako* govori. Knjiga *Istina i biće umjetnosti* nije posljednja Fochtova reč u estetici, kako sam nagovestio. Da je ostao samo na tome, bio bi estetičar koji je govorio isključivo u „duhu svog vremena“, u horu sa onim savremenikima koji su, većinom nesvesno, pazili na taj istorijski *dictum*. Svoja kasnija istraživanja usmerio je, da tako kažem, od istine ka biću umetnosti, od gnozeološkog ka ontološkom pristupu umetnosti. U okviru marksizma, to je značilo premestiti težište, pa umetnost, umesto kao *nadgradnju*, tu-maćiti kao element *proizvodnje*, tj. *baze* (u starim terminima).

Nekoliko godina kasnije, svakako pod evolucijom „duha vremena“ kod nas, zatim pod utiskom novije i, može se reći, savremenije estetičke literature (fenomenologija), Focht je izlagao drugačiju koncepciju, u kojoj važnu ulogu ima reč *tajna*. Ova promena je utoliko značajnija jer ju je izveo negdanji pristalica klasičnog marksističkog racionalizma, kome se može prigovoriti za ovu ili onu logičku nekonzistentnost, ali mu se ne može poreći želja da sve pojave objasni po određenom modelu. Autor zadržava neka od svojih ranijih shvatanja u varijanti *iracionalizovanog marksizma*.²⁵ Međutim, promena je neosporna, i od pristalice sadržinske estetike autor se preobraća u estetičara sa mnogo većim smislom za problem forme²⁶, za moderna traganja u umetnosti, najzad, sa naglašenim osećajem za autonomnost umetnosti. Promene se reljefno mogu pratiti u njegovom radu „Humanost umjetnosti“, objavljenom kao prilog u reprezentativnom dvotomnom zborniku jugoslovenskog marksizma sa početka šezdesetih godina *Humanizam i socijalizam*.

Iskaz „Umjetnost je umijeće da se na umjetan način ostvari humanost“²⁷ predstavlja svojevrsan rezime pokušaja da se umetnost protumači iz ugla marksističke teorije otuđenja. U tom segmentu

²⁵ Možda bi više odgovarala reč *emocionalni marksizam* za približno isti pojam.

²⁶ Fochtova studija „Forma’ i forme“ – uvrštena u knjigu *Tajna umjetnosti* – prvi put je predata javnosti posredstvom *Trećeg programa Radio-Beograda*, gde je najpre emitovana nedeljom od 3. juna do 1. jula 1973, a potom i objavljena u časopisu *Treći program*, leto 1973, br. 3, god. V, str. 325–363. Na ovaj podatak me je upozorio dr Sreten Petrović.

²⁷ I. Focht, „Humanost umjetnosti“, u: *Humanizam i socijalizam*, knj. I, Naprijed, Zagreb, 1963, str. 217.

Fochtovo stanovište nije pretrpelo neku značajniju promenu u odnosu na verziju o kojoj je bilo reči. Svoj ranije utvrđen pravac razmišljanja o estetičkim pitanjima, izgrađen na osnovama marksističke teorije otuđenja, on je, kao i većina jugoslovenskih marksista srodne orijentacije, usredsredio na temu humanizma i humanosti. S obzirom na takvu teorijsku konstelaciju, umetnost dobija neobično visoko mesto: „... čovjek kao čovjek egzistira zasada samo na umjetan način – u umjetnosti“. U toj misli nije teško prepoznati ranije autorovo shvatanje o moralnoj funkciji umetnosti, o umetnosti kao čuvarici pojma čoveka. Da i dalje imamo posla sa teorijom otuđenja, može se videti iz još nekih formulacija, na primer: „Sva ljudskost, sačuvana još i koncentrisana u nutrini duše, prebacuje se u umjetničko djelo zato što se u stvarnosti ne može ispoljiti“. ²⁸ Pri tom je sačuvana i teorija kompenzacije, ali manje naglašeno: „S druge strane, sam se umjetnik svojim djelom iskupljuje, odnosno veoma često svoje nedostatke kao realne jedinice kompenzira u svom djelu umjetno“. ²⁹ Drugim rečima, Focht polako napušta društvo Plehanova.

5

Novina u Fochtovom stanovištu uvedena je preko jednog razlikovanja: valja razlučiti humanost umetnika kao čoveka i umetničku humanost. Prva se ne razlikuje od humanosti bilo kog drugog, običnog građanina; umetnička humanost, pak, realizuje se u umetničkom delu. Prava novost nastupa u koncepciji umetničkog dela, umetnosti: „Umjetnost je kompleks ili jedinstvo najraznovrsnijih elemenata od kojih je samo jedan čisto umjetnički“. ³⁰ U knjizi o kojoj je bilo reči uzalud bismo tragali za takvim ili sličnim iskazom. Čak i kad bi nam pošlo za rukom da – u razmatranjima o apsolutnoj muzici – i nađemo nešto što bi bilo blisko takvom shvatanju, Focht nije bio spreman, očigledno je, da odatle povuče sve konsekvencije i da modifikuje svoje shvatanje umetnosti. U novom radu „Humanost umjetnosti“ on misli konsekventnije, pa su i rezultati nedvosmisleniji.

²⁸ *Isto*, str. 223.

²⁹ *Isto*, str. 223–224.

³⁰ *Isto*, str. 224.

Shvatajući umetničko delo kao složenu tvorevinu, sa skupom različitih vrednosti i sadržaja (socijalne, etičke, psihološke, religiozne, ekonomske, pedagoške, političke, biološke, naučne, spekulativne, čak čisto fiziološke), Focht jasno ističe da se sve one mogu naći i izvan umetnosti, osim jedne jedine – umetničke. U tom umetničkom elementu umetnosti treba potražiti njenu humanost, tj. onaj oblik humanosti kojim se odlikuje samo umetnost. Estetski momenat umetnosti je ono što umetnost čini umetnošću. „Estetska vrednota možda i nije za ljude najznačajnija vrednota, ali bez nje umjetnosti nema“, izričit je Focht.³¹ Ta rečenica mogla bi da stoji kao moto nekog od poglavlja imaginarne istorije marksističke estetike u Jugoslaviji, a sâmo poglavlje bi moglo poneti naslov „Konačno nađena umetnost“.

Po svojim umetničkim predilekcijama – to je svakako zanimljiva činjenica – Focht je mogao doći brže i lakše do nekih uvida o tome po čemu je umetnost umetnost. Koliko znam, on je među svim jugoslovenskim *filozofima* imao najviše sluha za muziku, a među *estetičarima* iz filozofske branše je i najviše pisao o njoj. Međutim, izgleda da je u tom pogledu njemu od pomoći bila tek određena lektira i, sigurno, intenzivniji kontakt sa muzikom.

Ranijim njegovim shvatanjima ne protivreči uvid da je „umjetnost jedan oblik savladavanja u kojem je sam duh neposredno prisutan“. Odmah potom sledi iskaz koji svedoči o odlučnom preokretu, ali i određenoj lektiri: „A taj oblik, kako je Herbart jednom zauvijek uočio, dan je u naročitoj vrsti odnosa“.³² Upotrebivši sklop *jednom zauvijek*, izrazio je rešenost da od tog, jednom osvojenog saznanja, više ne odstupa.

Odgovarajući na pitanje o vrsti odnosa koji rađaju umetnost, herbartovska i fenomenološka struja polaze od dve bitne tačke u kojima postoji saglasnost. Prvo, muzika je najčistija umetnost budući da je najmanje od svih umetnosti „opterećena vanumjetničkim sadržajima“. Preko muzike se mora rešavati „tajna umjetnosti

³¹ *Isto*, str. 226.

³² *Isto*, str. 234. – „Velika je Herbartova zasluga što je apsolutno uvjerljivim izlaganjem dokazao da estetska kvaliteta leži u ovoj formi, da se ona ne sastoji od elemenata (i zbroja njihovog), ma kako oni kao detalji bili minuciozno i prefinjeno izgrađeni, nego u cjelokupnosti njihovih odnosa unutar okvira jednog djela“ (I. Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 25).

uopće“, kaže Focht. Drugo, „ljepota muzike leži nesumnjivo u specifičnosti odnosa koji vlada tonovima“. Drugim rečima, „tajna umjetnosti traži se u odnosima, a ne u sadržajima“. Na ovoj odlučujućoj tački vidljivo je da je Focht napustio sadržinsku estetiku i okrenuo se formalnoj. Prirodno je da u novoj teorijskoj konstelaciji pitanje istine nije ključno za umetnost, a moralni problem i kompenzacioni učinci umetnosti imaju drugorazredan značaj ili su posve irelevantni za takvo shvatanje umetnosti.

Zanimljivo je da se on uzdržava da upotrebi reč koja bi, kao ključna za koncepciju koju je usvojio, bila više nego prirodna. On, naime, nigde ne upotrebljava izraz *forma* u tom radu, a na više mesta, uvek kad treba da izrazi specifičnost umetnosti, govori o *odnosu*,³³ o „svojevrsnoj organizaciji i poretku“.³⁴ Izraz *forma* niti prihvata niti ga odbacuje u to doba. Pojam odnosa obuhvata ono što i forma, a njegov terminološki izbor možda treba tumačiti izvesnim oprezom prema kolegama marksistima koji su zadržali jednaku odbojnost prema *formalizmu* ma u kojem vidu. Za samu stvar, međutim, takav terminološki izbor nije presudan. Važnije su implikacije koje on izvodi. Jedna od njih jeste ova: „Vanumjetnički sadržaj može se ispričati na više načina, umjetnički samo na jedan jedini i neponovljivi“.³⁵ Zato je i svako uspelo umetničko delo „jedno jedino i neponovljivo“. Ali, posledice tog shvatanja su dalekosežne: radikalizuje ih do te mere da govori o *tajni umetnosti*.³⁶ Više se estetičkih pravaca i tradicija slažu oko te ključne činjenice – da je originalno umetničko delo jedno jedino i neponovljivo. Tako se, recimo, u analitičkoj tradiciji za manje-više istu stvar (Fochtova *tajna umjetnosti*) upotrebljava sintagma *nemogućnost potpune parafraze umetničkog dela*; izabrani su izrazi namerno emocionalno potpuno bezbojni, za razliku od *tajne* koja je sve samo ne emocionalno neutralna.

³³ I Vanja Sutlić takođe operiše izrazom *odnos* kao ključnim. Vid. njegovu knjigu *Bit i suvremenost*. S Marxom na putu k povijesnom mišljenju, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1967.

³⁴ „Humanost umjetnosti“, str. 226.

³⁵ *Isto*, str. 231.

³⁶ Tako je dao i naslov svojoj knjizi *Tajna umjetnosti*, nesumnjivo jednoj od najznačajnijih iz jugoslovenske estetike, proizišloj iz njegova pera.

Sam Focht ima na umu nešto mnogo dalekosežnije, što je i dalo povoda da govorim o iracionalizaciji njegovog marksizma. On piše: „Naime, egzistencija nečega, – a umjetničko djelo je egzistencija umjetnosti – može se samo osjetiti, a ne racionalno utvrditi i dokazati“.³⁷

Šta bi na ovu tvrdnju rekli klasici materijalizma – Engels i Lenjin, pa i sam Marx? Odgovor na to pitanje potpuno je irelevantan za nekog ko nije marksista. Sa nemarksističkog stanovišta savršeno je legitimno birati teorijsko uverenje. Kad je reč o teoriji, jedino relevantni su njeni interni zahtevi, pre svega obrazloženost, dok naučnoj zajednici pripada pravo da ispituje i ceni argumentaciju, održivost pojedinih teza itd.

6

Na polemičkom se polju, kadikad, dolazi do najboljih, najjasnijih izričaja, mada se češće u njoj i – preteruje: nužni obol strastima. Polemikâ ima vrlo različitih, a samo neke od njih mogu biti zanimljive istoričaru ideja. Otvorena borba za moderni izraz u umetnosti trajala je više godina, a tiho, potmulo preispitivanje postoji i danas, sva je prilika: žar je samo malo zapretan. Razlozi takvom stanju bejahu višestruki: od sistemskih, načelnih što proizlaze iz jednog vida marksizma, pa do – neobaveštenosti i neobrazovanosti. Danas su prilike nešto drugačije: opet je u igri neobaveštenost i pomanjkanje obrazovanja, ali se, umesto stare i naoko izandale kakav je bio marksizam, pojavila nova zvezda: *vizantinizam*. Možda će biti novih, otvorenih borbi, sada za savremenu *zapadnjačku* umetnost, što zavisi od trajanja i vidljivosti *istočne zvezde*, a sasvim je moguća i tiha koegzistencija. U vizantinizmu mnogi pokušavaju, između ostalog, da pronađu svoj identitet, istina malčice retrogradan po mom ukusu, a poneki ga i nalaze. Ali, da se vratim temi.

U poznatom eseju-načelnoj polemici „Apstraktno slikarstvo pod udarima“, objavljenom u sarajevskom *Izrazu* 1959. godine, Focht je

³⁷ „Humanost umjetnosti“, str. 227.

zapisao: „A priori je pogrešno pitati se pred jednom apstraktnom slikom: šta ona predstavlja: i pod tim ‘šta’ misliti na nekakav predmet. Ona i neće ništa da pretstavi, već *daje jedno raspoloženje*. Štaviše, ona čak ne prikazuje ni raspoloženje, već ga pravi. Onako kao što nikad nije postojalo jedno raspoloženje Waldstein, prije nego je Beethoven napisao svoju *Waldstein sonatu*. I ova sonata nije slika ili prikaz već postojećeg raspoloženja, već raspoloženje samo...“³⁸ Tako je, u ponesenosti polemike, iskovao lepe reči koje vrlo dobro objašnjavaju smisao moderne umetnosti za nekog neukog.

Bez vidljivog polemičkog konteksta, do sličnog rezultata je došao i Pavle Stefanović, u jednom svom zapisu objavljenom takođe u *Izrazu* iste, 1959. godine. (Nije li sarajevski *Izraz* bio zapravo vodeći jugoslovenski časopis koji je konsekventno zastupao modernu umetnost?) Nasuprot Fochtovom *raspoloženju*, beogradski teoretičar moderne umetnosti skovao je takođe divan izraz, *misaona klima*: „To stanje misaonog usredsređivanja svesti koje nastupa pri slušanju muzike koja se emotivno usvaja ne mora biti, i obično zaista i nije neko određeno, konkretno mišljenje, ali ono jeste i mora biti – jedna određena, emotivnim doživljajima uslovljena *misaona klima*“.³⁹

Kao što je Focht svoj pojam proširio sa apstraktnog slikarstva na muziku, ni *misaona klima* nimalo ne zaostaje: sasvim se lepo može uklopiti sa muzike na apstraktno slikarstvo. Početkom pedesetih godina – to je činjenica o kojoj se malo zna – Stefanović je jednim nadahnutim govorom otvorio beogradsku izložbu zagrebačkih EXAT-ovaca, slikara apstraktno orijentacije.⁴⁰ *Izbor po duhovnoj srodnosti* – kako inače objasniti vrlo pohvalni osvrt što ga je dao Focht povodom objavljivanja knjige *Tragom tona*.⁴¹

³⁸ *Izraz*, 1959, br. 7–8, str. 23.

³⁹ Citiram prema Stefanovićevoj knjizi *Um za tonom*, Nolit, Beograd, 1986, str. 65; esej „O uslovima razumevanja muzike“, inače objavljen i u *Izrazu*, br. 2, 1959, str. 138–159. Za klasičnu formulaciju pojma *misaona klima*, vid. njegovu studiju „Klima misaonosti u bespojmovnim tonskim slikama“, objavljenu u: *Tragom tona*, Svjetlost, Sarajevo, 1958, str. 125–155.

⁴⁰ Pod naslovom „Otvaranje izložbe zagrebačke grupe ‘Exat 51’“, govor je štampan u beogradskom listu *Umetnost i kritika*, 1953, br. 1, str. 5.

⁴¹ I. Focht, „Pavle Stefanović, *Tragom tona*“, *Izraz*, 1958, br. 7–8, str. 101–104. – Citiraću dve rečenice iz Fochtovog prikaza: „Niti je muzika prosto igra tonova

U *Tajni umjetnosti* preštampan je klasičan deo o formi.⁴² Pri tom je izuzetno važan odeljak „24 značenja riječi ‘forma’“. Tu je, čini mi se, Focht dao svoju *poslednju reč* u estetici. Zadržaću se na onom najvažnijem. Značenje 14 – „Forma kao izraz sadržaja“ – pojam je hegelijanskog tipa, kaže on, i svojstven je svim pristalicama „sadržajne estetike“, pa i njegovim negdanjim shvatanjima. Nije napao domaću marksističku estetiku, ali ju je osporio indirektno, preko Georga Lukácsa: „Jedino ovaj pojam forme stoji na raspolaganju i Georgyju Lukácsu, a sadržaj koji umjetnost po njemu treba ovakvom formom da izrazi odnosno odslika (wiederspiegeln) jest ono tipično na stvarima stvarnosti, a tipično je opće u pojedinačnom.“⁴³

Nasuprot ovom, postoji forma u Herbartovom smislu. Šta je ona? „Forma u Herbartovu smislu objektivno postoji u *relacijama između elemenata* umjetničkog djela: u relacijama tonova, boja, linija, riječi, pokreta, masa – među sobom. Te relacije između elemenata ne postoje nipošto u manjoj mjeri nego sami elementi: čim iza prvog tona dođe drugi, s njim nije pristupio samo drugi element, nego i jedna relacija. Nemoguće je uz jednu boju postaviti drugu, a da one momentalno ne uspostave odnos, a taj odnos nije nešto što mi samo projiciramo, predočujemo ili zamišljamo, on objektivno postoji.“⁴⁴

Umetničko delo je u prvom redu jedna *relacija*, ili *odnos*, ili *složaj*. Ovaj poslednji je nešto stariji, upotrebljavao ga je u sistematskom, estetičkom smislu još Ljubomir Nedić, ali je, po mom mišljenju, i ponajbolji: ima patinu, nije odveć arhajičan, nije u preteranoj upotrebi, može biti u saglasju sa pojmom *dominante*.

bez značenja, niti je ona sistematizacija odraza prirodnih izliva zvuka, niti je golo probuđivanje čula, niti prikazivanje realnih predmeta. Stefanović uspijeva da održi svoju teoriju između ovih podjednako pogrešnih ekstrema“ (str. 101). Druga rečenica: „Kritika formalizma i mehanicizma poslužile su kao priprema za iznalaženje stavova od kojih bi mogla da pođe jedna marksistička estetika muzike“ (str. 102). Dobra indikacija za Fochtovo samorazumevanje: još uvek je *unutra*, u okvirima marksizma, mada je u shvatanjima umetnosti već bio daleko odmakao.

⁴² I. Focht, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 11–50.

⁴³ *Isto*, str. 32.

⁴⁴ *Isto*, str. 25.

Svaki marksista može prihvatiti i emocionalnu polaznu tačku kad je reč o egzistenciji. U isti mah, međutim, više nije slobodan – ako koherentno misli – da zadrži tako decidiran diskurs o istorijskim zakonitostima; jedna od posledica takvog stava je i to da otpada ceo program borbenog ateističkog marksizma. Okupan u sumnji, marksizam prirodno gubi od svoje ubojitosti na svakom od svojih mnogobrojnih „frontova“. Fochtov raniji sociologizam – spremnost da se umetnost na Zapadu tumači tamošnjim kapitalističkim poretkom – nestao u sklopu novog prosvetljenja, u kojem je svoju ulogu, osim herbartizma i fenomenologije, očigledno je, odigrala i lektira egzistencijalista. On piše: „Ja čak i svoju vlastitu egzistenciju samo osjećajem mogu utvrditi“.⁴⁵ Takav iskaz može biti povod za veliku filozofsku diskusiju. U kontekstu ovog rada, međutim, tumačim ga kao Fochtovu rešenost da promeni svoje *duhovne pretke*, da iz jedne „porodice“ pređe u drugu – iz tabora racionalista u emocionaliste. U kontekstu, pak, Fochtove studije, iskaz ima specifičnu funkciju: „Time se objašnjava prosta činjenica da nekoga, tko ne *osjeća* da je jedna kompozicija lijepa, nikakvim argumentima ne možemo u to uvjeriti“. Autor se ovde drži stare izreke da o ukusima ne vredi raspravljati. U ekstremnim slučajevima, to je shvatanje bez sumnje tačno. Ali, da li, na osnovu tog shvatanja, treba zaključiti da se uopšte ne mogu dati nikakvi *razlozi* zašto je neko umetničko delo lepo? Ukoliko dopustimo mogućnost da se za estetički sud mogu davati razlozi, onda pomenuti iskaz treba staviti pod sumnju. Proizvoljno izricani razlozi za estetički sud dovode do toga da priznamo neuspeh i vratimo se na polaznu tačku: o ukusima ne vredi raspravljati. Međutim, postoji i diskurzivno prihvatljiv način obrazlaganja razloga za estetički sud: *pod određenim pretpostavkama*, o ukusima se ipak može raspravljati. To je stanovište dispozicionalne estetike, a njen otac je David Hume (Dejvid Hjum).

Samo se „osjetilom može osjetiti umjetničko biće“, kaže Focht. Shodno tome, osnov za estetički sud jeste *doživljaj* umetničkog dela.

⁴⁵ *Isto*, str. 227.

Kriterijum za estetičke sudove postoji, a on je u osećaju: „Slabo djelo javlja nam se tada kao povreda tog osjećaja“. Upravo zbog toga što je kriterijum dat u osećaju – ne možemo ga objasniti racionalnim jezikom, kaže Focht. Drugim rečima, nije moguće nikakvo njegovo intelektualizovanje: „Dobro osjećamo vrijedi li neka slika ili ne, ali nismo u stanju da kažemo i zašto“. ⁴⁶ Tek kad pročitamo taj zaključak, postaje jasno zašto je Fochtu bilo važno da izabere određeno shvatanje o problemu egzistencije. Evo ključnog mesta za koncepciju *tajne umetnosti*:

„Zašto ne možemo reći zbog čega nam se određeni poredak to-nova sviđa, a drugi ne? Zato što ne možemo tajnu postojanja ni inače odgonetnuti. Umjetnost je jedno biće koje je mnogo složenije od, recimo, nekog kamena. Pa ipak, ni postojanje kamena ne možemo shvatiti. Otkuda uopće da nešto jeste – jer mi možemo savršeno dobro zamisliti da nema apsolutno ničega, pa čak ni mogućnosti da se to utvrdi – to je osnovno pitanje na koje filozofija do danas nije našla odgovora.“ ⁴⁷

Ovi iskazi pripadaju, pre svega, različitim nivoima opštosti i specifičnim domenima, pa ih zato nije moguće na isti način komentarisati i tumačiti. Recimo, iskaz „Otkuda uopće da nešto jeste...“ ima veliku tradiciju u istoriji ideja – od starogrčkog shvatanja da je čuđenje izvor sve filozofije pa do šelingovski intoniranog Fochtovog pitanja. Očigledno je da filozofija nije našla odgovor koji bi njega mogao zadovoljiti. Pravde radi, ipak bi morao pomenuti teologiju, koja se takođe inspiriše sličnim duhovnim nedoumicama i nudi svoje odgovore.

Nasuprot Fochtu – koji očekuje pozitivan odgovor pa, u nedostatku takvog, govori ne samo o tajni postojanja nego i o tajni umetnosti – lako je zamisliti i onu vrstu osoba koje nalaze da je sâmo pitanje, i bez odgovora, dragoceno kao izvor podmlađivanja duhovne radoznalosti čovekove. Odsustvo odgovora na njega – što mora razočarati svakog radikalnog racionalistu – nije prepreka da se grade objašnjenja na manje ambiciozna pitanja, eksplikacije koje su suficijentne sa stanovišta regionalne racionalnosti i zadovoljavaju kriterijume neke nauke. Postojanje kamena možda i ne možemo shvatiti,

⁴⁶ *Isto*, str. 228.

⁴⁷ *Isto*, str. 228.

ali se o kamenju ipak dosta zna. Isto tako, možda ne znamo tajnu umetnosti, ali se o umetnosti ponešto zna. Prema tome, dovodim u sumnju Fochtovu tvrdnju da možemo *samo osetiti* vredni li neka slika ali ne i reći *zašto* ona vredni. Pripravio sam dva argumenta povodom te tvrdnje. Nazovimo ih: *argument iz intersubjektivnosti ukusa* i *argument iz subjektivnosti talenta*.

8

Argument iz intersubjektivnosti ukusa polazi od neosporne činjenice da oko nekih velikih umetničkih dela postoji *saglasnost* me-rodavnikh koji o njima prosuđuju. Čitava teorija umetničke kritike oslanja se upravo na tu činjenicu: povodom umetničkog dela izraziti ukus, izazvati odobravanje estetičkog suda od strane kvalifikovane publike, te konsekvntno tome možda i uticati na ukus. Da bi imao bilo kakvog osnova spor oko umetničkih vrednosti, mora se dopustiti, makar i pod određenim uslovima, *mogućnost raspravljanja* o ukusima. Za raspravu i spor nije dovoljno pozivati se na osećanja, neophodno je navoditi i neke *razloge* za estetički sud. O prirodi tih razloga može se polemisati, ali je to sasvim drugačija kontroverza od one da li oni uopšte postoje, da li su mogućći.

Argument iz subjektivnosti talenta već po svojoj zamisli razilazi se sa platonovsko-romantičarskom tradicijom koja umetnika shvata kao „opsednutog“ ili kao genija koji ne zna šta radi. Ako umetnik ipak razaznaje šta čini – a fakta kazuju da je nepregledno mnoštvo umetnika koji su uspešno polagali račune ne samo *pro domo sua*, tj. u izlaganju vlastite poetike nego da su mnogi dali dokaza i u razumevanju velikih umetnika prošlosti ili svojih kolega iz savremenosti – onda u ta znanja svakako idu bar dve stvari: (a) šta je, po umetnikovom mišljenju, vredno umetničko delo i (b) plan kako da pokuša da stvori umetničko delo. On bi, naime, trebalo da može da odgovori na ta pitanja, premda nije neophodno da i *diskurzivno* obrazlaže svoje postupke pri stvaranju. Uprkos svemu, mnogi umetnici su to činili gradeći svoje poetike ili baveći se teorijom i kritikom umetnosti. U principu, to ni najmanje ne utiče na vrednost umetničkih dela koja su

oni sami stvorili. Postoje znanja iz struke koja svaki ozbiljan umetnik mora da usvoji na ovaj ili onaj način: on slika pošto se slikarstvu naučio, pre svega, iz drugih slika; on piše pošto se pisanju naučio, pre svega, čitajući razna književna dela; on komponuje pošto je muziku upoznao, pre svega, slušajući ostvarenja drugih kompozitora; on projektuje građevine pošto se arhitekturi učio, pre svega, gledajući, proučavajući, upoređujući... Umetnik se, dakle, nije rodio s gotovom mapom vrednosti: on je to naučio od drugih, bilo usvajanjem ili, češće, odbacivanjem, pa tako i razvio svoje umetničke intuicije i nazore. Pri tom, dakle, on mora računati na određen stupanj *izrecivosti* svoga duhovnog sveta, premda ni on, kao ni Focht, ni mnogi od nas zaista ne znaju odgovor na pitanje: „Otkuda uopšte to da nešto jeste“.

Stanovište o umetnosti kao tajni, upadljivo romantičarski obojeno, omogućilo je Fochtu da se ubedljivije približi modernoj umetnosti, da je dublje razumeva. Za nekog ko je zastao pred tajnom *postojanja*, posve je prirodno da će, u pitanjima umetnosti, dati prednost *ontološkom* aspektu umetničkog dela, činjenici da ono uopšte postoji kao samostalan entitet, i da će zanemariti tzv. gnoseološki aspekt (istinitost onog što se može naći u delu).

9

Postoji nekoliko razloga kojima se može objašnjavati prihvatanje ontološke estetike odnosno stvaranje istraživačkog programa za njenu izgradnju. Teorija odraza sama po sebi nije podesna za estetičko istraživanje, posebno s obzirom na modernu umetnost. Međutim, s njenim odbacivanjem, neki marksistički estetičari tražili su način da, s jedne strane, sačuvaju standardni materijalizam i realizam kao osnovu za svoj marksistički pristup umetnosti, ali, u isti mah, i da nađu podesan put da u svoje istraživanje uklupe modernu umetnost kao legitiman estetički fenomen. Birajući ontološki pristup umetnosti ne samo da su zadovoljili prva dva zahteva nego su otvorili i prolaz za obnavljanje duhovne komunikacije sa bar nekim estetičkim orijentacijama na Zapadu (egzistencijalizam, fenomenologija). Pošto ontološki pristup ne dovodi u pitanje materijalističko-realističko usmerenje, nije bilo teško

da se u Marxu vidi protagonista ontološke estetike. Tako se ontološki pristup u jednom trenutku pokazao kao najperspektivnija mogućnost za izgradnju marksističke estetike.⁴⁸

Svakako neću pogrešiti ako kao glavnog protagonistu ontološke estetike u našoj poratnoj kulturi istaknem Ivana Fochta, premda je tu estetiku ili ontološki pristup prihvatilo više jugoslovenskih estetičara, i marksista i nemarksista. Rekonstruisaću istraživački program ontološke estetike onako kako ga je Focht formulisao u jednom radu objavljenom 1960. godine, pre diskusije na Bledu.⁴⁹

Da bi obrazložio ciljeve i smisao ontološkog pristupa umetnosti, on sasvim sažeto ukazuje na prilike u estetici; ističe da je *subjektivistička struja* izgubila „u jedan mah svu svoju važnost“; zašto se neko umetničko delo nekome sviđa – ono se može dopadati i na osnovu vanumetničkih elemenata – to je od drugorazrednog značaja; bitno je „šta ono kao umjetničko jest“; upravo zato dobija svoju šansu *objektivizam* u estetici; on je „jedina struja koja danas pred sobom ima jasen cilj“.

Umesto starog estetičkog pitanja „Šta je umetnost?“, koje se obnavlja ali ne rešava poteškoću, iskrsava novo, sa akcentom na njegov ontološki značaj: „Šta umetnost *jest*“. Moderna umetnost teži da „dade umjetničko u umjetnosti“, a nova afirmacija objektivizma u estetici⁵⁰ kulminira u zaključku da estetika u naša vremena može raditi „samo ontološki“.⁵¹

⁴⁸ Ovdje ću samo pomenuti Sretna Petrovića i njegove radove, osobito knjige *Marksistička estetika* (1979) i *Marksistička kritika estetike* (1982), koje bi, inače, zasluživale posebnu analizu.

⁴⁹ I. Focht, „Put ka ontologiji umjetnosti“, *Naše teme*, 1960 (IV), br. 1.

⁵⁰ Focht se koristi standardnom dihotomijom *subjektivizam-objektivizam* da bi razvrstao osnovne estetičke pristupe. Sudeći po jednoj formulaciji u kojoj Souriau (Surio) određuje kao hjumovca („Put ka ontologiji umjetnosti“, str. 7), izgleda da uzima Humea kao rodonačelnika subjektivizma u estetici. Primer je to, na žalost, velikog nesporazuma koji se održava decenijama nekritički preuzetim kvalifikacijama. Svako ko pažljivije čita Humea, videće da nije nikakav subjektivist, ali ni objektivist. Njegovo stanovište u estetici može se najbolje opisati kao *dispozicionalno* (vid. o Humeovoj estetici u: L. Kojen, *Umetnost i vrednost*, „Filip Višnjić“, Beograd, 1989, str. 121–205, ogleđi „Hjumovo shvatanje lepote“ i „Hjum o merilu ukusa“).

⁵¹ I. Focht, „Put ka ontologiji umjetnosti“, *Naše teme*, 1960 (IV), br. 1, str. 6.

Svi značajniji filozofi posle Hegela koji su razmišljali o umetnosti pristupali su joj iz ontološkog aspekta.⁵² Tako i Marx, koji „na umjetnost i ne gleda drugačije nego ontološki“ budući da je „realistički i antisubjektivistički orijentiran“.⁵³ Na istoj stranici Fochtovog rada postoji jedna tvrdnja koju nije bliže obrazložio, pa ju je teško osporavati: Marxov ontološki pristup umetnosti je „potpuno u skladu sa njegovim shvatanjem o determiniranosti sveukupne oblasti kulturne nadgradnje“. Pokušaću da osporim tu tvrdnju.

Naime, jedna od pogodnosti ontološkog pristupa jeste u tome što se umetničko delo shvata kao samostalno biće sa vlastitom zakonitošću; to je komplementarno težnji umetnosti za „punom autonomijom“.⁵⁴ Marxovim klasičnim determinističkim shvatanjem, po mom mišljenju, nije moguće braniti „punu autonomiju“ umetnosti; relativna autonomija umetnosti, u okviru marksizma, obično se brani pozivanjem na tezu o neravnomernom razvitku materijalne i umetničke proizvodnje, tezu kojom je značajno oslabljeno shvatanje o determinisanosti celokupne nadgradnje.

Focht se zalaže za jedan *otvoreni* dijalektički materijalizam: „Kao što marksist, koji se bavi političkom ekonomijom, mora uzeti u obzir nove forme klasne borbe i njihove modifikacije u datom historijskom času, tako i marksist, koji se bavi estetikom, mora u svoja istraživanja uključiti i materijal, koji mu pruža nova umjetnost, njegova suvremenica“.⁵⁵

Koliko je teška, složena i protivrečna svaka značajnija promena u osnovnim filozofskim uverenjima, naročito kada su vođena pretežno unutarnjim razlozima, pokazuje i primer Fochta. S jedne strane, on još uvek – iz psiholoških razloga, refleksno, reklo bi se – stvari meri po starom/novom ključu dijalektičkog materijalizma („nove forme klasne borbe“), a, s druge, upravo postignuti temeljni uvidi na primeru umetnosti kao da ne vide kakve su sve konsekvencije koje iz njih slede.

⁵² *Isto*, str. 7.

⁵³ *Isto*, str. 8.

⁵⁴ *Isto*, str. 7.

⁵⁵ *Isto*, str. 8.

Ontološki pristup ispituje *konstitutivne* i *modalne* odlike umetničkog dela. Da bi bila potpuna, ontologija umetnosti mora biti sistematska, naglašava autor. Zato je potrebno, najpre, izložiti jedno opšte ontološko učenje, tako da ontologija umetnosti „iz njega proizlazi kao primjena na specijalno područje umjetnosti“; drugo, ontologija umetnosti treba da razmotri umetnički fenomen s konstitutivne i s modalne strane. Sudeći po ovome, ontološku estetiku je zamislio kao sistematsku disciplinu, koja međutim još nije izgrađena „ali sve upućuje njoj“.⁵⁶

U odeljku analize u kojoj razmatra konstitutivne elemente umetničkog dela, on prihvata da se njegova struktura sastoji od tri područja/plana/sfere. *Prvi* plan je čisto materijalni, *drugi* je predmetni ili prikazivački, a *treći* duhovni.⁵⁷ Modaliteti svakog od ovih područja zavise od umetnosti. Slično Draganu M. Jeremiću, Focht klasifikuje umetnosti na dve osnovne grupe: *prikazivačke* (književnost, klasično vajarstvo, klasično slikarstvo, programska muzika, dramska umetnost, film) i *neprikazivačke* ili prezentativne (apsolutna muzika, arhitektura, balet, ornament, delovi modernog vajarstva i slikarstva). Neprikazivačke umetnosti deluju daleko neposrednije i direktnije, pa im nije potreban posrednik u vidu predstava, značenja i simbola.⁵⁸

Sasvim kratko ću pokazati kako izgleda Fochtova modalna analiza. Kod prikazivačkih umetnosti prvi plan umetničkog dela je *stvaran*, drugi *nestvaran*, treći *ostvaren*. Kod neprikazivačkih je prvi plan umetničkog dela *stvaran*, drugi *ne postoji*, treći je direktno u prvom *ostvaren*. Odatle izvlači zaključak da „prikazivanje kao takvo, naime i u prikazivačkim umjetnostima, nije od bitnog značaja. Ono

⁵⁶ Isto, str. 11.

⁵⁷ Isto, str. 16. – U značajnom eseju „Svet slike“, Lazar Trifunović se koristi takođe trodelnom shemom koja je, po mom mišljenju, elegantnija od Fochtove. Slika se sastoji od tri sveta: *fizički svet*–realan–taktilna komunikacija; *istorijski svet*–vidljiv–vizuelna komunikacija; *metafizički svet*–irealan–transcendentna komunikacija. (L. Trifunović, „Svet slike“, *Umetnost*, 1966, br. 6. Esej je uključen i u reprezentativan izbor radova koji je sam autor sačinio: *Od impresionizma do enformela*, Nolit, Beograd, 1982, str. 296–313.)

⁵⁸ Svaka umetnost ima svoj *jezik*; razumevanje umetnosti ide isključivo preko *interpretacije*; nema direktnog i neposrednog puta biću umetnosti. Tu se nalazi osnovni razlog kojih rezervi prema ontološkom pristupu umetnosti.

ne pripada umjetnosnom, čisto umjetničkom elementu umjetnosti, jer, kako vidimo, čitav niz umjetnosti bez njege može biti. A one nisu zbog toga manje vrijedne umjetnosti.“⁵⁹ Estetika treba da se, sa svoje strane, pita samo o umetničkom u umetnosti.

U suočenju sa umetničkim delom, Focht ne dovodi u sumnju adekvatnost analitičkih sredstava estetičke teorije. Samu estetiku shvata kao filozofsku aktivnost, a ne kao nauku. Očigledno mu je bliška pomisao o sistematskoj estetici. Njegovo gledište je umereno i ne deli radikalne poglede nekih svojih kolega (Grlić, na primer) koji misle da je umetnosti primereno pristupati jedino umetnički.

10

U svom referatu na savetovanju u Sarajevu 1959. godine, Dragan M. Jeremić je ukazao na to da u savremenoj kulturi filozofi stvaraju estetičke ontologije, a umetnici ontološke estetike.⁶⁰ Estetička ontologija – naslednica tradicije starog estetizma koji uzima umetničko delo kao model sveta – „pledira za prevlast umetničkog dela nad filozofskim rasuđivanjem i zahteva da, radi istine, i sama filozofija uzme na sebe onu dužnost koju već vrši umetničko stvaranje“.⁶¹

U estetici postoji ontološki problem, ali se on ne može apsolutizovati na račun antropološkog smisla estetskog fenomena – mišljenje je Jeremićevo. „Ontološki problem u estetici ima svoje mesto i naučna, marksistička estetika mora o tome da vodi računa.“⁶² Zamisao naučne, marksističke estetike profiliše se kod Jeremića u smislu integracije različitih problema i metoda, u smislu interdisciplinarnosti koja bi mogla da opravda jednu *integralnu estetiku*.⁶³

⁵⁹ „Put ka ontologiji umjetnosti“, str. 17.

⁶⁰ D. M. Jeremić, „Filozofska perspektiva estetike“, *Filozofija*, 1959 (III), br. 3-4, str. 48.

⁶¹ *Isto*, str. 50.

⁶² *Isto*, str. 52.

⁶³ Neki estetičari, npr. Milan Damnjanović, sumnjaju u plodnost tzv. integralne metode. Integralna estetika „u svoju osnovu stavlja metodički eklektizam“ (M. Damnjanović, „Dijalektika ili integracija“, *Filozofija*, 1959, br. 3-4, str. 146).

Jedno gledište koje razmatra status estetike, ali ne u marksističkoj perspektivi, izloženo je u radu Vladimira Filipovića „Estetika, njen predmet i njeno značenje“. Estetika nije nauka, kaže autor, i ne propisuje nikakve norme umetnosti, niti daje uputstva uživaocima umetnosti. Umetnost zahteva slobodu; tokom istorije, ona se oslobađala sekundarnih značenja i služeće uloge. Umetnički produkti „nose svoj smisao sami u sebi“, za razliku od ostalih dela civilizacije i kulture.⁶⁴ Estetika nije psihologija umetnosti; nije ni teorija umetnosti; estetika je *ontologija umetnosti*. Umetničko je delo složeno kao *dvoslojna predmetnost*, u smislu Hegelovom. „Estetici kao filozofskoj disciplini i nije zadatak analizirati pojedina umjetnička ostvarenja u njihovoj zornoj prezentnosti, nego upravo tu pojedinačnost podvrći jednom sintetičkom generalnom aspektu. Opstojnost umjetnosti je njena građa, a pronalaženje njenoga smisla i značenja u cjelini postojećeg i općeg je njen predmet“, piše Filipović. Estetika nije normativna disciplina ali može biti „putokaz i neke vrsti mjerilo“ čak i umjetniku.⁶⁵ Kantovsko nasleđe i slobode građanskog društva – vrednosti su kojih se Filipović nije odrekao u novom posleratnom dobu. To dokazuju sledeće rečenice: „Umjetnina je u biti samosvršna i samovrijednosna“ i „Umjetnina je u svojoj biti jedinstvena, zatvorena, osebujna te smisljeno i vrijednosno samodostatna“.⁶⁶ O tendencioznosti umetnosti u neambicioznom smislu: „Svaki smisljeni sadržaj imade svoje životno značenje. Svako umjetničko djelo tako nužno životu nešto vrijedno kazuje otvarajući mu oči za nešto što je za humanu opstojnost diferentno. Prema tome svaka je umjetnost u tom smislu tendenciozna...“⁶⁷ Drugačiju tendencioznost on ne može da dovede u vezu s umetnošću: „Ako umjetničko stvaralaštvo služi kao sredstvo tendencije, onda takova *služba* ne spada u područje umjetnosti, niti može biti predmet estetike, nego tek kao primjer onoga ‘što nije umjetnost’“.⁶⁸

⁶⁴ V. Filipović, „Estetika, njen predmet i njeno značenje“, *Kolo*, 1964, nova serija, god. II (CXXII), br. 5, str. 651.

⁶⁵ *Isto*, str. 652.

⁶⁶ *Isto*, str. 652.

⁶⁷ *Isto*, str. 654.

⁶⁸ *Isto*, str. 655.

Filipović ne polemiše direktno ni sa jednim protagonistom tendencioznosti u umetnosti, niti polemiše sa marksističkim estetičarima. Njegov stav je više načelan i, da tako kažem, klasičan u smislu *građanskog humanizma*. A on je odavno formirao stabilan stav prema umetnosti i njenoj slobodi, odavno se prihvatilo da je za umetnost bitna njena estetska funkcija i – ništa drugo. Tako i Filipović. Novine avangarde on prima uzdržano, ali ne i neprijateljski. Postoji izvesna nostalgija za klasikom: „Umjetnost, dakako samo prava umjetnost, je ujedno i prava istina života“⁶⁹ – stav je koji zvuči plemenito u okviru tog humanizma; međutim, za estetiku se u tom iskazu skriva mnoštvo krupnih poteškoća. Filipović ih ne razlaže. Njegov osnovni cilj bio je da ovim napisom odbije prigovor kako estetika svojom normativnošću sputava slobodu savremene umetnosti.

Primeri ukazuju na to da se iza razvijanja istraživačkog projekta ontološke estetike kriju različite motivacije: od nastojanja da se umetnost preko ontološke problematike uklopi u opšti filozofski kontekst pa do zamisli da se pokaže autonomija umetničke realnosti. Drugim rečima, ontološka estetika može da se javi u dva vrlo različita smisla: kao teorijsko opravdanje heteronomije umetnosti, ali i – njene autonomije.

11

Kritičari ontološke estetike imali su na umu, pre svega, prvu mogućnost, tj. onu verziju ontološke estetike koja ukida, često nehotično, autonomiju umetnosti. Ta struja ima svoje najistaknutije savremene zastupnike u hegelovsko-hajdegerovskoj misli o umetnosti. Jedan od kritičara ontološke estetike, Žarko Vidović, video je u njoj „poslednji zalag potčinjenosti filozofije teologiji“.⁷⁰ Kant je „otišao dosad najdalje u stvaranju mogućnosti za emancipaciju estetike od ontologije“.⁷¹ Njegova polazna osnova u kritici suda o lepom bila je antropološka, a ne ontološka.⁷² To, međutim, važi samo za prvi deo

⁶⁹ *Isto*, str. 656.

⁷⁰ Ž. Vidović, „Hajdeger obnavlja ontološku estetiku“, *Pregled*, 1959, br. 9, str. 183.

⁷¹ *Isto*, str. 182.

⁷² *Isto*, str. 181.

Kantove estetike, dok za drugi deo Vidović tvrdi da je Kantova estetika „skliznula u ontologiju, u agnostičku ontologiju“.⁷³ U tom drugom, ontološkom delu, Kantova estetika nije normativna samo zahvaljujući okolnosti što mu je ontologija – agnostička. U svim ontološkim estetikama definicija umetnosti data je apriorno⁷⁴, i u tome je izvor normativnosti. Sama ontologija kao apstraktna filozofska disciplina ne obavezuje estetičara ni na šta, „pa čak ni to da ima senzibilitet, sluh za umetnička dela“.⁷⁵ Lepota je za Heideggera samo oblik istine⁷⁶, a na to Vidović ima prigovor: „Nema dokaza da je umetnost, kako misli Hajdeger, neka objektivna istina koja se postavila u delo“.⁷⁷ Sve u svemu, rezultat Heideggerovog teorijskog napora je – onemogućavanje „istinske analize umetnosti“.⁷⁸

Milan Damnjanović takođe spada u one estetičare koji su kritikovali ontološku estetiku. Ontološki problem u estetici uopšte nije specifično estetski, nego filozofski.⁷⁹ Damnjanović takođe uočava da je borba protiv novovekovnog subjektivizma i psihologizma istorijski i sistematski izvor ontološkog problema u savremenoj filozofiji i estetici. Ontološki problem je obrađivan prvenstveno u nemačkoj estetici⁸⁰, a centralno mesto u tom kontekstu pripada Heideggeru. Njegovo gledište kritikovao je u pet tačaka:

Prvo, Heideggerova estetička shvatanja imaju doktrinarni karakter: suština umetnosti određena je u svetlu njegovog fundamentalnog ontološkog shvatanja.

Drugo, stavljajući težište na biće ili metafizički shvaćenu istinu, Heidegger ostavlja umetnika u pasivan položaj, pa zato „odlučno previđa suštinu umetničke delatnosti“.

⁷³ *Isto*, str. 182.

⁷⁴ *Isto*, str. 179.

⁷⁵ *Isto*, str. 183.

⁷⁶ *Isto*, str. 189.

⁷⁷ *Isto*, str. 181.

⁷⁸ *Isto*, str. 190.

⁷⁹ M. Damnjanović, „Ontološki problem u savremenoj estetici“, *Filozofija*, 1959 (III), br. 1, str. 100.

⁸⁰ *Isto*, str. 103

Treće, Heidegger ne zna za specifično estetsko, a na osnovu njegovih shvatanja nije moguće zasnovati estetiku.

Četvrto, Heideggerovo shvatanje je tradicionalističko i po tome što obnavlja intelektualističku zabludu u estetici tako što *lepo* shvata kao jedan način postojanja istine.

Peto, neotklonjiva je filozofska teškoća u Heideggerovom stanovištu to što nema uverljivog odgovora na pitanje šta je sa stvarima i čovekom onda kada nisu u „osvetljenju istine koja im daje postojanje“.⁸¹

Razne verzije ontoloških estetika završavaju sa metodološkim neuspehom filozofskog rešavanja estetskih problema.⁸² Decidan je Damnjanović: u estetici se ne može sa uspehom primeniti nikakva filozofska metoda koja ne poznaje specifičan predmet estetike; ne može se ni obnavljanjem tradicionalnih filozofema doprineti razumevanju estetskih činjenica. „Ali je zato moguća orijentacija prema tim činjenicama koja je zasnovana na jednoj ispravnoj filozofiji“, piše Damnjanović.⁸³ Ontološki problem u estetici je pseudoproblem.⁸⁴ On daje prednost antropološkom stanovištu i jednoj „ispravnoj filozofiji“, kako se izrazio, koja poštuje činjenice u ovoj oblasti istraživanja.⁸⁵

12

Da ontološka estetika nije jednoznačan istraživački projekt, nastao u glavama filozofa koji su u pitanjima umetnosti tradicionalno orijentisani, o tome svedoči i niz modernih umetnika koji su i sami razmišljali o umetnosti. Umetnike, pak, ma kako da koncipiraju vlastitu poetiku, valja shvatiti kao stvaraoce kojima je, po definiciji, najviše stalo do autonomije njihove delatnosti. Pa ipak, neki od njih, i oni najistaknutiji, pozivaju se na ontološko shvatanje kada govore o umetnosti. Pri tom nije neophodno da reči „ontologija“ i „ontološki“

⁸¹ *Isto*, str. 105.

⁸² *Isto*, str. 106.

⁸³ *Isto*, str. 106.

⁸⁴ *Isto*, str. 107.

⁸⁵ *Isto*, str. 106.

budu izričito upotrebljene da bismo u određenom gledištu razaznali ontološki pristup. Možda za to nema lepšeg primera od onog što ga pružaju spisi Paula Kleea, posebno njegov ogled „O modernoj umetnosti“ koji, prema rečima Herberta Reada (Rid), predstavlja najdublji i najprosvetljeniji stav o estetičkoj osnovi moderne struje u umetnosti ikad izložen od jednog umetnika praktičara.⁸⁶

Izjava Paula Kleea da *ne želi da predstavi čoveka kakav jeste, nego samo onakvog kakav bi mogao biti*⁸⁷ lako bi mogla da zavede na pogrešno tumačenje: nju bi, u tom obliku, mogao da potpiše – reklo bi se – svaki sorealistički slikar, svaki sorealistički teoretičar koji polazi od toga da je budućnost primarna temporalna dimenzija umetnosti. Pa ipak, teško je zamisliti stanovište koje je, kao Kleeovo, toliko daleko od svake socijalno-političke instrumentalizacije umetnosti. Ideja vremena važna mu je samo u meri u kojoj je potrebno da obrazloži svoju misao o umetnosti kao o večnom *postanju*: prošlost i budućnost, u odnosu na sadašnjost, uče da nema nikakvog konačnog stanja stvari, tj. da je *svet formi potpuno otvoren*, pa prema tome umetniku nije tako ni važan aktuelni prirodni oblik, kao što to misle realistički nastrojani kritičari. Umetnik uviđa da svet u datom obliku nije jedini mogući.⁸⁸ On traga za mogućim svetovima, izvan ovog vidljivog; za njega veću vrednost ima sam proces stvaranja oblika nego li konačne forme. Više mu znači slika samog stvaranja, *postanjanja*, nego slika prirode, dovršenog proizvoda. On jasno uviđa da proces stvaranja danas nije okončan, da on ne može biti dovršen, i to je razlog zašto Klee govori o večnom postanju. Zato naglašava: „Takva gipkost misli u procesu prirodnog stvaranja jeste dobra vežba za stvaralački rad“.⁸⁹

On ne poistovećuje, prema tome, prirodno stvaranje sa kreativnim radom: večnost prirodnog stvaranja kao takvog, a ne ovog ili

⁸⁶ H. Read, Uvodna reč u knjizi: Paul Klee, *On Modern Art*, Faber and Faber, London, 1974. – U međuvremenu je izašao izbor na srpskom jeziku: Paul Klee, *Zapisi o umetnosti*, Esoteria, Beograd, 1998.

⁸⁷ „I do not wish to represent the man as he is, but only as he might be“ (P. Klee, *On Modern Art*, str. 53).

⁸⁸ *Isto*, str. 45.

⁸⁹ *Isto*, str. 47.

onog njegovog rezultata, pomaže umetniku da se odvoji od vidljivog, datog sveta, koji je samo jedan od mogućih; u isti mah, imajući na umu prirodu kao večno postanje, umetnik shvata svoju slobodu u smislu prava na razvitak, promenu. Sve što proizlazi iz tog moćnog izvora stvaranja, da bi postalo umetničko delo, mora se ostvariti prikladnim stvaralačkim sredstvima, koja, sa svoje strane, zahtevaju da se kultivišu radi njihove čiste upotrebe.

Kleeovo stanovište mi dopušta da napravim jednu razliku, razliku između dinamičkog i statičkog ontološkog shvatanja – prvog koje svoje ontološke intuicije vezuje pre svega za sam proces umetničkog stvaranja, i drugog koje umetničkom delu pristupa kao bitnom izrazu („istini“) neke druge realnosti. Međutim, ni ontološki pristup samom umetničkom delu, ukoliko nije unapred ograničen pojmom istine, ne mora voditi ukidanju autonomije umetnosti. Naime, treba uočiti da se do heteronomije umetnosti u okviru ontološkog pristupa stiže samo onda ukoliko se pretpostavi *monistička ontologija* (ontologija je, sa svoje strane, možda najmoćnije konceptualno sredstvo da se obrazloži monizam). Ukoliko se polazi od monističke ontologije (nije moguće izbeći izvestan tautološki prizvuk koji ta sintagma ima), rezultat doslednog razmišljanja biće – ukidanje autonomije umetnosti. Međutim, takav ishod nije neizbežan u sklopu „pluralistički“ ili regionalno shvaćene ontologije. Takvu mogućnost, u sklopu ontološkog shvatanja umetnosti, ilustruje jedan rad Dragana M. Jeremića, rad koji, međutim, zaslužuje da bude upamćen i po još jednom neobičnom svojstvu – prvi i drugi deo studije kao da su pisala dva različita autora, takav mi je utisak ostao.

13

U prvom delu ogleđa „Realnost umetničkog dela“ Jeremić obrazlaže misao da je umetnost – posebna realnost, „treći svet“ (pored sveta stvari i sveta ljudskih ideja). Prema tome, on se već na prvom koraku opredelio za „pluralističku“ ontologiju. Dosledno misleći, autor bi bio logički obavezan da odbaci marksističku materijalističku ontologiju koja je, u svim varijantama, zamišljena kao konse-

kventni monizam. Uostalom, sam Jeremić je jasno video da je ideja o umetnosti kao posebnoj realnosti efikasno teorijsko sredstvo za borbu „protiv neestetičkih kriterijuma ocenjivanja umetnosti“.⁹⁰

Umetničko delo je plod izvesne slobode od objektivne nužnosti, „sloboda umetnosti znači izvesnu slobodu od spoljašnje nužnosti“, od objektivnog reda stvari; s druge strane, umetničko delo, i to svako bez izuzetka, podređeno je estetskoj nužnosti. Razmatrajući upravo tu ideju, ideju o estetskoj nužnosti, Jeremić je uspeo ne samo da obrazloži smisao teze o umetnosti kao posebnoj realnosti nego i da postavi osnove jedne *teorije kritike*. Ona zaslužuje pažnju već i zbog toga što veliki deo Jeremićevog opusa pripada upravo tom žanru, i on je, po mom mišljenju, najbolji u tome.

„U životu ne, ali u umetnosti sve počinje izborom“, piše Jeremić. Tim izborom nastaje potčinjavanje estetskoj nužnosti: „S izborom svog motiva, s prvim potezom svoje kičice, s prvom bojom koju stavi na platno, s prvim stilom koji napiše, umetnik stvara jedan poseban sistem vrednosti u kome je determinisan svaki njegov idući stih, svaka njegova druga boja na platnu. Tim svojim izborom umetnik pokazuje koji i kakav sistem vrednosti je odabrao i od tog trenutka on mora tog sistema i da se pridržava.“⁹¹ Pravo kritičara nije da razmatra sâm čin umetnikovog izbora; kritičar može samo da procenjuje *stepen doslednosti* po kojem je ostvareno određeno umetničko delo: „I ono što je bitno u oceni vrednosti jednog umetničkog dela nije širina i značaj motiva, nego pre svega strogost kojom je umetnik izrazio svoj predmet na način koji nam se čini nužnim, jedinstvenim i neponovljivim“.⁹² S obzirom na estetsku nužnost, nije važno ni to da li umetničko delo odstupa od objektivne realnosti. Pogreške s gledišta nauke i objektivne nužnosti „nisu pogreške s gledišta umetnosti i estetske nužnosti“, izričit je Jeremić.⁹³ Jedino je naime estetska nužnost bitna i odlučujuća u ocenjivanju vrednosti umetničkog dela.

Budući da predstavlja predmet izbora umetnika, estetska je nužnost pojedinačna – različita je za svako umetničko delo. Taj stav je

⁹⁰ D. M. Jeremić, „Realnost umetničkog dela“, *Savremenik*, 1959, br. 10, str. 975.

⁹¹ *Isto*, str. 976.

⁹² *Isto*, str. 979.

⁹³ *Isto*, str. 978.

u isti mah i glavno opravdanje za postojanje umetničke kritike, pored estetike. Kritika se, naime, bavi pojedinačnom estetskom nužnošću: „U umetnosti pak kritika je jedna posebna intelektualna aktivnost, koja upravo utvrđuje odnos jednog umetnika prema estetskoj nužnosti koju je on sam odabrao“.⁹⁴ Upravo takva, *imanentna kritika*, prema Jeremićevom mišljenju, estetički je jedino opravdana. Prvi zadatak kritičara je, dakle, da pođe od estetske nužnosti kojoj se sam umetnik podvrgao: „Pronaći tu nužnost, taj zakon po kojoj“⁹⁵ je umetnik trebalo da stvara je osnova i prvi posao kritičara“.

Zaslužuju pažnju još tri uvida iz prvog dela eseja.

On sasvim dosledno i izričito zaključuje: „Umetnost nije odraz objektivnog sveta, ona je relativno nezavisna od sveta...“⁹⁶ Takav zaključak je sasvim u skladu sa shvatanjem umetnosti kao posebne realnosti. U umetničkom delu – to je drugi Jeremićev uvid koji zaslužuje da bude pomenut – „tehnika jednoga dela mora da bude apsolutno adekvatna motivu i duhu motiva koji se obrađuje“, i to je ono što on podrazumeva pod „jedinstvom sadržaja i forme“. Tu pomalo staromodnu i posve neplodnu formulu precizira gotovo odmah tako što dodaje: „Ustvari, objektivno gledano, u umetničkom delu ničeg drugog i nema do tehnike, do umetničkih sredstava, i nasuprot estetičkom dualizmu, naime, shvatanju da se ideja u umetničkom delu oformljuje, tako vidljivom u Hegelovoj estetici i estetici hegelijanaca, mora se shvatiti da je u tehnici umetničkog dela sadržana i sadržina i suština dela, kao što je u ljudskom telu sadržana duša“.⁹⁷ Nema nikakvog razloga da se u toj misli vidi tih godina neprikosnoveni zahtev za „jedinstvom sadržaja i forme“ budući da je posve jasno istaknuta važnost formalnog (tehničkog) momenta u umetnosti. Treći uvid – i on se dobro uklapa u globalnu koncepciju autora – polazi od toga da treba pažljivo razlikovati pesničko-umetničku ličnost i privatnu ličnost: samo je prva sva u delu, a posve je irelevantno da li se i druga nalazi u njemu. Drugim rečima, biografija ništa ne pomaže

⁹⁴ *Isto*, str. 980.

⁹⁵ Tako u tekstu – D. B.

⁹⁶ *Isto*, str. 981.

⁹⁷ *Isto*, str. 980.

u razumevanju dela jednog umetnika, a „pravo umetničko delo je lišeno umetnikove subjektivnosti“.⁹⁸

Ovaj eliotovski poentirani zaključak dobro se slaže sa već izloženim Jeremićevim stavovima koji, u celini, mogu da posluže kao osnova za odbranu autonomije umetnosti, na kojoj počiva gotovo sva moderna umetnost. Međutim, eliotovsku poentu svojih razmišljanja o umetnosti on je usmerio protiv moderne umetnosti, i to iz razloga upravo suprotnih od onih koje je Todor Manojlović navodio protiv moderne umetnosti kao oblika vizantinizma.

14

Tamo gde Todor Manojlović vidi pozitivnu vrednost, tipično evropsku – ličnost u umetnosti, Jeremić uviđa nešto drugo: po njegovom mišljenju, stvaranje zablude da je u umetnosti bitna njegova ličnost započelo je sa Greima.

„Moderni svet je izmislio lično stvaranje: stari, pravi umetnik je bio anonimn. (...) Naša, grčko-latinska, personalna civilizacija je ustvari ubila pravi smisao umetničkog stvaranja, koji je u žrtvovanju ličnosti za delo, smisao koji se, možda, još uvek može naći na istoku“.⁹⁹

Jeremić kao da je u ovom drugom delu ogleđa rešio da zaboravi rezultate do kojih je došao u prvom, pa kaže: „Tako je umetnost prestala da izražava svet i svest jedne civilizacije i počela da izražava mikrokozam i njegove bure u čaši vode“.¹⁰⁰ Neosporan je implicitan vrednosni stav u tim rečima o modernoj umetnosti. Vrednost umetnosti se ipak meri prevashodno po motivu! Okrećući se u drugom delu svog eseja ka sadržinskoj estetici, on bira i odgovarajuće teorijske svedoke – Georga Lukácsa.

Teško je poverovati da je isti onaj pisac koji je isticao značaj tehnike u umetnosti takođe napisao i sledeću rečenicu: „Ono što modernoj umetnosti najviše nedostaje to su naivnost, široko otvorene oči u

⁹⁸ *Isto*, str. 983.

⁹⁹ *Isto*, str. 984.

¹⁰⁰ *Isto*, str. 984–985.

svet i shvatanje stvaranja kao najvišeg životnog cilja, koje krase grandiozna dela ranih civilizacija i značajna dela svih epoha“. I potom: „Umesto toga, moderna umetnost nam pruža lične ispovesti, narcisoidne autoportrete i neobavezna rezonovanja“. ¹⁰¹ Ovim je rečima, rekao bih, Jeremić oduzeo modernom umetniku svu onu slobodu da *bira sam* estetsku nužnost kojoj će se podvrgnuti. Jer, ako i u arhajskoj umetnosti postoji estetska nužnost, ona svakako nije bila predmet ličnog izbora i utoliko je kod nje prilično anonimn karakter stvaranja. Moderno doba je, bez sumnje, afirmisalo individualizam i individualnu slobodu u najrazličitijim vidovima. Tragovi te slobode dobro su uočeni u prvom delu eseja (umetnik bira kakvoj će se estetskoj nužnosti podrediti). Na taj način, on bira i kakvu će pesničko-umetničku ličnost ovaplotiti u svom delu. To, međutim, ne znači izabrati anonimnost ako umetnik pred delom ostavlja svoju privatnu ličnost. Čak i kod tzv. anonimnih dela iz prošlosti prepoznatljivi su tragovi *ličnog rukopisa* – stilskih osobenosti koje dopuštaju ne samo identifikaciju dela kao *umetničkog* nego isto tako omogućavaju da se pojedina dela grupišu u neku celinu čak i kad ne znamo ime i prezime stvaraoca (ali prepoznamo istu ruku).

Izgleda mi da se u drugom delu svog eseja Jeremić okrenuo protiv moderne umetnosti, i to upravo pozivajući se na njen individualistički i intelektualistički karakter. Nasuprot tome, ističe naivnost kao neophodnu komponentu stvaranja: „Umetničko stvaranje apsolutno pretpostavlja tu prvobitnu, stvaralačku naivnost koja je bila apsolutno prirodna u starim civilizacijama“. ¹⁰² Tu je i tačka gde se Jeremić, sasvim razumljivo, susreće sa određenim marksističkim, antimoderno usmerenim idejama, idejama koje poriču autonomiju umetnosti. Možda nema boljeg primera za heteronomnost umetnosti od onog što ga pruža tzv. religiozna umetnost. I nije slučajno što se toj umetnosti Jeremić okreće upravo u drugom delu svog eseja: „Dok je kod umetnika značaj njegove ličnosti i ovozemaljskog života bio potisnut religioznom uverenjem da je najviša vrednost božanstvo i utapanje ljudske ličnosti u njega, umetnost je još uvek imala mogućnost da

¹⁰¹ *Isto*, str. 985–986.

¹⁰² *Isto*, str. 986.

stekne svoju perfekciju, ukoliko je to uverenje bilo iskreno i spontano, a ne usvojeno i teološki ortodoksno“.¹⁰³

Pojmovi poput *iskrenosti*, *naivnosti* i *spontanosti* dovode u pitanje sve ono što je rečeno o *estetskoj nužnosti* i *tehnicima*. Naime, sa stanovišta estetske nužnosti potpuno je irelevantno pitanje da li je umetnik iskren, naivan ili spontan. To su karakterizacije koje su svakako važne za njegovu *privatnu* ličnost. Jer, šta bi, na primer, u umetničkom delu značilo biti *naivan* u pitanjima *tehnike* ako ne naprosto – diletantizam? Šta bi značilo biti iskren tamo gde se stvari uređuju prema estetskoj nužnosti ako ne – nedoraslost umetničkom zadatku? Da li je, najzad, stari umetnik bio toliko naivan kako mi danas obično mislimo? Ili smo mi naivni u tom mišljenju? Najzad, moguće je da sam promašio u interpretaciji Jeremićevog stanovišta jer sam se držao isključivo *teksta*. A *namera* mu je, možda, bila posve drugačija.

15

Da rezimiram. Ontološko shvatanje umetnosti ne daje jednoznačne rezultate, ponekad čak ni kad je reč o jednom te istom misliocu: ono je podesno za opravdanje autonomije umetnosti; podesno je i za opravdanje heteronomije umetnosti. Ontološki orijentisani estetičari mogu biti blagonakloni prema modernoj umetnosti, ali i neprijateljski raspoloženi prema njoj. Svaka ontološka estetika zaslužuje da bude posebno razmotrena i ocenjena prema onome što opravdava, odbacuje i prema onome o čemu ćuti.

¹⁰³ *Isto*, str. 987–988.

Manojlović, Šejka i Desnica o umetnosti

Da li je u godinama, pa i decenijama posle Drugog svetskog rata bilo u nas ne-marksista, dakle *ne* antimarksista, koji su *javno* razmišljali o umetnosti? Uostalom, o *eksplicitnim* antimarksistima koji su otvoreno izlagali svoja uverenja u tom dobu u domaćim glasilima teško da može biti reči: ili su slobodu da izlože svoj stav plaćali robijom, ili su – što je ljudski shvatljivije – prelazili u ćutanje, ili su menjali mišljenje i priključili se pobedonosnoj struji (znak čistog kukavičluka i oportunisti), ili su se, pak, sklonili u emigraciju, na gorak izbeglički hleb... Lapidarno rečeno, trećeg nije bilo. Dakle – da ne bude zabune – ovde nema ni govora o našim eksplicitnim antimarksistima koji bi, radeći u domaćim uslovima, mogli ostaviti neku estetičku teoriju. Reč je o nečemu drugom, pre svega o *stvaraocima* koji su svojim delom značajno doprineli našoj umetnosti i, između ostalog, razmišljali o umetnosti, o svom zanatu, a sa nemarksističkih pozicija. Njima je posvećeno ovo poglavlje.

Autore koje sam izabrao – Todor Manojlović, Leonid Šejka, Vladan Desnica – karakteriše jedna zajednička crta: *duboko razumevanje* moderne umetnosti. Analiza je pokazala da je sve drugo različito. Recimo, i Manojlović i Desnica su za *modernu* umetnost, ali sa značajnim osobenostima: dok se prvi uglavnom oslanja na romantičarsku tradiciju, drugi inklinira klasicizmu. Sva je prilika da se Leonid Šejka nije mnogo obazirao na javnost i bio je u potpunosti posvećen umetnosti, aktivnostima oko nje i razmišljanjima o njoj.

Svojedobno su to bili mahom zapostavljeni autori: Manojlović uglavnom iz političkih razloga; Desnica kao teoretičar iz nesumnjivo polemičkih¹; a Šejka iz sistematskih, tj. nisu se razumele njegove intencije u punoj meri, pa kako vreme odmiče, sve ide ka tome da će biti potrebno novo temeljno prevrednovanje njegovog dela, budući da je „čitan“ isključivo u svetlu postignuća umetničke grupe *Mediala*.

1

Kada je jedan istaknuti jugoslovenski marksista, Mihailo Marković, izjavio 1960. godine da „u našoj zemlji uopšte ne postoji oficijelno gledište“², mogao je imati na umu samo prilike u okviru *marksističke filozofije*. U tom smislu bi njegov iskaz mogao biti tačan; međutim, ukoliko se odnosi na duhovni život uopšte, on protivreči činjenici da je jedan „pogled na svet“ – marksizam – bio ne samo službeno gledište jedne partije nego je celokupan obrazovni sistem i najveći deo javnog života bio tako institucionalno ustrojen da se podrazumevala isključiva dominacija tog gledišta: ako se školama nalaže da organizuju nastavu na osnovu tog „pogleda na svet“, da ga usađuju u duh novih naraštaja, ako se od naučnika, naročito u društvenim naukama, očekuje da svoja istraživanja vode u duhu postavki tog „pogleda na svet“, ako se od listova i časopisa očekuje da se bore za taj „pogled na svet“ – šta je još potrebno da bi se neko gledište označilo kao oficijelno? Ako se, dakle, tim iskazom tvrdi kako postoji sloboda diskusije u okvirima marksističke filozofije, tim stanjem stvari – slobodom diskusije – mogu biti zadovoljni mnogi marksisti. Njih ne mora zanimati – kao što ih uglavnom i nije zanimalo – kakav je položaj nemarksističke filozofije u nas budući da se na nju službeno gledalo kao na „zaostatak“ ranijih, „mračnih vremena“, kao na vid „nenaučnih shvatanja“.

Nijedan ozbiljan istraživač danas ne dovodi u sumnju činjenicu da je marksistička ideologija imala povlašćeno, ekskluzivno mesto u

¹ Za njegova razmišljanja o umetnosti treba videti sa kakvim su ga argumentima napadali naši marksisti pedesetih godina.

² M. Marković, Reč u diskusiji, *Neki problemi teorije odraza*, Bled, 1960, str. 138.

jugoslovenskom javnom duhovnom životu. To mesto proizlazilo je ne samo otuda što je reč o ideologiji jedne partije na vlasti nego i *jedine* partije koja je na neodređen rok, u ime višeg istorijskog interesa, kao ovlašćeni zastupnik stvari proletarijata, sebi podredila državu i društvo. Zbog tog ekskluzivnog položaja jedne ideologije bio je znatno sužen spektar stanovišta zastupanih u javnom životu, a bitno je umanjen i stepen eksplicitnosti nemarksističkih gledišta. Pri tom, restriktivnost je znatno snažnija ukoliko je reč o *diskurzivnim* oblicima mišljenja – o filozofiji, nauci, teorijskoj misli uopšte; restriktivni uticaj je, generalno uzev, manje delotvoran kada je u pitanju umetnost sama. Međutim, teorijsko mišljenje o njoj bilo je podložno uobičajenim ograničenjima u tom dobu.

U fazi Đilasovog kulturnog obrasca³ iz pedesetih godina – a on egzistira i posle njegovog uklanjanja iz političkog i javnog života – ograničenja u umetnosti išla su preko više nivoa, a tek su se u poslednjoj instanciji, kad ništa nije pomoglo, ostvarivala direktnim i eksplicitnim zabranama. Za istraživača to znači: zabranama o kojima postoji dokumentacija. Cenzura je bila interiorizovana na različite načine, od kojih među najvažnije spada kontrola što ju je Partija vršila preko „svojih“ ljudi postavljenih na važna mesta na kojima se donose odluke. To je čuvena *nomenklatura*, a u novija vremena zvalo se to *kadrovska lista*. O tom vidu delatnosti, naročito u prvobitnoj nomenklaturi, ne postoji nikakva *javna* dokumentacija⁴, pa su zato vrlo retke i, u isti mah, nadasve dragocene beleške poput one koja je štampana početkom pedesetih godina u jugoslovenskom izdanju knjige Lionella Venturija *Od Giotta do Chagalla*:

³ „Nama političarima politika, vama piscima – estetika (a zna se šta je važnije od toga dvoga).“

⁴ Tačnije, dokumentacija svakako postoji, ali je ona nedostupna javnosti: to su, prvo, stenogrami sa zatvorenih partijskih sastanaka, a zatim i dosijeji Udbe odnosno SDB-a. Svaki analitičar istorije bi, razume se po sebi, voleo da ima pristup *i* u taj deo pisanih tragova jednog vremena. *Verujem*, međutim, da ti materijali nisu bitni za moju temu. Kada bi, kojim slučajem, analitičar ipak imao pristup tim dokumentima, naročito dosijeima, trebalo bi da je spreman da podnese vrlo neprijatan vonj „prljavog veša“ iz najdubljeg podruma. Novinar i književnik Milo Gligorijević načeo je tu temu u članku „Kako se zovu dopisnici Udbe“ (*NIN*, 21. jun 1991, br. 2112, str. 18).

„U tekstu ove studije ima veći broj idejnih postavaka, s kojima se članovi redakcije ne slažu. Međutim, znajući da će i sam čitalac uočiti neke izrazite idealističke koncepcije autorove, a istovremeno uviđajući značajan doprinos kulturnoj izgradnji, što ga studija podaje našem čovjeku, redakcija je bila mišljenja da je potrebno objaviti ovu knjigu.“⁵

Kako ćemo se kasnije uveriti, nije bez značaja ni podatak da je Venturijevu knjigu preveo Vladan Desnica. Pre nego što bliže razmotrim belešku, urednicima svakako treba odati priznanje jer su knjigu ipak objavili. Osim toga, verovatno nehotično, ostavili su jedno dragoceno svedočanstvo koje krši načela neformalne i podrazumevajuće represivnosti u jednom vremenu. Naime, sva je prilika da se nikada neće moći rekonstruisati precizno koje su, na primer, knjige domaćih i stranih pisaca mogle biti objavljene u tom dobu, a ipak nisu, i to pre svega zato što su „izrazite idealističke koncepcije“ pisaca bile tako očigledne da izdavači nisu ni pomišljali na objavljivanje njihovih dela. Kada se to ima na umu, postaje vidljivo zašto nije moguće tako lako i potpuno rekonstruisati spektar stanovišta koja se, međutim, sasvim prirodno javljaju u nekoj razvijenoj, nesputanoj kulturi, u kojoj ni idealizam ni materijalizam nisu dovoljan razlog da neko bude isključen iz javnog života.

2

Beleška koju sam citirao svedoči o mehanizmu po kojem se odlučivalo da li će neka knjiga biti objavljena ili ne. Određenom izdavačkom politikom kontrolisan je – bolju reč nemam – javni duhovni život: pošto pristup u njega nipošto nije bio slobodan i svakom jednako dostupan, očigledno je da je za učešće u njemu trebalo platiti odgovarajuću „ulaznicu“, najčešće u vidu idejne podobnosti ili bar svoje gledište obrazlagati što neupadljivije.

Budući da je posle završetka Drugog svetskog rata KPJ stavila pod svoju kontrolu celokupan duhovni život, čitav niz stanovišta, zastupanih između dva rata, isključen je iz njega. Ideološka kontrola je

⁵ L. Venturi, *Od Giotta do Chagalla*, Mladost, Zagreb, 1952, str. 242.

uspostavljena utoliko lakše jer se izvestan broj aktera međuratnih duhovnih i umetničkih zbivanja ili nije vratio iz emigracije ili se našao pod udarom prekih sudova zbog *kolaboracionizma* i *nacionalne izdaje*. Tako je, na primer, intelektualni život u tek oslobođenom Beogradu, krajem 1944. godine, obnavljan u znaku egzemplarnih streljanja. I straha.

U tek obnovljenoj *Politici*, objavljeno je 27. novembra 1944. godine „Saopštenje Vojnog suda Prvog korpusa NOVJ o suđenju ratnim zločincima u Beogradu“ (str. 1–2). Na osnovu odluke Vojnog suda, streljano je 105 lica, profesija raznovrsnih – od policijskih agenata i vojnih lica, bivših ministara i činovnika do glumaca, profesora, novinara i književnika. Svetislav Stefanović je možda najpoznatije ime sa te liste. Pod rednim brojem 66, o njemu se kaže:

„*Stefanović dr Svetislav*, ideolog fašizma, prevodilac Musolinijeve ‘Države’, nemačko-nedićevski komesar Srpske književne zadruge, Joničev savetodavac po pitanjima gonjenja zadruge književnosti i književnika. Član nemačke komisije za klevetanje sovjetskih vlasti u vezi sa nemačkim zločinima u Vinici.“

Da li je Svetislav Stefanović – ako je i bio – bio samo to? Da li je to dovoljno da se čoveku oduzme život?

Takvim i sličnim pitanjima nije se, očigledno, bavio Marko Ristić kad mu je, već sutradan, u *Politici* od 28. novembra 1944. godine, takođe na prvoj strani, objavljen napis „Zajedno su pošli u smrt oni koji su zajedno pošli u zločin“. Ristićev tekst – neka vrsta obrazloženja smrtnih presuda za javnost iz pera poznatog intelektualca – kao da svedoči o tome da se u krugovima koji su doneli odluku o streljanju 105 lica osećalo da samo „Saopštenje“ nije dovoljno ubedljivo, te da ga treba podupreti autoritetom i imenom nezavisnog intelektualca, koji se u ratu nije angažovao ni na jednoj strani. Marko Ristić lakonski zaključuje:

„Da se, zajedno sa koljašima i agentima, u tom šljamu izdaje i ratnih zločinstava, nalaze i oni koje je do juče Beograd smatrao svojim uglednim građanima, i koji su se nametali kao elita srpskog naroda, to nije sramota ovog naroda. On je svoju čast spasao, svoju slavu osvojio. A svoje odnarođene elemente, one koji su se u sudbonosnom, presudnom okršaju našli na strani tuđinskog zavojevača da

zajedno sa ovim pođu u rat protiv sopstvenog naroda, pobedonosni narod počeo je već da uništava.“⁶ Tako je „pobedonosni narod“ uništio i Svetislava Stefanovića, a mnoge druge kaznio je „gubitkom časnih prava“, što je za građanske intelektualce značilo udaljavanje iz javnog života. Tako se zapravo uklanjanjem određenih ljudi iz javnog života sužavao i spektar mogućih stanovišta.

3

Estetičke koncepcije o umetnosti neposredno posle rata redukovale su se, a pravo na javni život dobila je samo jedna od struja koje su postojale uoči rata. To pravo dobila je socijalna literatura; jedna od njenih frakcija zatim je uzela i svoje istinsko ime: *socijalistički realizam*. Nadrealisti u prvi mah nisu dobili „propusnicu“ za javni život, kao, uostalom, ni čitav niz drugih struja.

Kada su bivši (ili pritajeni) nadrealisti – Ristić, Vučo, Matić – početkom pedesetih godina stupili u prve borbe za modernizam, bila je to samo *parcijalna* obnova nekada širokog pokreta *modernista*, i to onog krila koje je nastojalo da izmiri umetnički i politički angažman, umetnost i revoluciju. Autentični modernisti – autentični u smislu da ih je u estetičkim programima zanimala jedino umetnost, a ne i to kako da se menja svet – nisu zapravo ni došli do reči: Rastko Petrović se nije vratio iz Amerike, Stanislav Vinaver je vođio svoj partizanski rat za modernizam⁷, Todor Manojlović i Branko

⁶ Da li se kasnije kajao zbog napisa kojim je opravdavao smrtnu presudu? Ristić piše: „Okupacija je trajala i suviše dugo, i fatalno je bilo da pod njenom presijom lice i mog rodnog grada poružnja; okupacija je trajala: suviše dugo, a život je uporno tražio svoje. Do koje se mere može, do koje se mere sme strogo suditi onima, svima onima koji tom traženju života nisu uvek bez ijedne koncesije odolevali? Što se mene lično tiče, priznajem da sam danas, krajem 1951, mnogo manje strog sudija no što sam to bio krajem 1944, kad sam tek izašao bio, užasnut, iz zagušljivog, paklenog tunela okupacije.“ (Marko Ristić, *Hacer tiempo*, Zapisi na marginama rata 1939–1945, Prosveta, Beograd, 1964, str. 60.)

⁷ „Moje najvažnije delo – o Lazi Kostiću NOPOK nije hteo da štampa. ‘Hiljadu i jednu noć’ sam preveo celu za ‘Prosvetu’, kada sam je uradio oni je nisu uzeli. Tek u ‘Matici’ sam izdao izbor u dve knjige. (...) Ukratko, dosta sam uradio, malo štampao. Nisam uspeo da predam ono što sam nameravao. Što sam uspeo bilo je

Lazarević⁸ nikada posle rata nisu povratili svoje mesto u umetničkom životu, Tinu Ujeviću nije bilo dopušteno objavljivanje u prvim godinama posle rata⁹... Sve su to duhovi koji su mogli reći nešto drugo o umetnosti, različito od teza marksista i nadrealista. Kako bi mogla izgledati ta njihova gledišta?

Pošto je reč o već formiranim intelektualcima, sa značajnim ostvarenjima iza sebe, nije tako teško rekonstruisati, bar u grubim crtama, stanovište tih modernista u odnosu na pitanja koja su predmet ovog rada. Biram radove Todora Manojlovića, u uverenju da bi oni mogli biti polazište sa kojeg se sagledava određeno nemarksiističko osporavanje (jednog vida) marksističke estetike, ali i jednog vida modernizma – nadrealizma i futurizma. Osim toga, radovi Todora Manojlovića omogućuju nam da jasnije shvatimo šta se zapravo desilo posle rata potiskivanjem modernističkih struja u umetnosti.

U knjizi *Ogledi iz književnosti i umetnosti*¹⁰ Todor Manojlović ukazuje na to da *socijalna literatura* odbacuje modernu poeziju u celini, a njenim predstavnicima poriče svaku vrednost. Privrženici socijalne literature to čine „sa jednog očigledno vanknjiževnog stanovišta i sa jednom vanknjiževnom tendencijom – usled čega se njihovi prigovori i ne daju niti diskutovati, niti pobijati književnim i estetičkim razlozima koji su za nas ovde – a, na kraju krajeva, i uopšte, u svakom književnom pitanju – jedino dopustljivi. Nekome

uz užasne borbe. Ja se nikada ne bih bojao polemike, kada bi mi dali da se ravnopravno branim i gde da pišem. Smatram da sam u polemici najjači, uvek sam sposoban da se odbranim, ne bojim se nijednog profesora, gnjavatora ni dogmatičara na svetu.“ (S. Vinaver, *Beogradsko ogledalo*, tekstove priredio Gojko Tešić, Slovo ljubve, Beograd, 1977, str. 335.)

⁸ Vid. tom njemu posvećen u seriji *Srpska književna kritika*, knjiga 13: *Kritički radovi Branka Lazarevića*, priredio Dušan Puvačić, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Novi Sad – Beograd, 1975.

⁹ *Hrvatska književna kritika*, Tin Ujević, VIII svezak, Matica Hrvatska, Zagreb, 1964, str. 448. Priredio Miroslav Vaupotić.

¹⁰ Objavila ju je Srpska književna zadruga u Beogradu 1944. godine. Činjenica da je ta knjiga objavljena u to vreme, kod SKZ, verovatno je doprinela da Todor Manojlović u poratnim godinama bude najpre isključen iz javnog i književnog života a potom, prema izrazu Gojka Tešića, „odgurnut na marginu književnih dešavanja“ (G. Tešić, „Novi sjaj Todora Manojlovića“, u: Todor Manojlović, *Osnove i Razvoj moderne Poezije*, „Filip Višnjić“, Beograd, 1987, str. 328).

ko en bloc i već *kao takvu* odbacuje svaku poeziju ne može se više nikako dokazivati vrednost i opravdanost jedne izvesne poezije, jednog izvesnog pesnika – isto kao što bismo i uzalud objašnjavali za nas načelnu i neprikosnovenu svetinju lične savesti, ličnog ubeđenja i slobodnog izražavanja, a, iznad svega, slobodnog umetničkog stvaranja onima koji proglašavaju kao dogmu da i lična savest i lično ubeđenje i izražavanje i umetničko stvaranje imaju slepo da se podvrgnu službi i direktivama neke ‘više’ finalnosti.

Jedno ozbiljno i iskreno književno ili umetničko stvaralaštvo ne može da ide tim putem. Ono mora prosto da *obiđe* takve postulate i prigovore, da pređe preko njih i da iza njih, dalje, stremlji svom idealu.¹¹

Todor Manojlović nije, dakle, verovao u mogućnost racionalne diskusije između onih kojima je književnost svrha po sebi i onih kojima je umetnost samo sredstvo za neumetničke ciljeve. Nije verovao ni u to da se umetnost može stvarati u znaku neumetničkih ciljeva. Verovao je da se takva stranputica može obići. Mislim da je Manojlović bio u pravu tamo gde nije verovao. I čini mi se da nije bio u pravu tamo gde je verovao. Ali, treba da obrazložim ovu malu igru reči.

Mogućnost racionalne diskusije između jednih kojima je umetnost svrha po sebi i drugih kojima je umetnost samo sredstvo za neumetničke ciljeve minimalna je (uz dobru volju učesnika) ili ne postoji (uz zlu volju aktera). Zašto? Pre svega, u pitanju su, prvo, dva različita fundamentalna *uverenja* i, drugo, dva različita *modela argumentacije*. Da je kojim slučajem fundamentalno uverenje isto, onda bi i model argumentacije bio po prirodi stvari isti, pa bi mogućnost racionalne diskusije u principu postojala. Plodnost diskusije zavisi umnogome od toga da li učesnici ulaze u raspravu sa zlom ili dobrom namerom, tj. sa željom da se po svaku cenu *uništi protivnik* ili, pak, da se *razjasne* stvari. Da su pristalice ova dva uverenja ušli u polemiku čak i sa dobrim namerama, rezultat debate bi bio po svoj prilici veoma skroman, a sa zlom voljom, ili, možda bolje, sa voljom za pobedom po svaku cenu, oni se, jednostavno, ne razumeju. Kao što se to u istoriji uglavnom i dešavalo. Drugim rečima, čak i u okviru istog modela argumentacije ponekad se ide na uništenje protivnika, a ne

¹¹ T. Manojlović, *Ogledi iz književnosti i umetnosti*, knj. 312, kolo XLV, SKZ, Beograd, 1944, str. 91.

na razjašnjavanje stvari. Istorija borbi među samim marksistima, na primer, pokazuje da je to bio upravo čest slučaj *uprkos* istom ili sličnom modelu argumentacije. Prema tome, neminovno je da pristup polemikama bude slojevit i često je nemoguće reći ko je definitivno „pobedio“, naročito onda kada strasti utihnu i prođe neko vreme.

Manojlovićevo *vjeruju* temelji se na ličnoj savesti, ličnom ubeđenju, ličnom izražavanju i, iznad svega, slobodnom umetničkom stvaranju. Drugim rečima, on u potpunosti prihvata *moderan duh umetnosti*. Konsekventno, nije verovao u one koji proglašavaju kao dogmu da i lična savest i lično ubeđenje i izražavanje i umetničko stvaranje imaju slepo da se podvrgnu neumetničkim ciljevima. Neumetnički ciljevi umetnosti – to je *arhajski duh umetnosti*. Manojlović nije, dakle, verovao u taj arhajski duh.

Verovao je on da se takva stranputica može zaobići. Moja ranija tvrdnja da Manojlović tu nije u pravu, formulisana kao mala igra reči, podleže nijansiranju, pa ću reći da, *kratkoročno* gledajući, nije dobro procenjivao, ali je *dugoročno*, moram kazati, bio posve u pravu. Zašto? Njegova knjiga se pojavila 1944. godine, a već krajem te iste 1944. godine mogao je videti da zaobilaska nema, i to za sledećih desetak godina. *Stranputica* je postala *put*, i to jedan jedini put: socijalistički realizam. Drugačije su bile prilike u doratnoj Jugoslaviji, tamo se mogla zaobići stranputica; u posleratnoj Jugoslaviji neko vreme se ništa nije moglo zaobilaziti. Zaobilaziti – to je značilo preći u ćutanje.

4

Todor Manojlović nije učestvovao direktno u posleratnim spоровima realista i modernista niti u debatama o marksističkoj estetici. Pa ipak, nije teško videti kako bi se, u okviru njegovog stanovišta, mogla situirati socrealistička faza. Socrealistički period bi se mogao tumačiti kao rearhaizacija umetničkog života, tj. vraćanje umetnosti na stadijum kada je služila vanumetničkim svrhama. Specifičnost našeg romantizma, ali i poljskog i mađarskog, bila je u tome što nije, kao na Zapadu, „oplodila našu modernu poeziju“: naša romantika

bila je „sa nacionalnog gledišta, veoma blagorodna, idealna i zaslužna, ali sa jednog višeg pesničkog i čovečanskog stanovišta, ona je stvarno značila jednu redukciju i utilitarističku simplifikaciju, da ne bismo rekli degradaciju onog velikog, pravog romantizma koji je cvetao u Nemačkoj, u Engleskoj, i u Francuskoj“.¹² Ideologija našeg romantizma određivala je šta i kako naš pesnik ima da peva:

„Heroizam, rodoljublje, nacionalna slava postali su glavni, upravo, jedini i isključivi predmet naše poezije, od kojeg nije bilo, nije smelo da bude odstupanja. Pesnik je imao da bude ‘narodni bard i borac’ – i ništa drugo. Jer sve drugo, sve ostalo bilo je proglašeno za izlišno i štetno, za zabludu i jeres.“¹³ Koliko god sa gledišta nacionalno-političkih ciljeva to bio „vrlo srećan potez“, ponavlja Manojlović, „sa čisto pesničkog i, uopšte, duhovnog i kulturnog gledišta međutim on se pokazao kao problematičan“. Zašto? – „Uvek je opasna stvar stavljati poeziji bilo kakve ograde, svoditi je na malobrojne motive ili čak na jedan jedini, ostaviti na liri takoreći samo jednu žicu – isto kao što je i opasno propisivati literaturi neke vanumetničke – pa makar, inače, i najblagorodnije – praktične zadatke i finalnosti“, piše on i dodaje da je sve to učinila estetika, književna teorija našeg romantizma.¹⁴ To je *ponovio* i socrealizam, uz odgovarajuća prilagođavanja i uz oslonac na „administrativne mere“.

Manojlovićevo shvatanje modernizma ključno je za tumačenje ne samo naše književne i umetničke istorije. U saglasju sa njim su i rezultati Ive Frangeša koje je dobio na sasvim drugoj strani, potpuno nezavisno od srpskog duhovnog prostora.¹⁵

Ako je primarni cilj naše moderne (i avangarde) bio da se implantiraju i razvijaju osnovne kulturne tekovine zapadnog sveta, onda je posve jasno da takav poduhvat ima smisla samo u sklopu jednog evropeizovanog društva, tj. koje je modernizovano u svakom pogledu – ekonomskom, političkom, kulturnom. Uspon ka modernoj poeziji vodi preko „*preporoda poezije* putem prekidanja sa svakim

¹² *Isto*, str. 55.

¹³ *Isto*, str. 84.

¹⁴ *Isto*, str. 85.

¹⁵ Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana, 1987, str. 353.

doktrinarstvom, oslobođenja od svakog vanumetničkog, spolja nametnutog kriterijuma i autoriteta“.¹⁶ Sa srpskom modernom poezijom, od 1900. godine – a u hrvatskoj književnosti nešto ranije ili istovremeno¹⁷ – postignuta je najzad „konačna evropeizacija naše književnosti“.¹⁸

Evropska kulturna baština, kojoj pojedinci, pripadnici raznih naroda, daju svoj doprinos, predstavlja za Manojlovića osnovno merilo za svako duhovno i umetničko ostvarenje. Modernistu stoga pre svega zanima kako da postane *dobar Evropljanin*, a ne pripadnik ovog ili onog naroda. Srpska književnost, i jugoslovenska literatura, posle završetka Prvog svetskog rata ušla je u jednu fazu stvarne paralelnosti sa Zapadom: „Sve dotle je naša književna evolucija napredovala samo sa stalnim, znatnim zakašnjenjima iza evropske, često i diskontinualno, sa obilaženjem, gubljenjem pojedinih nužnih etapa iste, kao što je to, uostalom, sa obzirom na naš geografski položaj i, pre svega, na naše kulturno stanje, bilo sasvim prirodno i neizbežno. Živeli smo provincijalno...“¹⁹

Vredno je dostignuće – *za modernistu* – faza stvarne paralelnosti sa Zapadom, sa Evropom. S obzirom na ovaj kriterijum, lako je videti šta se posle Drugog svetskog rata dešavalo u kulturi. Jedan od proklamovanih, strateških ciljeva bio je kidanje veza sa zapadnom (buržoaskom) tradicijom. Međutim, po nacionalni život jugoslovenskih naroda od presudnog su značaja svakako bile posledice kidanja veza, pre svega, sa tradicijom *političkih* institucija Zapadne Evrope. Pa otuda i sasvim drugi pravac kako ekonomskih shvatanja tako i privredne prakse. Osim možda u zahtevu za *industrijalizaciju* zemlje, posleratna politička i ekonomska strategija – izvesno je – bila je *antimodernistički* usmerena prvih godina posle rata. Kulturni obrazac, a u okviru njega socijalistički realizam, išao je istim smerom, ali je, uz njegovu promenu pedesetih godina, ipak postignuta izvesna ravnoteža i kakav-takav kontinuitet sa međuratnim književnim i umetničkim životom.

¹⁶ T. Manojlović, *Osnove i Razvoj moderne Poezije*, str. 33.

¹⁷ *Isto*, str. 285–286.

¹⁸ *Isto*, str. 218.

¹⁹ *Isto*, str. 217.

Projekat moderne u umetnosti različito se može obrazlagati. Manojlović se rado poziva na Bergsona²⁰ i Nietzschea. Vladan Desnica se, s druge strane, poziva na Benedetta Crocea (Benedeto Kroče).

Manojlović tumači Nietzschea kao zagovornika onog shvatanja *moderne* u kojoj pojedinac dolazi na prvo mesto. Kod nemačkog mišlioca nalazi „jednu veličanstvenu novu estetiku, daleko, daleko s one strane i iznad svake dosadašnje profesorsko-’stručnjačke’ mudrosti“. U spisu *Nietzsche contra Wagner* formulisano je najdublje estetičko *vjeruju* „svakog pravog modernog umetnika“ tako što se založio za jednu drugu umetnost – „umetničku umetnost koja kao neki čisti plamen bije u jedno vedro nebo“, za „jednu umetnost za umetnike, *samo za umetnike*“.²¹

Njegove kritike doktrinarstva i „profesorske estetike“ nisu inspirisane samo Nietzscheom; govoreći protiv „profesorske estetike“, imao je na umu pre svega srpske parnasovce: Skerlića, Popovića, Nedića. Parnasovce je tumačio kao jednu krajnost nastalu u reakciji na drugu – realizam. Polemički usmeren protiv njihove izrazite kulturne dominacije, nije mogao ili nije hteo da u njihovom radu i gledištima vidi bilo šta zajedničko sa modernistima. Jedini izuzetak verovatno predstavlja Ljubomir Nedić, ali samo tamo gde govori o načelnim estetičko-kritičarskim pitanjima i o stranim književnostima. Dalje od toga u svojim koncesijama parnasovcima Manojlović nije išao.

Bio je ogorčeni protivnik akademske estetike: nastojao je da poeziju na svaki način skloni od nadzora profesora, od shvatanja po kojem je kritičar važniji od pesnika.²² Poezija je načelno nedostupna profesorima:

²⁰ U tome nije uopšte usamljen – setimo se samo Stanislava Vinavera.

²¹ *Isto*, str. 145.

²² *Isto*, str. 234. – Prilika je da kažem nešto o Predragu Palavestri, *rafinovanom* nasledniku Skerličevom i veoma uticajnom istoričaru književnosti; onome koji brižljivo pazi na svoju rečenicu kao kakav romansijer osetljiv na stil. Uporedio bih ga po tome sa Ivom Frangešom, izvrsnim *piscem* istorije književnosti. Palavestrin rad cenim, ali se u važnim stvarima ipak ne slažem s njim, i to u dve tačke: prvo, tezu o književnosti u službi nacije ne prihvatam; glatko priznajem da ona odražava dominantni duh vremena, osobito u nas danas; voleo bih, međutim, da i marginalni duh vremena dobije mestašce pod Suncem, poput onog Manojlovićevog. Drugo, mislim da je preterao u oceni književne kritike

„Svaka prava poezija i umetnost izmiču, u svojoj suštini, pravilu i razumu. Poezija ne dolazi iz razuma (niti iz ‘zdravog’, niti iz ‘bolesnog’) i ona zato i ne podleže zakonima i oceni razuma; ona se ne daje logično objasniti i ‘dokazati’, ona, isto kao i vera, ima samo onaj jedini, čudesni *dokaz snage* koji kad je jednom tu, odista pobeđuje sve i sva“.²³ Manojlović se koristi nasleđem romantizma koje, međutim, shvata u individualističkom smislu. U tom pogledu mu je Nietzsche krunski svedok. Kao što je nemačkom misliocu i pesniku mnoge afirmativne strane posvetio i Miroslav Krleža u svojoj mladosti.

Zanimljivo je da inspiracija Nietzscheom i u marksističkim krugovima, pre svega kod Danka Grlića, daje sličan – negativan – rezultat kad je u pitanju akademska estetika. Sinteza Nietzschea i marksizma olakšana je preko dve saglasnosti i jedne razlike:

(1) Nietzsche i marksisti su saglasni da postojeći svet treba radikalno *kritikovati*;

(2) saglasni su i u tome da postojeći svet treba *menjati*;

(3) Nietzsche i marksisti se razlikuju u *sredstvima* i *ciljevima* te promene.

Ničeanski marksisti ili marksistički ničeoenci – svejedno je u ovom kontekstu – dosledno poriču ne samo svaku estetiku nego i mogućnost marksističke estetike, pri čemu sudbinu same umetnosti vezuju za *revolucionarnu promenu sveta*. Ali, da se vratimo temi.

Šta bi Manojlović odgovorio na pitanje o estetici i izgledima da se ona zasnjuje? Sudeći po argumentima kojima osporava svaku akademsku estetiku, bio bi skeptičan prema takvoj zamisli jer estetika lako klizne u normativnost: umesto da *prati* umetnost, ona nastoji da je *vodi*, da joj određuje pravac. Normativnu estetiku je zato odbacivao odlučno i u svakoj prilici. Ako bi neka estetika i bila moguća, ona bi, kao i kritika, živela „uvek i u svakom pogledu, od pesnika, a ne obratno“.²⁴ Zato je priznavao Ljubomiru Nediću da je „lepo, tačno i iskreno rezonovao o suštini, zadatku i metodi književne kritike“, upisivao mu je u zaslugu što je književniku i pesniku savetovao da

– sve ide ka tome da je kritičar važniji od književnika. I tu sam na strani Manojlovićevoj.

²³ T. Manojlović, *Ogledi...*, str. 57–58.

²⁴ *Isto*, str. 79.

nikako ne slušaju kritičara, da kritika ne može da daje „ton i pravac književnosti“ ali mu je, s druge strane, prigovarao da on sâm, Nedić, nije umeo toga da se drži u kritičarskoj praksi.²⁵ Normativna estetika dakle nije održiva ni u kojoj varijanti:

„Jer živi, stvaralački duh ne daje se, bez najveće opasnosti po nje- ga, ukalupiti ni u kakve gotove i postavljene, pa bilo baš i najplemeni- tije ideologije ili doktrine; jer se pesniku, naime pravom pesniku, nosiocu sudbinski, dâ, valjda već i metafizički predodređenih, priso individualnih sadržajnosti, apsolutno ne mogu predlagati ili diktirati pravac, predmet, ‘tema’ i ‘osnovna ideja’ ili ‘tendencija’ njegove po- ezije; jer pesnik nije neki gramofon, na koji se može, prema nahođe- nju, staviti i okretati, na uveseljavanje naklonjenog slušalaštva, ova ili ona ploča – već: živa duša koja peva slobodno i spontano...“²⁶

Ovaj argument, čije je romantičarsko poreklo očigledno, pona- vljan je svagda u situacijama kada je pesnika i umetnika trebalo oslo- boditi od terora neke estetičke doktrine. Većinu svojih argumenata Manojlović je formulisao imajući na umu „profesorsku estetiku“ koja je najveći uticaj imala u književnosti. Tamo gde razmišlja o sli- karstvu²⁷, pri čemu ga nije sputavala nikakva akademska estetika niti se sam upravljao prema polemičkim potrebama, položaj estetike iz- gleda sasvim drugačiji. I tu polazi od evropskog, zapadnog kulturnog kruga, u kojem se *evropski duh* „odmah još kod starih Jelina“, prven- stveno zaslugom njihovih velikih vajara i slikara, „iskristalizovao u nekoliko sasvim konkretnih i normativnih estetičkih načela i pravi- la“, što su postala „vrhovni i apsolutno obavezni kanon umetničkog stvaranja“. Elementi kanona su: shvatanje lepote kao jedne od najvi- ših životnih vrednosti, priroda kao apsolutno merilo lepoga, umet- nost kao podražavanje realnosti/prirodi. Klasična evropska estetika je zapravo jedna realistička estetika; apstrakcija u umetnosti nastaje preko njene spiritualizacije, koja dolazi sa Istoka (vizantijska umet- nost, japanska umetnost). Tumačeći apstraktnu umetnost – nastalu nezavisno od futurizma, dadaizma i nadrealizma koji su bili jedan

²⁵ *Osnove i Razvoj...*, str. 239.

²⁶ *Ogledi...*, str. 19.

²⁷ T. Manojlović, „Problem apstraktne umetnosti (Estetička i istoriska razmatranja)“, *Letopis Matice srpske*, 1959 (CXXXV), knj. 384, sv. 6.

„žustar protest“ – kao „skok u prazno“, kao umetnost koja ide ka svom samouništenju, Manojlović se stavio u odbranu evropske klasične realističke estetike u slikarstvu, a protiv istočnjačkog duha.

Treba, međutim, reći da postoji bar nekoliko vrsta Istoka: postoji tatarski, ali i kineski (a u tom krugu i japanski), pa indijski, arapski... Postoji, takođe, i više Evropa. Manojlović, međutim, vidi „evropski duh“ samo kroz kanon jedne estetike; ali „evropski duh“ se može videti – to je moj protivargument – i u jednoj otvorenosti, radoznalosti, istraživačkoj strasti *par excellence*. Kad se traga za izvorima apstraktne umetnosti, nije potrebno gledati na Istok: u potrazi za apsolutnim, tzv. apstraktni slikari imali su na umu prevashodno jedan zapadnjački uzor – *umetnost muzike*. Nju u modernom smislu ne poznaje helenski estetički kanon. Za spiritualizaciju umetnosti ne treba ići u Vizantiju (ne vidi se zašto je Manojlović tako uporno izbacuje iz evropskog kulturnog kruga) – dovoljno je pažljivo čitati Leonardove spise o slikarstvu: ono je prevashodno jedna *duhovna* aktivnost, koja podrazumeva rad i istraživanje formi. Problem forme formulisao je još Platon, i nije pravo čitati ga samo u ključu mimetičke teorije.²⁸

6

Koliko god da se Manojlović u književnosti opredeljivao protiv akademske estetike i doktrinaru, i to s dobrim razlozima, u svojim posleratnim estetičkim razmatranjima o slikarstvu, zastao je na odbrani jedne realističke estetike, zalažući se za njenu obnovu, i to pod geslom *povratak prirodi*. Njegova putanja ka realističkoj estetici u

²⁸ Ovde bih pomenuo divnu knjigu Anice Savić Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Kultura, Beograd, 1955, posthumno izdatu dakle. Ona s pravom govori o *sfinji* Platonu, o *paradoksu* njegove estetike. Jedan od najslavnijih, uz to i veoma uticajan filozof, stvorio je prvu doktrinu o lepom, ali u nju nije uključio ni poeziju niti *postojeću*, imitativnu, mimetičku umetnost. Neočekivano za mnogi svet, Platon je bio zapravo snažna inspiracija i dobro obrazloženje za savremenu avangardnu umetnost, primerice za Mondrijana ili Picassoa. Stranice koje je u povodu Platona i moderne umetnosti napisala ova tragično preminula autorka nisu izgubile na značaju ni danas. O joj je pisala nadahnuto i dokumentovano Ljiljana Vuletić, *Život Anice Savić-Rebac*, privatno izdanje, Beograd, 2002.

slikarstvu nije išla preko marksizma, nego preko klasičnog evropskog humanizma.

Sličan put je na svoj način prešao i Leonid Šejka, izuzetna ličnost ne samo našeg poratnog slikarstva nego i duhovnog života uopšte. I on se zalagao za obnovu i reintegraciju velike evropske slikarske tradicije, pre svega renesansne. Karakteristično je da je Šejkin pristup modernom slikarstvu prožet velikim razumevanjem: on ga ne odbacuje kao nešto strano, kao „istočnjački element“ u evropskoj umetnosti. Apstraktno slikarstvo predstavlja *poseban likovni jezik*, ističe Šejka, pa dodaje:

„Zar ne možemo ovo da pretpostavimo: slikar preobražavajući taj realni predmet – model koji je stajao pred njim, možda je naslikao neki drugi koji nije bio pred njim, na koga nije ni mislio, i to je naslikao ‘realistički’ potpuno i precizno; jer priroda je toliko bogata da ni najfantastičnija mašta ne može da zamisli oblik koji se neće naći na nekom delu kosmosa“.²⁹ Šejka tako pokazuje kako se, uz uvažavanje realističkog kanona, može opravdati apstraktno slikarstvo: nema razloga da se pojam realnosti svodi na čulno dostupan svet (materijalnost); osim toga, priroda – kao element klasičnog kanona – toliko je bogata da može pružiti alibi i apstraktnom slikarstvu.

Zašto Šejku ipak ne zadovoljava likovni jezik apstraktnog slikarstva? Njegovo objašnjenje je jednostavno i logično:

„Jednog momenta u razvoju slikarstva je svakako bilo potrebno da se umesto slikanja krave slikaju kvadrati i mrlje. Tada je došlo jedno teoretsko objašnjenje da je oblik kvadrata ili mrlje esencijalniji od oblika krave. Međutim to može da izađe kao tačno samo u jednoj formalno matematičkoj spekulaciji. Ipak je slikar u stanju da lakše vidi u kravi kvadrat nego u kvadratu kravu. Od dva oblika sadržajniji je onaj koji u sebi sadrži drugi.“³⁰

Snaga ovog argumenta počiva na tipu opravdanja apstraktnog slikarstva koji Šejka ima na umu. Zaista, ako se tvrdi da je oblik kvadrata esencijalniji od oblika krave, pri čemu Šejka nepolemički

²⁹ L. Šejka, „Platforme likovnog“, *Vidici*, mart-april 1958, br. 35–36, str. 12.

³⁰ L. Šejka, „Neke postavke o potpunom slikarstvu“, *Vidici*, oktobar–novembar 1961, br. 62–63, str. 11.

dopušta da to može biti i tačno u jednoj formalno-matematičkoj spekulaciji, sledi da će oblik krave imati primat u *slikarskom* viđenju.

Diskusija sa Šejkinim stanovištem mogla bi se nastaviti s obzirom na dva pitanja: (a) postoji li neko drugo teorijsko obrazloženje apstraktnog slikarstva osim onog koje traga za esencijalnim oblicima; (b) čime zapravo slikar gleda – *okom* ili *duhom*?

On ne dovodi u pitanje istraživačku prirodu apstraktnog slikarstva. Sporna je, međutim, orijentacija da suštinske oblike traži u elementarnim formama. Šejkin prigovor verovatno ne pogađa drugačije shvaćeno apstraktno slikarstvo, tj. kao istraživanje i ostvarivanje poetskog čistim likovnim sredstvima, likovnim jezikom koji je oslobođen bilo kakve reference na predmetni svet. Dakle, oblik kvadrata ne stoji ni u kakvom odnosu konkurencije sa oblikom krave, kao što ni muzički ton ni na koji način ne dovodi u pitanje mukanje krave. Šejka bi se svakako složio da slikara ni oblik krave ne zanima sam po sebi nego kao sredstvo da ostvari jedan specifičan likovni cilj. Apstraktni slikari veruju da se specifično likovni ciljevi mogu ostvariti i bez pozivanja na predmetni svet, na vidljivu prirodu. U tom smislu, oni se orijentišu da istražuju odnose između čistih likovnih elemenata (boja, linija, oblik).

Šejka je očigledno imao na umu sezanovsko–kubistički projekt potrage za esencijalnim oblicima. Njegova diskusija se uglavnom ograničava na to iskustvo. To samo po sebi nije nikakav prigovor Šejki. Njemu je ta rasprava bila potrebna utoliko da obrazloži vlastitu slikarsku poetiku, projekat jednog *potpunog* ili *integralnog* slikarstva.³¹

Na dilemu oko *ili* duh, Šejka bi svakako odgovorio oko *i* duh. U tome je smisao njegovog integralnog slikarstva, koje u najvećoj meri nastoji da integriše tradiciju ali i moderne tekovine. Sve počinje okom, vizuelnom percepcijom: „Motiv shvatamo ne kao cilj slike, ili svrhu funkcionalne integracije, već kao prostu i najprikladniju vodiľju oka od celine ka delovima“. ³² Šejka očigledno ne isključuje mogućnost postojanja i neke drugačije „vodilje oka“ – motiv je samo

³¹ Za posve elaboriranu verziju, vid. L. Šejka, *Traktat o slikarstvu*, Nolit, Beograd, 1964.

³² L. Šejka, „Neke postavke o potpunom slikarstvu“, str. 11.

prosta i najprikladnija njegova vodilja. No, ta početna prednost motiva kao da se gubi na sledećem koraku: „Oblik je iza motiva zaklonjen kao iza nekog paravana“. Apstraktni slikar bi mogao reći da je sav njegov napor u tome da ukloni taj paravan, da oblici postanu neposredno dostupni oku. Međutim, Šejka ima svoje razloge zašto ne bira taj put, nego se opredeljuje za onaj koji vodi preko predmetnosti. Pri tom treba naglasiti da Šejka to čini intelektualno pošteno, ništa ne prikrivajući:

„Zato se traži od posmatrača jedan napor u percepciji, sposobnost čitanja oblika iza oznake. Velika dela starih majstora Van Ajka, Leonarda, Vermera i drugih ispunjavala su ove uslove. Svakako da je jednog časa u razvoju umetnosti bilo nužno da se oblik otarasi oznake, da se ogoli, da ostane čist. Ali moglo bi se dokazati da je to dovelo do osiromašenja samog oblika, dovelo do uprošćavanja i olakšavanja likovnog problema, koje nema i sve manje može da ima dovoljnu potenciju dejstva, dovoljnu originalnost. I ako se po svaku cenu traži napadno dejstvo i originalnost, oblik ostaje krut, ili mehanički pomičan, ostaje on sam, bez dubljeg značaja, ispija se jednim gutljajem, ostaje na površini vida i duha. Pa sad dogodilo se da se uporedo sa oslobađanjem oblika od oznake, javlja slikarstvo čistih oznaka, koje se pretvorilo u ilustrativno opisivanje. I jedno i drugo jeste jednostranost, samo dok je prvo još u značenju likovnog, drugo ispada iz likovnog i svodi se na jedno loše literarno slikarstvo (ruski soc. realizam i neka dela nadrealizma).“³³

Šejkin ideal jeste – rekao bih – *oblik iza oznake*, kao kod starih majstora; on to gleda u perspektivi *likovnog problema*. Pokušaj da se oblik otarasi oznake doveo je do osiromašenja forme. Međutim, taj je pokušaj još uvek u značenju likovnog. Uporedo sa oslobađanjem oblika od oznake, javilo se slikarstvo čistih oznaka, a ono nije u značenju likovnog. Šejka uočava *jednostranosti*: čist oblik naspram čiste oznake. Čist oblik *jeste* u domenu likovnog, čista oznaka *nije*. Njegovi zaključci su logični i jasni. Za diskusiju je, međutim, rečenica „Ali moglo bi se dokazati da je to dovelo do osiromašenja samog oblika itd“. Tu se ponovo vraćamo na problem kvadrata i krave, uostalom na vrlo tešku poteškoću.

³³ *Isto*, str. 11.

Kao *outsider*, usudio bih se reći da je Šejka u jednom smislu u pravu, a u drugom nije: ima onih koji zaista potvrđuju njegovu tezu, ali i onih koji je demantuju.

7

Kao i Manojlović u književnosti, Šejka je koristio okolnost da je ne samo protagonist određenih estetičkih ideja nego, isto tako, i stvaralac umetničkih dela. Nijedan umetnik po pravilu ne ostvaruje potpuno u svojim delima poetiku ili estetiku koju zastupa. To odstupanje često je srećna okolnost. Međutim, kod Šejke je postojala i jedna teorijska odstupnica, vrlo plodna, vrlo moderna. On je, međutim, nije tumačio kao sastavni deo svog umetničkog projekta.

„U jednom pokušaju da emigriram iz umetnosti“, piše Šejka (treba obratiti pažnju na njegove izraze!), „tražio sam neki prostor na kome bi moja beskorisna aktivnost našla svoje puno ovaploćenje. Na periferiji grada mogao se naći jedan takav prostor, prostor neutilitarnih radnji i pokreta, ili ako se tako hoće prostor za igru. To je bilo Đubrište. Ovamo su se dopremali predmeti oslobođeni funkcije, odbačene neupotrebljivosti, sve ono što je ispalo iz kauzaliteta grada...“³⁴

Uz minimalne terminološke izmene, citirani tekst bi mogao opisati suštinu modernih/avangardnih umetničkih htenja. On sâm je svoju aktivnost na Đubrištu shvatao kao „emigriranje iz umetnosti“, a ne kao stvaranje novog ili proširenog pojma umetnosti. Gradeći na Đubrištu nove predmete, sledeći određena načela i nazivajući svoj postupak „montaža“, verovao je da bi se tako moglo doći do „negacije umetnosti ne u afektu (dadaizam) već pomoću sistema“. Ne znam da li je Šejka znao dok je pisao ovaj tekst da je iz krila dadaizma potekao, pa se osamostalio od njega, stvaralac koji nije negirao umetnost u afektu, slikar koji je, kako je jednom rekao, svoje slike *zakivao*: Kurt Schwitters (Švitters). I za njega bi se moglo reći da to nije radio u afektu, nego „pomoću sistema“, kao Šejka. Ali, ni kod Schwittersa ni kod Šejke konačan rezultat nije negiranje nego,

³⁴ Prilog Šejke Klasifikatora, bez naslova, *Vidici*, mart–april 1958, br. 35–36, str. 8.

suprotno, *obogaćivanje* pojma umetnosti. Toga kao da je bio svestan i sâm Šejka kad je napisao: „Pošto je težište prebačeno na čin, slikarstvo se javlja samo kao jedna od mnogih radnji na Đubrištu“.

Likovna umetnost se može stvarati klasičnim slikarskim materijalima, ali i na drugi način. Schwitters je govorio da je materijal kao takav nevažan – „jedino bitno je samo oblikovanje“. U radu „Hollandska dada“, on piše:

„Šta je materijal označavao pre nego što je bio upotrebljen u umetničkom delu sasvim je svejedno sve dok se on ispravno vrednuje i dobija umetničko značenje u samom delu... Sve što je važno u umetničkom delu je da svi njegovi delovi budu međusobno povezani i vrednovani jedan u odnosu na drugi... Slika je autonomno umetničko delo. Ona se ne odnosi ni na šta van sebe same, kao što se ni umetničko delo uopšte – ako je celovito – ne može odnositi ni na šta van sebe samog, a da ne oslabi svoje veze s umetnošću.“³⁵

Šejka i Schwitters su moderni primeri koji pokazuju kako se može uspostaviti estetska funkcija i među predmetima koji su služili sasvim drugim svrhama. U večno otvorenoj debati *oko ili duh*, to bi mogao biti jedan od najčistijih argumenata u prilog duhu ili, tačnije, duhovnom, *misaonom oku*. Estetsku funkciju uspostavlja duh; ona nije data sama po sebi nijednim predmetom koji zatičemo u svetu.

U svom kratkom fragmentu o Đubrištu Šejka je rekao, možda nehotično, sve što je važno za moderno shvatanje umetnosti – izostala je samo završna reč, koja bi mogla da glasi: cilj „montaže“ (Šejkin izraz) jeste uspostavljanje estetske funkcije među predmetima koji su izgubili svaku drugu ulogu. Ali, to je, u isti mah, i vodilja koja nam pomaže da razumemo ne samo moderno nego i klasično slikarstvo: sva prikazana predmetnost na slici gubi svoje uobičajeno značenje i stupa u službu jedne jedine – estetske funkcije.

Treba dobro da se razumemo oko Šejkine uloge u istoriji umetnosti. Po mom mišljenju, postoje dvojica Šejki – jedan konzervativan (*Traktat o slikarstvu*) i drugi moderan (Šejka Klasifikator). Slažem se sa ocenom Miodraga B. Protića u analizi *Traktata o*

³⁵ Citirano prema: John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames and Hudson, London, 1985, str. 65.

slikarstvu: reč je o „konzervativizmu superiorne vrste“.³⁶ Međutim, kod Protića ne postoji i drugi Šejka, Šejka Klasifikator: „Na putu ka integralnom Šejka je prošao kroz nekoliko faza. Počeo je od izvesnih leonardovskih, dišanovskih i švitersovskih iskustava... (...) Međutim, Šejka ubrzo napušta ovaj ‘negativni’ smer razgrađivanja... i upušta se... u ‘pozitivnu’ avanturu građenja integralnog slikarstva...“³⁷ Ili bar ta prva faza nije ocenjena. Ne verujem da bi Miodrag B. Protić, ako bismo se oslonili samo na logiku i analizu, pristao da i faze „leonardovskih, dišanovskih i švitersovskih iskustava“ dobiju ocenu „konzervativizam superiorne vrste“. Leonardo *teoretičar* je, po mom mišljenju³⁸, moderan u svakom pogledu. O Marcelu Duchampu (Marsel Dišan) ima sada i jedna lepa knjiga na našem jeziku, pa se tu znatiželjnik može obavestiti o celini njegovog rada.³⁹ A ako je i Kurt Schwitters konzervativan, onda ne znam šta bi bio pojam konzervativnosti. Tu se krug zatvara. Moj *plaidoyer* za Šejku zalaže se da se prihvati i jedan drugi Šejka,⁴⁰ Šejka Klasifikator, jedan *avangardni* Šejka.⁴¹

³⁶ M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, knjiga druga, Nolit, Beograd, 1970, str. 529.

³⁷ *Isto*, str. 531.

³⁸ Rado se pozivam ovde i na autoritet jednog Gombricha.

³⁹ *Marcel Duchamp*. Spisi, tumačenja. Priredili Zoran Gavrić i Branislava Belić, Bogovada, 1995.

⁴⁰ Izgleda mi da je to naslutio Aleksa Čelebonović: „Pre nego što će doći do teorija o celovitosti umetničkog dela, zasnovanih na izuzetnoj ulozi treće dimenzije, Šejka će proći kroz veoma zanimljivu i, na žalost, do danas nedovoljno dokumentovanu fazu stvaranja asamblaža. Niko u to vreme, između 1956. i 1959, nije obraćao pažnju na ovu njegovu aktivnost, tako da su mnogi od tih predmeta uništeni ili nestali. Bilo ih je, uglavnom, dve vrste. Jedni su bili odraz želje za klasicističkom organizacijom prostora, koju je autor postizao sa odbačenim predmetima i materijalima, dok su drugi demonstrirali kaos, dajući povoda neodređenim asocijacijama o intimnom neredu (kartonske kutije sa koncima, delovima konzervi i sličnim stvarima).“ (A. Čelebonović, *Savremeno slikarstvo u Jugoslaviji*, „Jugoslavija“, Beograd, 1965, str. XXXVI–XXXVII)

⁴¹ Srećna je okolnost što se pojavilo još jedno kompetentno ime da podrži ovu moju tezu – videti knjigu Ješe Denegrija *Pedesete: teme srpske umetnosti*, poglavlje „Leonid Šejka pre i u periodu Mediale“, u izdanju „Svetova“ iz Novog Sada, 1993. On tu diplomatski i mediteranski blago spočitava Miodragu B. Protiću za njegovu ocenu o Šejki kao nosiocu duha intelektualnog tradicionalizma: „Ova ocena odnosiće se, zapravo, na Šejku iz perioda Mediale, neće biti primenjiva na

Modernizam se, po prirodi stvari, uvek postavljao protiv etabliranih doktrina, često donoseći, pri tom, i sâm poneku doktrinu. Promišljeni modernizam zato naročitu pažnju posvećuje pitanju *tradicije*. Na prvi pogled, izgledalo bi da je modernizam antitradicioniski usmeren. Mnogi avangardni umetnički pokreti u XX veku kao da pružaju argument za takvu tezu. Veliki uspeh Eliotovog eseja „Tradicija i individualni talenat“ u pedesetim godinama u nas može se, između ostalog, objasniti okolnošću što je preživela frakcija međuratnog modernizma, otelotvorena u eksnada realistima, imala malo ili nimalo sluha za tradiciju; s druge strane, T. S. Eliot je ukazao na mogućnost modernosti uz oslonac na tradiciju. U tom pravcu idu i razmišljanja Todora Manojlovića u eseju „Tradicija i doktrina“.⁴²

Za nekog ko modernizam shvata u smislu evropeizacije duhovnog života prirodno je da problemu tradicije prilazi kao vrlo važnom pitanju. Odnos prema tradiciji ulazi u najuže jezgro civilizovanosti. Zato je razumljivo zašto Manojlović razjašnjava najširi pojam tradicije:

„Tradicija je osećanje, svest o kontinualnosti našeg života (ličnog, kao i nadličnog, kolektivnog, rasnog, čovečanskog uopšte, pa najzad, i vasijskog), o našoj prisnoj povezanosti sa našom prošlošću čija nam iskustva, saznanja i primeri razjašnjavaju, rasvetljavaju budućnost. Mi živimo stalno, takoreći naslonjeni na prošlost koja

umetnikovu početnu, kao ni na njegovu poslednju fazu ‘belih slika’ i njima paralelnih crteža i objekata. Šejka je, dakle, u dve svoje etape – u prvoj i u zaključnoj – izrazito ‘moderni’ umetnik, dok se njegova središnja, medijalna faza u kojoj zastupa ideju ‘integralnog slikarstva’ danas može videti u jednom novom kontekstu i u drugačijem problematskom svetlu.“ (*Naved. delo*, str. 216–217.) Ne bih voleo da se shvati da Miodraga B. Protića kritikujem na svakom koraku. Naprotiv, nije samo ugledna ličnost u srpskoj kulturi, on je i dragocena *institucija*, što je potvrdio, između ostalog, i sa dva toma *Nojeve barke*.

⁴² Da je Manojlovićevo shvatanje tradicije blisko Eliotovom, na to je upozorio Gojko Tešić (u pogovoru knjizi *Osnove i Razvoj moderne Poezije*, str. 330). Ovde, međutim, treba istaći i jednu važnu razliku: dok Manojlović, u duhu romantičarske tradicije, maksimalno ističe ličnost pesnika, Eliot ga *depersonalizuje*, što je svakako više u duhu jednog modernizovanog klasicizma; on, dakle, u prvi plan stavlja medijum – *jezik* – u kojem pesnik/umetnik ostvaruje svoje delo.

nam služi kao neka vrsta čvrste tačke pri našem nadiranju u budućnost, kao merilo i uobličavajuće načelo onog novog i neznanog što nam besprekidno pristiže svakog dana, svakog časa. Pomoću prošlosti, mi osvajamo, prisvajamo ili baš i prosto stvaramo svoju budućnost koja se posle postupno utapa u onu prvu, dajući joj sve više sadržine, smisla i prestiža. Bez tog stalnog, aktivnog dejstva prošlosti kroz medijum naše svesti i našeg sećanja nema – kao što je Bergson jasno dokazao – života, t.j. razvoja i napretka, niti u čisto psihičkom pogledu, niti u kojoj bilo oblasti konkretne, primenjene duhovne delatnosti (u filozofiji, poeziji, umetnosti, nauci, nacionalnom životu itd.).⁴³

Tradicija „nije i ne može biti reakcionarna“, jer je ona „sva u vremenu, dakle u *relativnosti* – koja isključuje svaku načelnu, bitnu opreku između prošlog i budućeg, *starog* i *novog*“. Objasnjenje je jednostavno i logično: *sve staro bilo je negda novo, sve novo postaće jednom staro*. Pravi doktrinar apstrahuje vreme, čini rez između prošlog i budućeg, između starog i novog, pa se iz relativnosti života jednim suptilnim dijalektičkim skokom, ističe Manojlović, prenosi u apsolutno. Doktrinar „nameće životu, ili onoj oblasti života koju baš namerava da usreći svojim staranjem, jedan manje ili više vešto i oštromno konstruisan idejni sistem, jedan zlački i neumitni pravilnik, jednu *doktrinu*, u kojoj je sve i sva određeno, predviđeno i rešeno“.⁴⁴ Svoja razmatranja o doktrinaru zaključuje polemički zaostreno – „jedino pravo, odista štetno i nepopravljivo reakcionarstvo“ jeste doktrinarstvo, a nalazi ga kod dva književna pokreta: futurističkog i nadrealističkog.

Dosledan svom romantičarsko-bergsonovskom duhovnom uporištu, zaključuje da je „svaka doktrina – pa bila ona baš i najrevolucionarnija – znači već kao takva, prepreku i smetnju slobodnom toku, razvoju misli i života, i svi oni koji izmišljaju ili postavljaju kakve bile doktrine, u suštini su reakcionari, bez obzira na to da li oni inače jesu i važe kao ‘desničari’ ili ‘levičari’, kao ‘stari’ ili ‘mladi’“.⁴⁵

⁴³ T. Manojlović, *Ogledi...*, esej „Tradicija i doktrina“, str. 8.

⁴⁴ *Isto*, str. 9.

⁴⁵ *Isto*, str. 10.

Njegov uži pojam tradicije odnosi se na književnost i umetnost. Buntovna i borbena stremljenja u književnosti, svagda neokončana, predstavljaju glavnu pokretnu snagu razvoja literature i uperena su „uvek prvenstveno protivu doktrinarstva, protivu doktrinarne estetike i kritike“. S druge strane, „nikada neki i samo iole ozbiljniji književni radikalizam nije poricao niti pokušao da obara pozitivne duhovne tekovine i stvarne literarne vrednosti prošlih vremena“. Drugim rečima, svaki promišljeni modernizam u umetnosti uzima u obzir tradiciju, štaviše gradi i svoju vlastitu tragajući za svojim duhovnim precima. Tako je srpski modernizam, gradeći svoju vlastitu tradiciju, doprineo prevrednovanju dela Disa, Laze Kostića i Jaše Ignjatovića.

9

Eliotovo shvatanje tradicije srodno je Manojlovićevom iako autori posvećuju nejednaku pažnju širem i užem pojmu tradicije. Nju treba odbaciti ako bi se ona sastojala u tome da „sledimo puteve generacije koja je neposredno prethodila našoj, da se slepo i plašljivo držimo onoga što je predstavljalo njen uspeh“.⁴⁶

Eliot ovako formuliše svoj opšti pojam tradicije:

„Ona se ne može naslediti, i ako vam je potrebna morate je steći velikim trudom. Na prvom mestu ona uključuje osećanje kontinuiteta istorije, koje možemo smatrati skoro neophodnim za svakoga ko produži da se bavi pesništvom i posle svoje dvadesetipete godine; a osećanje kontinuiteta istorije uključuje opažanje, ne samo prošlosti onog što je prošlo, nego i prisutnosti onog što je prošlo; osećanje kontinuiteta istorije nagoni čoveka da piše ne samo do srži prožet svojom generacijom, nego sa osećanjem da čitava književnost Evrope od Homera i unutar nje, čitava književnost njegove sopstvene zemlje, ima istovremenu egzistenciju i sačinjava istovremeni poredak.“⁴⁷

⁴⁶ T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, *Književnost*, 1956 (XI), br. 9, str. 223.

⁴⁷ *Isto*, str. 223.

Formulišući svoje opšte pojmove, Manojlović i Eliot imaju na umu istu stvar, ali je izražavaju vlastitim idiomima: Manojlović govori o tradiciji kao o osećanju, svesti o kontinualnosti našeg života, i ličnog i vasijskog, a Eliot zasniva svoj opšti pojam tradicije na osećanju kontinuiteta istorije. Oba autora kao svoju tradiciju prihvataju evropsku književnost i umetnost.⁴⁸ Tek unutar tog poretka vrednosti nalazi se merilo za pojedinačno ostvarenje. Eliot piše: „Nijedan pesnik, nijedan umetnik bilo kojoj grani pripadao, odvojen nema svoje potpuno značenje“. Ovome bi Manojlović, dolazeći iz jedne male kulture koja se bori za vlastitu evropeizaciju, mogao dodati, sasvim u duhu svojih kulturno-književnih težnji: „Nijedna nacionalna književnost, nijedan umetnički pravac u okviru neke nacionalne kulture, odvojen od evropskog kulturnog konteksta nema svoje potpuno značenje“.

Ništa se ne može ocenjivati uzeto samo za sebe; ocena je moguća tek kada raspoložemo merilom, kada možemo da upoređujemo vrednosti među sobom. Međutim, odnos između dela i merila dvostran je: „Postojeći spomenici obrazuju idealan poredak među sobom, poredak koji se modifikuje uvođenjem novog (stvarno novog) umetničkog dela među njih. (...) Ko god se složi sa idejom o redu, i obliku, evropske, engleske književnosti, njemu neće izgledati nerazumna misao da sadašnjost menja prošlost isto onoliko koliko i prošlost upravlja sadašnjošću.“⁴⁹ Taj zaključak Eliotov mogao bi se izvesti i na osnovu Manojlovićevih premisa. Međutim, kako sam već napomenuo, Manojlović i Eliot razlikuju se u shvatanju uloge pesnikove ličnosti u poetskom stvaranju; oni, naime, pripadaju u tom pogledu različitim tradicijama evropske književnosti. Manojlović u

⁴⁸ Evropska umetnost, po Manojlovićevom mišljenju, predstavlja jedan veliki zbir različitih među sobom vremenski kao i prostorno manje ili više jasno podeljenih pojedinačnih umetnosti, ili bar podeljivih, raznih „umetničkih škola“ i „umetničkih epoha“; sve one imaju nečeg prisno zajedničkog – imaju „zajedničku porodičnu crtu što ih spaja u jedno više idejno jedinstvo“. Kaže se: *evropski duh* ili *evropski stil* ili *evropski senzibilitet*. Pa dodaje: „I mi smo tu, u bitnome, i potpuno u pravu. Ali to još nije dovoljno...“ (T. Manojlović, „Problem apstraktne umetnosti (Estetička i istoriska razmatranja)“, *Letopis Matice srpske*, 1959, sv. 6, str. 472.) Evropsku umetničku tradiciju povezuju izvesne „porodične sličnosti“.

⁴⁹ T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, str. 223.

potpunosti prihvata šilerovsko shvatanje, prema kojem je „sve što jedan pesnik može da nam pruži, to je njegova ličnost“.⁵⁰ To prihvatanje dokazuju i sledeće reči: „Svaka je poezija, uopšte i u svojoj najdubljoj suštini, *individualistička*. Ona izvire iz onog najdubljeg, najživljeg ličnog osećanja, iz onog najčistijeg i najčvršćeg jezgra naše duše koje, nepomućeno konvencionalizmima i nametnutostima metodskog i praktičkog mišljenja, krije u sebi naše najsopstvenije i najdragocenije *Ja*, našu, istovremeno, svetlu i tajanstvenu dodirnu tačku sa metafizičkim svetom – i time i onu dalje neobjašnjivu moć duhovnog i umetničkog stvaranja.“⁵¹

Eliot, pak, nije verovao, kao Manojlović, u „najčistije i najčvršće jezgro duše“, tj. suprotstavljao se metafizičkoj teoriji o supstancijalnom jedinstvu duše. Po njegovom mišljenju, poezija „nije izražavanje ličnosti, nego bekstvo od ličnosti“.⁵² Svoje shvatanje je ovekovčio u čuvenoj rečenici koju vredni citirati:

„Pesnikov duh je u stvari neka vrsta posude za hvatanje i skupljanje osećanja, fraza, slika koje tu ostaju sve dok ne budu prisutni svi delići koji se mogu ujediniti tako da stvore nešto novo“.⁵³

Treba posebno istaći zajednički rezultat odvojenih napora da se uspostavi odnos prema tradiciji: *moderno pesništvo se u najvećoj meri oslanja na tradiciju upravo zato da bi moglo biti moderno*. Ako se za radove Todora Manojlovića o poeziji i književnosti može kazati da nisu adekvatno vrednovani u srpskoj književnosti, teško da bi se nešto slično moglo reći za njegove međuratne spise o slikarstvu. Posleratna srpska likovna kritika odavno je skrenula pažnju na eseje o umetnosti, proistekle iz pera modernista Rastka Petrovića i Todora Manojlovića.⁵⁴ Manojlovićev esej „Problem apstraktne umetnosti (Estetička i istoriska razmatranja)“ možda je od svih njegovih tekstova posvećenih umetnosti tako reljefan da se vide ograničenja koja nameću početne pretpostavke iz romantičarske tradicije. Kult

⁵⁰ T. Manojlović, *Ogledi...*, str. 80.

⁵¹ T. Manojlović, *Osnove i Razvoj...*, str. 27.

⁵² T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, str. 228.

⁵³ *Isto*, str. 226.

⁵⁴ L. Trifunović, *Srpska likovna kritika*. Izbor, Srpska književna zadruga, Beograd, 1967.

prirode i života kao da je predodredio granice ukusa: uza sve razumevanje unutarnje nužnosti nastanka apstraktne umetnosti u evropskoj tradiciji, taj pravac shvata kao razotkrivanje jedne nemogućnosti koja, međutim, ubrzava neophodni preokret u umetnosti. A on će se odvijati – predviđa Manojlović – pod uvek blagotvornom lozinkom *Povratak prirodi*. Oku obrazovanom na klasičnom kanonu, ukrštenom sa rusooovskom tradicijom koja slavi *élan vital*, zaista je teško da u Mondrijanu vidi išta drugo do umetnika koji je „ceo vizuelni svet sveo na neke šture, anemično kolorisane pravougaone geometrizme, presecanja linija“, a u Kandinskom „čisti nihilizam“.⁵⁵ Tom sudu, izgrađenom na jednom *doživljaju*, ne može se ništa prebaciti: borcu za moderno u mladosti treba priznati neosporno pravo na prefinjeni, otmeni konzervativizam u starosti.

10

Vladan Desnica nije imao mogućnost da se – ako bi mu to bilo potrebno – posluži tim pravom na osnovu zasluga iz mladosti: umro je relativno mlad, u dobu u kojem se ne zaključuju književne karijere. Pa ipak, reklo bi se da mu je pošlo za rukom da kaže ono najvažnije što je imao na umu, ako ne sve i na način kako je to možda želeo. Ostavio je za sobom jedinstveno delo u našoj kulturi – *Proljeća Ivana Galeba*. Hotimično biram reč „kultura“ umesto uobičajenije i prirodnije „književnost“. Odmah ću razjasniti zašto to činim.

U toj knjizi postoje iskazi glavnog junaka, Ivana Galeba, za koje bi mnogi čitalac poželeo da su razvijeni u obliku posebnih filozofskih i estetičkih traktata. Ako ništa drugo, bilo bi, uz takvu imaginarnu dopunu fonda estetičke literature iz posleratnih godina, mnogo lakše istraživati ima li se na umu logička shema mogućih stanovišta. Zbog specifičnih posleratnih prilika, a ne zbog nepostojanja znanja i talenata za takav zadatak, izostala su takva dela pa je danas vrlo teško pisati poglavlje duhovne istorije pod nazivom „Nemarksistički pogledi na svet“, a još teže istraživati dela koja treba da dokumentuju

⁵⁵ T. Manojlović, „Problem apstraktne umetnosti (Estetička i istoriska razmatranja)“, str. 490.

nemarksističko osporavanje marksističke estetike u tim godinama. Kao što smo se uverili, ni marksistima nije bilo lako da osporavaju zamisao marksističke estetike; našim nemarksistima je to praktično bilo nemoguće prvih godina posle rata.

Vladan Desnica je našao načina da saopšti svoje estetičko stano-
vište. Pri tom nipošto ne možemo poći od naivne pretpostavke da književnici, pa i Desnica, u svojim umetničkim delima izražavaju svoj pogled na svet.⁵⁶ Pre svega, dobar književnik treba da je kadar da izrazi mnoge, vrlo različite „pogleda na svet“: njegov književnički posao ne sastoji se u tome da izrazi svoj „pogled na svet“. Ako to već namerava da učini, dovoljno je pismen pa da to ostvari u nekom drugom žanru – u obliku traktata, eseja, filozofske rasprave i sl. – a ne u umetničkom delu. Književnik koji bi razmišljao o tome kako da postane zakonom zaštićeni vlasnik „pogleda na svet“ brzo bi uvideo da je umetničko delo prosto pogrešan žanr za ostvarivanje takvih pretenzija. Sjajni umetnici uopšte ne moraju imati nikakav impresivan pogled na svet: vrednost umetničkih dela ne procenjujemo prema navodnom „pogledu na svet“ koji ona izražavaju.

Svi iskazi Ivana Galeba koje izriče ili beleži u funkciji su umetničkog oblikovanja njegovog lika. Roman *Proljeća Ivana Galeba* nisu nikakva duhovna ispovest Vladana Desnice. Tvrditi suprotno znači prosto potcenjivati obrazovanje, književnu kulturu i inteligenciju autora *Proljeća Ivana Galeba*. On bi bio verovatno poslednji među jugoslovenskim književnicima tog doba koji bi prihvatio shvatanje da pisci u svojim književnim delima izražavaju svoj pogled na svet. To treba i dokazati.

U jednom svom zapisu, objavljenom u *Politici* 23. marta 1958. godine, dakle pošto je roman *Proljeća Ivana Galeba* već ugledao dan, Desnica ukazuje na jednu od najčešćih pogrešaka pri razmatra-

⁵⁶ Tako Miloje Petrović u svom radu „Filozofske ideje u književnom delu Vladana Desnice“ (*Stvaranje*, 1967 (XXII), br. 7–8, str. 868), varira iskaze poput „Desnica u licu Ivana Galeba odbacuje sve filozofske sisteme o svemiru“ (str. 871), ili se popisuje mesta na kojima je „pogled na svet“ Desnice „u dubokoj saglasnosti s marksizmom“ (str. 873), ili su njegovi stavovi „veoma slični“ Marxu (str. 877), ili je Desnica „sasvim blizu marksističkog određivanja čoveka njegovom akcijom“ (str. 875).

nju književnih dela – na konfuziju oko ličnosti autora i ličnosti (imaginarnog) lika iz njegovog dela, gotovo neizbežnu kada se taj lik pojavljuje u gramatički prvom licu. Ponekad se udruži i više pogrešaka: „U takvom slučaju, u djelu se traže i iznalaze nekakve intelektualne, logičke, filozofske, idejne ili ma kakve druge vrijednosti ili nevrijednosti vanestetskog reda. Zaboravlja se pri tom da, na području umjetnosti, riječi kao ‘filozofija’, ‘filozofski’, ‘ideja’, pa i sama riječ ‘misao’ imaju sasvim različito značenje nego na svome matičnom području, i da su one ovdje, u stvari puki metaforički izrazi, pa da ih razumni i ozbiljni kritičari baš u tom značenju i upotrebljavaju.“⁵⁷ Pripisivati piscu shvatanja koja izlaže piščev junak znači krivotvoriti suštinsku prirodu estetskog fenomena, a samom piscu nanosi se „podjednako nepravda bilo da se to vrši u namjeri da se podigne ili da se obori njegov rang“.

Desnica ustaje u odbranu tekovina moderne estetike koja odbija da umetničko delo podredi bilo čemu drugom osim njegovoj estetskoj funkciji. Teorijski jezik kojim se koristi da obrazloži autonomni status umetničkog dela očigledno se oslanja na delo B. Crocea, ali je, u isti mah, i derivat vlastitih iskustava i razmišljanja. To se lepo vidi u sledećem, veoma instruktivnom fragmentu koji bi trebalo da ima u vidu svako ko namerava da piše o romanu *Proljeća Ivana Galeba* (ali i o drugim umetničkim delima):

„Kao i u svakom umjetničkom djelu, bitno će biti jedino ono *poetsko* u njemu, i mjera i rang tog poetskog. Sve ostale elemente, komponente i vidove umjetničkog djela moramo posmatrati u funkciji tog poetskog momenta. Ideje, iskustva itd. tu ponajčešće gube svoje samostalno značenje i postaju naprosto instrumenat poetskoga – sredstva karakterizacije lika (a zajedno s njim i kruga, sredine, vremena, intelektualnog miljea i kulturne klime itd.), jednako kao i svi drugi akti i fakti, fizički, verbalni, misaoni, u kojima se lik ispoljava i oživotvorojuje. Razumije se, to ne znači da svaka misao lica iz romana mora biti pogrešna i lišena bilo kakve objektivne i samostalne vrijednosti. Ali, s druge strane, ne znači ni da netačna, sasvim prosječna, obična misao

⁵⁷ V. Desnica, „Na temu: djelo i kritika“, citirano prema: V. Desnica, *Eseji, kritike, pogledi*, knj. IV, *Sabrana djela Vladana Desnice*, U redakciji dra Stanka Koraća, Prosvjeta, Zagreb, 1975, str. 107.

zbog toga gubi svoju vrijednost kao literarni akt, ako samo dobro, efikasno i istinito karakterizira lice od kog je potekla, ako mu sasvim 'leži', ako ga upotpunjava i doprinosi njegovom oblikovanju. To jest, ako je poetski funkcionalna. Ukoliko neka takva misao ima i izvjesnu samostalnu vrijednost i zanimljivost i *kao misao*, tad je to jedna nadodana i – makar ona iz područja filozofije, naučne psihologije itd. značila pravo otkriće – jedna *sporedna i podređena* vrijednost.⁵⁸

Ma kakva da je *misao* – kriterijum za nju u umetničkom delu svagda je isti: da li dobro ili loše služi poetskoj intenciji dela.

11

Svojim je čitaocima, posebno onovremenim, Vladan Desnica zadao ne malu zagonetku: napisao je *roman* koji svojim iskazima prisiljava čitaoca da ga čita kao filozofsku knjigu, kao estetičku raspravu, kao priručnik iz psihologije... Pri tom nigde nije izneverio *logiku* umetničkog kazivanja. Nije nam od pomoći dosetka da je reč o *filozofskom* romanu (jer se u svakom romanu u kojem su bar neki likovi zamišljeni kao obrazovane osobe koje razmišljaju može naći, u vidu iskaza, ova ili ona filozofska ideja). Roman je, naime, dovoljno elastičan žanr da podnosi vrlo različite nivoe intelektualnosti, a pri ocenjivanju vrednosti pojedinačnih umetničkih ostvarenja nije uopšte presudna količina „ideja“ koja se u delu može naći.

Problem o kojem je reč uspešno je rešio Nikola Milošević, i to isključivo na osnovu samog romana *Proljeća Ivana Galeba*, pa je njegovo rešenje utoliko elegantnije. Radi još veće ubedljivosti, ono bi se moglo dopuniti razmatranjem i drugih dela Vladana Desnice, pre svega ne-umetničkih. Desnica je – ne zaboravimo to – bio i prevodilac, i ugledan teoretičar umetnosti⁵⁹, i esejista, i pozorišni kritičar, i književni kritičar...

⁵⁸ *Isto*, str. 108.

⁵⁹ Dr Dušan Stojanović je za svoju *Antologiju jugoslovenske teorije filma*, od koje je zasad, koliko mi je poznato, izišao samo predgovor, pregled uključenih autora i nazivi tekstova, odabrao i jedan rad o filmu iz pera Vladana Desnice (vid. časopis *Filmske sveske* 1, zima 1986, br. 1, sveska XVIII).

Sažeto rečeno, Milošević je raščlanio *poetiku* Ivana Galeba, koja se u romanu nalazi u funkciji karakterizacije glavnog junaka, i pokazao književnom analizom da je sam roman *Proljeća Ivana Galeba* ostvaren upravo po načelima te poetike. S pravom je istakao da Galebovi teorijski iskazi oblikuju „veoma modernu, radikalno modernu viziju književne strukture“⁶⁰, a Ivana Galeba naziva „junakom našeg doba“.⁶¹ Piscu romana Milošević odaje priznanje da nam otkriva „izvesne bitne crte psihološkog i filozofskog profila intelektualca našeg doba“⁶², pa zaključuje: „Galebova razmišljanja o umetnosti imaju dvostruku namenu; s jedne strane, njima se dopunjuje i proširuje portret glavnog junaka, s druge strane, pomoću njih se indirektnim putem iskazuju izvesna bitna načela organizacije književne strukture“.⁶³ U skladu s tim, on ističe da ima dosta iskaza Ivana Galeba koji „ako se tako može reći, mogu da stoje sami za sebe, nezavisno od umetničkog konteksta“.⁶⁴

U pasażima koji se odnose na umetnost, Ivan Galeb izlaže jednu *modernu* koncepciju. Upravo ta okolnost pomaže mi da analizu u ovom delu rada vežem oko teme modernosti u umetnosti i da pokažem da su estetičke koncepcije moderne u umetnosti razvijali *uglavnom* autori izvan marksističkog vidokruga⁶⁵, da su u polemiku sa marksističkim estetičarima stupali samo indirektno; međutim, i bez neposrednog polemičkog sučeljavanja različitih stanovišta, zagovornici umetničke moderne formiraju jasno razgraničen, nezavisan misaoni krug u kontekstu posleratnog duhovnog života.

⁶⁰ N. Milošević, „Duh modernog vremena u romanu Vladana Desnice“, *Filosofija*, 1967 (XI), br. 1–2, str. 149.

⁶¹ *Isto*, str. 168.

⁶² *Isto*, str. 169.

⁶³ *Isto*, str. 158.

⁶⁴ *Isto*, str. 159.

⁶⁵ Oduvek je bilo marksista sa smislom za moderno. Klasični marksizam i umetnička moderna/avangarda su, međutim, po prirodi stvari inkompatibilni. Marksista koji ima smisla za moderno mora – ukoliko konsekventno misli – odbaciti osnovne marksističke teze o umetnosti. Takav slučaj je bio sa Ivanom Fochtom. Sa Pavlom Stefanovićem, autentičnim teoretičarom moderne umetnosti, autentičnim u tom smislu što se nije obazirao na „duh vremena“, stvar je i složena i jednostavna u isti mah. Jednostavna utoliko što se kod njega vidi unutarnja, imanentna logika njegovih razmišljanja o umetnosti, posebno o muzici; složena utoliko što se tu i tamo ipak poziva na marksizam i Marxa.

Činjenicu da niz iskaza Ivana Galeba može da stoji sam za sebe, nezavisno od umetničkog konteksta, kako je to tačno uočio Nikola Milošević, iskoristiću nešto drugačije. Naime, za razliku od književnoteorijske analize koja, između ostalog, može ispitivati distancu autora umetničkog dela od pojedinih svojih junaka, odnosno utvrđivati kada se neki iskazi junaka poklapaju sa gledištima autora, u istoriji ideja pitanje autorstva, tačnije ličnosti, od sekundarnog je značaja: o nekom stanovištu se sasvim lepo može raspravljati i ako nam nije poznat autor koji ga je formulisao. U istoriji *ideja* bitna je argumentacija, a ne ličnost. Razume se po sebi da je povoljnija okolnost ukoliko su nam dostupne *sve* činjenice o autoru koji nas zanima ali, da ponovim, logička analiza stanovišta moguća je i onda kada te činjenice nisu dostupne.

Da je pitanje pravog autorstva duhovne tvorevine od sekundarnog značaja, dokazuje i upotreba *pseudonima* koju poznaju ne samo književnici nego i filozofi. Razrešenje pseudonima, u principu, niti je šta doprinosilo niti oduzimalo vrednosti dela. Zato ne postoji nikakav ozbiljan *analitički razlog* da u daljem izlaganju Ivana Galeba ne prihvatimo kao *imaginarnog sagovornika*; biće dovoljno to što su njegova gledišta – nazvaću ih, recimo, *Fragmenti* Ivana Galeba – suvisla i zanimljiva. Neću se, dakle, više baviti problemom njegove egzistencije, tj. da li je on samo književni junak jednog romana, da li je to u stvari Vladan Desnica i slično. Najzad – pišem to ne sasvim u šali – postoji i poseban, domaći razlog da osamostalimo Ivana Galeba kao mislioca i estetičara: naime, sazvežđe protagonista umetničke moderne/avangarde, koje je autonomno u odnosu na marksizam i pokušaje da se realizuje sinteza umetnosti i revolucije, do te je mere siromašno u poratnim godinama da bi mu moglo dobrodoći jedno značajno pojačanje novim imenom.

12

Fragmente Ivana Galeba koji se odnose na umetnost razmatraću relativno samostalno u odnosu na estetičke zapise esejiste i mislioca Vladana Desnice. Neka čitaoca ne iznenadi frapantna sličnost tih

gledišta o umetnosti: ponekad se, naime, uspostavljaju duhovne srodnosti između mislilaca koji su doslovno odvojeni, i to ne samo neuporedivo većim prostornim nego i vremenskim razmakom. Na primer, postoji veoma bliska duhovna srodnost između Milana Kangrge i Danka Grlića, zatim, između Grlića i, recimo, Nietzschea; između Nietzschea i plejade evropskih i jugoslovenskih pesnika i mislilaca, onovremenih i savremenih.

Jedan od stavova po kojem koncepciju Ivana Galeba možemo uvrstiti među moderna shvatanja glasi: „Da ja pišem knjige, u tim se knjigama ne bi događalo ama baš ništa. Pričao bih i pričao što god mi na milu pamet padne, povjeravao čitaocu, iz retka u redak, sve što mi prođe mišlju i dušom. Časkao bih s njim. Ako uopće ima poezije, tad je poezija ono na što naša misao i naša senzibilnost naiđu lutajući pustošašicom. Upregnute pod bilo što, vođene bilo kojom ucrtanom stazom i uperene na bilo kakvu poentu, one teško nailaze na pravu poeziju.“⁶⁶

Umetnost je potraga za poetskim. Nije potrebno pričati događaje da bi se postigao taj kvalitet. Svaka svesna intencionalnost otežava poduhvat umetniku. Knjige koje pričaju o događajima, o ljudskim sukobima i herojskim delima, Galeb odbacuje: „Ne zanimaju me knjige o jednostaničnim bićima i njihovim sukobima, pa makar koliko dramatični i elementarni bili“. To su kazivanja o ljudima-amebama. Duhovito primećuje: „Mlad čovjek u čije sposobnosti njegova okolina nije verovala, sam je i bez ičije pomoći osnovao farmu, i na njoj odgajio grah koji je odnio nagradu na oblasnoj izložbi. E pa dobro, nek mu je sa srećom! Ali što se to, na koncu, mene tiče?“⁶⁷ Te i slične priče, npr. kako je „dobrom Kimu jaguar rastrgao mazgu hraniteljicu na rubu prašume, ili kako je starog Dominga u crno zavio morski pas razdravši mu ribarsku mrežu“, primeri su ostvarenja koji se obraćaju nedorasloj publici. „Čovječanstvo je već dovoljno odraslo, dovoljno se prozllilo, a da bi mu trebalo fabulirati“, piše Galeb.

Uz primedbu novijoj literaturi da je nedovoljno intelektualistička, razvija svoju misao: „Čovjek se, naime, po sveopćem priznanju, u toku vjekova i tisućljeća, jako, jako razvio, cerebralizirao. I kao što

⁶⁶ V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba*, Svjetlost, Sarajevo, 1957, str. 103 (prvo izdanje).

⁶⁷ *Isto*, str. 104.

je nekad davno, uglavnom, sjekirom od kremena ubijao sobove, tako on danas, uglavnom, misli; dube, kopka, analizira. Pa zato, kao što je nekad prikazivati čovjeka značilo uglavnom prikazivati ga kako lovi sobove, danas prikazivati čovjeka moralo bi uglavnom značiti prikazivati što i kako on razmišlja. A kad umjetnost to ne čini, ili ne čini u dovoljnoj mjeri, ona očevidno podbacuje u poređenju s umjetnošću pećinskog čovjeka.⁶⁸

Savremeni umetnik ne može da se osloni na spontanost i neposrednost, kako se to često savetuje. Spontanost je možda bila neophodna za umetnost pećinskog čoveka. Može se govoriti samo o nekoj vrsti veštačke spontanosti i neposrednosti, o nekoj „obnovljenoj naivnosti“.⁶⁹ Na jednom drugom mestu, Galeb kaže: „U umjetnosti, naime, postoje dva oprečna, antinomična momenta, a oba podjednako osnovna za umjetnost: momenat spontanosti, izvornosti, naivnosti – dakle momenat liričnosti – i momenat umještine, nekog ‘činjenja’, ‘izvještačivanja’, ukratko momenat artificijuma, koji je i etimološki u najužoj vezi s riječju i pojmom umjetnost, ars“.⁷⁰

Glavno obeležje našeg vremena nije ništa spoljašnje – ni industrija, ni revolucije, ništa od onog što je podesno za fabulu. Čovekovo produhovljenje, individualizacija i intelektualizacija ljudskog života obeležavaju naše vreme. Izvor tog čovekovog uspinjanja Galeb nalazi u smrti: „I smrt je naš stvaralački akt. Naš najviši stvaralački akt. Stoga, za onog ko nema fantazije, nema ni smrti. Odatle biva da je poneka smrt veća drama za drugoga nego za samog onog koji umire.“⁷¹ Smrt je „u suštini jedina tema pjesnika“.⁷²

Umetnik nije čovek od akcije. „Potpuno se predati umjetnosti“, piše Galeb, „znači nešto kao zavjet siromaštva: odreći se volje i njenih postignuća. Znači prepustiti se rovanju unutrašnjih sumnja i kolebanja, osjetljivosti i njenom rastakanju. A ako osjetljivost i fantazija nisu krv i meso umjetnosti, ne znam što bi drugo bila umjetnost.“

⁶⁸ *Isto*, str. 104.

⁶⁹ *Isto*, str. 133.

⁷⁰ *Isto*, str. 236.

⁷¹ *Isto*, str. 82.

⁷² *Isto*, str. 81.

Pisac je po misaonom i psihološkom sklopu predisponiran da drugačije vidi realnost. Otuda ne iznenađuje što Galeb, sa očiglednim umetničkim predispozicijama, nikad nije mnogo verovao u realnost realnoga⁷³, u stvarnost stvarnoga. On se u tom svom stavu približava Marcelu Proustu, odnosno junaku njegovog romana: književnost koja opisuje stvari i sebe naziva realističkom – najdalja je od stvarnosti.⁷⁴ I za Proustovog junaka i za Galeba pojam stvarnosti je mnogo širi nego što to izgleda prosečnoj osobi. Galeb to ovako formuliše: „Zar i fakat što ja u datom času doživljavam, mislim, čuvstvujem, strepim, trpim, nije isto tako realan i historičan fakat kao i fakat što je u datom povijesnom momentu Cezar prešao Rubikon ili što je u drugom povijesnom momentu zemljotres prodrmao zemljinu koru?“ Galeb pruža još jedan primer koji dokazuje da je važnije videti na kakav se pojam stvarnosti oslanja umetnik nego li utvrđivati da li se deklarirše kao realista ili ne. Kada mnogi marksisti insistiraju na tome da umetnost treba da odražava realnost, onda, po pravilu, imaju na umu taj spoljašnji vid realnosti; kad marksistički književni kritičari pozivaju umetnike na red, nalažući im da se prihvate obrade „naše stvarnosti“, oni imaju na umu još uži pojam – kako realnost izgleda (ili bi trebalo da izgleda) sa stanovišta *subjekta revolucionarne promene sveta*. Galebov pojam realnosti očigledno ne bi mogao da odgovori ni jednom ni drugom shvatanju: ne razvrstava, naime, ljudski univerzum na *bazu i nadgradnju*, na „biće“ i „svest“, niti mu je uopšte stalo da objasni svet iz jednog principa – pa bio to i princip materije.

13

Duhovnoj porodici kojoj pripada Ivan Galeb – a sačinjavaju je mnoga imena iz najrazličitijih epoha i nacionalnih kultura – priključuje se svojim osnovnim shvatanjima i Vladan Desnica. *Prirodnu* porodicu, pa i naciju, čovek u većini slučajeva ne bira, to je dato

⁷³ *Isto*, str. 87.

⁷⁴ M. Prust, *Nađeno vreme*. U traganju za iščezlim vremenom, knj. VII, preveo Živojin Živojnović, Matica srpska – Nolit – Narodna knjiga, Novi Sad – Beograd, 1983, str. 218.

rođenjem; *duhovna* porodica se može birati, i to mahom prema ličnim dispozicijama i obrazovanju. Ono što objedinjuje Galeba i Desnicu u duhovnoj porodici jeste specifičan senzibilitet, misaoni i umetnički, sklonost ka lirskom, izuzetno moderna umetnička samosvest (Galeb je muzičar, Desnica književnik).

Polemišući sa zagovornicima tipičnoga u umetnosti, Desnica skreće pažnju na to da u umetnosti „nije postignuto ništa ako nije postignut umjetnički kvalitet“.⁷⁵ I ne samo to: jabuka na mrtvoj prirodi gubi svoju empirijsku vrednost, a portret pukovnika, samim tim što je u pitanju pukovnik, ne mora predstavljati veću estetsku vrednost od portreta redova.⁷⁶ Umetničko delo ima jednu jedinu dimenziju – svoju estetsku vrednost. Umetniku je to najviši cilj i njegova jedina briga. S obzirom na to, krilatica *umetnost radi umetnosti* nema ničeg pogubnog i izvitoperenog; svakoj je ljudskoj delatnosti „u njenom osnovu imanentna jedna analogna deviza“.⁷⁷ Svaka ljudska delatnost, drugim rečima, ima svoja pravila i zakone koji se ne mogu kršiti bez štete po nju. „Cilj, svrhu, smisao umjetničkog djela ne treba tražiti u nekom socijalnom ili sociološkom efektu“, kaže Desnica.⁷⁸

U jednom razgovoru izjavio je: „Bio sam jedno vrijeme u dilemi da li da se više orijentišem muzici ili literaturi. Vjerovatno bih u muzici postigao manje, ili još manje, nego u literaturi. Pa ipak, često žalim što nisam pošao tim putem. Muzika ima golemu, prevashodnu prednost nad riječju: muzička rečenica nije ukleto osuđena da pored svog estetskog značenja ima i jedno logičko, doslovno, značenje.“⁷⁹ Jednog nesmotrenog muzičkog kritičara upozorio je: „...etički

⁷⁵ V. Desnica, *Eseji, kritike, pogledi*, str. 72.

⁷⁶ *Isto*, str. 106. – U vremenima kada je pisao ove redove, Desnica je morao polemičkim argumentima, kakav je ovaj, da podučava abecedi ne samo nepismen puk nego i mnoge fanatične marksiste. No, sumnjam da je bilo koji okoreli marksist-lenjinist učio slova iz Desničinog bukvara umetnosti; od njih je dobijao samo invective. Ali je mnogi nepismeni svet, pa i moja malenkost u gimnazijskoj mladosti, čitao Ivana Galeba. I učio se slovima umetnosti. Za razliku od tog vremena, danas ima daleko veći izbor autora za sricanje abecede umetnosti i u najvećoj zabiti.

⁷⁷ *Isto*, str. 106.

⁷⁸ *Isto*, str. 84.

⁷⁹ *Isto*, str. 202.

sudovi (kao ni sudovi uopće) ne mogu se izražavati notama“.⁸⁰ Tamo, pak, gde se etički sudovi načelno mogu formulirati – prevashodno u književnosti – njihova funkcija uopšte više nije etička nego estetska: sudovi služe za karakterizaciju nekog lika.

U radovima Todora Manojlovića opredeljenje za moderno u umetnosti obrazloženo je jezikom koji pripada pre svega romantičarskoj tradiciji. Desnica, pak, svoje opredeljenje za moderno obrazlaže u drugačijoj tradiciji, usput polemišući sa romantičarskim shvatanjima. Nepoznavanje zanata, mucavost umetničkog izraza vrlo su zahvalna svojstva u nekim krugovima, u kojima se svaka razbarušenost, nedisciplinovanost i kršenje formi prihvata kao – genijalnost. U tim krugovima – to je blagotvorna reakcija na ukalupljenost i akademizam. Desnica je, međutim, strog: to je način gledanja – diletantski i zakasnelo romantičarski.⁸¹ S pravom. Na drugom mestu suptilno ironiše te krugove: „Doduše, efektno je zamišljati, po romantičarskom ukusu, kako Michelangelo ‘u po burne crne noći’, pod navalom prijekog nadahnuća ‘iz sna skoči’, pograbi dlijeto i mlat, pa se bjesomučno baci na mramorni blok da oslobodi figuru koja u njemu zarobljena čaja. Ali u stvari, svako je pravo umjetničko oblikovanje u svojoj biti *staložen i duboko smiren proces*.“⁸²

Umetničko stvaranje je jedno teoretsko stanje duha. Čitav niz velikih stvaralaca i mislilaca prihvatalo je takvo shvatanje – od Leonarda do E. A. Poea (Edgar Alen Po). To je smisao autorove duhovite izjave da umetničko delo nastaje „dalje od pisaćeg stola“.⁸³ Ono nastaje, rekao bih, u jednoj *kultivisanoj* spontanosti.

14

Desnica je nepoverljiv prema podeli na *moderno* i *staro*. Ona je, po njegovom mišljenju, u svakom dobu rasprostranjena među mladim ljudima. Ta podela predstavlja iluziju, i to iluziju koja potiče iz

⁸⁰ *Isto*, str. 56.

⁸¹ *Isto*, str. 64.

⁸² *Isto*, str. 58.

⁸³ *Isto*, str. 209.

neznanja. Njegov odnos prema tradiciji ogleda se, između ostalog, u njegovom savetu mlađim piscima: „*Pišite staromodno!* – Staromodno može da postane samo ono što je nekad bilo pomodno. Prema tome: ne želite li postati staromodan, ne pišite pomodno! Pišući staromodno, radite za osiguranje svoje (književne) starosti! Pišite staromodno! I pri tome dobro pazite da vam se, u razmatranjima o tome pitanju, pod pojam *modernoga* ne podvuče *pomodno!*“⁸⁴ Nastavak ove duhovite igre rečima, sa ukusom sofizma mestimice, mogao bi se nastaviti, i privesti kraju u isti mah, tako što bi se reklo da se Desnica zalaže za – *staromodni modernizam*.

Današnji pisac uopšte ne mora da piše o savremenosti da bi bio moderan. To je pogrešno obuhvatanje ciljeva umetnosti. Pokazao je to na primeru filmske umetnosti⁸⁵, gde srazmerno veliki broj dela brzo zastareva: posle deceniju–dve mogu se gledati samo istorijski. Šta je razlog takvoj *efemernosti filma*? Nalazi ga u približavanju umetničkog i praktičnog interesa stvaraoaca. Umetnik se danas mnogo više nego ranije zanima za aktualne „udese svijeta i probleme historiskog časa“; oblikovano delo, u skladu sa prevagom praktičnog momenta, daje umetničkom delu istaknuto dokumentarni karakter. U filmu je efemernost naličje aktuelnosti. Upravo po tome jasno se vidi koliko je on daleko od bilo kog marksiste. Ne treba mnogo tragati za adekvatnim stavom u svojevremeno mnogobrojnom taboru marksista različitih boja; biramo ovde nasumce: „Ipak, učenje koje nas uverava da stoji na pozicijama Marksovog istoriskog materijalizma dužno je makar da preporuči umetnicima današnjice, posebno književnicima, da se što čvršće drže uzvitlanih zbivanja ovog našeg prelomnog doba, jer stvarnost sama stvara jedinstvenu prozu i poeziju, prema kojoj su sve invencije umetnikovog unutrašnjeg sveta puka dečja igra“.⁸⁶ Ako je tačno da „stvarnost sama stvara jedinstvenu prozu i poeziju“, čemu onda književnici? Iz marksističkog ugla, oni ipak imaju posla: da se „što čvršće drže uzvitlanih zbivanja ovog našeg prelomnog doba“. Pogledaju li se, međutim, stvari iz istorijske

⁸⁴ *Isto*, str. 53–54.

⁸⁵ V. Desnica, „Efemernost filma“, *Film* (Beograd), 1950 (I), br. 5, str. 4.

⁸⁶ S. Lukić, „Socijalistički realizam?“, *Delo*, 1959, br. 1, str. 70.

perspektive, svako doba izgleda „prelomno“, naročito današnje, osobito ono u kojem mi sami učestvujemo.

Istorija je, na sreću, veoma hladnokrvna, vrlo ravnodušna, nadasve strpljiva ali, u isti mah, i nemilosrdna; igra na dug rok; što duže – to bolje za nju. U krajnjem rezultatu, jedino ona presuđuje o „buci i besu“, o dimu i magli, o prelomnom ili efemernom dobu. Pred sudom istorije zapravo ništa lošije ne stoji ni navodna „puka dečja igra“ u vidu „svih invencija umetnikovog unutrašnjeg sveta“; ponekad čak i bolje u odnosu na samoproklamovanu *prelomnu*, a u suštini strahovito nadmenu stvarnost kod koje se – često mimo njenih želja i htenja – igraju upravo „dečje igre“, ali sa mnogo krvi i patnje. Okrutna, surova ironija istorije. I – uglavnom pravična.

Desnica nije ništa isključio kao potencijalni predmet umetnosti. Njegovo shvatanje realnosti široko je i fleksibilno – od spoljne, istorijske realnosti pa do snova i fantazija. Stanovište mu je, dakle, izrazito moderno i u skladu je sa njegovim intelektualizmom. Po njegovim rečima, „teorija ima u umjetnosti veliko mjesto. Ali estetska teorija ide za umjetnošću, za umjetničkim stvaranjem, ona naknadno objašnjava, obrazlaže, raščlanjuje ono što je u umjetnosti stvoreno. U tom smislu ona je od velike koristi, velika je njena uloga i funkcija. Ali uzeti teoriju kao nekakav putokaz, kao neku praktičnu uputu za umjetničko stvaranje, to je čorav posao i tu teorija ne može ništa dati.“⁸⁷ Umetnost treba da je slobodna od svake teorije kao norme i putokaza; u isti mah, kad je ovaploćena u stvorenom delu, ona je podložna analizi, kao i svako ljudsko delo. Umetnost treba da ima slobodu od teorije kao norme i putokaza; s druge strane, ona je podložna teorijskoj analizi.

Umetnosti je potrebno i slobodno društvo, jer „još nije bilo historijske epohe u kojoj je gušena sloboda a da se ujedno nije gušila i prava, istinska umjetnost i na njeno mjesto dekretirala lažna, dirigirana i službena. To nam objašnjava zašto su u historiji epohe bez slobode ujedno i epohe bez umjetnosti; i, obrnuto, sami fakat što je jedna historijska epoha bez umjetnosti pruža nam pouzdan i nesumnjiv indicij da je to bila epoha bez slobode.“⁸⁸

⁸⁷ V. Desnica, *Eseji, kritike, pogledi*, str. 82.

⁸⁸ *Isto*, str. 58.

Ova poruka, sročena u liberalnom duhu, čak i ako nije posve tačna istorijski – ima naime vrednih rezultata dvorske umetnosti, na primer sjajni Velázquez (Velaskez) – zvuči odveć privlačno i prikladno da njom okončam poglavlje o nemarksistima, koji su se, uopšte uzev, više trudili da obrazlože vlastite estetičke koncepcije nego li da direktno pobijaju ovu ili onu varijantu marksističke estetike.

Identitet, marksistička književna kritika, razlike

Kod svih velikih doktrina sa izrazitom upućenošću na svakodnevni, praktičan život, svagda postoje *različite* interpretacije, ponekad i međusobno potpuno nespojive, iako je sama osnova, *identitet* učenja, nesumnjiv. Takav je i marksizam. Mada on danas više nije u prvom planu ni u teoriji ni u praksi, naročito u onim zemljama u kojima je vladao decenijama poredak komunizma ili socijalizma, treba primetiti da je njegova oseka najverovatnije privremena. Jer, marksizam je, nesumnjivo, jedno veliko učenje, jedno od nekoliko najimpozantnijih, priznavali mi to danas ili ne. On je svakako ušao u onu istorijsku dimenziju u kakvoj su, recimo, platonizam ili aristotelizam. Ili, bliže našim vremenima i nešto opreznije, u rangu je hegelovstva u najmanju ruku. To znači da je prekoračio prag i ušao u *ciklično* područje: danas nema značaj, teze su mu u povlačenju; sutradan se, međutim, bez njega ne može ni najobičnija stvar sagledati a da on nije involviran; težina mu je, dakle, ne samo naglašena nego i nerazumno preterana. Takav momenat je on već prošao. Sada je u očiglednoj oseci u Centralnoj i Istočnoj Evropi, a u zapadnim zemljama je uvek imao svoje mesto, doduše mnogo skromnije nego što je to bio slučaj u komunističkim porecima.

Ne bi bilo iznenađenje ukoliko bi se ponovo pojavio duh marksizma u značajnijem obliku i na ovim, balkanskim prostorima: danas svakako ne, sutra možda, prekosutra sigurno. Treba još dodati da ti

ciklični događaji nisu za jedan ljudski vek; oni traju mnogo duže, pripadaju civilizacijskom toku, u rangu su tektonskih promena.

Ovde biram jedno vrlo ograničeno područje, *marksističku književnu kritiku*, da bih na osnovu domaćeg materijala pokazao kako su se pojavljivale *razlike* u interpretaciji jedne te iste doktrine, jednog te istog *identiteta*. Kako to biva u svim velikim polemikama u intelektualnoj istoriji, uža specijalnost učesnika nije od posebnog značaja. Bitno je šta oni *kazuju*, a ne koja im je i kakva im je *struka*. To je svakako zbog *opštosti* teme koja je pokrenuta. U redovnim prilikama, dakle *unutar* određene profesije, sa uobičajenim procedurama polemike, naravno da je struka tada važna, naravno da je kompetentnost ključna.

1

Tako se desilo da je jedan po vokaciji *pesnik*, Dušan Matić¹, u samo jednom pasusu, ali zato znalački i vešto sročenom, pokrenuo ne jednu debatu, nego više njih. Da iznova citiram Dušana Matića, i taj čuveni deo:

„Estetika, ako je mogućna, ona je to jedino kao nauka, i kao takva ona podleže i kriterijumu kome podleže i svako naučno saznanje.² Ne postoji – ukoliko postoji kao nauka – nikakva marksistička estetika, kao što ne postoji ni marksistička fizika, ili agronomija. Međutim, kritika... Jest, kritika može – i treba, za marksiste – da bude i marksistička. Kažem i marksistička, jer se svet ne iscrpljuje jednom doktrinom, svet ne živi od svojih odblesaka, pa ni svet lepota, koji isto tako postoji, iako na svoj način, postoji jer deluje.“³

¹ Istina, treba primetiti da je Matić imao filozofsko obrazovanje, ali je po svemu što je učinio za našu kulturu prevashodno *pesnik*.

² Ovde sam stavio tačku, a u knjizi je zarez. U pitanju je sitna korektorska greška.

³ D. Matić, *Nova Anina balska haljina*, Nolit, Beograd, 1974, str. 175. Ovo je treća, poslednja verzija, redigovana iz pera samog autora. Prva je ona iz eseja „Dogma i stvaralaštvo“, *Književne novine*, 24. april 1951, god. IV, br. 17, str. 1. Drugi put je objavljen taj tekst u knjizi *Anina balska haljina* 1956. godine. U pitanju su neznatne stilističke izmene.

U prethodnim poglavljima već sam se bavio tematikom marksističke estetike iz ugla istorije ideja, a ovde će biti reči, kako je već nagovešteno, o marksističkoj književnoj kritici i polemici koja je tim povodom vođena.

Ranije pominjanu logičku shemu stanovišta o marksističkoj estetici, koja je respektovala mogući kontinuum marksističkih i nemarksističkih stanovišta, dopunjujem sada novom o marksističkoj kritici, u ovom slučaju marksističkoj *književnoj* kritici. U tom sporu učestvovali su mahom marksisti, pa shemu treba prilagoditi s obzirom na tu okolnost.

Prva grupa marksista zastupala je stav da je marksistička kritika moguća, ali samo na osnovu marksističke estetike. Egzemplarni predstavnici u to vreme bili su Boris Zihlerl i Janko Kos; na jedan način Radovan Zogović, na drugi, bitno drugačiji, i samo u određenom dobu, Dragan M. Jeremić i Zoran Gavrilović.

Druga grupa marksista smatrala je da je marksistička kritika moguća, ali bez marksističke estetike. Egzemplarni predstavnici tog stanovišta su bili Dušan Matić, koji je i započeo tu polemiku svojom „Dogmom i stvaralaštvom“ iz 1951. godine, Danko Grlić i Milan Kangrga.

Treće stanovište je zastupao Svetozar Petrović: poricao je marksističku književnu kritiku u ma kom obliku, a što se tiče njegovog stava u odnosu na marksističku estetiku može se reći da je on u najmanju ruku hipotetičan.

2

Jedna od kulminacija sporova o marksističkoj estetici i književnoj kritici – ti su sporovi istorijski relativno nezavisni, ali su logički itekako vezani – jeste simpozijum „Vidovi i mogućnosti marksističke kritike“, održan u Herceg-Novom od 9. do 11. oktobra 1970. godine, a materijali sa tog skupa, pod nazivom *Književna kritika i marksizam*, objavljeni su u Beogradu 1971. godine.

Razume se po sebi da mnogi marksisti koji su pisali i raspravljali o marksističkoj (književnoj) kritici ne mogu da se uklupe bez ostatka u predočenu shemu. Nju, dakle, treba shvatiti kao osnovnu i orijenta-

cionu, sa mogućim „prelivima“, napravljenu za jedan veoma ograničen i jasan zadatak – prikazati i analizirati osnovna stanovišta u kontekstu jedne dugotrajne polemike.

Postojale su dve osnovne strategije među marksistima u odnosu na sam marksizam: prva ne prihvata *razlike* unutar tog učenja, netrpeljiva je, pa to rezultuje u tzv. ortodoksiji odnosno revizionizmu, a druga ih realistično i tolerantno uvažava.

Prvi insistiraju na „istinskom“, „autentičnom“ Marxu, hotеći da zaobiđu problem *interpretacije*. Oni žele da tumače svog „klasika“, kako kažu, u pravom, jedino ispravnom svetlu i pri tom osporavaju drugačija tumačenja Marxa kao nemarksistička. Ako ne žele da priznaju *pluralizam* interpretacija, što je inače neminovnost bar sa stanovišta istoričara ideja, interpretirani su od *drugih* u tom svetlu: ne prihvataju raznovrsnost interpretacija⁴, ne priznaju *interpretaciju* kao pojam.

Druga strategija je daleko realističnija i tolerantnija, ali zato nema onu Marxovu netrpeljivost i radikalnost. S druge strane, ako bi redom svi marksisti bili tako netrpeljivi, onda od marksizma kao *pokreta* ne bi ostalo ništa. Srećom, kako to redovno biva u velikim socijalnim učenjima, nađe se poneki sledbenik koji doktrinu postavlja na *praktične* osnove. Vrlo značajan, neprolazan posao oko marksizma obavio je Friedrich Engels. Taj rad je morao biti osnovan na organizaciji, politici i (unutarljivoj) toleranciji.

Skup u Herceg-Novom faktički se opredelio za drugu strategiju. To najbolje pokazuje stav Rudija Supeka koji govori o tri tipa marksizma: u pitanju su ideološki, egzistencijalistički i esencijalistički ili ontološki marksizam.⁵

⁴ Prilika je da polemički zaoštrim tezu: generalno, to znači ako se zanemari *vreme*, ne postoji *autentični* Marx; postoje samo i jedino *interpretacije* njegovog dela. Uključimo li faktor vremena, onda možemo govoriti o *autentičnom* Marxu jedino iz njegove perspektive, a to znači za vremena dok je bio živ. Drugim rečima, ima se u vidu samo ono što je sâm Marx napisao ili rekao. To je pozicija autorove *suverenosti*; dok se, s druge strane, vazda ima u vidu problem smrti. Kada jednog dana dođe taj čas, a pisac definitivno i nepovratno sklopi svoju Knjigu tim činom, njegovo *delo* prelazi sasvim prirodno u polje interpretacije.

⁵ R. Supek, „Tri tipa marksizma i teorija književnosti“, u: *Književna kritika i marksizam*, Prosveta, Beograd, 1971, str. 261.

U svojoj diskusiji Mihailo Marković je nabacio sličnu misao.⁶ Fenomenolog Zoran Konstantinović izložio je jedno, po mom mišljenju, razumno gledište o tom problemu. Suočeni smo, kaže on, sa mišljenjima koja *a priori* negiraju postojanje marksističke kritike ili, pak, žele da marksističku kritiku svedu na priloge nekolicine marksista.

„Istoričar književnosti teško da će se moći složiti sa takvim sužavanjem i, uopšte, sa takvom postavkom. Ako ni zbog čega drugog, ono iz razloga što se u materiji koju proučava suočava sa mišljenjima o književnosti, o pojedinim piscima i delima koja su nastala iz želje da se problematika o kojoj je reč osvetli sa marksističkog stanovišta. (...) Taj razvojni proces počinje sa Marksom i Engelsom, sa njihovim fragmentarnim zapažanjima o umetnosti i književnosti, i nastavlja se preko Plehanova i Meringa do Lukača i do naših dana. Međutim, isto onoliko koliko obuhvata i ‘crvenu dekadu američkog kriticisma’, toliko ne može da izbriše ni tragove ortodoksnog kursa A. A. Ždanova i celokupnog staljinističkog perioda.“⁷

Takav *istorijski* pristup trebalo bi da važi i za problem marksističke estetike, kao i za celokupan kompleks marksizma uopšte. Međutim, iz *sistematske* perspektive, koja nema posebnih obaveza da se obazire na razne interpretacije, stvari stoje sasvim drugačije. Ne mogu a da se ne složim sa sledećim rečima Zorana Konstantinovića:

„Dosadašnji tokovi marksističke misli odista su veoma isprepleteni ... i značilo bi suviše veliko pojednostavljenje, ukoliko bismo, s pogledom okrenutim u prošlost, jednostavno govorili o dogmatskoj i nedogmatskoj kritici, zahtevajući da marksistička kritika od sada uvek bude nedogmatska“.⁸

On procenjuje da je pitanje o dogmatičnosti i nedogmatičnosti jedno izuzetno delikatno pitanje. Zaista, ako bi svi marksisti posezali za terminom *dogmatizam* u polemičke svrhe, onda je, logika kazuje, i ceo marksizam jedan – dogmatizam.

⁶ „... krajnje je vreme da shvatimo da nema više jednog pravog marksizma. Postoji jedan spektar različitih interpretacija“ (U diskusiji, *Književna kritika i marksizam*, str. 502).

⁷ Z. Konstantinović, „Marksistička književna kritika i fenomenologija“, *naved. delo*, str. 344.

⁸ *Isto*, str. 344–345.

„Mislim da nešto što bi se ispravno moglo nazvati marksističkom književnom kritikom ne postoji. Ne postoji, nije nikad postojalo i ne može postojati“ – piše, u to vreme marksista⁹, Svetozar Petrović.¹⁰ Obrazlažući ga prirodom književnokritičke delatnosti, on je takvo mišljenje zastupao i na simpozijumu u Herceg-Novom i na dvama ranijim skupovima.¹¹ Sva tri puta to je izazvalo spor.

U nastavku ću, prvo, ukratko izložiti njegovo shvatanje književne kritike, zatim, drugo, izložiticu njegove argumente protiv naziva „marksistička književna kritika“, treće, u čemu je bio spor i, najzad, četvrto, moj komentar.

„Književna kritika vjerovatno će se najtačnije odrediti“, izlaže Petrović, „ako se kaže da je ona *kreativna aktivnost (odnosno rezultat kreativne aktivnosti) kojom se kritičarevu doživljaju djela utvrđuje kontekst, i ono se (djelo) njime (kontekstom) tumači i prema njemu vrednuje.*“ Ova je definicija veoma poznato određenje književne kritike koje je autor zaista pažljivo, uz konsultaciju široke literature, formulisao desetak godina pre pomenutog simpozijuma u Herceg-Novom. Opisno je, nije preskriptivno: „Ne izlaže moj ideal kritike, ne prikazuje vrstu kritike kakvu bih preferirao, već kazuje šta, po mome mišljenju, svaka književna kritika ... mora biti da bi književnom kritikom uopće bila“.¹²

⁹ O autorovom marksističkom opredeljenju: „... pa se i sam smatram marksistom“ na osnovu „opće marksističke dijagnoze čovjekove situacije“ (“Pojam književne kritike i pojam marksističke književne kritike“, u: *Književna kritika i marksizam*, str. 417).

¹⁰ S. Petrović, Izlaganje u diskusiji o naučnom projektu Instituta za teoriju književnosti i umetnosti „Vidovi i mogućnosti marksističke kritike“, *Savremeni*, br. 11, 1969, str. 299. Tu je misao citirao i u radu „Pojam književne kritike i pojam marksističke književne kritike“, u: *Književna kritika i marksizam*, str. 416. .

¹¹ Osmi jul 1969, u diskusiji o vidovima i mogućnostima marksističke kritike, u organizaciji beogradskog Instituta za teoriju književnosti i umetnosti; drugi put, na savetovanju o razvitku kritičke misli, koje je Komisija za kulturu Predsedništva SKJ organizovala u Beogradu 9. i 10. aprila 1970. godine. Objavljen je stenogram sa prvog skupa (*Savremeni*, 1969, br. 11, str. 297–326), a sa drugog, koliko mi je poznato, nije publikovan.

¹² S. Petrović, *naved. delo*, str. 423.

Književna kritika kao kreativna aktivnost nije delatnost ni primenjena ni izvedena; ona je duhovna aktivnost osobite vrste. Drugim rečima, autor usvaja gledište o *autonomiji* književne kritike.¹³ Književnom kritičaru je bitan njegov vlastiti subjektivan doživljaj dela i to na osnovu celokupnog životnog i književnog iskustva. Kontekst u kojem se tumači specifičan smisao dela utvrđuje se na temelju „neposredne reakcije cjelovite kritičareve ličnosti“. Neizbežno je subjektivan kritičarev doživljaj dela, neizbežno je subjektivan i kritičarev sud o delu¹⁴, neizbežno je subjektivno i njegovo tumačenje dela.¹⁵ Radovi kojima se želi dokazati postojanje marksističke književne kritike to ne potvrđuju: „Lukačeva estetika ne može se, na primjer, nikako shvatiti kao metodologija njegove književne kritike, ni po tome što bi takva kritika iz takve estetike morala slijediti, ni po tome što bi takvim filozofskim pretpostavkama bila odlučno određena. Odlučno je određena Lukačeva književna kritika njegovom senzibilnošću i njegovim (pomalo staromodnim) ukusom...“¹⁶

Kritika nalazi svoj smisao u procesu literarne komunikacije, a njena osnovna funkcija jeste da „obogati naš smisao za književnost i olakša naš dodir s njom, izazivajući nas na uspoređivanje vlastitog

¹³ Na skupu u Herceg-Novom, osim Petrovića, egzemplarni predstavnici gledišta o autonomiji književne kritike su Nikola Koljević i Predrag Palavestra. Ali, na to treba gledati *cum grano salis*: Koljević u potpunosti odobrava savremeni formalizam, odnosno Novu kritiku, ali uz marksistički dodatak (vid. N. Koljević, „Marksizam i Nova kritika“, *naved. delo*, str. 369–384); Palavestra u diskusiji kaže da je kritika samostalna književna vrsta i zalaže se za to da kritičar treba da dela sam, samostalno (*naved. delo*, str. 475), ali je isto tako s odobravanjem primio reči Mihaila Markovića o potrebi da kritičar usvaja i poseduje određenu filozofsku koncepciju (*Isto*, str. 474). Još jedna rečenica o Koljeviću: njegova gledišta su slična Petrovićevim ali je, naspram Petrovićevog odlučnog odbacivanja termina *marksistička književna kritika*, implicitno ipak prihvatio odomaćeni termin (“U tom smislu kritika pod imenom ‘marksističke’ mora da asimiluje ta iskustva ili inače nema veliku imaginativnu šansu“, *isto*, str. 380).

¹⁴ Ne bih hteo da pređem ćutke preko jedne, i po mom mišljenju, izvanredno važne finese: kod pojave slaganja u sudu o delu treba govoriti o *intersubjektivnom* karakteru, a ne o *objektivnom* sudu (vid. *isto*, str. 427)

¹⁵ *Isto*, str. 426.

¹⁶ *Isto*, str. 438.

iskustva u književnosti sa iskustvom kritičara“. Dakle, osnovna funkcija kritike jeste *pedagoška*, „ali u pomalo osobitom smislu“. ¹⁷

Sažeto sam izložio shvatanje Svetozara Petrovića o književnoj kritici. Sada ću izneti njegove argumente – ima ih tri – protiv upotrebe naziva *marksistička književna kritika*.

Njegova argumentacija je osobena: pod odgovarajućim uslovima, pojam marksističke književne kritike bi se mogao valjano zamisliti uglavnom na tri načina. Dakle, prvo treba da upoznamo ta tri načina i, sledstveno tome, tri argumentacije.

Prvi način. Za valjanu marksističku književnu kritiku uslov bi morao biti da se u celini ospori gledište književne kritike koje smo upravo skicirali i da se dosledno izvede shvatanje književne kritike kao primenjene aktivnosti, sa odlučno određenim filozofskim pretpostavkama kritičara. ¹⁸ Petrovićev protivargument: „Ne vidim mogućnosti da se taj uslov zadovolji“; marksistička misaona (filozofska) orijentacija „može biti luč koja će neke obrise osvijetliti (a neke druge, neminovno, potisnuti u još dublji mrak), ali ona neće moći odlučiti o kritičarevom doživljaju prizora“. ¹⁹

Drugi način. Za valjanu marksističku književnu kritiku uslov bi morao biti da se promeni, odnosno da se bitno proširi značenje izraza *književna kritika*, te da se književnom kritikom ubuduće naziva i teorija književnosti. Mogao bi se zadovoljiti taj uslov, ali nije jasno čemu sve to, šta bi se time dobilo. Petrovićev protivargument: „Nešto bi se povećala samo mogućnost zabune i nesporazuma, mogućnost okretnog manipuliranja višeznačnim tvrdnjama...“ ²⁰

Treći način. Za valjanu marksističku književnu kritiku uslov bi morao biti da se na vrlo specifičan način razvije shvatanje marksizma, tj. da se on pojmi kao jedan celovit, a individualno strukturisan doživljaj sveta. Takvo shvatanje marksizma je zaista i nastalo. Petrovićev protivargument: „Čini mi se, međutim, takva definicija neprihvatljivom – i praktički i teoretski neplodnom – zato što mislim da ona nije,

¹⁷ *Isto*, str. 427. – Paralela sa Koljevićem: i kod njega se pominje pedagoška dimenzija kao praktična društvena funkcija kritike (*Isto*, str. 381).

¹⁸ *Isto*, str. 437.

¹⁹ *Isto*, str. 437.

²⁰ *Isto*, str. 438.

kako bi sama valjda htjela, usidrena u uvidu u budućnost, u prefiguraciji utopije, u horizontu prevladanog otuđenja, nego je samo nedovoljno promišljen i nevažan nusprodukt, nužan možda retorički balast, one orijentacije u marksizmu, koja se s razlogom protivi njegovoj dogmatskoj orijentaciji, ispravno zalaže za njegovu otvorenost i tačno upozorava na važnost što je kreativni postupak i u filozofiji ima“.²¹

Izložena su tri argumenta protiv naziva *marksistička književna kritika*, a postoji i njihova rekapitulacija: *kompromitovao* se termin „marksistička književna kritika“, *kompromitovao* se i marksizam tim nazivom. Vredna književna kritika ne može nastati „primenom“ marksističke ili neke druge „metodologije“.²²

4

U čemu je bio spor? Pre svega, za njegovu potpunu rekonstrukciju nedostaje nam autorizovani tekst drugog razgovora. Dakle, uz tu rezervu, upuštam se u sumarno izlaganje spora.

Mišljenje je da ne postoji marksistička književna kritika Svetozar Petrović je izložio već na početku svog izlaganja. Marksističkom se književnom kritikom pogrešno nazivaju tri stvari: (a) „neka vrsta kritičke ekstenze političke cenzure nad zbivanjima u književnosti“; (b) zanimanje za sociologiju književnosti, za sociološki aspekt književnosti, za društveni ekvivalent i društvenu funkciju literature; (c) kritičari leve ili napredne orijentacije. Ovu trodelnu podelu oponenti su mahom zaobišli i usredsredili se na osnovno: *ne postoji marksistička (književna) kritika*. Drugim rečima, njegovi oponenti usredsredili su se da jednu „dominu“ koja je „pala“ (pod Petrovićevom kritikom) ponovo „isprave“ ili da, umesto te srušene, naprave novu. Petrović je, naime, veoma vispreno i duhovito napravio – interpretiram – teoriju o deduktivističkim dominama. Evo tog ključnog mesta:

„Mislim da je marksistička književna kritika nemoguća zato što mislim da je nestvarna vjera u onaj – da ga čovjek tako nazove –

²¹ *Isto*, str. 439.

²² *Isto*, str. 443.

deduktivistički domino, onaj domino u kome se iz jedne filozofije izvodi jedna estetika, pa se na tu estetiku nadovezuje jedna teorija literature i umjetnosti, da bi se na temelju principa takve literarne teorije gradila neka kritika.“²³

Ovde se nadovezujem na njegovu ideju o deduktivističkim dominama (u njegovoj terminologiji: *deduktivistički domino*) i razlikujem *pozitivne* i *negativne* deduktivističke domine. U ovom slučaju – kada je reč o marksističkoj književnoj kritici – negativan pristup zastupao je Svetozar Petrović, a pozitivan Milan Kangrga.

Kangrga kaže sledeće: „Ako se naime tvrdi da ne postoji neka marksistička (književna) kritika, onda bi se moglo isto tako kazati da ne postoji ni neka marksistička filozofija. To je konsekvencija toga.“²⁴ Mogao je da se upusti u dokazivanje da postoji marksistička filozofija, pa, konsekventno tome, i marksistička (književna) kritika. Međutim, išao je drugim putem. Njegova argumentacija je, s jedne strane, *ad personam* ali u rukavicama. On govori o deficijentnom tlu („isuviše [smo – *prim.* D. B.] aficirani nečim što zapravo nismo ili bar ne bismo trebali biti“), o deficijentnosti „vlastitih stavova“ (čitaj: Petrovićevih), da „patimo od jedne određene, da tako kažem, teorijske i općeduhovne infekcije“. S druge strane, Kangrga gradi argumentaciju na protivstavu: misleći na vulgarizaciju Marxove misli, „odbacujemo Marksa i marksizam“, pa se „moramo naći u idejnom, teorijskom i filozofskom, a usudio bih se reći i povijesnom vakuumu“.

Argument *ad personam* kulminira, bez sumnje, u formulaciji *intimna averzija spram marksizma*²⁵, pa preporučuje da se ne sledi ona koncepcija koju „pred očima ima drug Sveto“.²⁶ Argument iz protivstava kulminira svakako u sledećoj formulaciji: „Mislim, naprotiv, da nam upravo Marksova autentična i s naše strane stvaralački produbljena misao otvara onaj prostor koji je dovoljno širok i filozofsko-teorijski poticajan, da u njezinu tragu, a možda danas – jedino i“²⁷

²³ S. Petrović, Izlaganje u diskusiji, *Savremenik*, 1969, br. 11, str. 300.

²⁴ M. Kangrga, Izlaganje u diskusiji, *Savremenik*, 1969, br. 11, str. 302.

²⁵ *Isto*, str. 303.

²⁶ *Isto*, str. 304.

²⁷ Tako je u tekstu. Očigledna je korektorska greška i ovde bi svakako trebalo da umesto *i* bude slovo *u*.

njezinu tragu, pored ostalog dopremo u blizinu bitnog shvaćanja umjetničkog, dakle i književnog djela.²⁸

Danko Grlić je, može se reći, asistirao u Kangrginoj stvari, ali bez upotrebe argumenta *ad personam*. Naime, i Kangrga i Grlić se opredeljuju za novu marksističku književnu kritiku, i time se uključuju u onaj misaoni krug koji je – istorijski gledano – postavio Dušan Matić.

Svetozar Petrović je govorio tri puta: jednom je izložio stav, a dva puta je morao da replicira. U trećoj intervenciji je govorio o polarizovanim gledištima: s jedne strane su filozofi, s druge oni koje zanima književna ili neka druga umetnička kritika. U tim polarizovanim gledištima komunikacija se pokazala dosta teškom, da se „ne razumijemo u jednoj masi stvari“.²⁹

U toj oceni, rekao bih, Petrović je benevolentan, pomirljiv. Mogao je i on sačiniti argument *ad personam*. Imao je mogućnosti za to. Naime, mogao je da Milanu Kangrgi (i Danku Grliću) prebaci kako to da sada brane marksističku književnu kritiku, a već su odlučno negirali marksističku estetiku.³⁰

Kangrga se, dakle, našao u dvostrukoj ulozi: s jedne je strane zastupao *negativan* princip u odnosu na deduktivističke domine osporavajući tako marksističku estetiku³¹, a, s druge strane, odnoseći se *pozitivno* na status marksističke književne kritike.³² Ta je mogućnost

²⁸ *Isto*, str. 303–304.

²⁹ *Isto*, str. 323.

³⁰ Ovde neizostavno treba pomenuti Vanju Sutlića koji takođe misli da nema marksističke estetike, ali i štošta drugog nema: „Završio bih svoje upozorenje na ove naše diskusije time da nema marksističke filozofije umjetnosti, da nema marksističke estetike, da nema marksističke filozofije – postoji marksistička kritika filozofije ali ne marksistička filozofija...“ Ovo je deo rečenice koju je Sutlić izgovorio na skupu u Herceg-Novom (*Naved. delo*, str. 462), a jedini od učesnika skupa nije autorizovao svoje izlaganje. Prema tome, njegovu reč u Herceg-Novom možemo izlagati samo uz uobičajenu opreznost budući da nije autorizovana. Za to stanovište nezaobilazna je reprezentativna, osmišljena zbirka njegovih studija i članaka *Bit i suvremenost*, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1967.

³¹ Vid. na primer: M. Kangrga, „Marksizam i estetika“, *Naše teme*, 1960, br. 2, str. 202–225.

³² Filozofsko delo Milana Kangrga jedinstveno je u jugoslovenskoj kulturi, a njegova su izvođenja mahom imanentna, što je po sebi već vrednost, pa je to, samim tim, i *doprin*os diversifikaciji spektra stanovišta. Tek u punom spektru

propuštena, verovatno s pravom. Kada oba sagovornika operišu isključivo argumentima *ad personam* velika je opasnost da spor pređe u – običnu svađu. Sudeći po objavljenom stenogramu, spora jeste bilo, ali svađe nije.

Druga mogućnost – ona, razume se, nije dolazila u obzir u usmenom razgovoru – bilo bi razlikovanje dva osnovna stila evropske misaone tradicije.³³ Prema tome, za polarizaciju filozofâ i onih koje zanima književna i umetnička kritika treba uzeti u obzir i stilove, naime prvo stilove. Svetozar Petrović se, na primer, već opredelio za određen način razmišljanja formulacijom „nije najvažnije od čega se polazi nego do čega se dolazi“³⁴, dok su kod drugih filozofâ najvažnije *pretpostavke*. Filozofima bi trebalo skrenuti pažnju da filozofiraju u određenom stilu, a stil je, iznad svega i pre svega, *jezik*. Jasno je onda što se dva stila i dva jezika ne razumeju. Prema tome, spor je, sa stanovišta neposrednih učesnika, po svoj prilici bio nepotreban. Međutim, sa stanovišta istoričara ideja, on je prava dragocenost:

stanovišta, uveren sam, čovek može osećati intelektualnu slobodu, a Kangrga je samo jedno od njih. Njegove radove izuzetno cenim ali se i duboko razlikujem od njegovog filozofskog stanovišta. Bio je, u jednu reč, sav za to da se revolucionarno *prevlada* građanski svet (ili, prozaično, da se sruši – zavisno od perspektive; *prevladati* je eminentno hegelovski termin, i u tome nam je osnovna razlika); mene su, pak, razmišljanje, lektira, lično i generacijsko iskustvo, te razgovori sa savremenima naveli da prihvatim sasvim drugačije stanovište: čvrsto sam uveren u bazičnu vrednost građanskog sveta. Međutim, i on je u međuvremenu evoluirao: uvideo je njegove pogodnosti i, još važnije, konstatovao da mi građanstva u punom smislu još uvek nemamo. Stavim, uočio je s dubokim pravom da smo zarobljenici „plemenskog ustrojstva života i svijesti“, jedne istorijski beznadežno zaostale formacije. Vid. njegovu intelektualnu autobiografiju *Šverceri vlastitog života*, Republika, Beograd, 2001, osobito str. 198–199.

³³ Nikola Koljević je, na primeru Nove kritike i marksizma, konstatovao „ogroman problem rasepa između duhovnog prostora engleske i nemačke misli. Koliko god prevazilaženje tog rasepa bilo poželjno, do sada stvorene razlike su tolike da je direktan dijalog nemoguć, a izvori nesporazuma gotovo neiscrpnii“ (N. Koljević, „Marksizam i Nova kritika“, u: *Književna kritika i marksizam*, str. 370). Zaista, jedan stil je rođen u Nemačkoj, a drugi u Engleskoj, preciznije Škotskoj. Međutim, i jedan i drugi način razmišljanja proširio se daleko izvan mesta rođenja: u Engleskoj je bilo hegelovaca, a u Nemačkoj značajna struja analitičara. Sjedinjene Američke Države su danas, bez ikakve sumnje, primer najbogatijeg spektra stanovišta, i to ne samo u filozofiji.

³⁴ S. Petrović, Izlaganje u diskusiji, *Savremenik*, 1969, br. 11, str. 309.

pokazalo se da, u izvesnom smislu, postoje dva osnovna stila i dva osnovna jezika. Kažem *u izvesnom smislu* jer je, ipak, svim učesnicima ovog spora bio zajednički marksizam.

5

Prema Petrovićevom kazivanju, njegovi oponenti – kada im je podastrto mišljenje o marksističkoj književnoj kritici³⁵ – uopšte se nisu upustili da ospore ono shvatanje o prirodi književne kritike³⁶; nije se obrazloženije zahtevalo ni da se književnom kritikom ubuduće naziva neka druga delatnost umesto one koju danas tako nazivamo. Tu bi polemika mogla biti zaključena. Pa ipak nije. Zašto? Petrović veli: „... ali meni ipak nije sasvim svejedno hoće li stanovište koje zastupam biti pobrkano s nekim od stanovišta koja su mi strana“. Sa nekoliko strana vrebaju opasnosti: hoće li stanovište koje je zastupao biti pogrešno povezano sa mišljenjem da je marksistička kritika inferiorna vrsta književne kritike; hoće li biti optužen da zastupa apolitičnost u književnoj kritici; hoće li, najzad, biti pobrkano sa averzijom prema marksizmu?³⁷

³⁵ Krajem šezdesetih njegov stav postalo je eksplicitan; međutim, implicitno ga je zastupao mnogo ranije. Prvi pisani trag je, čini mi se, jedna fusnota u polemičkom tekstu „Marksisti i kritika“ iz 1962. godine. On tu piše: „Neki marksisti smatraju (i to mišljenje čini mi se ispravnim) da nije dobro, ili bar: da nije dovoljno precizno, govoriti o marksističkoj književnoj i umjetničkoj kritici. Iako kritika nije jedan od ‘pravih’, umjetničkih književnih rodova, ona je – kao i književnost uopće – kreativna aktivnost. O marksističkoj kritici – dakle – ne možemo govoriti gotovo isto onako kao što ne možemo govoriti o marksističkoj poeziji. (...) Naravno, o svemu tome mnogi marksisti misle drukčije, i o svemu tome mogli bismo možda jednom imati plodnih razgovora“ (S. Petrović, „Marksisti i kritika“, *Naše teme*, 1962, br. 9, str. 1337). Taj plodan javni razgovor je, eto, nastupio posle sedam godina.

³⁶ Radnu definiciju pojma književne kritike Petrović je izložio desetak godina ranije: „Književna je kritika kreativna literarna aktivnost, kojoj je unutrašnji zadatak da obogati naš smisao za književnost i da olakša naš dodir s njom izazivajući nas na uspoređivanje vlastitog iskustva u književnosti s iskustvom kritičara. Mehanizam u kome se ona ostvaruje jest dovođenje književnog djela u kontekst kritičareva doživljaja“ (“Književna kritika i nauka o književnosti“, *Književnik*, prosinac 1960, br. 18, god. II, str. 654).

³⁷ *Književna kritika i marksizam*, str. 416–417.

Prema tim opasnostima može se, čini mi se, ceniti stanje slobode u zemlji. To je jedan od parametara. „U ovoj zemlji, danas ... ima čitav red pitanja o kojima Savez komunista, s pravom, nema svoga stava, i ne mora ga imati, ne ugrožavajući time nimalo svoju ulogu političke avangarde. Ima na taj način i pitanja koja se tiču umjetnosti – a među njima je i većina onih pitanja što ih književni kritičar kao književni kritičar postavlja – prema kojima Savez komunista može ostati indiferentan“, piše Svetozar Petrović.³⁸ Da je Savez komunista imao oficijelan stav u to vreme za pitanja o kojima je reč, Petrović kao osoba sa *drugacijim* mišljenjem morao bi se, hteo to ili ne, suočiti sa stvarnošću. Kratko rečeno, bile su mu na raspolaganju sledeće alternative: (a) da čuti o tom pitanju; (b) da javno izloži svoj stav, i time se suoči sa eventualnom represijom; (c) da ode u inostranstvo, i tamo izloži svoje gledište.

Čoveku vezanom profesionalno za pitanja književne kritike, ćutanje o tome veoma je dvosmisleno: on mora po prirodi stvari operirati terminom *književna kritika*; da je Savez komunista imao oficijelan stav o nazivu „marksistička književna kritika“, kad-tad bi se poteglo pitanje o podobnosti izraza *književna kritika*, bez ikakvih atributa, pa ni marksističkih, onako kako je to predlagao Svetozar Petrović. Svakako bi izbio spor u kojem bi – sumnje nema – deblji kraj izvukao autor: argumentacija je jedno, a ideologija je sasvim drugo. Naime, svaka ideologija ima brutalnu silu iza leđa, čista argumentacija je nema.

Petrović se ipak usudio da izloži svoj stav u situaciji kad Savez komunista nema *zvanično* stav o tome, ali je praksa bila nešto drugo. Iz ove perspektive, treba odati priznanje autoru za hrabar čin. Iako SK nije imao oficijelan stav o tome, anonimna masa iz pomenute partije imala je svoje mišljenje o pomenutom pitanju. Za nju, prirodan je termin „marksistička književna kritika“, kao što bi, na primer, bio prirodan i termin „marksistička kiša“.³⁹ Ima, međutim, marksista koji odbacuju apsurd o marksističkoj kiši, pa ipak preferiraju termin

³⁸ *Isto*, str. 440.

³⁹ Vid. o tome: S. Petrović, *naved. delo*, str. 440.

„marksistička književna kritika“.⁴⁰ Petrovićeva bojazan je opravdana („ali meni ipak nije sasvim svejedno hoće li stanovište koje zastupam biti pobrkano s nekim od stanovišta itd.“). Živeo je u ovoj zemlji i znao je za njene posleratne običaje. Izvanredno je redak slučaj nemarksističkog mislioca koji bi se, ovde u zemlji, usuđivao na spor o pitanjima ideologije; bez sumnje, takvih je bilo, ali je put do javnosti bio veoma dug, ponekad nedostižan, katkad tragičan.

Ko je hteo da se u zemlji spori o pitanjima ideologije i politike, bez ikakve sumnje, najbolji mu je izbor bio – odlazak u inostranstvo. Zaista su mnogi naši intelektualci i otišli u inostranstvo, tamo su slobodno izlagali svoja mišljenja, ali pred stranom publikom koju to, usuđujem se reći, nije mnogo ni interesovalo. Naši intelektualci u inostranstvu, sa oznakom „politički izbeglica“, uglavnom nisu imali pristupa domaćoj javnosti; naša javnost pojma nema šta su oni pisali.⁴¹

Kao komunista, on je, dobra radi, hteo da i druge komuniste – teoretičare književnosti, književne kritičare i marksiste uopšte odvrati od upotrebe termina „marksistička književna kritika“, a on sâm, pak, nema običaj da upotrebljava taj termin. Nisu ga poslušali u ono doba.

Čini mi se da je strategija Svetozara Petrovića bila ova: modernizovati marksizam u svom *domenu*.⁴² Marksisti konzervativci ili – možda je bolji izraz – tradicionalisti ne priznaju nikakav *domen*; oni, naime, preferiraju *celovit* pogled na svet. Konsekvenca je ta da on nalaže da se uz sve i svašta dodaje ono „marksistički“. Gledano istorijski, ogromna je većina marksista koji su svojevremeno išli za celovitim pogledom na svet. Pokušaj modernizacije marksizma u svom *domenu* očigledno je propao. Modernizovani marksizam protiv arhajskog ili tradicionalnog marksizma; ishod je poražavajući, gotovo

⁴⁰ Dovoljno je videti listu učesnika simpozijuma u Herceg-Novom i njihove radove: veliki deo je preferirao termin *marksistička (književna) kritika*.

⁴¹ Tek sada, pošto je uglavnom sišla sa istorijske pozornice posleratna generacija pobednika i tvorca „novog društva“, stvaraju se uslovi da se najzad, bar za istoriju, čuje šta je politička emigracija mislila i pisala.

⁴² Petrović je bio svestan o čemu je reč: „Čini mi se spornom, u velikoj mjeri, i nostalgija za sintezom koju smo izgubili: nesretnu razmrvljenost vlastitog pogleda čak sam spreman preferirati onom koktelu lucidnih zapažanja, bijednog praznovjerja i ponižavajućeg neznanja koji su činili tzv. cjelovit pogled na svijet univerzalnog čovjeka“ (*Isto*, str. 421).

tragičan i za jedne i za druge: jedni se upinju da dokažu, drugi nemaju sluha za bilo kakve nove argumente, argumente za modernizaciju marksizma.

6

Skup u Herceg-Novom bio je posvećen – da to još jednom ponovim – temi „Književna kritika i marksizam“. I zaista, u prvom planu se i raspravljalo o njoj. Ali, postojao je i drugi, manje vidljiv plan, pa treći... S obzirom na tezu koju zastupam u ovom radu, neophodno je razmotriti drugi i treći plan. Analizi i interpretaciji drugog i trećeg plana posvećen je ovaj odeljak. Najpre, svakako je potrebno da kažem šta podrazumevam pod prvim, drugim i trećim planom.

Prvi plan – to je izlaganje stanovišta i razgovor sa *prisutnim* sagovornikom. Da li se sagovornici slažu ili polemišu, to je za ovaj mah pitanje od drugorazredne važnosti. U drugim odeljcima (tačkama) razgovori iz prvog plana se tretiraju kao pitanja od prvorazredne važnosti. Ovaj odeljak nije, dakle, posvećen prvom planu.

Drugi plan – to je razgovor sa *odsutnim* sagovornikom, mahom ogrorčenim protivnikom.

Treći plan – to je *stanje* posle razgovora/iskustva sa odsutnim protivnikom.

Počinem drugim planom. Bez ikakve sumnje, glavni *odsutni* protivnik u tim razgovorima bili su uvereni staljinisti (u užem obliku, pristalice socijalističkog realizma) ako bismo sudili po priči *prisutnih* učesnika razgovora. Zaista, staljinizam je bio – i ostao – veliki problem. Rasprava na čuvenom skupu na Bledu o teoriji odraza vođena je relativno *fair* jer su sve strane u sporu bile prisutne razgovoru i mogle su slobodno govoriti. Interpretacija o porazu teorije odraza, o teoriji odraza kao glavnom osloncu staljinizma, došla je *naknadno*. Poteškoća je u ovome: i sa staljinistima, ako ih ima, trebalo bi razgovarati u *fair* uslovima (obavezno je prisustvo imaginarnom razgovoru, mogućnost da se slobodno izlaže stanovište).

Skup u Herceg-Novom, iako mu je jedan od glavnih protivnika bio staljinizam, ipak se nije ostvario u *fair* okolnostima. Evo dokaza:

„Na tome poslu, blagodareći radovima Milivoja Solara, Nikole Miloševića, Mile Stojnić, Danka Grlića, Viktora Žmegača, takođe blagodareći diskusionim intervencijama Dušana Pirjevca, Rudija Supeka i Mihaila Markovića izvršena je definitivna kritika staljinističke verzije marksizma, odnosno socijalističkog realizma“, piše Sveta Lukić.⁴³

Dakle, izvršena je *definitivna* kritika staljinističke verzije marksizma.⁴⁴ Argumente su podastrli pomenuti autori, i to je ta definitivna kritika. Ima li pravo na reč taj nesrećni staljinista? Može li on bar odložiti tu *definitivnu* kritiku svojom rečju? Ili i on ima stav o definitivnoj kritici, recimo, marksističkog revizionizma? Definitivna kritika protiv definitivne kritike – to je ili *rat* ili je neizbežan *razgovor*. Teorijski postoji i treća mogućnost: staljinizam je pokopan, ali je to ipak naivno i varljivo.⁴⁵

Je li bilo *prisutnih* staljinista u Herceg-Novom? Vrlo teško pitajte. Činjenica je da se nikakav staljinist po opredeljenju nije javio za reč posle diskusije Svete Lukića. Konsekventno tome, staljinista po opredeljenju nije ni bilo na skupu u Herceg-Novom.⁴⁶ Ali su oni, ili neke neznane sile, zagorčali život mnogima koji su na skupu u Herceg-Novom šturo ispričali svoja iskustva.

Prelazim sada na treći plan. Veoma je teško dokazivati tezu o *strahu* u ljudima odmah posle Drugog svetskog rata. Izuzetno svedočanstvo Radovana Zogovića mi je u tome mnogo pomoglo.⁴⁷ Govoriti o strahu i početkom sedamdesetih – to je još daleko teže. Zašto sam uopšte postavio tezu o strahu? Pre svega, ne primam zdra-

⁴³ *Isto*, str. 486.

⁴⁴ Radove autora koje je citirao Sveta Lukić ostavljam po strani. *Niko* od njih nije tvrdio da je izvršena *definitivna* kritika staljinističke verzije marksizma.

⁴⁵ To liči na ona plemena koja se do neba hvale da kod njih ljudoždera više nema jer su, koliko juče, *pojeli* poslednjeg.

⁴⁶ Tako kazuje logika. Psihologija, međutim, kaže nešto drugo. Ipak, ne bi valjalo uključivati je u prvi mah: veoma je tanana razlika između psihološkog i policijskog ispitivanja kada su u pitanju žive osobe. Kad je jedna epoha minula i ljudi odavno na onom svetu, slobodni smo da se poslužimo psihološkom analizom. U diskusiji na skupu u Herceg-Novom, Nikola Milošević je dao izvrsnu psihološku analizu fenomena „čistki“ (vid. *isto*, str. 497–499).

⁴⁷ Vid. u ovoj knjizi poglavlje „Socijalistički realizam kao represivna estetika“, odeljak 8.

vo-za-gotovo službenu proklamaciju o ostvarenoj slobodi. Ne primam ni to da je Matiću palo na pamet da, preko noći, smisli onu vešto sročenu opasku o marksističkoj estetici. On je to učinio u izvesnoj slobodi; kao što je, pretpostavljam, i Svetozar Petrović izneo svoje mišljenje u izvesnoj slobodi.

Sve dok ne postoji normalan spektar stanovišta⁴⁸ u kulturi, u umetnosti, u filozofiji – sumnjam u slobodu. Naime, kako to da je kod nas spektar stanovišta u umetnosti širi pre Drugog svetskog rata nego posle njega? Uporedimo, recimo, period 1931–1941. i period 1945–1955. Mora, dakle, da nešto sa slobodom nije u redu, uprkos svim zvaničnim proklamacijama. Međutim, ne može se na silu dokazivati da nje nije bilo ako su se ljudi hvalili da imaju najveću slobodu na svetu. Rekao bih: to je tragično, veoma tragično. I tu bi dobrodošla jedna psihološka analiza o slobodi kao interiorizovanom strahu.

I kako to da su učesnici na skupu u Herceg-Novom bili mahom marksisti, neko „tvrđi“ neko „elastičniji“, ali ipak marksisti? Nije li prirodaniji jedan širi spektar stanovišta kakav je postojao u tom dobu, na primer, u Francuskoj, u Italiji, u Zapadnoj Nemačkoj? To su pitanja, odgovor neposredni nemam.

Predrag Palavestra je samo nagovestio teško stanje u kojem živi književni kritičar: „Ali kao što svaki kritičar nije dužan da u svakom svom tekstu, kao crvenom zastavom, maše svojim kriterijumima, i da ih uvek jasno eksplicira na početku ili na kraju teksta, on nije dužan ni da u svojim tekstovima neprekidno ističe svoju filozofsku koncepciju. Ona mora biti trajno sadržana u njegovom kritičkom delovanju, u kontinuitetu njegovog delovanja, bez obzira što je on, ponekad, kao kritičar izložen i vrlo teškim pritiscima sa strane, kakvim je, na primer, bio izložen naš kritičar u ranom posleratnom razdoblju

⁴⁸ Šta je zapravo normalan spektar stanovišta? Osim marksista, koji su u njemu neizbežni, govorimo li o političkom spektru stanovišta, tu bi trebalo da je uključeno i liberalno stanovište, i konzervativno stanovište, i monarhističko stanovište, i socijaldemokratsko stanovište, i demokratsko stanovište... Kad je reč o spektru u filozofiji, i tu bi, osim marksista koji imaju svoje mesto, trebalo da su uključeni i fenomenolozi, i analitičari, i egzistencijalisti, i fundamentalni ontolozi... Uključivanje u politički spektar drugačije je od, na primer, uključivanja u filozofski spektar. Dok politički spektar računa na *jednu* zajednicu za sve, filozofski spektar bi trebalo da uvaži *više* samostalnih intelektualnih zajednica.

i kakvim je, na žalost, još uvek izložen svaki kritičar u socijalističkom društvu.⁴⁹ Ovaj citat zaslužuje pažnju.

Postoji lice i naličje kritičarskog posla. Lice je, u ovom slučaju, filozofska koncepcija trajno sadržana u delovanju književnog kritičara koja rezultira u tekstu (prvi plan). Naličje kritičarskog posla – a to ulazi u treći plan – jesu vrlo teški pritisci sa strane (politika?), pritisci kojima je izložen „svaki kritičar u socijalističkom društvu“. Palavestra, dakle, razlikuje socijalističko društvo od drugih društava, i to ga razlikuje po težini pritiska na književnog kritičara. Šta je pritisak u ovom kontekstu? To je mehanizam slamanja samostalnosti književnog kritičara. Drugim rečima, tim se mehanizmom ukida sloboda književnog kritičara. Palavestra s pravom ističe da „odnosi između kritike i društva često idu putevima koji nisu uvek ni javni ni poznati javnosti“, a samostalnost kritičara „direktno je zavisna od snage onih vanknjiževnih faktora, onih vanknjiževnih sfera i struktura, kojima se ta kritika podvrgava“.⁵⁰ Takvo je naličje proklamovane slobode.

Danko Grlić se žali da je „danas teško biti marksist, mnogo teže no što se to misli“, i to ne zbog mogućeg proganjanja. Marksizmu je teško jer je on „koncept ili filozofija koja je u stanju da najviše demitologizira, ogoli, pokaže u pravom svijetlu sve ono što se dosad pod marksizmom i kao marksizam kod nas i u svijetu prodavalo“.⁵¹ I ovde je potrebno tumačenje. Iz citiranih Grljevih reči očigledno je da on implicitno razlikuje *pravi* od *lažnog*, *krivog*, *pogrešnog* marksizma. Po samorazumevanju, neosporno je na strani „pravog“, ortodoksnog marksizma, ali ne u uobičajenom značenju, nego u psihološkom, u smislu identiteta. I bori se protiv „krivog“. On, dakle, ne operiše pojmom pluralizma u marksizmu, niti pojmom interpretacije. Zato mu je teško.

Petar Džadžić ima u vidu sličan problem: „Ne malo vremena, marksizam je bio test za pravovernost, za građansku ispravnost mišljenja moglo bi se reći. Ne prihvatiti ga, jedno vreme čak i u onim petrifikovanim staljinističkim fiksnim formama, značilo je oduzeti

⁴⁹ *Književna kritika i marksizam*, str. 474.

⁵⁰ *Isto*, str. 474.

⁵¹ *Isto*, str. 511.

svom mišljenju ne samo pravo na istinu, već i pravo na egzistentnost. Deformisani ili autarhični marksizam, kao test za pravovernost, pretvarao se u bauka. Pitanje je postalo neurotično, a senke te neurotizacije još su oko nas, najčešće stvarane od nas samih.“⁵²

Kratak komentar na Džadžićevo mišljenje počeu prvom rečenicom: marksizam je dugo vremena bio test za pravovernost. Ko je hteo da svoje mišljenje iznosi u javnost morao je prihvatiti marksizam. Pri tom, sve je javnost, privatnosti nije bilo. I zidovi, dakle, imaju uši. Pravovernost vodi ogorčen rat protiv samostalnog mišljenja. A ono, sa svoje strane, vidi *bauka* u deformisanom ili autarhičnom marksizmu. Ovde bih, umesto Džadžićevog *bauka*⁵³, upotrebio, po mom mišljenju, adekvatniji termin: *strah*.

Zakružicu ovaj odeljak jednom oštromnom misli Stanka Lasića: „Proces otvoren četrdesetomom jugoslavenski intelektualac nije intelektualno savladao. Prije svega zato što sebe nije dokraja ispitao. Ali to vrijeme još uvijek živimo i šanse su pred nama.“⁵⁴

7

Egzemplarni zastupnici pozitivnih deduktivističkih domina bili su Boris Zihlerl na jedan način, na drugi Janko Kos, na treći Radovan Zogović, na četvrti, bitno drugačiji, Dragan M. Jeremić, pa Zoran Gavrilović...

U ovom odeljku ću razmotriti gledišta Borisa Zihlerla i Janka Kosa.⁵⁵ Neću se ovde upuštati u razmatranje njihove polemike koja se odvijala na stranicama slovenačkih časopisa. Zihlerl je, međutim, naročito pazio da njegove reči dopru do čitalaca i na srpskom odno-

⁵² P. Džadžić, Izlaganje u diskusiji, *Književna kritika i marksizam*, str. 508.

⁵³ Izraz je sam po sebi dobro pogođen. Međutim, u uobičajenoj upotrebi baukom se plaše mala deca.

⁵⁴ S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Liber, Zagreb, 1970, str. 272.

⁵⁵ Da ne bude bilo kakvog nesporazuma: autor ovog rada poštuje samostalnost slovenačkog kulturnog prostora i zna da je to različito od srpskog odnosno hrvatskog kulturnog kruga. Tako je, na primer, Boris Zihlerl imao *jednu* ulogu u slovenačkoj, a *drugu* u srpskoj odnosno hrvatskoj kulturi.

sno hrvatskom jeziku. Oko toga se trudio i Janko Kos, kao, uostalom, i mnogi drugi slovenački intelektualac. Zihlerl je u tome imao velikih uspeha bar u Beogradu: posle Zogovićevog prinudnog povlačenja s vlasti, posle pada Milovana Đilasa, on je bio ugledna i poštovana ličnost među marksistima u Beogradu pedesetih godina.

Premda i Zihlerl i Kos prihvataju legitimnost kako marksističke estetike tako i marksističke književne kritike, razlika je između njih ipak duboka: dok se za Zihlerla govorilo da je ždanovac, Kos nije dobio takav epitet. U čemu je, pak, bio spor između njih? Ukratko: Zihlerl je bio za Plehanova, Kos je bio protiv njega. Zihlerl je, međutim, bio i za Lenjina, i za Marxa, i za Engelsa. Kos je kao marksista, razume se po sebi, morao biti privrženik Marxa, svakako Engelsa, možda i Lenjina...

U članku pisanom specijalno za beogradsku *Borbu*,⁵⁶ optužen da je ždanovac, Zihlerl se osetio pobuđenim da iznese svoje shvatanje pojmova *dekadencija*, *modne gluposti* i *ždanovština*. Osvrnuću se na njegovo tumačenje dekadencije i ždanovštine. „Dekadencija u savremenoj umjetnosti jeste, po mom mišljenju, bježanje od cjelovitog, stvarnog života (...), bježanje u svijet subjektivistički skrojen prema kategorijama Bergsonove, Frojdove, egzistencijalističke i svakojake druge reakcionarne filozofije. A bježanje od stvarnog života jeste bježanje u laž o životu. *To upravo i jeste suština dekadencije*“ – piše Zihlerl. Upamtimo ključnu reč: „laž o životu“.

Ždanovštinom se smatra „svako priznavanje partijnosti, to jest društvene uslovljenosti i društvene svrsishodnosti umjetničkog stvaranja“. To Zihlerl ne prihvata: „Po mom mišljenju, ždanovštinom treba, prije svega, smatrati birokratsko dekretiranje šta i kako književnici treba da pišu, pjesnici da pjevaju, slikari da slikaju i muzičari da komponuju“. Pa dodaje: „Ustvari, za ždanovštinu nije bitno odbijanje dekadentnih proizvoda savremene buržoaske umjetnosti. Protiv idejne dekadencije u društvenim naukama, u filozofiji i u umjetnosti borili su se svi krupni pretstavnici marksističke društvene misli, od Marksa do Meringa.“ I Marx se, dakle, borio protiv idejne dekadencije.

⁵⁶ „Prilog raščišćavanju nekih pojmova“, *Borba*, 1. maj 1954. – Članak citiram iz Zihlerlove *Književnosti i društva*, drugi tom, Svjetlost, Sarajevo, 1958, str. 100–109.

„Shvatanje idejne borbe na području naše književne kritike kao borbe u kojoj će komunisti sjediti skrštenih ruku, svakako je daleko od pravilnog shvatanja socijalističke demokratije“ – tom rečenicom Zihlerl završava svoj članak.

Sintagma „stajati/sedeti skrštenih ruku“ ima svoj istorijat. Zihlerl je i citirao pravog čoveka za tu sintagmu: Lenjina. Evo šta Lenjin kaže, onako kako ga citira Zihlerl u svom članku: „Svaki umjetnik, svako ko sebe smatra umjetnikom, ima pravo da stvara slobodno, u saglasnosti sa svojim idealom, nezavisno ni od čega. Ali, razumije se, mi smo komunisti. Mi ne smijemo stajati skrštenih ruku i dopuštati haosu da se razvija kako hoće. Mi moramo potpuno planiski rukovoditi tim procesom i formirati njegove rezultate...“

Ovo je gledište i praktično i cinično, u isti mah. Praktično – zato što se umetniku dopušta ona stvaralačka sloboda koja mu se po prirodi stvari ne može oduzeti; cinično – zato što umetnik doduše stvara slobodno ali u komunističkom *okruženju*, a komunisti, pak, ne stoje skrštenih ruku pred haosom koji stvara umetnikova sloboda... Tu je, pak, bitna marksistička književna kritika. Evo te Lenjinove misli u Zihlerlovoj formulaciji: „Mi smo, dakako, daleko od toga da tražimo od umjetnika da pišu drukčije nego što misle i osjećaju, da ne pišu od srca, da uguše svoje vlastito ‘ja’. Takav bi zahtjev bio smiješan i unaprijed osuđen na neuspjeh. Ali to ne znači da naša napredna kritika izvjesne pojave u savremenom umjetničkom stvaralaštvu, u domaćem i stranom, ne smije da nazove imenom koje odgovara njihovoj suštini.“

Praktičnost i, rekao bih, ciničnost proističe upravo od najvećih autoriteta marksizma-lenjinizma: napredna kritika ima pravo, štaviše to joj je dužnost, da oceni umetnika da li je dekadent (proizvođač „laži o životu“) ili nije (tvorac „istine o životu“). Ako jeste – loše mu se piše u komunističkom okruženju. Literarna kritika je, prema Kosovom mišljenju, „kritika literature kao literature“. Pored nje, postoji politička, moralistička, filozofska, ideološka i religiozna kritika literature.⁵⁷ Razne kritike literature nisu u isti mah i njene literarne kriti-

⁵⁷ J. Kos, „O marksističkoj estetici i marksističkoj literarnoj kritici“, u: *Izvanredni plenum Saveza književnika Jugoslavije (10-13 novembra 1954)*, Izdanje Saveza književnika Jugoslavije, Beograd, 1955, str. 146.

ke. Na primer, „politička kritika je ona kritika koju literarni rad interesuje samo po svom političkom učinku i vrednosti“. Marksistička literarna kritika „ne može da bude identična sa političkom kritikom literature“.⁵⁸

Marksistička književna kritika bi trebalo da se bazira na „naučnoj spoznaji umetnosti“, premda sama kritika nije nauka. „Putokaz za marksističku literarnu kritiku“, piše Kos, „mogu da budu samo one norme koje naučna estetika formuliše kao spoznaju o tome šta je umetnost i šta nije umetnost, šta je glavna funkcija umetnosti, i kakva je njena struktura“.⁵⁹ Prema tome, da bi marksistička estetika bila putokaz marksističkoj literarnoj kritici, neophodno je da ona bude i normativna: estetika prethodi kritici i utemeljuje je.

8

Osim što se može s pravom raspravljati o antinomijama marksističke estetike,⁶⁰ mislim da je moguće govoriti i o antinomijama marksističke (književne) kritike. Argumente za to nam je dao Svetozar Petrović.

Sve vreme podrazumevam antinomije u Kantovom smislu: mogu se naći dokazi (argumenti) i za tezu i za antitezu; svaku od ovih ideja teorijski um može sa jednakom ubedljivošću dokazivati koliko i opovrgavati. Iluzija je misliti da su marksisti opovrgli marksističku estetiku; kao što je iluzija da su marksisti opovrgli marksističku književnu kritiku. Međutim, i oni marksisti koji reflektuju da opovrgnu marksističku estetiku kao i oni koji misle da su osporili marksističku književnu kritiku imaju dobre razloge. Imaju dobre argumente, sa druge strane, i branitelji marksističke estetike i marksističke književne kritike.

Istoričar ideja, međutim, niti ima pravo niti dužnost da presuđuje u ogorčenim sporovima zaraćenih strana; on, pak, mora imati svoj

⁵⁸ *Isto*, str. 147.

⁵⁹ *Isto*, str. 147.

⁶⁰ N. Milošević, „Antinomije marksističke estetike“, u: *Književna kritika i marksizam*, str. 268–303.

stav u svemu tome trudeći se da argumente svih strana – tu je potrebna i imaginacija, i senzibilitet, i osetljivost za drugačije mišljenje – izloži u što povoljnijem svetlu: da bi tako opravdao formulaciju *antinomije marksizma*.

Epilog

1. Debatu o marksističkoj estetici započeo je Dušan Matić 1951. godine u svom poznatom eseju „Dogma i stvaralaštvo“; time počinje decenijsko utvrđivanje *razlika* u interpretaciji. To je doba početka intelektualne sekularizacije ili pluralizma u kulturi.
2. Zašto u vremenima dominacije socijalističkog realizma nema nikakve rasprave o mogućnosti marksističke estetike? To je doba političke i intelektualne sakralizacije, drugim rečima doba pravljenja svakojakih svetinja, vreme čvrstog *identiteta*. Svetinje su po definiciji zaštićene od kritike i osporavanja, a socijalistički realizam je to bio, otprilike, od 1944. do 1950. godine, samo jedna od mnogih.
3. Radovi iz istorije ideja, posebno iz istorije intelektualnih sporova, ne mogu mimoći standardne probleme periodizacije: kako opravdati izbor hronoloških granica istraživanja i oko kojeg događaja (odnosno ideje) organizovati izlaganje pojedinih delova istraživanja. Nijedan datum, godina ili događaj obično se ne nameću ni nužno ni samoočevidno. Izbor hronoloških granica ove teme počiva na sledećem kriterijumu: obuhvatiti vreme u kojem su se pojavila u debati sva karakteristična stanovišta.
4. Godine 1950. počinje jedan veliki ciklus jugoslovenskog društva i u tome su saglasni mnogi istraživači posleratnih događaja, pa i istraživači različitih generacija. Taj ciklus traje, po mom mišljenju, do 1972. godine. *Intelektualna* sekularizacija je

- termin kojim ga označavam, a razlikujem ga od *političke* sekularizacije. Ciklus 1950–1972. *nije* i period političke sekularizacije.
5. To je bilo vreme opšteg laiciziranja duhovnog života, tj. ukidanja monopola na ideje. Posle 1972. godine očigledan je – i po tome sličan posleratnim počecima – novi političko-kulturni ciklus: komunistička vlast naglašeno uspostavlja *kontrolu* nad idejama i time postavlja temelje za novi/stari *identitet*, a ipak, prećutno, toleriše male intelektualne rezervate.
 6. Krajem 1944. godine, tačnije 27. novembra kada je objavljeno saopštenje o streljanju, između ostalog, grupe građanskih intelektualaca, započinje vreme koje obeležava: s jedne strane, kod običnog sveta, *strah* i, s druge, naglašen *teror*. Pod terorom u opštem smislu, dakle ne samo u fizičkom nego i u intelektualnom – a to bi mogla biti i jedna od definicija pravljenja svetinja ili sakralizacije – razumljivo je što nije bilo nikakve diskusije o marksističkoj estetici. Godine 1944–1950. bile su zlatno doba *socijalističkog realizma*.
 7. Govoriti o marksističkoj estetici, u kontekstu sporova, a *bez* pominjanja socijalističkog realizma, bio bi ozbiljan propust. Socijalistički realizam, *istorijski* i *porodično*, pripada marksističkoj estetici. Mnogi marksisti ne žele da raspravljaju o njemu i odriču ga se kao kakve porodične nakaze. Posao analitičara je drukčiji: uočava da postoje razlike u interpretaciji socijalističkog realizma – jedno je, na primer, soerealizam Radovana Zogovića, a sasvim drugo soerealizam Ervina Šinka; uočava i to da socijalistički realizam pripada istorijski i porodično velikoj familiji marksističke estetike.
 8. Socijalistički realizam predstavlja u prvom redu jedan *sklop društvenih odnosa*, pa tek onda sadržinski određenu doktrinu. Taj sklop odnosâ ne podnosi dijalog i civilizovanu polemiku. Razlikovao sam *kulturnu politiku* socijalističkog realizma od njegove *estetičke doktrine*.
 9. Na pitanje „Da li je moguća marksistička estetika?“ marksisti odgovaraju i pozitivno i negativno; i nemarksisti se, ako se zainteresuju za problem, različito odnose prema toj zamisli.

10. Logički su moguća četiri osnovna stanovišta:
 - a) marksizam koji zastupa ideju marksističke estetike;
 - b) marksizam koji poriče tu zamisao;
 - c) nemarksističko stanovište koje prihvata postojanje marksističke estetike;
 - d) nemarksističko stanovište koje poriče održivost zamisli marksističke estetike.
11. U stvarnosti je neuporedivo manje nemarksista učestvovalo u debati, a i to uglavnom posredno.
12. Logička shema se, prema prirodi argumenata i toku spora, nijansira. Na primer, i među marksistima koji se zalažu za marksističku estetiku postoje dve velike grupe: jedni stavljaju u prvi plan *normativnu* funkciju marksističke estetike (šta umetnost treba da bude), drugi vide ulogu marksističke estetike u *deskriptivnom* smislu (šta umetnost jeste). Prvima je bliža ideologija, drugima sociologija.
13. Uz debate o marksističkoj estetici prirodno sleduju, ili im pret-hode sporovi o marksističkoj (književnoj) kritici.
14. Postoje tri grupe marksista koje različito artikulišu odnos marksističke estetike i marksističke kritike. Dušan Matić je, na primer, osporio marksističku estetiku, ali je blagonaklon prema marksističkoj kritici. Isti stav imaju Danko Grlić i Milan Kangrga. Drugu grupu čine marksisti koji podržavaju i marksističku estetiku i marksističku kritiku (npr. Radovan Zogović, Boris Zihherl, Janko Kos). Treću grupu čine oni (npr. Svetozar Petrović) koji osporavaju i marksističku estetiku i marksističku kritiku, te insistiraju na autonomnosti kritike.
15. U dobu sekularizacije, učesnici u debatama o marksističkoj estetici i književnoj kritici izrazili su osnovna stanovišta koja je moguće zastupati s obzirom na predmet debate – od prihvatanja do osporavanja ideje o marksističkoj estetici. Tako različit stav prema toj zamisli došao je do izraza, pre svega, među samim marksistima u Jugoslaviji.
16. Kako dokumentovati intelektualni kontinuum u jednoj debati koja nije vođena u osobito povoljnim prilikama javnog života?

U svakoj razvijenijoj, razuđenoj kulturi, u kojoj se intelektualni život odvija slobodno, sasvim je prirodno što se u sporovima izlažu ne samo različita stanovišta nego i takva gledišta koja je moguće međusobno postaviti u neki *odnos* ili „red“ s obzirom na to kako odgovaraju na neko karakteristično pitanje.

17. Autor nije bio uvek siguran da su i u dobu intelektualne sekularizacije bile zadovoljene pretpostavke razvijene, razuđene kulture u kojoj se duhovni život odvija slobodno. Zato je uzimao u obzir mogućnost da su neki učesnici spora ponekad govorili i ezopovskim jezikom, jezikom koji je mogao da prebrodi sve zamke implicitne cenzure javne reči. Uz takav pristup, koji javnu reč tumači kao šifru, uvek postoji mogućnost pogrešnog tumačenja, tj. da se u napisanom vidi ono što pisac nije nameravao da artikulise. Interpretacija može biti i duhovita i domišljata, a da ipak stupanj verovatnosti tumačenja „šta je pisac hteo da kaže“ bude minimalan.
18. Istraživač koji daje prednost metodološkoj izvesnosti odriče se, u isti mah, mogućnosti da prati manje vidljive niti debate u jednom vremenu koje nije bilo naklonjeno dijalogu i razlikama; istraživač, pak, koji daje prednost traganju za tim nitima skrivenih dijaloga i faktičkih, premda neproklamovanih razlika u mišljenju, nikada ne sme biti siguran u svoj nalaz. Rezultati njegovog čitanja tekstova mogu biti samo manje ili više uverljive hipoteze.
19. Da bi se razumeli priroda i doseg debate o marksističkoj estetici, potrebno je ukazati na mnogostruke promene koje su nastupile u jugoslovenskom društvu odmah po okončanju Drugog svetskog rata. Za ovo istraživanje od odlučujućeg je značaja *promena* u shvatanju funkcije kulture i, posebno, funkcije umetnosti, to jest prelaz iz jednog identiteta u drugi.
20. Od kulture kao javnog dijaloškog prostora, komunisti su, pošto su osvojili vlast, nju najpre preinačili u *autoritarnu pedagogiju*: to je period sakralizacije; u dobu sekularizacije očigledan je napor da se ona ponovo uspostavi kao *javni dijaloški prostor*, pre svega.
21. Autor ovog istraživanja usvaja gledište o umetničkom delu kao *polifunkcionalnoj tvorevini*. Za slobodu umetničkog stvaranja od presudnog je značaja da se prihvati *primarnost estetske*

funkcije dela. Drugim rečima, to je zahtev da se umetničkom delu prizna autonomnost.

22. Smisao devetnaestovekovne debate o *l'art pour l'artu* može se sagledati kao deo borbe u okviru građanskog društva da se umetnosti obezbedi puna autonomija, a umetniku neograničena stvaralačka sloboda. Mnogi marksisti, naročito u dobu sakralizacije, kritičari su larpurlartizma u gotovo svakoj duhovnoj delatnosti: i u umetnosti, i u nauci, i u filozofiji.
23. Uz promenu funkcije kulture, sasvim konsekventno, komunisti su, u dobu sakralizacije, tražili od umetnika da služi prevashodno potrebama partije, tj. njenoj pedagogiji. U dobu sekularizacije činjeni su značajni pokušaji da se prihvati primarnost estetske funkcije umetničkog dela.

Summary

In 23 items the basic results of the research pertaining to the disputes on Marxist aesthetics and literary criticism have been exposed.

1. The debate on Marxist aesthetics was initiated by Dušan Matić with his well-known 1951 essay „Dogma and Creativity“. Thereby a *difference* in interpretation was opened. This was the time of the beginning of intellectual secularization, or pluralism in culture.
2. Why in the period of domination of socialist realism there were no discussions on the possibility for a Marxist aesthetics? These were the times of political and intellectual sacralization, in other words, the times of creating sanctities of various kinds, the times of a firm *identity*. Sanctities are by definition protected from criticism and challenge. Between 1944 and 1950, approximately, socialist realism was such a sanctity, only one among many.
3. Works in the history of ideas, particularly in the history of intellectual disputes, cannot avoid standard problems of periodization: how to justify the choice of chronological boundaries of the research and around which event (or idea) to organize the presentation of particular segments of the research. Usually, no date, year or event imposes itself necessarily or self-evidently. The choice of chronological boundaries of the topic is based on the following criterion: to encompass the period in which all the characteristic views in the debate emerged.

4. In the year 1950 a new lengthy cycle of the Yugoslav society began – a point on which numerous researchers of post-war developments agree on that, including researchers of different generations. This cycle continued, in my mind, until 1972. I denote it by the term *intellectual* secularization, distinguishing it from *political* secularization. The cycle 1950–1972 was *not* at the same time a period of political secularization.
5. These were the times of overall laicization of spiritual life, i.e. of abolishing the monopoly on ideas. After 1972 a new political-cultural cycle became evident – and as such resembled the post-war beginnings: the communist government established strong *control* over ideas, thus laying foundations for the new/old *identity* and yet, tacitly, tolerated small intellectual reservations.
6. In late 1944, more precisely, on 27 November, when the shooting of, among others, a group of bourgeois intellectuals was publicly declared, the period began that was characterized by, on one hand, *fear* among ordinary people and, on the other, acute *terror*. Under generalized terror, that is, terror not only in the physical but in the intellectual sense as well – incidentally, this could be taken as a definition of making sanctities or sacralization – there was understandably no discussion on Marxist aesthetics. The years 1944–1950 were the golden age of *socialist realism*.
7. To speak of Marxist aesthetics, in the context of disputes, *without* mentioning socialist realism, would amount to a serious oversight. Socialist realism, *historically and by kinship*, belongs to Marxist aesthetics. Many Marxist refuse to discuss it and renounce it as if it were a kind of family freak. The task of an analyst is however different: he or she must note the differences in the interpretation of socialist realism – for example, the socialist realism of Radovan Zogović was one thing, while the socialist realism of Ervin Šinko was something quite different. The analyst also notes that socialist realism belongs historically and by kinship into the large family of Marxist aesthetics.
8. In the first place, socialist realism is a *set of social relations*, and only secondarily a substantially defined doctrine. This set of re-

lations cannot stand dialogue and civilized polemic. I have distinguished the *cultural policy* of socialist realism from its *aesthetic doctrine*.

9. To the question „Is Marxist aesthetics possible?“, Marxists answer both in the positive and in the negative; and non-Marxists also, when they take an interest in the problem, relate to the conception differently.
10. Logically, four basic standpoints are possible:
 - a) Marxism advocating the idea of a Marxist aesthetics;
 - b) Marxism denying this conception;
 - c) a non-Marxist view that accepts the existence of a Marxist aesthetics;
 - d) a non-Marxist view that denies the viability of the conception of a Marxist aesthetics.
11. In practice, non-Marxists in the debate were much fewer. When they did take part in it, it was mostly indirectly.
12. The logical scheme was, after the nature of the arguments and the course of the dispute, getting more nuanced. For instance, among the Marxists advocating a Marxist aesthetics were divided into two large groups: ones foregrounded the *normative* function of a Marxist aesthetics (what art ought to be), while the others saw the role of Marxist aesthetics as *descriptive* (what art is). The first were closer to ideology, the second to sociology.
13. Disputes on Marxist (literary) criticism naturally follow, or precede, the debates on Marxist aesthetics.
14. There were three groups of Marxist differently articulating the relation of Marxist aesthetics and Marxist criticism. Dušan Matić, for example, challenged Marxist aesthetics but favored Marxist criticism. Danko Grlić and Milan Kangrga adopted a similar attitude. The second group consisted of Marxists who supported both Marxist aesthetics and Marxist criticism (e.g. Zogović, Zihlerl, Kos). The third group consisted of those (such as Svetozar Petrović) who challenged both Marxist aesthetics and Marxist criticism, insisting on the autonomy of criticism.

15. In the era of secularization, participants in the debates on Marxist aesthetics and literary criticism expressed the basic views that were possible concerning the subject-matter of the debate – from accepting to challenging the idea of a Marxist aesthetics. Such diverse attitudes towards this conception were manifested, above all, among the Yugoslav Marxists themselves.
16. How to document intellectual continuum in a debate that proceeded in rather unfavorable circumstances of public life? In every advanced, multi-centered culture, in which intellectual life develops freely, views quite naturally emerge that are not only varied but also can be placed in some sort of mutual *relation* or „order“ in terms of their response to a crucial question.
17. This author has not always been sure whether even in the period of intellectual secularization the prerequisites were met for an advanced, multi-centered culture, in which spiritual life evolves freely. Therefore he took into account the possibility that some of the participants in the dispute sometimes resorted to an Aesopian language, a language that could avoid all the traps of the implicit censorship of the publicly spoken word. In such an approach, where the publicly spoken word is interpreted as coded, there is always the possibility of misinterpretation, i.e. of seeing in the text what its author did not intend to say. Interpretation may be both witty and ingenious, and yet the degree of plausibility of „what the author meant“ may be minimal.
18. The analyst who gives precedence to methodological certainty forgoes at once the possibility of following the less apparent threads of the debate, in times that were not propitious for dialogue and differences. On the other hand, the analyst who gives precedence to a search for such threads of hidden dialogues and factual, albeit undeclared differences in opinion, can never be sure in his or her findings. The results of such a reading of the texts can be but a set of hypotheses, more or less convincing.
19. In order to understand the nature and importance of the debate on Marxist aesthetics it is necessary to point to manifold changes that happened in the Yugoslav society immediately after the end

- of the World War II. What is decisive for this research is the *change* in the understanding of the function of culture and, especially, function of art, i.e. the shift from one identity to another.
20. After seizing power, the communists first turned culture as a public space for dialogue into an *authoritarian pedagogy*; this was the period of sacralization. In the period of secularization efforts were made to reconstitute it as an, above all, *public space for dialogue*.
 21. The present author looks at the work of art as a *polyfunctional creation*. For the freedom of artistic creativity it is crucial to accept the *primacy of the aesthetic function* of the work. In other words, this is the demand to acknowledge autonomy to the work of art.
 22. The meaning of the 19th-century debate on *l'art pour l'art* may be seen as part and parcel of the struggle inside bourgeois society to ensure full autonomy to art, and unbounded creative freedom to the artist. Many Marxists, particularly in the period of sacralization, were critical of „art for art's sake“ in almost every spiritual activity: in art as well as in science and philosophy.
 23. With the change in the function of culture, quite consistently, the communists in the period of sacralization demanded the artist to serve primarily the needs of the Party, i.e. its pedagogy. In the period of secularization significant attempts were made to accept the primacy of the aesthetic function of the work of art.

Index

- Adorno, Theodor (Adorno, Teodor) 47
Andrić, Ivo 81-83
Aristotel 42, 123
Aron, Raymond (Aron, Remon) 15, 16
- Bandić, Miloš I. 21
Beethoven, Ludwig van (Betoven, Ludvig van) 144
Belić, Branislava 185
Bergson, Henri (Bergson, Anri) 176, 187, 225
Bihalji-Merin, Oto 68, 88
Bjelinski, Visarion 55
Bloch, Ernst (Bloh, Ernst) 47
Bratić, Radoslav 33
Brkić, Hasan 97
Broz, Josip Tito 81
- cenzura* 98, 167, 213, 232, 238
Cezar 199
Cicvarić, Krsto 73
Constant, Benjamin (Konstan, Benžamen) 25
Croce, Benedetto (Kroče, Benedeto) 176, 193
- Čavoški, Kosta 13, 14
Čelebonović, Aleksa 185
Černišeovski, Nikolaj 55
- Damnjanović, Milan 153, 156, 157
Dante, Alighieri (Dante, Aligijeri) 50
- David 20
dekadencija 56, 63, 66, 80, 97, 109, 131, 225
Denegri, Ješa 185
Desnica, Vladan 75, 165, 166, 168, 176, 191-197, 199-203
Dimić, Ljubodrag 15, 65
Dis, Vladislav Petković 188
Dobroljubov, Nikolaj 55
dominanta 26, 28, 29, 145
Dostojevski, Fjodor 63, 89, 103
Drew-Egbert, Donald (Dru-Egbert, Donald) 19, 20, 25
Duchamp, Marcel (Dišan, Marsel) 185
- Džadžić, Petar 223, 224
- Đilas, Milovan 14, 65, 67-69, 82-84, 97, 167, 225
- Elderfield, John (Elderfild, Džon) 184
Eliot, Thomas Stearns (Eliot, T. S.) 186, 188-190
Engels, Friedrich (Engels, Fridrih) 19, 36, 49, 55, 61, 98, 100, 104-106, 143, 203, 208, 209, 225
epistemološki maksimalizam 7, 45, 61, 62, 100, 101, 106, 107, 126
Eyck, Jan van (Van Ajk, Jan) 182
- Feller, Miroslav (Feler, Miroslav) 77, 78
Feuerbach, Ludvig (Fojerbah, Ludvig) 46, 120

- Filipović, Vladimir *154, 155*
 Finci, Eli *88, 92*
 Focht, Ivan (Foht, Ivan) *41, 47, 112, 126, 129-153, 195*
formalizam 20, 25, 30, 31, 50, 63, 76, 77, 109, 142, 145, 211
 Frangeš, Ivo *43, 174, 176*
 Franičević, Marin *80, 88*
 Freud, Sigmund (Frojđ, Sigmund) *225*
- Galeb, Ivan *191-200*
 Gamulin, Grgo *44, 78-80, 88*
 Gautier, Theophile (Gotje, Teofil) *25*
 Gavrić, Zoran *185*
 Gavrilović, Zoran *207, 224*
 Gligorijević, Milo *167*
 Goethe, Johann Wolfgang von (Gete, Johan Wolfgang fon) *123*
 Gombrich, Ernst H. (Gombrih, Ernst H.) *23, 24, 32, 185*
 Gorki, Maksim *40, 42, 49, 52, 73, 76*
 Grlić, Danko *25, 56, 109-115, 117, 122-127, 153, 177, 197, 207, 215, 221, 223, 231, 237*
 Gutenberg, Johann (Gutenberg, Johan) *135*
 Gvozdenović, Nedeljko *63, 74*
- Hampshire, Stuart (Hempšir, Stjuart) *31*
 Hayek, Friedrich August von (Hajek, Fridrih Avgust fon) *20*
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (Hegel, Georg Vilhelm Fridrih) *49, 106, 121, 130, 133, 151, 154, 161*
 Heidegger, Martin (Hajdeger, Martin) *115, 156, 157*
 Herbart, Johann Friedrich (Herbart, Johan Fridrih) *30, 141, 145*
 Herder, Johann Gottfried von (Herder, Johan Gotfrid fon) *24*
 Hitler, Adolf *20, 56, 82*
 Homer *188*
 Hrist *31*
 Hristić, Jovan *110, 111*
 Hrnčević, Josip *97*
 Hume, David (Hjum, Dejvid) *146, 150*
- Ignjatović, Jaša *188*
 Ilić, Aleksandar *52*
- Jakobson, Roman *26-31*
 Jeremić, Dragan M. *95, 100, 118, 126, 152, 153, 159-164, 207, 224*
 Jonić, Velibor *169*
 Jovanović, Slobodan *13, 72, 73*
- Kafka, Franz (Kafka, Franc) *136*
 Kandinsky, Wassily (Kandinski, Vasilije) *124, 191*
 Kangrga, Milan *118-123, 127, 197, 207, 214-216, 231, 237*
 Kant, Immanuel (Kant, Imanuel) *29-31, 95, 106, 116, 120-123, 155, 156, 227*
 Kardelj, Edvard *84*
 Kiš, Danilo *130, 133, 136*
 Klee, Paul (Kle, Paul) *124, 158, 159*
 Kojen, Leon *27, 150*
 Kolakowski, Leszek (Kolakovski, Lešek) *37*
 Koljević, Nikola *211, 212, 216*
 Konstantinović, Zoran *209*
 Korać, Stanko *193*
 Kos, Janko *207, 224-227, 231, 237*
 Kostić, Laza *170, 188*
 Koštunica, Vojislav *13, 14*
 Krleža, Miroslav *21, 54, 67, 76, 101, 114, 177*
 Kveder, Dušan *97*
- larpurlartizam 9, 10, 21, 24, 25, 29, 31, 198, 109, 136, 200, 233, 239*
 Lasić, Stanko *21, 224*
 Lazarev, Viktor *22, 23*
 Lazarević, Branko *171*
 Lefebvre, Henri (Lefevr, Anri) *41, 100*
 Lehmann-Haupt, Helmut (Leman-Haupt, Helmut) *19-21*
 Lenjin, Vladimir *36, 40, 49, 55, 61, 98, 100, 104-106, 114, 143, 225, 226*
 Leonardo *28, 123, 179, 182, 185, 201*
 Louis XIV (Luj) *102*
 Louis XV (Luj) *102*
 Lunačarski, Anatolij *21*

- Lukács, Georg (Lukač, Đerd) 41, 47, 88-90, 103, 108, 127, 145, 162, 209, 211
- Lukić, Sveta 14, 64, 88, 93, 94, 202, 221
- Maksimović, Desanka 84, 85
- Manojlović, Todor 115, 162, 165, 166, 170-179, 183, 186-201
- Margalit, Avishai (Margalit, Avišaj) 17
- Marija Terezija 137
- Marković, Mihailo 166, 209, 211, 221
- Marković, Svetozar 72, 73
- Marx, Karl (Marks, Karl) 7, 18, 19, 46, 49, 51, 55, 61, 98, 100, 102, 104-107, 117, 120, 121, 130-132, 143, 150, 151, 192, 195, 202, 208, 209, 214, 225
- Matačić, Lovro 72
- Mataga, Vojislav 36, 37
- Matić, Dušan 92-96, 170, 206, 207, 215, 222, 229, 231, 235, 237
- Mereškovski, Dimitrije 72, 73
- Mehring, Franz (Mering, Franc) 209, 225
- Michelangelo (Mikelandelo) 23, 201
- Milošević, Nikola 21, 101, 194-196, 221, 227
- Miłosz, Czesław (Miloš, Česlav) 99
- Milutinović, Kosta 73
- Minić, Miloš 97
- Mitrović, Stefan 84
- Mladenović, Ranko 73
- Mondrian, Piet (Mondrijan, Pit) 124, 179, 191
- Morawski, Stefan (Moravski, Stefan) 39, 40, 42-44
- Mozart, Wolfgang Amadeus (Mocart, Wolfgang Amadeus) 137
- Mukařovský, Jan (Mukaržovski, Jan) 26, 28-32
- Mussolini, Benito (Musolini, Benito) 169
- muzika* 27, 41, 134, 137, 140-142, 144, 179, 195, 200
- Nastasijević, Momčilo 72
- Nedić, Ljubomir 145, 176-178
- nemogućnost potpune parafraze* 142
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (Niče, Fridrih Vilhelm) 115, 123, 176, 177, 197
- Obradović, Marija 81
- Orwell, George (Orvel, Džordž) 17
- Ostrogorski, Georgije 15
- Palavestra, Predrag 81, 176, 211, 222, 223
- Panofsky, Ervin (Panovski, Ervin) 24
- Pavlov, Todor 119
- Pejović, Danilo 122
- Pekić, Borislav 33
- Peković, Ratko 65, 68, 81
- Perović, Puniša 95, 97, 98
- Petar, sv. 31
- Petrović, Miloje 192
- Petrović, Rastko 170, 190
- Petrović, Sreten 139, 150
- Petrović, Svetozar 207, 210-219, 222, 227, 231, 237
- Pevsner, Nikolaus 102
- Picasso, Pablo (Pikaso, Pablo) 67, 179
- Pirjevec, Dušan 221
- Platon 102, 179
- Plehanov, Georgije 133, 140, 209, 225
- Poe, Edgar Allan (Po, Edgar Alen) 201
- Popivoda, Krsto 84
- Popović, Bogdan 176
- Popović, Jovan 88
- Popović, Milentije 97
- Popović, Miodrag 83, 93
- Popović, Pavle 176
- Posavac, Zlatko 116, 117
- Protić, Miodrag B. 184-186
- Proust, Marcel (Prust, Marsel) 123, 199
- Puvačić, Dušan 171
- Ranković, Aleksandar 65, 84
- Read, Herbert (Rid, Herbert) 158
- Revai, Joseph (Revaj, Jozef) 54
- Ristić, Marko 103, 169, 170
- Robin, Regine (Roben, Regina) 53
- Rosen, Charles (Rozen, Čarls) 25, 27
- Rosenberg, Alfred (Rozenberg, Alfred) 21

- sakralizacija* 9, 10, 14, 21, 32, 87
 Sartori, Giovanni (Sartori, Đovani) 15, 16
 Sartre, Jean-Paul (Sartre, Žan-Pol) 67
 Savić Rebac, Anica 179
 Scanlan, James (Skenlen, Džems) 53
 Schwitters, Kurt (Švitters, Kurt) 183-185
sekularizacija 9, 14, 15, 18, 32, 87, 108
 Sekulić, Isidora 83, 84
 Skerlić, Jovan 176
socijalistički realizam 9, 15, 23, 25, 26, 35-40, 42-46, 48-54, 56-65, 67, 68, 76-81, 88, 90-92, 98, 99, 106, 113, 118, 130, 158, 170, 173-175, 182, 202, 221, 230, 236
 Solar, Milivoje 221
 Souriau, Etienne (Surio, Etjen) 150
 Staljin, Josif Visarionovič Džugašvili 20, 49, 53-55, 61, 68, 104, 105, 130
 Stanić, Stevan 63
 Stefanović, Svetla 144, 145, 195
 Stefanović, Svetislav 72, 73, 169, 170
 Stojanović, Dušan 194
 Stojnić, Mila 221
 strah 59, 74, 81-84, 93, 169, 221, 222, 224, 230, 236
 Stravinsky, Igor (Stravinski, Igor) 27, 124
 Supek, Rudi 208, 221
 Sutlić, Vanja 122, 142, 215
 Šegvić, Zdenka 97
 Šejka, Leonid 165, 166, 180-186
 Šicel, Miroslav 80
 Šinko, Ervin 21, 39, 44, 45, 47-52, 54-58, 68, 88, 98-107, 127, 130, 230, 236
 Teige, Karel (Tajge, Karel) 52
 Tešić, Gojko 15, 171, 186
 Timofejev, Leonid 103-105
 Todorović, Mijalko 97
 Tolstoj, Lav 50
tradicija 7, 42, 43, 45, 50, 81, 109, 142, 147, 153, 165, 175, 180, 181, 186, 187, 188-191, 201, 202
 Trifunović, Lazar 152, 190
 Ujević, Tin 73, 171
umetnost 10, 13, 14-26, 30, 32, 38, 40-42, 47-49, 51, 52, 56-58, 60, 65-68, 70, 74, 79, 87-90, 100, 102, 106-109, 111, 116, 123, 126, 130, 133, 134, 138-141, 146, 148, 150, 154, 155, 160, 171, 173, 176, 177, 183, 184, 188, 189, 195, 198, 203, 222, 232, 233
apstraktna 9, 39, 143, 178-180, 189, 191
autonomija 8, 9, 24-26, 28, 32, 33, 42, 43, 54, 72, 75, 102, 120, 134, 139, 155, 159, 162-164
moderna 25, 27, 39, 41, 42, 50, 56, 89, 103, 108, 110, 112, 125, 126, 131, 144, 149, 150, 158, 162, 163, 165, 179
 Valéry, Paul (Valeri, Pol) 19, 22
 Vaupotić, Miroslav 171
 Velázquez (Velasquez) 204
 Veljković, Momir 73
 Venturi, Lionello (Venturi, Lionelo) 167, 168
 Vermeer, Jan (Vermer, Jan) 182
 Vico, Giambattista (Viko, Đambatista) 49
 Vidović, Žarko 155, 156
 Vilfan, Marija 97
 Vinaver, Stanislav 170, 171, 176
 Vlahović, Veljko 84, 97
 Vučo, Aleksandar 93, 170
 Vuletić, Ljiljana 179
 Weitz, Morris (Vajc, Moris) 31
 Zanimović, Ante 73
 Zihel, Boris 84, 97, 106, 107, 207, 224-226, 231, 237
 Zogović, Radovan 60, 68-78, 80-84, 88, 207, 221, 224, 225, 230, 231, 236, 237
 Ždanov, Andrej 21, 40, 42, 63, 105, 209
 Živković, Dragiša 129
 Živojnović, Živojin 199
 Žmegač, Viktor 221
 Žunec, Ozren 36

Napomena

Negde na samom početku 1990. godine, jedva sam preživeo težak moždani udar, iznova se morao učiti govoru, pisanju, računanju. Iste godine sam bio podvrgnut operaciji na srcu. Posle toga, promenio sam i shvatanja o egzistenciji: ostatak života tumačim naglašeno kao čist poklon Svevišnjega. Trudim se da mi osnovno duhovno raspoloženje bude vazda vedrina. *Sustine et abstine.*

Nešto sporije nego što bi to bilo u nekim drugim okolnostima, odlučio sam da konačno dovršim davno započeto istraživanje.

Znatno širu, *treću* verziju ovog rukopisa, branio sam kao doktorsku tezu u martu 1993. godine, na Filozofskom fakultetu u Beogradu, pred komisijom: prof. dr Mirko Zurovac, prof. dr Sreten Petrović, prof. dr Jovan Arandelović. Hvala im na velikoj uviđavnosti, strpljenju i širokogrudosti koju su pokazali, ali i sugestijama i primedbama što su mi ih dali. Neke od njih su doprinele poboljšanju ove *pete*, konačne varijante.

Bez saradnje sa medicinom, odavno bih bio – kako se kaže – *na onome svetu*. Zato sa velikim zadovoljstvom i zahvalnošću želim pomenuti dve sjajne, savesne i odgovorne lekarke, dr Dragicu Karajović, neuropsihijatra, iz bolnice „Sveti Sava“, u Beogradu, kod koje sam davno završio terapijski tretman, ali je se, eto, lepo sećam i danas, te profesorku dr sci med Dimitru Kalimanovsku-Oštrić, kardiologa, iz Instituta za kardiovaskularne bolesti u Beogradu. Hirurzi su mi suštinski pomogli – to je centralna komponenta bez koje se, jednostavno, nije moglo – a ovde bih sa zahvalnošću pomenuo prof. dr sci med Petra Đukića, kardiohirurga. Hvala svima, nastavljamo dalje!

Sadržaj

<i>Uvod</i>	7
<i>Promena funkcije kulture</i>	13
<i>Socijalistički realizam kao prevazilaženje građanske umetnosti</i>	35
<i>Socijalistički realizam kao represivna estetika</i>	63
<i>Mogućnosti osporavanja marksističke estetike</i>	87
<i>Ontološka estetika u jugoslovenskom marksizmu</i>	129
<i>Manojlović, Šejka i Desnica o umetnosti</i>	165
<i>Identitet, marksistička književna kritika, razlike</i>	205
<i>Epilog</i>	229
<i>Summary</i>	235
<i>Index</i>	241
<i>Napomena</i>	245

Dušan Bošković: *Estetika u okruženju*. Sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine * *Izdavači*: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Narodnog fronta 45, Beograd; www.institfdt.bg.ac.yu; Tel./Fax: (+381-11)646-242; *E-mail*: institut@institfdt.bg.ac.yu / „Filip Višnjić“, Ustanička 25, Beograd * *Za izdavače*: Mile Savić, direktor / Jagoš Đuretić, direktor * *Urednik*: Draško Grbić * *Recenzenti*: Mirko Zurovac, Sreten Petrović * *Likovno-grafičko rešenje biblioteke i korice knjige*: Vladana Mrkonja * *Vinjeta na koricama*: Kurt Schwitters, “Merzbild 1924, I. Relief mit Kreuz und Kugel”, 1924 (centralni deo) * *Fotografija autora*: Dragoljub Zamurović * *Prvi čitalac i tehnički urednik*: Draško Grbić * *Kompjuterska obrada teksta*: Sanja Tasić * *Štampa*: „Filip Višnjić“, Beograd * *Tiraž*: 500 primeraka * Beograd, 2003 * ISBN 86-7363-346-X

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852:141.82(497.1)"1944/1972"
316.75:82.0(497.1)"1944/1972

БОШКОВИЋ, Душан

Estetika u okruženju : sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine / Dušan Bošković. - Beograd : Institut za filozofiju i društvenu teoriju : "Filip Višnjić", 2003 (Beograd : "Filip Višnjić"). - 248. str. ; 24 cm. - (Biblioteka Fronesis)

Tiraž 500. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Summary. - Registar.

ISBN 86-7363-346-X

a) Марксистичка естетика - Југославија - 1944-1972 б) Књижевност - Друштво - Југославија - 1944-1972
COBISS-ID 103512844