

MARKSIZAM U SVETU

Marksizam
estetika
umetnost II

Leo Kofler
Louis Althusser
Walter Benjamin
Ernst Bloch
Kostas Axelos
Peter Bürger
Stefan Morawski
Theodor W. Adorno
György Lukács
David Forgács
Robert Sayre

broj
1982.

4

U sledećem broju

AKTUELNE RASPRAVE O DRŽAVI

Rade Kalanj
Novije marksističke diskusije o državi

Rossana Rossanda
Pitanja R. Rossande Althusseru i njegov odgovor

Giuseppe Vacca
Oblik države i oblik vrednosti

Biago De Giovanni
Za marksističku teoriju o prelazu

Danilo Zolo
Problem države u zrelom kapitalizmu i kriza sholastičkog marksizma

Francesco Cavazzuti
Država i odnosi proizvodnje

Pier Aldo Rovatti
Oblici subjektiviteta i oblici moći

Norberto Bobbio
Teorija države ili teorija partije?

Cesare Luporini
Prekidi i kontinuitet u najnovijem Althusserovom delu

Elmar Altvater/Otto Kallscheuer
Država i društvena reprodukcija kapitalističkih vladajućih odnosa

Carla Pasquinnelli
Politička priroda društvenih konflikata i zahtev za njihovom autonomijom

Etienne Balibar
Pitanja „partije izvan države“

Christine Bucy-Glucksmann
O aktuelnim zadacima marksističke kritike politike

Mario Telo
Oblici i protivrečnosti proširene države

Suzanne de Brunhoff
Teorija države i teorija moći kod Marxa

Giacomo Marramao
Politički sistem, racionalizacija i „društveni mozak“

Rossana Rossanda
Kritika politike i „nejednako pravo“

Elmar Altvater
Teorija državno-monopoliškog kapitalizma pred novim oblicima kapitalističkog podružljavanja posle drugog svetskog rata

Elmar Altvater
Monopol i država u marksističkoj teoriji Druge i Treće internacionale posle prvog svetskog rata

MARKSIZAM U SVETU, časopis
prevoda iz strane periodike i knjiga

Uređivački odbor

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

Redakcija

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

Kolegijum stalnih saradnika

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

Glavni i odgovorni urednik

Miloš Nikolić

Urednik

Ljiljana Vuletić

Tekstove izabrao,

uredio i redigovao

Draško Grbić

Sekretar Redakcije

Stanislava Petrović

Oprema i tehničko uređenje

Vladana Mrkonja

Miloš Majstorović

Korektura

Marinko Arsić

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

Časopis izlazi mesečno. Cena pojedinom primerku 60 dinara. Dvobroj 90 dinara. Godišnja pretplata 540 din. — za inostranstvo USA dol. 20. Žiro račun: 60801-603-15351.

Štampa: RO štamparija „Budućnost“, Šumadijska 12 / Novi Sad, 1982.



UDC 3
YU ISSN 0303—5077

ČASOPIS PREVODA IZ
STRANE PERIODIKE I
KNJIGA

GODINA IX 1982.
BROJ 4

SADRŽAJ

MARKSIZAM ESTETIKA UMJETNOST II

Leo Kofler

UDARITE PO LUKASU — REALIZAM I SUBJEKTIVIZAM. Marcuseova estetička kontrarevolucija 5

Louis Althusser

POZORIŠTE „PICCOLO“, BERTOLAZZI I BRECHT. (Beleške o materijalističkom teatru) 28

Walter Benjamin

EDUARD FUCHS, SAKUPLJAČ I ISTORIČAR 47

Ernst Bloch

VAJMAR KAO SCHILLEROV ZAOKRET I VRHUNAC. (Jena 1955) 82

Kostas Axelos

SVET POEZIJE I UMETNOSTI 100

Peter Bürger

TEORIJA AVANGARDE I KRITIČKA NAUKA O KNJIŽEVNOSTI 116

Stefan Morawski

UTOPIJA I OPŠTA MERILA 140

Theodor W. Adorno

O FETIŠKOM KARAKTERU U MUZICI I O REGRESIJI SLUŠANJA 154

György Lukács
ARHITEKTURA . . . 184

David Forgács
ESTETIKA GALVANA
DELLA VOLPEA . . . 236

Robert Sayre
LOWENTHAL, GOLD-
MANN I SOCIOLOGI-
JA KNJIŽEVNOSTI . 255

Biografsko-bibliografske
bilješke II 272

marksizam
estetika
umjetnost II

Leo Kofler

UDARITE PO LUKÁCSU —
REALIZAM I SUBJEKTIVIZAM

Marcuseova estetička kontrarevolucija*

Uvertira

Teoriju Herberta Marcusea, značajnu uglavnom zbog onoga što joj je u središtu — pre svega povezivanje marksizma i psihologije, koje je krajnje važno za kritiku postojećeg društva — od početka pa do sadašnjeg trenutka uzimao sam veoma ozbiljno, počev od pojave njegovih knjiga *Um i revolucija* i *Eros i civilizacija* /njemačko izdanje: *Eros und Kultur*; — *prim red.*/ U svom spisateljstvu, u recenzijama, seminarima, predavanjima i diskusijama, s odobravanjem sam raspravljao o mnogim njegovim teorijskim aspektima; u svom spisu *Perspektiven des revolutionären Humanismus* /Perspektive revolucionarnog humanizma/, u glavi pod naslovom „Lukács i Marcuse“, pokušao sam da mu podignem mali spomenik. Marcusea sam susreo apsolutno kritičkog u njegovoj teoriji „tehnološke racionalnosti“ (koju je u međuvremenu bitno izmenio); nisam obraćao pažnju na njegove kvazi

* Naslov Koflerove knjige, koju ovdje prenosimo gotovo u cjelosti (izostavljeno je samo poglavlje „Das Allegorische im Expressionismus, Surrealismus und in der absurde Literatur“, str. 51—74, objavljeno inače i kao dio članka „Über den Begriff des Allegorischen in der ästhetischen Ideologie des Spätkapitalismus“ još 1970. godine u knjizi *Abstrakte Kunst und absurde Literatur*, str. 69—84), upućuje i na gotovo zaboravljeno odmjerenje snage po vašarima, panađurima, sajmovima gdje se na primjer maljem udaralo po „nakovnju“ poslije čega je preko opruge reagovao „mjerač snage“. Nijemci su ovu igru nazivali „Haut den Lukas“! (Udarite po Lukasu!).

Koflerova knjiga objavljena je tri mjeseca nakon Marcuseovog ogleđa *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte*

anarho-utopijske perspektive, kao ni na njegove površne analize položaja proletarijata u kasnokapitalističkom društvu — teme koju sam sâm podrobno razmatrao na različitim mestima i pri tom nipošto nisam zauzimao recimo „staromarksističko” ili dogmatsko stanovište; *privatno* sam se podsmevao njegovim iskazima o „estetskoj dimenziji” u *Erosu i civilizaciji* — tada sam, dakako, imao i utisak da ne razumem šta on zapravo hoće. Po dozrenje da zastupa antimarksističku estetiku približno prema Adornovom kroju, nije mi bilo dovoljno da zauzmem stav. O suprotnosti Lukács—Adorno u estetičkim pitanjima opširno sam se izjasnio u svom spisu *Prilog teoriji moderne književnosti*^{*}, kao i u člancima, među kojima je onaj s naslovom „Udarite po Lukácsu”,^{**} objavljen 1965. godine u kilskom studentskom časopisu *Res nostra*, ovom spisu dao naslov. (Još posedujem Adornovo protestno pismo upućeno meni; odgovoriti javno, protivrećilo bi kapitalističkom načelu *Frankfurtske škole* da se pridaje veća pažnja jednom marksističkom teoretičaru koji deluje u Nemačkoj.)¹

Moje — tada samo sporadične — rezerve prema Marcuseovim estetičkim shvatanjima sada su naišle na potpunu potvrdu u Marcuseovom malom spisu *Permanenčnost umetnosti — Protiv određene marksističke estetike/Ogled* (1977). Prihvatajući taj izazov, i ja bih da uzvratim jednim ogledom. Kao i Marcuseu, i meni je stalo do načelnog stava.

marxistische Ästhetik. Ein Essay (Carl Hanser Verlag, München/Wien 1977, 78 str., na engleskom: *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston 1977, XIII+88 str.) — koji je Vjekoslav Mikecin uvrstio u zbornik Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija*. Eseji o umjetnosti i kulturi, Školska knjiga, Zagreb 1981. („Estetska dimenzija. Kritika marksističke estetike”, str. 204—243) te smo odustali od njegovog prevođenja — što svjedoči o autorovoj želji da prije svega „pravovremeno reaguje” i podvrgne kritici Marcuseovo stanovište. Za cjelovitiji uvid u Koflerova razmišljanja o umjetnosti i književnosti treba vidjeti uz navedenu *Apstraktnu umjetnost i apsurdnu književnost* i knjigu *Zur Theorie der modernen Literatur*. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht. — *Prim. red.*

^{*} Vid. Leo Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur*. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974², 285 str., a osobito: „Weder ‚Widerspiegelung’ noch Abstraktion. Lukács oder Adorno?”, *naved. delo*, str. 160—187. — *Prim. red.*

^{**} „Haut den Lukacs. Zum Streit um eine marxistische Ästhetik”, *Res nostra*, (Kiel), 4/1964, str. 8—9. — *Prim. red.*

¹ Kažu da je Adorno igrao aktivnu ulogu pri sprečavanju Koflerovog pozivanja na Frankfurtski univerzitet. Mislimo da bi to neki *frankfurtovci* isto tako morali znati kao i Herbert Marcuse. (Prim. red. nemačkog izdanja.)

Pre no što uđem u raspravu, važne su mi tri tvrdnje:

1. Problem estetike Marcuse raspravlja na sasvim drugoj ravni, ravni koja uopšte ne dodiruje Lukácsevo i moje shvatanje, umesto da, kao što bi to bilo primere-no jednom misliocu njegovog ranga, s Lukácsom raspravlja na njegovoj sopstvenoj ravni, dakle imanentno.

2. Taj način diskusije biva olakšan i poduprt Marcuseovom metodom, koju je neprekidno primenjivao, da se o marksističkoj estetici govori tako kao da, počev od dvadesetih godina, ne postoje temeljne razlike u pravcima, posebno razlika između ekonomističke i vulgarno-dogmatske teorije književnosti, na jednoj strani, i u istinskom smislu originerne teorije koju je naročito oblikovao Lukács, na drugoj strani. Tako postaju mogući Marcuseovi napadi, koji pogađaju sve drugo samo ne stvarnu marksističku estetiku — kojim trikom on uopšte dospeva u položaj da samog sebe proglašava za eksponenta marksističke estetike.

3. Mereći pojam ‚istinske’ ili ‚velike’ umetnosti prema kobnom principu ‚*transcendirajućeg*’ (podvukao Marcuse — na to ću se vratiti) umetničkog ostvarenja, Marcuseu je onda lako da takve pisce kao što su Büchner, Wedekind, Kafka, Brecht i — Beckett (njegov miljenik) strpa u isti estetički lonac i da sebi prištedi bliže analize, kakve su kod Lukácsa samorazumljive. Umesto da analizuje, Marcuse neprestano ponavlja određene teze koje zastupa, što krajnje otežava ozbiljnu polemiku s njim.

Književnost i klasno stanovište

Odmah na početku Marcuse čini čarobnu majstoriju tvrdeći da se u marksističkoj estetici svođenje (uostalom krajnje posredovano)² umetničkih pravaca na proizvodne odnose može izjednačiti s izvođenjem estetskih dela iz „interesa određenih društvenih klasa” (str. 7 /upor. Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija*, Zagreb 1981, str. 204/).

Pošto je takvim iskazom pogođen Lukács, a pošto se on mora smatrati najvažnijim predstavnikom marksističke teorije umetnosti, čini se prikladnim da se pruži ilustrativan primer njegovog stvarnog načina primene metode istorijskog materijalizma na fenomene književnosti. Neka se za ovo čitaocu pripremno skrene pažnja na to da Lukács, sasvim u smislu te metode, teške ideo-

² Vidi o tome oba moja spisa: *Zur Theorie der modernen Literatur* i *Abstrakte Kunst und absurde Literatur*.

loške probleme vremena nikada ne meri „interesom određenih društvenih klasa“, već ih uvek dovodi u vezu s protivrečnim totalitetom određenih društvenih odnosa, pa i to na krajnje diferenciran način koji izbegava i prevladava plitki ekonomizam i tu vezu shvata u složenom posredovanju.

A sada primer (koji, uostalom, opširnije izlažem u dodatku svoje *Geschichte und Dialektik* /Povest i dijalektika/).

U raspravi o Tolstoju Lukács postavlja pitanje o njegovom zagonetnom uticaju na pisce i javnost Evrope. Ako se Tolstojeva umetnost do izvesnog stepena može shvatiti iz iluzorno-patrijarhalnog interesa ruskih seljaka, takva se vezanost za određeni klasni interes ne može spoznati kod velikih predstavnika evropske umetnosti posle 1848. Dok netaleantovani pisci ostaju vezani za površinu pojava, te se zbog toga podređuju postrevolucionarnom i dekadentnom građanskom klasnom interesu, kod značajnih umetnika stvari stoje daleko komplikovanije. Usled istupanja proletarijata u godini 1848. i posle nje, buržoazija postaje apologetska i reakcionarna. Pada u oči da značajni umetnici ne zastupaju ni interes plemstva ni buržoazije ni proletarijata. Klasa plemstva se javlja kao prevladana i odbija ih. Za okretanje ka proletarijatu vreme još nije dovoljno zrelo, tako da ti umetnici još nisu sposobni da prekorače ideološki svet buržoazije, te ostaju parcijalno vezani za nju.

Čudnovato je pak što oni ne zastupaju ni interes buržoazije, već — i ako ne svesno kritički — na više posmatralački način dospevaju u opoziciju prema buržoaziji time što pesnički oblikuju neljudskost, prazninu, protivrečnost i ograničenost. Čak u Skandinaviji i Rusiji, gde građanstvo još nije došlo na vlast, pa stoga njegov kritički elan još nije bio oslabio, Ibsen i Tolstoj ne zastupaju jednostavno građanski interes protiv plemićkog, nego se prema građanskom životu već odnose kritički, premda je ovde buržoazija zadržala znatnu meru elastičnosti, životnosti i širokogrudosti. U ostaloj Evropi, gde je buržoazija već došla na vlast, nedostaje ta širina duha, tako da obdaren pisac ne nalazi temu koja vodi računa o zahtevima za oblikovanjem prave ljudske i društvene dramatike. Tamo gde nedostaju snaga karaktera, ljudske inicijative i samostalnost, tamo gde je častan pisac upućen na opisivanje suprotnosti šupljih laktasa i naivno-glupih žrtava (Maupassant), tu se oblikuje jedan svet protiv kojeg se ljudi bore s tragičnom ili tragikomičnom uzaludnošću. Veliki pisci oblikuju ljudske odnose ne prema određenim klasnim inte-

resima, već s nezavisnom osetljivošću (vizualnošću, kaže jednom Lukács). Ne postoji — piše Lukács — nijedan značajan pisac koji ne bi stajao u buntovničkoj ili ironičnoj opoziciji prema razvoju ljudskih problema u građanskom društvu.

Izabrao sam ovaj primer zato što je tu ipak reč o „klasnom interesu“. U mnogim Lukácssevima istraživanjima, ta direktnost skoro sasvim nedostaje. Društvena pozadina, s kojom se književna dela posreduju, javlja se kao kompleks protivrečnih tendencija u koje su, pored ekonomskih (npr. problem uticaja podela rada i specijalizacije na čoveka i njegovo mišljenje), integrisane i ideološke (upor. npr. istraživanje o Goetheu, Schilleru i Hölderlinu). Ako se možda Lukácsu — spisateljski — može uputiti prigovor, onda je to taj da se on, usled svog obuhvatnog poznavanja stvari kojem odveć lako pušta na volju, gubi u materijalu, pa se zbog toga glavna linija argumentacije ne pojavljuje uvek jasno; to je bez sumnje jedan od glavnih razloga mnogim nespo-razumima na strani njegovih kritičara. Karakteristično je da čak kod Brechta stvar stoji tako da on u svojim teorijskim reminescencijama zna da kaže nešto izvanredno čak i tamo gde su one usmerene protiv Lukácsa — samo što njegova kritika uopšte ne pogađa Lukácsa, jer Brecht polazi od neopravdanih podmetanja i nespo-razuma.

Estetička pravila realizma

Još ću pokazati da je Marcuseova tvrdnja da njegova kritika „ortodoksije“ stoji na tlu Marxove teorije — veliko preterivanje. To se može prosuditi već po tome što Marcuse, koji umetnosti samo u krajnjoj liniji priznaje njenu političku vrednost — ako se to tačno shvati, s tim se čovek može saglasiti³ — estetsku formu koja konstituiše umetničko delo proglašava autonomnom s obzirom na društvene odnose. Stoga je važno da se razjasni šta Marcuse, u poređenju i u suprotnosti s Lukácsom, a time i sa originernim marksističkim shvatanjem, podrazumeva pod pojmom estetske forme i kojoj metafizici on podleže. Ali najpre: šta znači estetska forma u marksističkoj teoriji umetnosti? Celo to složeno područje sažeću po tačkama.

³ Tendencija nekog pesništva mora izrastati iz radnje i ne sme mu se kalemiti s političkom namerom, primećuje Friedrich Engels.

1. Oštro i načelno treba praviti razliku između forme i čiste tehnike u nekom pesništvu. U tehniku spada npr. izbor i poredak *sižea* /Fabel/, takođe jezik ukoliko se primenjuje kao spoljno sredstvo izražavanja — kao psihološko i socijalno sredstvo izražavanja same delatne figure, on već spada u formu (u svojoj estetskoj funkciji on je, dakle, podeljen).

2. Estetički realizam, koji predstavlja stvarnu marksističku teoriju umetnosti (i koji se nalazi u neprevladljivoj suprotnosti prema naturalizmu, s jedne strane, i prema apstraktnoj ili apsurdnoj književnosti, s druge strane), zahteva neograničenost individualne i, kao individualne, neponovljive sudbine. Ono zanimljivo i uzbudljivo — takođe *lepo*, kao što ćemo kasnije videti — u svakom realističkom prikazu u pozorištu i romanu, zasniva se na tome što se gledaocu ili čitaocu prikazuju zamršene sudbine specifične osobe koja se pokazuje kao individualan „karakter”. — Kako *naturalizam* tako i *apsurdna književost*, koja apstrahuje od obilja i mnogostranosti individualnosti, ogrešuju se o taj estetički princip.

3. Estetički realizam — nezavisno od zahteva iz tačke 2. — vodi računa o dijalektičkom odnosu individualnog i opšteg, pri čemu ovo poslednje sme samo da „prosijava”; umetnost ne treba da padne u sociologizujuću naturalizam (kao npr. u staljinističkoj književnosti).

4. Estetički realizam obelodanjuje ono tipično u individualnom, tj. pripadnost likova određenom vremenu i određenom društvu — oni su građani ili radnici, frizeri ili profesori, sluškinje ili domaćice itd., a ne puki apstraktni, „istrgnuti” vagabundi, kako tačno primećuje Günter Anders povodom Beckettovog *Čekajući Godoa*.

5. Usled svoje sklonosti da figure ističe potpuno i celovito, estetički realizam pokazuje njihovu mnogostranu psihologiju i psihološku dubinu.

6. Svoje protagoniste (glavne figure) estetički realizam, u konsekvenciji njihovog delatnog razračunavanja s drugim likovima i s onim što je društveno opšte (u kojem se oni prisilno nalaze: ne postoje ljudi koji mogu živeti izvan društva, i „izolovani” i „usamljeni” ljudi jesu objekti podruštvljavanja), uvek opisuje u njihovom razvoju. Oni su na kraju uvek drukčiji — pobednički ili slomljeni, povučeni ili rezignirani itd. — nego što su bili na početku.

7. Estetički realizam odlikuje se „naivnošću” u smislu dopuštanja da obilje života utiče na umetnost. Ovo saobrazno Schilleru, koji kaže: „Genije je naivan ili nije genije.”

8. Estetički realizam čini „perspektivu” (Lukács) načelom svog umetničkog oblikovanja. Ta perspektiva, kojom se, osim toga, postiže i prosvetiteljski uticaj na publiku, prikazuje se kao estetski fenomen borbe — rečeno vrlo uopšteno i apstraktno — između dobra i zla, ljudskog i neljudskog. Na taj način književnost postaje „moralna pozornica” i fenomen etičke odluke.

9. Estetički realizam polaže vrednost na to da prikaz ostane u normalnom i stoga dijalektički strukturisanom vremenu. Bezvremenost lišena toka (nadvremenost), kao i zastajanje u jednom trenutku, ma koliko on prividno bio zanimljiv, protivreči njegovoj suštini. Zato ovde povezanost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti ostaje protivrečan ali normalan vreme-prostor /Zeit-Raum/ radnje. Ona barem mora prosijavati.

10. Bez obzira na moguće varijacije, sve do komedije, humoreske ili groteske, u centru estetičkog realizma nalazi se pitanje krivice. Tome ne protivreči uzgredno hvatanje u mrežu krivice bez vidljivog uzroka, jer ono u pesništvu samo odražava životnu situaciju koja je usled otuđenja postala neprozirna.

Prema tome, uspela estetska forma nekog književnog dela sastoji se u tome što je umetniku pošlo za rukom — intuitivno pošlo za rukom — da primeni u tezauma sažeta estetska načela za *savlađivanje sižea koji je izabrao*. To uspelo savlađivnje *sadržine*, izraza nekog književnog dela, u isto vreme je njegova uspela estetska forma. Tobožnje, drukčije definisane forme, ili su puke tehnike ili izgovori.

11. Svedena na zajednički imenitelj, intuitivna primena prethodnih „pravila” estetičkog realizma pruža estetsku perspektivu koja se, zbog svog obuhvatanja — shodno njegovoj antropološkoj dispoziciji — čoveka koji teži za slobodom i samoostvarenjem (čoveka, koji pod najrazličitijim dijalektičko-protivrečnim uslovima pokušava da tu težnju artikuliše na najrazličitije, čak najsuprotnije načine), može supsumirati pod pojam humanističkog. Humanizam, koji u tom obliku leži u osnovi svakog estetičkog realizma, sa svoje se strane definiše pomoću antropoloških određenja što se u teorijskoj antropologiji zgušnjavaju u konkretnu sliku čoveka koja se može racionalno shvatiti. Za pisca koji postupa pretežno intuitivno („evokativno”, kaže Lukács), ta slika čoveka senzibilizuje se u toku razvijanja sposobnosti da se čovek, kojeg on susreće u svojoj životnoj praksi, „doživi” i razume u svoj njegovoj dubini i mnogostranosti — tako da je on svoje „poznavanje čoveka” kadar da prenese i na figure iz prošlosti. S tom „doživljenom” humanističkom

slikom čoveka, koja ga nesvesno tera ka tome da ostvari napred navedena pravila svake značajne umetnosti, on dobija kvazi-antropološki uzor savlađivanja umetničkih zadataka koji su mu postavljeni. — Kao što smo videli, takav humanistički (i ujedno antropološki) ideal, nametnut iz same stvari a ne spolja, u suštini je, doduše, vezan za optimističko shvatanje čoveka i povesti, ali se u posebnim književnim slučajevima — da se poslužimo Marcuseom (str. 23 /213/) — može služiti „pesimizmom“ kao formom izražavanja i prolaznom formom za osvetljavanje prave, a to znači humanističke ljudskosti (npr. na kraju Brechtove *Majke Hrabrosti*).

Tada malo koristi kad se Marcuse vrlo uopšteno i vrlo maglovito (takođe u protivrečnosti s njegovim ostalim tezama) približava Lukácssevoj definiciji forme sledećim rečima: „Forma i sadržina (građa): estetska forma nije suprotna sadržini, čak ni dijalektički. Štaviše, forma u delu postaje sadržina i *vice versa* (str. 48 /226/). Kod Lukácsa ne postoji frazom bogato „*vice versa*“, već tu forma *jeste* (!) — tačno ili pogrešno, humanistički ili nihilistički — savladana sadržina.

Pesimizam i naturalizam

Marcuseova odbrana pesimizma u književnosti kao prosvetiteljskog i naprednog (str. 23 /213/ susreće se s Adornovom odbranom (na koga se Marcuse poziva i oslanja — str. 6 /204/) U svojim *Noten zur Literatur I /Beleškama o književnosti I/* Adorno se čak saglašava s jednom vrstom naturalizma, onako kako se ovaj opipljivo taloži u *apsurdnoj književnosti*. Pre nego što to pokažemo, neka bude ponuđena jedna Adornova formulacija koja u potpunosti odgovara onome što zahteva estetički realizam. On piše: „Od ranga i kvaliteta nekog umetničkog dela ne treba apstrahovati meru njegove artikulacije. Generalno, umetnička dela bi mogla vredeti utoliko više ukoliko su artikulisanija: tamo gde nije preostalo ništa mrtvo, ništa neformirano; nikakvo polje koje ne bi prošlo kroz oblikovanje. Što ga je ovo dublje zahvatilo, to je delo uspešnije. Artikulacija je spašavanje mnoštva u jednome.”⁴

Bilo bi teško da se ti zahtevi, koje sam ranije obuhvatio u „pravilima“ estetičkog realizma, pokažu na Beckettovim pozorišnim komadima. Adorno se o Beckettu

izražava oduševljeno na sledeći način: time što „apsurdna književnost užas otelovljuje bez kompromisa“ (a mi smo već videli kako: shematizacijom likova u „jednodimenzionalne“, koji se artikulišu upravo pomoću „mrtvog“ i „neformiranoga“; Adornov zahtev: „nikakvo polje koje ne bi prošlo kroz oblikovanje“, ovde nije nigde ispunjen), „ona služi“, nastavlja Adorno, „slobodi“. Kako — to ostaje Adornova i Marcuseova jedinstvena tajna. Već savesno posmatranje publike uči da je „golo prikazivanje užasa“ (Adorno) oduvek navodilo gledaoce na prestravljeno-bespomoćno mirenje s užasom. Tek prosijavanje istorijsko-društvene pozadine, posredovanja totaliteta, personalna subjektivna konkretnost likova provocira buđenje kritičkog razumevanja i ponekad odbijajuće opozicije, na kojoj insistiraju i Adorno i Marcuse.

Ako sâm Adorno piše: „Obilje ih (umetnička dela — L. K.) štiti od sramote prežvakavanja“, onda njegov rđav sud pogađa ne samo staljinistički naturalizam nego i „apsurdni“. Čisto prikazivanje „užasa bez kompromisa“ kod Becketta, koje Adorno zahteva, pogađa samo postvarenu površinu, fetišistički privid. Protivno Adornu i Marcuseu moramo istaći da realistički pisac — realistički u smislu koji smo mi definisali — mora omogućiti da se ponašanje i govorenje njegovih likova, a time i postvareni privid na kojem počiva njihovo ponašanje i govorenje, ispolje u odnosu prema konkretnom društvenom procesu. Samo tako dobijaju određenje „obilja“, koje zahteva Adorno, i prevladavaju „neformiranost“ Vladimira i Estragona, Pozza i Luckyja u *Čekajući Godoa*, i gospodara i slugu, kao i oba starca, u *Kraju partije*.⁵

U apsolutno modernom pesništvu, primećuje Lukács, horizont dela poklapa se s prividnim ideološkim (kod Becketta postvarenim) horizontom delatnih figura. To znači da se likovi, koji se pojavljuju u svojim prirodnim ideološkim granicama, ne opisuju tako da te granice postanu vidljive kao stvarne granice. Oni bivaju reflektovani samo u njihovoj sopstvenoj ideološkoj takovosti /*Sosein*/, a to ne znači ništa drugo nego površno *naturalistički*. Svejedno da li kod Joycea ili (pretežno) Prousta, Becketta ili Jonesca — tu nastaje novi naturalizam, takav koji više ne pruža, kao stari, fotografske reprodukcije činjeničnih stanja, već tako reći fotografije prividnih ideoloških svetova.

⁵ Čak gospodar i sluga, Pozzo i Lucky (Srećko), skrivaju svoje istinsko biće usled svoje „neformirane“ apstraktnosti, tako da za publiku, ali i za teoretičara umetnosti, ostaje skrivenom činjenica da npr. Lucky nije ništa drugo nego pravi sluga ovog sveta, intelektualac.

⁴ Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften 7, Aesthetische Theorie*, Frankfurt 1972, str. 284.

*Transcendentna forma
protiv sadržinskog savlađivanja*

Nema umetnika, ni najsamovoljnijeg ni najdekadentnijeg, koji ne bi pokušao da na neki način savlada izraz svog dela; da li mu to polazi za rukom ili ne, valja istražiti od slučaja do slučaja. Međutim, savlađivanje izraza znači istovremeno, i time identično, savlađivanje ljudskih, a time i društveno određenih sudbina. Govoriti o transcendiranju društvenih odnosa, kako to Marcuse zahteva za estetsku formu (str. 7 /205/) značilo bi transcendirati ljudsku egzistenciju uopšte. Ako čovek pokuša da razume šta on u stvari misli, naići će na ono što je kod umetničkog dela čisto tehničko: „reč, boju, ton itd.” (str. 17 /trebalo bi: 210, upor. 213/), ali tako da ono, prema Marcuseu, zahvata sadržinu. On piše: „U sudbini individue, specifično društvena sadržina javlja se preobražena.” Međutim, ovaj preobražaj se, nasuprot Marcuseovom shvatanju, odvija u sagledavanju /Durchschauen/ pomoću posredovanja s društvenim procesom. Sam Marcuse dodaje: „Postvarena objektivnost proizvodnih odnosa biva demistifikovana...” (str. 8 /upor. 205/). A to isključuje „transcendiranje”, jer demistifikacija uspeva samo na putu metodično dijalektičkog posredovanja „subjektivnosti” sa upravo tim društvenim odnosima, njihovim totalitetom i njihovim procesom; a to se tiče književnog dela, čak i onda kad navedena pravila estetičkog realizma ovo posredovanje diferencirano uzima za merilo savlađivanja sadržine.

Protivrečnost između forme koja „transcendiraju” društvene odnose i sadržinske „sudbine individua”, u kojoj se „specifična društvena sadržina javlja preobražena”, tj. protivrečnost Marcuseove forme — metafizike, u Marcuseovom estetičkom sistemu razrešava se na sledeći način.

Ako jedino forma koja *transcendiraju* društveno posredovanje stvara umetničko delo, ako, dakle, *sva* književna dela koja pokazuju *takvu* formu zaslužuju višu estetičku ocenu — a to su, kako Marcuse više puta podvlači, i ekspresionistička i nadrealistička dela — onda više ne postoji nikakva suštinska razlika između takvih pisaca kao što su Büchner, Thomas Mann, Joyce i Beckett. Onda nije potrebna nikakva detaljna i suptilna analiza i rasprava o tim delima, onda su i apstrakcije u liku „apsurdnog”, koje kapitalističku propast teraju na apstraktni nivo antropologizacije i ontologizacije pojavā

propasti, usled forme-transcendencije koja na njih prijanja, dovoljno dokazane kao istinska i velika umetnička dela. U Marcuseovom jeziku to znači: one su zbog svoje forme-transcendencije predestinirane da budu „revolucionarna” umetnička dela u smislu „radikalne promene” *qua* „anticipacije i refleksije” društvenih odnosa, čime im pripada i „kvalitet istine dela”. Ako je jeziku svojevrsna sposobnost da izvrće i zastire činjenična stanja, onda se Marcuseu mora dati oznaka umetnika jezika.

Ukazivanje na formu koja transcendiraju sve ono što je društveno Marcusea oslobađa naučne obaveze da se potanko upusti u različita — po vremenu i sadržini različita — književna dela i da ih istraži s obzirom na njihov specifičan karakter. Takve analize se zaista uzalud traže kod Marcusea. Kad bi to učinio, on bi se kao i Adorno zapleo u protivrečnost da teorijski — mada nehotice i nepotpuno — prizna estetičke principe realizma i da istovremeno veliča Beckettov antirealizam.

Ako se različite forme realizma — otprilike i grubo sažeto: antički, građanski i socijalistički — razlikuju jedino po tome što se odnose na čovekove različite *sadržinske* probleme i sudbine, onda ni značajna i *istinski* moderna umetnost ne može prekinuti konce koji vode ka načelima klasične umetnosti. Obrnuto, nihilistička ontologizacija, čak i u obliku „golog prikazivanja užasa” (Adorno), čijim subjektima nedostaje svaki (realistički zahtevani) razvoj karaktera — a koji je nadomešten tokom doživljaja što se vrti u krugu — dovodi do toga da potpuno iščezne „obilje” koje je Adorno zahtevao. Ako se uzme u obzir Beckett kao najjasnija i najkonsekventnija (ujedno najobdarenija) inkarnacija ekspresionističko-apsurdne književnosti, onda je kod njega još najbolje ono otuđeno obezluđenje modernog čoveka, njegova brbljivost, zgranutost, neartikulisanost, njegova apsurdna tragika koja se graniči s komičnim, njegova praznina i glupost, njegova nadmenost izokrenuta u svest o nižoj vrednosti; „reč tone u graju i brbljanje” a pokret u „apsurdno klovnovstvo” (Marianne Kesting).

Istina je relativno jednostavna: čovek koji se u nihilističkoj književnosti odražava kao „apsurdan”, izražava otuđenje, iako, opet, samo u neposredovanom obliku koji potpuno zastire specifično kapitalističko poreklo, koji je zbog toga ideološki i koji ontologizuje fenomen otuđenja. Time on čoveka izvitoperuje, premda ga donekle tačno opisuje u njegovom spoljašnjem načinu pojavljivanja. Ni pisac ni teoretičar umetnosti višestruko ne

shvataju da i ekstremno postvareni i „apsurdni“ čovek, koji je u kontekstu te apsurdnosti pored toga usamljen i „izolovan“ (mnogo diskutovani problem „izolacije“ u *apsurdnoj književnosti*), to može biti samo u „ansamblu društvenih odnosa“ (Marx); da kao društvena individua, i stoga kao individua koja se uvek odnosi prema društvenoj pozadini svog vremena, u svojoj suštastvenosti postaje razumljiva tek pomoću te pozadine; stoga „apsurdni“ čovek, prikazan u svom pravom značenju, u svojoj totalnoj apsurdnosti, „bez kompromisa“ prikazan u svom „užas“, nije ništa drugo do puki fantom, ideološki pronalazak Becketta, Adorna, Marcusea.

I Brechtovi Shen Teh, Grusche, Mutter Courage, Galilei, jesu usamljeni ljudi, ali oni nisu „izolovani“, jer žive u normalnom društvu, u običnom vremenu, i kreću se u normalnom, naime povесnom prostoru. Nasuprot tome, nedruštveni i nepovesni, tj. niti antički niti feudalni niti jasno građanski vagabundi (koji pripadaju nekom određenom sloju građanskog društva), pojavljuju se kao obične lutke ili strašila koja na tajanstven način stiču izvesne, tj. do apsurdnosti razblažene ljudske osobine, npr. da hodaju, menjaju šešire, čekaju na Godota i nadaju se. Ako bi korišćenjem realističkih sredstava pri savlađivanju izraza postalo realno vidljivo i razumljivo da je hodanje izraz faktičke nepokretnosti, da je menjanje šešira izraz faktičke otuđenosti delanja, a nandanje izraz čovekovog faktičkog beznađa u građanskom društvu, onda bi se udovoljilo estetičkim zahtevima upućenim umetničkom delu; ali bi tada sâmo apsurdno pozorište sigurno bilo odvedeno *ad absurdum*. Tada se od građansko-kapitalističke pauperizacije čoveka ne bi apstrahovalo u korist apstraktne apsolutizacije pauperizma, već bi pauperizam ušao u igru u čitavom svom „obilju“ (Adorno).

Ne antropološki nadvišena patologija, već individualističko-sudbinski prekopana i time na ravan estetskog ostvarenja stavljena sociologija, određivala bi pozorište i roman u njihovoj suštini i njihovom toku. Tada se — da iz prostornih razloga damo još jedan uput — delanje čoveka, koji je po svom prirodnom (antropološkom) određenju podruštvljeno-delatni čovek, ne bi nametljivo nudilo kao puka varijanta nedelanja, već bi se, obrnuto, nedelanje, što znači raznolika besmislenost naporâ individue podređene kapitalističkom otuđenju, nudilo kao varijanta delanja, kao otuđeno prividno delanje. Ako bi to bio makar Dionis (Godot) koji bi prouzrokovao ne-

plodnost svojih neprijatelja⁶, ponovo bi bila uspostavljena dijalektika ljudskog i neljudskog, ali kod Becketta Godot ostaje izvan života, životu potpuno stran.

Estetički realizam i erotsko

Čak i u ekstremno otuđenim prilikama kapitalizma, ta dijalektika ljudskog i neljudskog ostaje nerazorena, jer ona nije ništa drugo do tajna pokretačka sila svih istorijskih formacija koje se konstituišu kao klasna društva, a time i kapitalizma. Za čoveka koji je zapao u kapitalističko otuđenje, sve odredbe koje mu Beckett pripisuje mogu površinski biti tačne; uprkos tome, on se uvek ponaša kao magarac koji žudi za rëpom: on ne dopušta da ga bičuju i zlostavljaju, podjarmljuju i gone, dresiraju i manipulišu zato što ga to zabavlja, već zato što žudi za rëpom koja visi o biču.

Težnja za srećom, za ispunjenjem, radošću i lepoto, jeste ono što ga tera na prilagođavanje odnosima koji mu sve to obećavaju, donekle i pružaju, da bi mu utoliko više uzeli. „Asketski eros“ je njegova sudbina; obećanje i ograničeno ispunjenje radosti u uslovima redukovane ljubavi, potisnutog nezadovoljstva i depresije, parališuće rezignacije i obezduhovljenja, hladne deemocionalizacije i ogrubelosti, pounutrivanje zahtevanih tendencija odricanja pretvaraju u vladajuću moć nad čovekom. Ovo pounutrivanje i građanska demokratija koja „funkcioniše“ identični su. Skoro da bi se ironično moglo reći da taj identitet nije čak ni dijalektički, već apsolutni.

Književnost koja ne vodi računa o dijalektici erosa i askeze, već ih razdvaja u korist otuđenja i postvarenja, gubi iz vida pulsirajuću dušu celine, postaje skućena.

Mešanje vulgarno-marksističke i marksističke estetike

Privid opravdanosti svoje kritike estetičkog realizma, ili onoga što on pod njim razume, Marcuse stiće iz nediferenciranog mešanja vulgarno-marksističke estetike. Na str. 12. svog spisa*, koji ima karakterističan podna-

⁶ Upor. K. Kerényi, *Dionysos — Urbild des unzerstörbaren Lebens*, str. 227.

* Upor. Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija. Eseji o umjetnosti i kulturi*, (izbor i predgovor: Vjekoslav Mikecin), Školska knjiga, Zagreb 1981, str. 207. — *Prim. red.*

slov „Protiv određene marksističke estetike” — pri čemu reč „određene” želi da nagovesti da on uobičajenoj suprotstavlja svoju sopstvenu, tako reći marksističku ili istinski marksističku estetiku — Marcuse nabroja teze prema kojima se marksistička estetika orijentiše. U tački 2. marksističkoj estetici se podmeće zahtev za „vezivanjem umetnosti za društvene klase; istinska, progresivna umetnost jeste umetnost klase u usponu; ona izražava njenu svest”. Moglo bi se ironično pitati: šta Marcuse ima protiv klasa u usponu i njihove umetnosti? Sudeći po njegovim dosadašnjim spisima, protiv prvih nema ništa, a protiv „njihove” umetnosti samo to vulgarno i dogmatski pogrešno shvaćeno „njihove”. Njemu je, međutim, to „njihove” potrebno kako bi svoju sopstvenu, tobože marksističku estetičku metafiziku učinio verodostojnom. Mislim da tim osobitim i, s obzirom na neprijateljsku građansku tendenciju ka istom pojednostavljujućem krivotvorenju marksističke teorije, u isto vreme neodgovornim pojednostavljivanjem Marcuse čini sebe krivim zbog žalosnog krivotvorenja. Trebalo bi da Marcuse to zna i trebalo bi da to kaže; zašto ne kaže?: Marx je više cenio političke reakcionare Shakespearea i Balzaca nego Zolu, pisca proletarijata u 19. stoleću. Zola je svojini *Zerminalom* sasvim sigurno bio pisac proleterske klase u usponu. Zolino odveć direktno naturalističko opisivanje radničke bede Marx i Engels (ovaj na sličan način u sudu o jednom romanu Minne Kautsky) shvatali su kao umetnički nedovoljno. To navodi na razmišljanje i stavlja u pitanje Marcuseov rđav sud o „marksističkoj estetici”. U tački 3. Marcuse govori upravo o „kongruentnosti političke i književne tendencije”. Baš su Engels i Lukács bili ti koji su postavili estetički zahtev da tendencija ne sme da bude uzeta iz politike i nakalemljena na delo, već da se u svakom slučaju artikulisano mora razviti iz same radnje i samo kroz radnju. Kad prednjem stavu Marcuse dodaje da je marksističkoj estetici stalo do kongruentnosti revolucionarne sadržine i književnog kvaliteta, onda se pod tim književnim kvalitetom i njegovom revolucionarnom sadržinom mora razumeti nešto drugo nego politička tendencija; naime emancipatorska, čovečanska problematika, koja prosijava kroz komplikovanu dijalektiku ljudskih sudbina, koja nije revolucionarna zbog tendencije što je oblikuje, već zbog emancipatorsko-čovečanskog savlađivanja same te problematike.

Izjednačavanje prvog dela Marcuseovog stava s drugim stvara onu stilističku nejasnoću u čiju zaštitu Marcuse, u onome što sledi, može sprovoditi svoje grozne kritičke unosne poslove. Osobito rđavo stvar stoji s tač-

kom 4, jer u originernoj marksističkoj estetici uopšte ne može biti reči o „piščevoj obavezi da artikuliše interese i potrebe klasa u usponu (u kapitalizmu: proletarijata)”. U tački 5. Marcuse podmeće marksističkoj estetici shvatanje o nesposobnosti predstavnika „klase koja propada” da „produkuju drukčiju umetnost osim ‚dekadentne’”. Kao rezultat dosadašnjih tačaka, u tački 7.* sledi napad na estetički realizam, pri čemu se u sledećem pasusu nudi jedna mešavina podmetanja i tačnih tvrdnji (koje sam napred već sâm stavio u ispravan kontekst) na taj način što se na osnovu pogrešnog iskaza prvog dela obezvređuje tačan iskaz drugog dela: „Svaka od tih (u sedam tačaka formulisanih — L. K.) teza implicuje zahtev da se u književnom delu izraze (? — L. K.) društvene veze koje su uspostavljene putem proizvodnih odnosa — ne da su unete spolja, nego da proizlaze iz samog dela, iz oblikovane ‚građe’ i njoj primerene forme.”

Da bi pak svojoj kritici dao potrebnu težinu, Marcuse sasvim iznenada pravi razliku između Marxovih i Engelsovih shvatanja, s jedne strane, i „vulgarne estetike”, s druge strane (str. 13 /upor. 8. napomenu, str. 212/). Pri tom se on, očigledno, ne oseća sasvim dobro zbog opasnosti po svoju sopstvenu estetiku, koja je s tim povezana: on to čini jednim potezom, tako što mu se ispravke Marx-Engelsovog shvatanja, koje je priznao Hans-Dietrich Sander* i on sâm, neposredno javljaju kao „suviše selektivne”, te upućuje na „Marxove i Engelsove suprotne iskaze”, tj. one koji protivreče njihovim sopstvenim — čime opet širom otvara vrata, koja je sâm zalupio, za ulaz u svoje sopstveno estetičko shvatanje. Marksizam i vulgarni marksizam za njega su ponovo identični.

Ni Lukács nije izuzet, trik je uspeo. Zna se kakve je nesporazume i tirade mržnje Adorno izručio na Lukácsa (o tome sam često pisao), i Marcuse se ne bez razloga poziva na Adorna sa zahvalnošću punom poštovanja

* U pomenutom izdanju Marcuseovog eseja, koji je preveden sa engleskog, navedeno je samo šest tačaka — nije data šesta: „Prema tome: ograničenje istine umjetnosti na sudbinu reprezentanata nastupajuće klase u borbi sa vladajućim silama”. Upor. Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, Carl Hanser Verlag 1977, str. 12. — *Prim. red.*

* Upor. Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1970, VIII+285 str.; Marcuse upućuje na 171. i 174. str. četvrtog poglavlja: „Marx und Engels”, *naved. delo*, str. 141—174. — *Prim. red.*

(str. 6 /204/). S podignutim kažiprstom i kao da ta misao ne prožima celokupno Lukácsovo delo, Marcuse tvrdi: vulgarna estetika „implikuje... političko obezvređivanje ne-materijalnih snaga — naročito individualne svesti i njene društvene funkcije... Tamo gde istorijski materijalizam ne vodi računa o toj subjektivnosti, on postaje vulgarni materijalizam” (str. 14 /207/). Time je Marcuse, s jedne strane, prispeo tamo gde su Lukács i njegovi saborci odavno rekli mnogo bolje i temeljitije stvari; s druge strane, on je pojmom „subjektivnosti”, koji je kod njega potpuno nerazjašnjen i stoga maglovit, držao otvorenim put za svoju teoriju subjektivne transcendentnosti koji vodi u metafiziku.

Pojam subjektivnosti kod Marcusea

Subjektivnost, onako kako se pokazuje u njegovoj refleksiji, Marcuse određuje na sledeći način: „... unutrašnje moći: kontemplacija, osećanje, uobrazilja” (str. 15). Uskoro ćemo u celosti navesti pasus koji se na to odnosi, da bismo čitaocu pokazali šta Marcuse razume pod svojom sopstvenom „marksističkom” estetikom. Oguglao na klasno uslovljenu osobenost tendencija ka pounutrivaju i subjektivnosti u svesti građanske klase, posebno kasnograđanske *elite* i njenih ideologa, on se i ovde služi oprobanim metodom: zastupnicima drukčijih estetičkih teorija on podmeće previđanje različitih istorijskih formi pounutarnjene subjektivnosti, kao što je subjektivnost Abélarda, dvorske epike i jeretičkog pokreta, da bi odatle poučno zaključio: ti pokreti „izjašnjavaju se za osećajnost koja bi se, zacemento, jedva mogla protumačiti kao ideologija buržoazije u usponu” (str. 15). Nominalist Abélard se, uostalom, sasvim dobro može oceniti kao rani ideolog građanstva u usponu, baš kao i jeretički pokret poznog srednjeg veka, koji je, kao mlograđanski, i dugo posle renesanse pratio građanski pokret.⁷ A sada evo celog pasusa kod kojeg čitalac treba da ima u vidu metafizičku tvrdnju da subjekt istupa iz društvenog konteksta i stupa u dimenziju *sopstvene* subjektivnosti:

„Interpretacija subjektivnosti kao građanskog pojma još je više ojačala tu tendenciju. To je već istorijski kraj-

⁷ Upor. moju knjigu *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft*, 5. potpuno i 6. skraćeno izdanje. — Čak kad bi Marcuse imao pravo u svom tumačenju proteklih pojava, to ništa ne znači za ispravnost shvatanja o tendencijama ka subjektivnosti u dekadentnom klasnom građanstvu.

nje sumnjivo: Abélard, dvorska epika, jeretički pokret poznog srednjeg veka izjašnjavaju se za osećajnost koja bi se, zacemento, jedva mogla protumačiti kao ideologija buržoazije u usponu. No, u kom smislu insistiranje na pravu i istini osećajnosti kao vrednosti građanskog društva uopšte može važiti? Čini se da je suprotno slučaj. Subjekt istupa iz konteksta prometnih odnosa i prometnih vrednosti (stvarnih vrednosti građanskog društva!) i stupa u bitno drukčiju dimenziju (dimenziju svoje sopstvene subjektivnosti). To se može nazivati građanskim bekstvom iz realnosti — ali su u tom bekstvu oslobođene moći koje su doprinele obezvređivanju (i čak anuliranju) građanskih vrednosti. /Da ovo poslednje dokaže, Marcuseu bi moglo pasti vrlo teško! — L. K./ Područje ostvarivanja ličnosti, individue, premešta se sa područja principa učinka i motiva profita /kao da ne postoje druge dimenzije, npr. dimenzija umetnosti, nauke, politike, društvenosti itd. — L. K./ u dimenziju unutrašnjih /! — L. K./ moći isključenih iz tog područja: kontemplacija, osećanje, uobrazilja” (str. 14—15 /?/).

Izjednačavanje totaliteta društvenih odnosa s totalitetom ekonomije sâm Marcuse svodi na ravan vulgarnog ekonomističkog marksizma. Kontemplacija, osećanje i uobrazilja sasvim sigurno su momenti ideoloških, a to istovremeno znači društvenih procesa. Pre svega i nezavisno od toga što te ideološke moći u određenim socijalnim kontekstima mogu imati naprednu funkciju: Marcuse nije shvatio ništa od toga što je kod Heideggera (kome on, očigledno, još uvek pripada), Benna, Rilkea, kao ideologa elitne buržoazije, i kod samih njenih članova, „lepa duša”, koju su Hegel i Goethe odbacili, doživela nihilističko-jezovito ponovno rođenje, što subjektivno-pounutarnjeni svet dekadentne građanske individue ne predstavlja ništa drugo do duševni svet u kojem se sporadično-rasplinute refleksije o pojavama propasti i truljenja kasnograđanskog društva, koje se talože u nihilističkim slikama o čoveku i svetu, pretvaraju u graditeljske elemente samovoljnih „unutrašnjih” procesa refleksije.*

Te „unutrašnje moći” Marcuse bez ustezanja sumira pod pojmove „kontemplacija, osećanje, uobraz-

* Autor o tome govori podrobnije u odjeljku koji smo izostavili: „Das Allegorische im Expressionismus, Surrealismus und in der Absurden Literatur”, str. 51—74, odnosno u dijelu teksta (str. 69—84 pod naslovom: „Über den Begriff des Allegorischen in der ästhetischen Ideologie des Spätkapitalismus”, *Abstrakte Kunst und absurde Literatur*. Ästhetische Marginalien, Europa Verlag, Wien 1970, str. 69—89. — *Prim. red.*

lja", koji su bez razmišljanja proglašeni za pozitivne, ne pitajući o tome da li se možda u njih, pod određenim uslovima, sadržinski ne ulivaju razorne i antihumanističke tendencije. To da je fantazija psihičko mesto nepotkupljivo sačuvanih i neprolaznih ljudskih zahteva za srećom, uživanjem i samoostvarenjem protiv ideoloških manipulacija postojećeg klasnog društva, Marcuse je veličanstveno pokazao u drugim svojim delima. Međutim, i fantazija se, na nekim svojim područjima, može zloupotrebiti i korumpirati. S obzirom na Marcuseovu identifikaciju pozitivnih vrednosti fantazije s ekspresionizmom, nadrealizmom i apсурdnom književnošću, dakle s obzirom na porast antihumanističkih, nihilističkih i pesimističkih tendencija i vrednosti, koji se može susresti u toj umetnosti (koju Marcuse priznaje), malo pomaže kad Marcuse potom priznaje da i „osećajnost /Innerlichkeit/... može postati građa za postojeće" (str. 15 /upor. 208/).

U kontekstu podleganja estetičkom nihilizmu postaje razumljivo što se neosporni revolucionar Marcuse kod toga oseća nelagodno i što traži rezervat u koji može pobeći od istog tog nihilizma: taj rezervat je metafizički i, prema Marcuseu, sastoji se u tome što „subjektivnost... nasuprot njegovoj /pojedince, individue — prim. prev./ društvenoj egzistenciji... stiče iskustva koja se ne moraju temeljiti u njegovom klasnom položaju..." (str. 15. i sledeća / 208. i sledeća/). Ovo valja tačnije shvatiti tako da se ta iskustva ni sasvim uopšteno ne korene u društvenim odnosima. Ma koliko bilo opravdano razlikovanje između formalnih pojmova kao što su ljubav, zadovoljstvo, sreća, nada itd. i njihovih „realnih načina pojavljivanja" (str. 164 /upor. 208/), ono nije od pomoći ako se za analizu i prosuđivanje estetskih dela iz toga ne povuku nikakve konsekvencije.

Do čega je Marcuseu — neometanom realnostima i argumentima — neobično stalo, on sâm kaže: „Marksistička estetika je i preko svojih najuticajnijih predstavnika sudelovala u obezvređivanju subjektivnosti." Utvrđivanje ideoloških pojava, pridodatih toj kapitalistički oblikovanoj subjektivnosti, kao što je preziranje realnosti i njenog čoveka (uz istovremenu sklonost da se ona kao „ono korisno" žestoko iskoristi za sebe), nihilističko očajanje i praznine kao nekritički prihvaćena određenja „čoveka uopšte", elitno uzdizanje onoga Ja, povezano s bekvom od svake odgovornosti itd. — sve to Marcuse ne prima na znanje. Njemu je dovoljno „obezvređivanje subjektivnosti" — koje mu se iz nejasnih razloga javlja kao neopravdano — od strane „najuticajnijih predstava-

nika marksističke estetike". Stoga bez ustezanja može da nastavi: „Otuda davanje prednosti realizmu kao modelu progresivne umetnosti; odbacivanje romantike kao reakcionarne; osuda ekspresionizma", i posle ovoga klevetnički stereotip u čijoj se tami izjašnjenje za subjektivnost javlja u najjasnijoj svetlosti: „— uopšte: neprilika da se estetski kvalitet nekog dela (*dobro, lepo, istinito*) odredi drukčije nego pomoću klasne pripadnosti. Tako marksistička estetika reflektuje sudbonosno redukovanje radikalnog potencijala subjektivnosti, koji je u umetnosti našao svoje oblikovanje" (str. 16 /upor. 209/).

Na taj se način čitaocu sugerise da se nihilistička — šta, inače, treba da znači oznaka „apsurdan"? — dela kupaju u „radikalnom potencijalu". Estetska forma koja transcendirira društvene odnose — a koju je Marcuse otkrio — objašnjava sve (naravno, u njegovom smislu).

Estetska istina i lepo

Na strani 16. Marcuse najavljuje: protiv davanja prednosti realizmu on će pokušati da dokaže da su književna „optužba protiv postojećeg" i tendencije oslobađanja utemeljeni u onoj umetnosti „koja nadilazi društvenu uslovljenost, koja se odvajaju od date realnosti". Na ovom mestu, umorni od ponavljanja, gubeći interesovanje, mirimo se sa tom neodređenom i nejasnom formulom transcendencije. Saglasnost sa Marcuseom postoji, naprotiv, tamo gde on misli da je društvo stavljeno u pitanje u onoj umetnosti u kojoj se *kao istine* (kurziv moj) izražavaju „ekstremne situacije" ljubavi, smrti, krivice, propasti, sreće, ispunjenja. Saglasnost se poglavito zasniva na tome što se reč „istine" tačnije interpretira: estetska istina, u ovde navedenom kontekstu, postoji jedino tamo gde (odnoseći se na kapitalistički svet) estetski fenomeni ili simboli uistinu ljudske, a to istovremeno znači antinihilističke i antisubjektivističke artikulacije i samoostvarenja, sijaju /schein/ kroz radnju. Međutim, takve istine Marcuse nediferencirano priznaje za svaku umetnost kojoj je dao prednost, za Thomasa Manna kao i za Becketta.

Takve opšte fraze, kao što je ova da u svet umetničkog dela „na neki način" (?) provaljuje „ono drugo", naime „vlastita dimenzija" kojom se diže u vazduh normalnost otelovljena u društvenim institucijama, upravo su pogodne da spreče svaki tačniji uvid u suštinu postojećih umetničkih dela. Na pitanje u kojoj se umetnosti to uistinu zbiva, Marcuse ponovo upućuje na svoje shva-

tanje o „estetskom oblikovanju”, pri čemu se na str. 17. /upor. str. 210/ kaže (neka se obrati pažnja na krajnje formalistički, čak besadržajni opis): „*Estetsko oblikovanje* može se prethodno (? — L. K.) odrediti kao preobražena *mimesis* koja od građe (sadržine, dela realnosti), oblikovanjem materijala (reč, boja, toni itd.), stvara u sebi zatvoren totalitet (roman, dramu, pesmu itd.): *delo*.” Šta smo stvarno saznali o problemu estetskog oblikovanja? Samo nešto spoljašnje a ništa sadržinsko. No, Marcuse nastavlja (upućujući na poslednji odeljak svog spisa) ukazivanjem na problem „lepoga” koji je i po mom shvaćanju krajnje važan: specifično estetski pojam lepoga prvenstveno je ono o čemu treba reći da „oslobodilačka snaga lepoga leži najpre u njegovom erotskom kvalitetu”, u predstavljanju lepoga pomoću principa zadovoljstva (str. 70 /237/). Iako Marcuse daje upute, mi vrlo malo saznajemo o pojmu lepoga.

Pojam estetski lepoga je dvoznačan. Najpre, on znači moć, ponuđenu u pozorištu ili priči, da se gledalac ili čitalac aficira na sadoživljavanje, saosećanje, sudelovanje, i da se na tom putu izazove emocionalni užitek. Osećanje zadovoljstva, zbog toga što uzbudljivi i ispunjeni trenuci doživljavanja štite od dosade i praznine i time podaruju milinu i sreću, pobuđuje čitaoca ili gledaoca da o delima emfatično govore kao o „*lepin*”. To je slučaj i onda kad se užas i nesreća podignu do sadržine radnje. Takve radnje, međutim, nikada nisu u doslovnom smislu „*odvratne*”, kao npr. iz sasvim drugih razloga radnje u apsurdnoj književnosti. Taj pojam lepoga ima pretežno subjektivan karakter, jer je vezan za subjekt doživljavanja.

Objektivni pojam lepoga, naprotiv, ukazuje na drugi pravac. On upućuje na sadržinu. Već smo pokazali da estetičko-realističko savlađivanje sadržine pomoću raznolikosti i protivrečnosti sudbinâ — čak i onih koje, upravo stoga što se završavaju slomom i razočarenjem, ne omogućuju da prosija ono etički-ljudsko — „skriveno ljudsko jezgro” (Lukács) čini publici opipljivim i, kao tendenciju ljudskog razvitka, razumljivim. U svakoj velikoj umetnosti na estetski način se opredmećuje borba za erotizaciju i reerotizaciju, tj. za elemente ljudskog života koji ljudske odnose, posredstvom ljubavi, društvenosti i kulture (viših vrednosti), senzibilizuju i oslobađaju od varvarstva.

Uprkos nezadrživom pobedničkom pohodu otuđenja i varvarstva, estetska artikulacija zatrpanih humanističkih tendencija, ili, što je isto, prikazivanje borbe između varvarstva i ljudskog, počev od Balzaca ostaje glavna

stvar književnosti. Izvesno je da se od Balzaca mnogo toga promenilo u pogledu mogućnosti da se ta borba zaodene u dostatne i uverljive estetske forme. Umetnicima su postavljeni još teži zadaci: nemoć da budu dorasli tim teškoćama većina od njih plaća potonućem u alegorijske apstrakcije koje se, često protiv njihove volje, izlivaju u „apstraktnu” i „apsurdnu” akomodaciju na postojeće prilike. Njihova su dela prepuna odvratnosti, jer osukdevaju u onoj etičko-humanističkoj dijalektici koja potvrđuje njihovu lepotu.

Razumljivo je što se u epohi vladajućeg ekstremnog otuđenja — npr. u obliku totalne deindividualizacije (uniformisanja načina ponašanja, potrebâ, jezičkog duk-tusa i načina mišljenja, što se, pod imenom „kolektivizacije”, rado zamera socijalističkim zemljama) i obezduhovljenja najširih slojeva stanovništva — momenat samostalnosti, odvažnosti, heroizma, snage karaktera, pouzdanja u cilj itd, ne može više, kao nekada, pojaviti kao jednoznačna moć. Ali čak i u ekstremno otuđenoj čovekovoju težnji za srećom (za erotizacijom i reerotizacijom) krije se jedna humanistička tendencija, jedan element čovečanskoga. Ovo estetski ne uračunati ili ne savladati, razlog je što tolika mnoga nihilistička scenska dela i romani deluju na publiku odbojno, što ih ona odbacuje, osobito upoređeno sa snažnim uticajem jednog Tolstoja, Balzaca, Thomasa Manna i, takođe, Brechta. To što radnici i malograđani danas čitaju daleko manje nego ranije — opadanje pozajmica u bibliotekama je užasavajuće — ne može se svesti samo na rastuće otuđenje njihovih duhovnih i emocionalnih potencija, već isto tako i na eliminisanje lepote, onako kako je napred definisana, iz književnih dela.

Opravdanje nedijalektičkog realizma

Napuštanje estetičko-realističke ravni književnosti, kojoj se lepota jedino može priznati, i pad na ravan naturalizma, koji se odlikuje time što je površinsko-postvareni horizont vladajuće ideologije u isto vreme horizont apstraktnog i apsurdnog dela, mogu se razumeti, ali se ne mogu opravdati, iz društvenog razvoja i društvenih zapletenosti. Objašnjenje neke istorijski uslovljene pojave ne znači njeno potvrđivanje. Metoda da se ona, uprkos tome, može braniti, jeste onda, između ostalog, metoda da se realistička teorija ili, bolje, teorija estetičkog realizma prikaže nedovoljno i s nerazumevanjem,

da bi se potom s njom „svršilo” jednim jedinim udarcem tojagom. Na strani 21./212/ Marcuse citira Lukácsa — ipak jedno sasvim nekarakteristično mesto nastalo u dnevnoj diskusiji, na kojem je reč o teoriji umetnosti kao totalitetu i o onome što je tipično, pa i o tome da pravo umetničko delo reprezentuje tendencije razvoja društva, štaviše razvoja čitavog čovečanstva. S obzirom na Lukácsa i realizam, već sam rekao ono što je potrebno, tako da je ponavljanje suvišno. Za Marcusea ostaje rezervisano da u neoprostivom nerazumevanju Lukácsu poturi da ovaj od umetnosti zahteva takve „zakonomernosti” i uopštavanja kakvi se „mogu ispuniti samo u mediju teorije”. (Neka ne bude zapaženo da se on, očito računajući na čitaočevu neinformisanost, poziva na ekonomistkinju i mehanistkinju Lu Märten.) Zaključak, koji već znamo: „Kao što se umetničko delo ne može shvatiti pomoću pojmova teorije o društvu...” itd. Večno ponavljajući svoju tezu, samo dve stranice posle napada na Lukácsa Marcuse ne slučajno napada „veseli optimizam” propagandne umetnosti. Kao da sâm Lukács (kao, uostalom, i ja sâm, nezavisno od njega) nije najoštrije kritikovao upravo ozloglašeni „optimistički realizam” rane staljinističke i kasnije staljinoidne umetnosti kao birokratski („Narodni tribun ili birokrat”) i kao onaj koji se ne upušta u čovekove protivrečne i tragične probleme i borbe („Protiv pogrešno shvaćenog realizma”).

Cilj postaje vidljiv vrlo brzo. Reč je o opravdanju pesimizma — ovo u potpunoj saglasnosti s delima apstraktne i apsurdne umetnosti. Marcuse piše: „Ovaj pesimizam nije usmeren protiv revolucije” (str. 23 /213/). Realistički umetnik se uopšte ne odlučuje za ili protiv revolucije, on se, kao što smo videli, ne bavi politikom. To ostaje rezervisano za Marcusea, koji na drugom mestu osporava afinitet umetnosti prema društvenim odnosima. Ali na koji pesimizam Marcuse zapravo misli? Na onaj koji, u tragičnom slomu i potonuću u kapitalističku močvaru, omogućava da još uvek „na neki način” (Marcuse) zasvetli princip humanistički-čovečanskoga, koji pokreće napred čitav ljudski život, ili na Beckettov? (Prvi se od drugoga razlikuje kao zemaljski globus od kokišijeg jajeta.) U svetlu Marcuseovog zamazivanja suprotnosti između *kritičkog* „pesimizma” Thomasa Manna, i ne retko Brechtovog, s *nihilističkim* pesimizmom apsurdne književnosti, svakako da Marcuseova teorija „transcendira” svaku realnost. Beckettov Godot otelovljenje nade, nikada ne dolazi, čime Beckett hoće da kaže: besmisleno je nadati se! Doduše, Wladimir i Estragon to nisu razumeli, jer se oni ne daju odvratiti od toga da se uvek

iznova nadaju u Godotov dolazak. Međutim, njihovo stalno razočarenje pokazuje publici da u čovekovu prirodu spada da večno odustaje od Godota, da se večno — gotovo u ontološkoj „zakonomernosti” — zaglibljuje u blato. Takav je život, urlaju malograđani sa svih strana, a Beckett im to potvrđuje. Šta je tu revolucionarno, družo Marcuse?!

(...)

Finale

U jednom se, zaključno, slažemo s Marcuseom kad piše: „*Poniženi i uvređeni, Les Misérables*, stoje ne samo protiv feudalizma i kapitalizma nego za ljudskost a protiv neljudskosti svih vremena” (str. 33 /218/).

Ostalo bi još da se ispravi ono što Marcuse kaže o proletarijatu i njegovoj ulozi u kasnom kapitalizmu. Imajući u vidu SAD i Zapadnu Nemačku, on zastupa shvatanje da proletarijat nije više negacija postojećeg društva, već da je u nj integrisan (str. 38. i druge /221/). Da je to za pomenute zemlje istovremeno tačno i u jednom posebnom smislu (koji sam istraživao u više spisa) netačno, o tome bi valjalo raspravljati. Ipak, to je nešto drugo nego estetika.

(Leo Kofler, *Haut den Lukács — Realismus und Subjektivismus*. Marcuses ästhetische Gegenrevolution, Verlag Andreas Achenbach, Lollar am Lahn 1977, str. 7—49, 75.)

Preveo Danilo N. Basta

POZORJŠTE „PICCOLO”,
BERTOLAZZI I BRECHT

(Beleške o materijalističkom teatru)*

Želim ovde da ispravim nepravdu koja je naneta izvanrednoj predstavi koju je, jula 1962, izveo *Piccolo Teatro* iz Milana u Teatru nacija. Nepravdu, jer je Bertolazzijev komad, *El Nost Milan*, bio obasut opštim osudama i žaljenjima pariske kritike,¹ i zbog toga lišen publike koju je zasluživao. Nepravdu, jer nas Strehlerov izbor i režija nipošto ne zabavljaju prizorom otrcanih priča, nego nas uvode u samu srž problema moderne dramaturgije.**

* Tekst je prvi put objavljen u časopisu *Esprit*, decembra 1962. godine. Autor ga je uvrstio u zbornik radova nastalih 1960—1965. godine, *Pour Marx*, ali nije objavljen — između III i IV poglavlja: „Protivurečnost i nadodređenost. (Beleške za jedno istraživanje)” i „Rukopisi iz 1844’ Karla Marksa. (Politička ekonomija i filozofija)” / — u našem prevodu: *Za Marksa*, Nolit, Beograd 1971. Za potpuniji uvid u Althusserovo shvatanje umjetnosti i književnosti upor. „Odgovor Andréu Daspreu” i „Cremolini, slikar apstraktnog”. — *Prim. red.*

¹ „Epska melodrama”... „loše pučko pozorište”... „zarazni mizerabilizam iz Srednje Evrope”... „srceparatelna melodrama”... „najogavnije sentimentalisanje”... „stara izlizana cipela”... „Ulična pesma za Piafovu”... „mizerabilistička melodrama, realističko prenemaganje” (izrazi iz listova *Parisien-libéré*, *Combat*, *Figaro*, *Libération*, *Paris-Presse*, *Le Monde*).

** Giorgio Strehler (rođ. 1921) poznati talijanski režiser, do 1968. godine upravnik je pozorišta *Piccolo teatro della città di Milano*, u kojem postavlja niz zapaženih predstava, među kojima i Pirandelove *Divove sa planina* (1968), izložio je svoje shvatanje pozorišta u knjizi *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano 1974. — *Prim. red.*

*

Neka mi se ne zameri što ću, zbog razumevanja onog što sledi, ukratko „prepričati” Bertolazzijev komad².

Prvi od tri čina događa se u Milanskom Tivoliju, dvadesetih godina: bedan narodni Luna-park u gustoj magli jedne jesenje večeri. Ta magla, to je već jedna Italija drugačija od one iz naših mitova. I taj narod, koji tumara, na kraju dana, između baraka, gatara, cirkusa, i svih čari vašara: nezaposleni, sitne zanatlije, polu-prosjaci, cure koje vrebaju priliku, starci i starice koji vrebaju neku paru, pripiti vojnici, džeparoši koje prate pajkani... ni taj narod nije narod iz naših mitova — već lumpen-proletarijat koji provodi vreme kako može, pre večere (ali ne za sve) i noći. Tridesetak lica koja tumačaju ovim praznim prostorom, očekujući ne zna se šta, bez sumnje da nešto počne, predstava? ne, jer oni će ostati pred vratima, da nešto počne, uopšte, u njihovom životu, u kome se ništa ne dešava. Oni čekaju. Ipak, na kraju čina pojavljuje se u kratkom bljesku nagoveštaj jedne „priče”, obris jedne sudbine. Mlada devojka, Nina, kroz jednu poderotinu na šatri, gleda celom svojom dušom, preobražena cirkuskim svetlima, klovna koji izvodi svoju opasnu tačku. Pala je noć. Za časak, vreme je zaustavljeno. Već je vreba Togasso, loš momak, koji želi da je smota. Kratak izaziv, uzmak, odlazak. Tu je jedan starac, „gutač vatre”: otac, koji je sve video. Nešto se začelo, što bi moglo biti drama.

Drama? Drugi čin je savim zaboravlja. Usred dana smo, u ogromnom lokalu jedne kuhinje za siromahe. Tu je još čitava gomila malih ljudi, istog naroda, ali drugih ličnosti: ista zanimanja bede i nezaposlenosti, ostaci prošlosti, drame i smeh sadašnjosti — sitne zanatlije, lažljivci, jedan kočijaš, jedan stari garibaldinac, žene, itd. Takođe i nekoliko radnika koji grade fabriku, koji se jasno izdvajaju iz tog *lumpen-proletarijata*: oni već govore o industriji, politici, čak o budućnosti, ali s mukom, i još uvek nevesto. To je naličje Milana, 20 godina posle osvajanja Rima i sjaja *Risorgimenta*: Kralj i Papa su na svojim prestolima, narod u bedi. Da, dan drugog čina je zaista istina noći prvog čina: ovaj narod je bez istorije kako u životu tako i u snovima. On tavori, to je sve: jede (samo radnici odlaze, na znak sirene), jede i čeka. Život u kojem se ne događa ništa. Zatim, sasvim na kraju čina,

² Milanski dramski pisac s kraja prošlog veka, imao malo uspeha — bez sumnje zato što je tvrdoglavo ustrajavao na „verističkim” komadima dovoljno osobenog stila da se ne bi sviđali publici koja je tada određivala „pozorišni ukus”: buržoaskoj publici.

bez vidljivog razloga, Nina se vraća na scenu, i sa njom drama. Znamo da je klovn mrtav. Ljudi i žene malo po malo odlaze. Togasso iskršava, prisiljava devojkicu da ga poljubi, da mu dâ novac koji ima. Jedva nekoliko pokreta. Pristiže otac. (Nina plače na kraju dugog stola.) On ne jede: pije. Ubiće Togassa nožem posle jedne žestoke borbe, zatim će pobeći, preplašen, zaprepašćen onim što je učinio. Ovde takođe kratak bljesak, posle dugog tapkanja u mestu.

Treći čin, zora u sirotinjskom prenoćištu za žene. Starice, naslonjene na zid, sede, razgovaraju, čute. Jedna jaka seljanka, koja puca od zdravlja, sigurno se vraća u svoje selo. Žene prolaze: nama nepoznate, uvek iste. Kada zazvone zvona, Gospođa pokroviteljka će odvesti sav svoj svet na misu. Zatim, kada se scena isprazni, ponovo izbija drama. Nina je spavala u prenoćištu. Otac dolazi da je vidi, poslednji put pre nego što bude zatvoren u tamnicu: neka bar zna da je ubio zbog nje, za njenu čast... ali odjednom sve se izvrcē — Nina ustaje protiv svog oca, protiv iluzija i laži kojima ju je hranio, protiv mitova zbog kojih će on da strada. Jer, ona će se spasiti, i to sasvim sama, pošto tako treba. Napustiće taj svet koji je samo noć i beda, i ući u drugi, gde vlada zadovoljstvo i zlato. Togasso je bio u pravu. Ona će platiti cenu koju treba, prodaće se, ali će biti na drugoj strani, na strani slobode i istine. Sirene sada sviraju. Otac, koji je samo skrhanu telo, grli je, zatim odlazi. Sirene stalno zvone. Nina, uspravna, izlazi u svetlost dana.

*

Eto, u nekoliko reči, tema ovog komada, i njihovog redosleda. Sve u svemu, malo toga. Ipak dovoljno da se pothrane nesporazumi, ali takođe dovoljno da se otklone, i da se ispod njihove površine otkrije iznenađujuća dubina.

Prvi nesporazum je naravno prigovor da je to „mizerabilistička melodrama“. No dovoljno je da se predstava „doživi“, ili da se promisli o njenoj ekonomiji, da bi se on otklonio. Jer, ako i sadrži melodramatske elemente, cela drama nije ništa drugo do njihova kritika. Otac je taj koji u stvari živi sudbinu svoje kćeri na način melodrame, i to ne samo sudbinu svoje ćerke, već pre svega svoj sopstveni život u svome odnosu prema ćerki. On je taj koji je za nju stvorio fikciju jedne umišljene sudbine, i odgajao je u sentimentalnim iluzijama: on je taj koji očajnički nastoji da udahne život iluzijama kojima je hranio kćer — pošto želi da je sačuva od svih dodira

sa svetom koji joj je skrivao, i pošto je izgubio nadu da će ga ona u tome slediti, on ubija onog sa kojim dolazi Zlo, Togassa. Dakle, on stvarno i intenzivno živi mitove koje je stvorio da bi poštedeo ćerku od zakona ovog sveta. Otac je dakle prava ličnost melodrame, „zakon srca“ koji se obmanjuje u odnosu na „zakon stvarnosti“. I upravo tu hotimičnu nesvesnost odbija Nina. Ona sama stiće stvarno iskustvo o svetu. Sa klovnom umiru njeni mladalački snovi. Togasso joj je otvorio oči, raspršujući joj istovremeno mitove iz detinjstva i očinske mitove. Upravo njegova nasilnost ju je oslobodila reči i dužnosti. Najzad je videla svet ogoljen i surov, u kojem je moral samo laž; shvatila je da joj je spas u sopstvenim rukama i da će preći u drugi svet samo plaćajući jednim dobrom kojim raspolaže: mladošću svoga tela. Velika rasprava na kraju trećeg čina više je od rasprave sa ocem: rasprava sveta bez iluzija sa jednim iluzijama „srca“, rasprava stvarnog sveta sa melodramatskim svetom, dramatsko osvešćenje koje baca u ništavilo melodramatske mitove, iste one zbog kojih je zamerano Bertolazziju i Strehleru. Oni koji su iznosili ovu zamerku mogli su jednostavno da otkriju u komadu kritiku koju su hteli da mu upute iz gledališta.

Ali jedan drugi, mnogo dublji razlog, otklanja ovaj nesporazum. Verujem da sam ga nagovestio ukazujući na „pojavljivanje“ u komadu, to jest kada sam ukazao na neobičan ritam njegovog „vremena“.

Ovo je zapravo predstava jedinstvena po svom unutrašnjem razdvajanju. Već je zapaženo da sva tri čina imaju istu strukturu, i skoro isti sadržaj: istovremeno postojanje jednog praznog vremena, dugog i koji se sporo živi, i jednog ispunjenog, kratkog kao bljesak. Istovremeno postojanje jednog prostora naseljenog mnoštvom lica koja imaju slučajne ili epizodne odnose, — i jednog suženog prostora, zapletenog u smrtonosni sukob, u kojem žive tri lica: otac, ćerka, Togasso. Drugim rečima, ovo je komad u kojem se pojavljuje četrdesetak lica, pri čemu drama zahvata jedva tri. Staviše, između ova dva vremena, ili ova dva prostora, nema nijedne *eksplicitne* veze. Lica vremena su kao stranci licima bljeska: po pravilu im ustupaju mesto (kao da ih kratka oluja tera sa scene!) da bi se vratili u sledećem činu, pod drugim izgledom, kada jednom nestane trenutak koji je stran njihovom ritmu. Tek produbljujući skriveni smisao ovog razdvajanja dolazi se do srži predstave. Jer, gledalac doista doživljava ovo produbljivanje, kada između prvog i trećeg čina prelazi od zbunjene rezervisanosti do začuđenosti, i zatim do strasnog pristajanja. Hteo bih

samo da ovde ponovo promislim o ovom doživljenom produbljanju i glasno iskažem taj latentni smisao, koji gledaoca i protiv njegove volje zahvata. Evo dakle odlučujućeg pitanja: kako se može dogoditi da ovo razdvajanje bude toliko izražajno i šta ono izražava? Kakvo je dakle ovo odsustvo odnosa što sugerise jedan skriveni odnos koji ga zasniva i opravdava? Kako ova dva oblika temporalnosti mogu koegzistirati, prividno strani jedan drugom, a ipak povezani jednom doživljenom vezom.

Odgovor je sadržan u ovom paradoksu: upravo odsustvo odnosa uspostavlja stvaran odnos. Komad dostiže svoj izvorni smisao kada uspe da predstavi i omogući doživljaj ovog odsustva odnosa. Ukratko, ne verujem da se ovde radi o melodrami koja je nakalemljena na hroniku narodnog života u Milanu 1890. Ovde se radi o melodramatskoj svesti koju kritikuje jedna egzistencija: egzistencija milanskog lumpen-proletarijata 1890. Bez ove egzistencije ne bi se znalo o kojoj se melodramatskoj svesti radi; bez ove kritike melodramatske svesti ne bi se pronikla latentna drama egzistencije milanskog lumpen-proletarijata — njegova nemoć. Šta zapravo znači ova hronika bedne egzistencije koja čini suštinu tri čina? Zašto vreme ove hronike predstavlja mimohod savršeno tipiziranih bića, savršeno anonimnih i među sobom zamisljivih bića? Zašto je ovo vreme ovlašnih susreta, uzajamno izmenjanih reči, započetih raspri, u stvari prazno vreme? Zašto ovo vreme, kako odmiče, od prvog ka drugom, zatim ka trećem činu, teži ka ćutanju i nepokretnosti (u prvom činu još uvek ima privida života i kretanja na sceni; u drugom činu su svi seli i neki već ćute; u trećem činu starice čine deo zida) — ako ne da bi se sugerisao stvarni sadržaj ovog bednog vremena: jednog vremena u kojem se ništa ne događa, vremena bez nade i budućnosti, vremena u kojem je sama prošlost zaustavljena u svom ponavljanju (stari garibaldinac), u kojem se budućnost jedva nazire kroz političko mučanje zidara koji grade fabriku, vremena u kojem se gestovi ne nastavljaju i nemaju posledice, u kojem se sve dakle svodi na nekoliko dodira na površini života, „svakodnevnog života“, na razgovore i raspre koje se izjalovljuju ili koje svest o njihovoj ispraznosti čini ništavnim³ — ukratko, jedno zaustavljeno vreme u kojem se još ništa ne događa što podseća na Istoriju, jedno vreme

³ Ima tu cela jedna prećutna saglasnost te raje da se razdvoje kavgadžije, da se priguše prejake patnje, kao ova patnja mladog para nezaposlenih, da se svi grčevi i smutnje ovog života privedu svojoj istini: ćutnji, nepokorenosti, ništavilu.

koje je prazno i trpi se kao prazno: vreme njihove sudbine.

Ništa tako majstorsko nije mi poznato u tom pogledu kao režija drugog čina, pošto nam ona upravo pruža neposrednu percepciju tog vremena. U prvom činu moglo se pomisliti da je predeo Tivolija prepušten samo namaru nezaposlenih ili besposlenih koji dolaze da se na kraju dana muvaju oko nekoliko iluzija i čarobnih svetiljki. U drugom činu, ne može se odoleti očiglednosti da je prazan i zatvoren prostor narodne kuhinje samo obličje vremena sudbine ovih ljudi. Na dnu jednog zida izlizanog od upotrebe i skoro na kraju jednog nedokučivog stropa, prekrivenog ispisanim pravilima upola izbrisanih vremenom, ali još uvek čitljivih, nalaze se: dva ogromna duga stola, paralelna sa rampom, jedan u prvom planu, drugi u drugom; iza toga, sasvim uz zid jedna vodoravna gvozdna šipka, koja ograđuje pristup kuhinji. Tuda će doći ljudi i žene. Sasvim desno, jedna visoka pregrada, pod pravim uglom u odnosu na liniju stolova, odvajala salu od kuhinje. Dva otvora, jedan za alkohol, drugi za hranu. Iza pregrade kuhinja, lonci koji se puše, kuvar, koji se ne da omesti. To ogromno polje paralelnih stolova, u svojoj ogoljenosti, to beskrajno dno zida, čine mesto nepodnošljive škrtosti i praznine. Nekoliko ljudi sedi za stolom. Tu i tamo. S lica i s leđa. Govore okrenuti licem ili leđima, kao što i sede. U prostoru suviše velikom za njih, koji nikada neće uspeli da ispune. Oni će tu nagovestiti svoje kukavne odnose, ali će uzaludno napuštati svoja mesta i pokušavati da se pridruže slučajnom susedu, koji preko stolova i klupa dobacuje reč kojoj treba uzvratiti, nikada neće ukloniti stolove i klupe koji ih zauvek razdvajaju od njih samih, ispod nepromenljivih natpisa sa pravilima, koji nad njima vladaju. Ovaj prostor je zapravo vreme njihovog života. Jedan čovek tu, jedan tamo. Strehler ih je rasporedio. Ostaće tu gde su. Jedu, prestaju da jedu, nastavljaju sa jelom. A tada sami gestovi dobijaju svoj puni smisao. Na početku scene vidi se ličnost sprema, lica jedva nešto iznad tanjira, koji bi da drži obema rukama. Vreme koje utroši da napuni svoju kašiku, da je prinese ustima, i poviše njih, beskrajnim pokretom, kako bi zaista bio siguran da iz nje neće ništa izgubiti, usta najzad puna, kontroliše svoj zalogaj, odmeravajući ga, pre nego što će ga progutati. Zatim se zapaža da drugi, okrenuti leđima, čine iste geste: visoko dignut lakat fiksira leđa u njihovoj neravnoteži — vide se kako jedu odsutni, kao što se vide svi odsutni, drugi, koji, u Milanu i u svim velikim gradovima sveta, prave iste svete geste, zato što je to čitav

njihov život, i zato što im ništa ne dozvoljava da drugačije žive svoje vreme. (Jedini koji izgledaju kao da žure su zidari, jer sirena određuje ritam njihovog života i rada.) Ne znam da je ikada sa toliko snage, u strukturi prostora, u rasporedu mesta i ljudi, u trajanju elementarnih gestova, prikazan duboki odnos ljudi prema vremenu koje žive.

Dakle, evo suštine: ovaj vremenskoj strukturi „hronike” suprotstavlja se jedna druga vremenska struktura — vremenska struktura „drame”. Jer vreme drame (Nina) je puno: nekoliko bljesaka, vreme zapleteno, vreme „dramatično”. Vreme u kojem nije moguće da se nešto ne dogodi. Vreme koje pokreće iznutra neodoljiva sila, i koje samo stvara svoj sadržaj. To je per excellence dijalektičko vreme. Jedno vreme koje ukida drugo i strukturu njegovog prostornog predstavljanja. Kada su ljudi napustili kuhinju, kada su tu ostali samo Nina, otac i Togasso, nešto je odjednom nestalo: kao da su oni koji su tu bili sa sobom odneli sav dekor (genijalni potez Strehlera — da od dva čina napravi jedan, i da u *istom dekoru* igra dva različita čina), sam prostor zidova i stolova, logiku i smisao ovog mesta; kao da je sam sukob ovaj vidljiv i prazan prostor zamenio jednim drugim prostorom, nevidljivim i zbijenim, ireverzibilnim, jednodimenzionalnim, prostorom koji ga sunovraćuje prema drami, i koji je najzad trebalo da ga tu sunovrati, ukoliko zaista postoji drama.

Upravo ova suprotnost daje dubinu Bertolazzijevom komadu. S jedne strane nedijalektičko vreme, u kojem se ništa ne događa, bez unutrašnje nužnosti koja izaziva na akciju, ili odvijanje: s druge strane dijalektičko vreme (vreme sukoba), koje njegova sopstvena unutrašnja protivurečnost goni da proizvede svoje nastajanje i svoj rezultat. Paradoks *El Nost Milana* je da se dijalektika tu odvija takoreći lateralno, zakulisno, negde u uglu scene i na kraju činova: ovu dijalektiku (čini se, ipak neopodnohnu za svako pozorišno delo) uzalud čekamo — ličnosti joj se podsmevaju. Njoj treba vremena, i uvek stiže samo na kraju, pre svega noću, kada je zrak bremenit glasovitim sovama, zatim u podne, kad sunce već zalazi, najzad kada se rađa zora. Ova dijalektika uvek stiže kada su svi otišli.

Kako shvatiti „kašnjenje” ove dijalektike? Da li ona kasni kao svet kod Hegela i Marxa? Ali kako jedna dijalektika može biti u zakašnjenju? Pod jednim jedinim uslovom: da bude drugo ime jedne svesti.

Ukoliko se dijalektika *El Nost Milana* odvija zakulisno, u uglu scene, to je zato što ona nije ništa drugo do

dijalektika jedne svesti: svesti oca i njegove melodrame. I baš zato je njeno razaranje prethodni uslov svake stvarne dijalektike. Podsetimo se ovde analiza koje Marx, u *Svetoj porodici*, posvećuje ličnostima Eugenea Suea⁴. Pokretač njihovog dramatskog ponašanja je njihova identifikacija sa mitovima buržoaskog morala; ovi bednici žive svoju bedu kroz oblike moralne i religiozne svesti: pod tuđim izlizanim perjem. Time oni prikrivaju svoje probleme i svoju sopstvenu sudbinu. Melodrama, u ovom smislu, je zapravo tuđa svest nakalemljena na stvarnu sudbinu. Dijalektika melodramatske svesti moguća je samo po ovu cenu: da je ova svest pozajmljena spolja (iz sveta sublimirajućih alibija i laži buržoaskog morala), a da opet bude doživljena baš kao svest jedne sudbine (prostog sveta) ipak sasvim tuđe toj svesti. Odatle sledi: između melodramatske svesti s jedne strane, i egzistencije ličnosti s druge strane, ne može da postoji, u pravom smislu govoreći, *protivurečnost*. Melodramatska svest nije protivurečna ovim sudbinama: to je jedna sasvim

⁴ U Marxovom tekstu (*Sveta porodica*, éd. Costes II, str. 85—136; str. 5—124) nema eksplicitne definicije melodrame. Ali je tu data njena geneza, čiji je rečiti svedok Sue.

a) Vidimo kako su u *Tajnama Pariza* moral i religija *nakalemljeni* na bića koja su „prirodna” (uprkos svojoj bedi i nevolji). Tegobnog li kalemljenja! Potrebni su za to Rodolphov cinizam, sveštenikova moralna ucena, silna sredstva policije, tamnice, internacije, itd... „Priroda” na kraju podleže: jedna tuđa svest će njome vladati (i zadesiće je još mnoštvo katastrofa da bi služila spas).

b) Poreklo tog „kalemljenja” bode oči: Rodolpho nameće tim „nedužnim bićima” ovu pozajmljenu svest. Rodolpho ne pripada ni narodu ni „nedužnima”. Ali on hoće (razume se) da „spase” narod, da mu otkrije da ima dušu, da postoji jedan Bog, itd. — ukratko on mu nudi da milom ili silom majmunski podražava buržujski moral, kako bi bio miran.

c) Uviđamo (Marx, *MED*, 5, str. 160: „Lica kod Eugèna Suea (...) moraju iskazivati njegovu vlastitu spisateljsku nameru, koja ga opredeljuje, da lica pušta da delaju tako a ne drugačije — kao svoje razmišljanje, kao svesnu pobudu svoje radnje”) da je Sueov roman priznanje njegove namere: pružiti „narodu” jedan književni mit koji bi istovremeno bio propeutika za svest koju on treba da ima, i svest koju on treba da ima da bi bio narod (tj. „spašen”, što znači pokoran, paralizovan, drogiran, ukratko moralan i religiozan). Ne može se na ogoljeniji način reći da je sama buržoazija izmislila za narod narodni mit melodrame, koju mu je ponudila ili ga na nju prinudila (feljtoni u visokotiražnoj štampi, jeftini „romani”) u isto vreme kada mu je „pružila” sirotinjska prenočišta, narodne kuhinje, itd.: ukratko jedan dosta dobro smišljen sistem preventivnog milosrđa.

d) Ipak je zgodno videti većinu zvaničnih kritičara kako izigravaju gađenje pred melodramom! Kao da je buržoazija

drugačija svest, nametnuta spolja jednoj određenoj sudbini, ali bez dijalektičke veze sa njom. Zato melodramatska svest može biti dijalektička samo ukoliko ne poznaje svoje stvarne uslove i tako se zatvori u svom mitu. Zaštićena od sveta, ona rasplamsava tada sve fantastične oblike jednog zahuktalog sukoba, koji predah od jedne katastrofe može da nađe samo u huci druge: ona tu huku uzima za sudbinu, a njenu zahuktalost za dijalektiku. Dijalektika se ovde obrće naprazno, jer je ona samo dijalektika praznine, zauvek odsečena od stvarnog sveta. Ova tuđa svest, iako nije protivurečna svojim uslovima, ne može iz sebe izaći sama, svojom „dijalektikom“. Potreban joj je raskid — i prepoznavanje tog ništavila: otkrivanje nedijalektičnosti te dijalektike.

To je ono što ne nalazimo nikada kod Suea, ali vidimo u *El Nost Milanu*. Poslednja scena daje najzad objašnjenje paradoksa predstave i njene strukture. Kada se Nina sukobljava sa ocem, kada ga vraća u noć sa njegovim snovima, ona istovremeno prekida sa melodramatskom svešću i njenom „dijalektikom“. Time je za

njihovim posredstvom *zaboravila* da ju je ona izmislila! Ali treba sasvim otvoreno reći da je ta izmišljotina zastarela: mitovi i milosrđe koji se udeležuju „narodu“ danas su drugačije i domišljatije organizovani. Treba takođe reći da je to jedan izum za druge, i da je svakako neumesno videti kako vaša sopstvena dobra dela sasvim slobodno na prijemu sede do vas, ili bez ikakvog zavora paradiraju na višim vlastitim scenama! Možete li da zamislite recimo danas sentimentalnu štampu (koja je narodni „mit“ modernih vremena) pozvanu na duhovni koncert vladajućih ideja? Ne treba mešati poretke stvari.

e) Istina, sebi možemo da dozvolimo ono što zabranjujemo drugima (to je negda i za same njih bilo obeležje „velikaša“): izmenu uloga. Neka Otmjena osoba može, igre radi, takođe da se posluži pomoćnim stepeništem (da se posluži onim što je dala ili preputila narodu). Sve je tada u onom što se podrazumeva kod te varljive zamene, u kratkotrajnosti pozajmice, i u njenim uslovnostima: ukratko, u ironiji igre, gde se dokazuje (da li je uopšte potreban ovaj dokaz?...) da nas ništa ne obmanjuje, pa ni sredstva kojima obmanjujemo druge. Ukratko, rado se „od naroda“ pozajmljuju mitovi, loša roba koja mu se fabrikuje i udeležuje (ili prodaje...), ali pod uslovom da se oni prilagode i na odgovarajući način „obrade“. Nađe se tu velikih „obrađivača“ (Bruant, Piaf, itd.) ili pak osrednjih (braća Jacques). Činimo se „narodom“, da bi se koketiralo sa tim što smo iznad svojih sopstvenih metoda: zato se treba pretvarati da jesmo (da nismo) isti onakav narod kakav primoravamo narod da bude, onakav narod iz narodnog „mita“, narod sa okusom melodrame. Ali ova melodrama ipak ne zaslužuje scenu (pravu scenu, pozorišnu). Ona se degustira u malim gutljajima, u Kabareu.

f) Odavde zaključujem da ni amnezija ni ironija, ni gađenje ni odobravanje, ne predstavljaju ni senku kritike.

nju kraj ovim mitovima i sukobima koje oni izazivaju. Ona odbacuje oca, svest, dijalektiku, prelazi prag drugog sveta, kao da hoće da pokaže da se baš tu dole stvari događaju, da tu dole sve počinje, da je sve već počelo, ne samo beda ovog bednog sveta, nego i kukavne iluzije njegove svesti. Ova dijalektika koja ima pravo na samo krajičak scene, na dnu jedne pripovesti koju nikada ne uspeva da zahvati i njome zavlada, sasvim tačno predstavlja kvazi-ništan odnos jedne lažne svesti prema stvarnoj situaciji. Ova dijalektika, konačno prognana sa scene, potvrđuje neophodnog raskida, koji nalaže stvarno iskustvo, strano sadržaju svesti. Kada Nina prolazi vrata koja je dele od dana, ona još uvek ne zna šta će biti njen život, da možda gubi. Bar mi znamo da se ona upućuje prema pravom svetu, koji je uglavnom svet novca, ali isto tako i svet koji stvara bedu i nameće joj čak svest o „drami“. Marx nije rekao ništa drugo kada je otklonio lažnu dijalektiku svesti, čak i narodne, da bi prešao na iskustvo i izučavanje drugog sveta: sveta Kapitala.

Ovde će možda neko želeti da me zaustavi, i prigovori mi kako ovo moje promišljanje komada prevazilazi nameru njegovog autora — i da ja u stvari pripisujem Bertolazziju ono što po pravu pripada Strehleru. Ja bih opet rekao da ova primedba nema smisla, jer ono o čemu se ovde radi, jeste latentna struktura komada, i ništa drugo. Nisu važne eksplicitne namere Bertolazzija: ono što je značajno sa one strane reči, ličnosti i radnje u njegovom komadu, jeste unutrašnji odnos osnovnih elemenata njegove strukture. Išao bih i dalje. Malo je značajno da li je Bertolazzi svesno hteo ili nesvesno proizveo ovu strukturu: ona čini suštinu njegovog dela, i samo ona omogućava da se razumeju Strehlerovo tumačenje i reakcija publike.

Baš zato što je Strehler imao jasnu svest o implikacijama ove jedinstvene strukture,⁵ pošto su njegova postavka i njegovo vođenje glumaca bili podređeni njoj, gledalište je bilo time potreseno. Emocija gledalaca ne

⁵ „Glavno obeležje dela sastoji se upravo u naglim pojavama jedne istine koja još nije sasvim određena... *El Nost Milan* je drama u pola glasa, koja se s vremena na vreme pojašnjava da bi se iznova preinačila, drama koja se kreće dugačkom sivom linijom koja se ponegde zamrsi. Bez sumnje iz tog razloga nekoliko odlučna krika Nine i njenog oca dobijaju reljefnost posebne tragičnosti... Kako bi se naglasila ova skrivena struktura dela došlo se na delimične preinake konstrukcije komada. Četiri čina koja je predvideo Bertolazzi svedena su na tri spajanjem drugog i trećeg čina...“ (Prezentacija predstave.)

objašnjava se samo „prisutnošću” do tančina ovog narodnog života, ni bedom ovog naroda, koji ipak nekako živi i preživljava od danas do sutra, podnoseći svoju sudbinu, uzvraćajući joj kad-kad smehom, kad-kad slaganjem, najčešće ćutnjom, ni kratkotrajnim bljeskom Nine, njenog oca i Togassa: već u suštini nesvesnom percepcijom ove strukture i njenog dubokog smisla. Ova struktura nigde nije izložena, nigde nije predmet razmatranja, ili obraćanja. Ona se nigde ne može opaziti direktno u komadu, kao što se opaža kakva vidljiva ličnost ili odvijanje radnje. Ona je ipak tu, u prećutnom odnosu vremena naroda i vremena drame, u njihovoj međusobnoj neravnoteži, u njihovom neprestanom uzajamnom „upućivanju” i najzad u njihovoj istinskoj i lažnoj kritici. Strehlerova postavka omogućava publici da opazi ovaj latentan razdirući odnos, ovu prividno bez značaja a ipak odlučujuću napetost, a da to publika nije u stanju da direktno prevede u pojmove jasne svesti. Da, gledaoci su aplaudirali u komadu nečemu što ih je prevazilazilo, što je možda prevazilazilo snage njegovog autora, a što im je Strehler pružio: jednom skrivenom smislu, dubljem od reči i gestova, dubljem od neposredne sudbine ličnosti, koje žive ovu sudbinu a da je nikada ne shvataju. Ni sama Nina, koja je za nas raskid i početak, obećanje jednog drugog sveta i jedne druge svesti, ne zna šta čini. Ovde se, zaista, može s punim pravom reći da svest kasni, jer mada još uvek slepa, ona smeru najzad na jedan stvarni svet.

*

Ako je ovo promišljeno „iskustvo” zasnovano, ono može time da osvetli druga, pitajući se o njihovom smislu. Ovde mislim na probleme koje postavljaju veliki Brechtovi komadi, i koji, u principu, možda nisu bili sasvim najbolje razrešeni pribegavanjem pojmovima učinka distanciranja ili epskog teatra. Krajnje sam pogođen činjenicom da je latentna disimetrično-kritička struktura zakulisne dijalektike koju nalazimo u Bertolazzijevom komadu, u suštini takođe struktura komada kao što su *Majka Hrabrost* i, više od drugih, *Galilej*. U njima takođe imamo posla sa oblicima temporalnosti koji ne uspevaju da se integrišu jedan sa drugim, koji su bez međusobnog odnosa, koji koegzistiraju, ukrštaju se, ali se ne susreću takoreći nikada; sa doživljenim događajima koji se upliću u dijalektiku, smeštenu po strani kao u zraku; sa delima koje obeležavaju unutrašnji rascep, drugost bez razrešenja.

Dinamika ove latentne specifične strukture, i posebno koegzistencija bez eksplicitnih odnosa dijalektičke i ne-dijalektičke temporalnosti, omogućava istinsku kritiku iluzija svesti (koja uvek sebe smatra dijalektičnom), istinsku kritiku lažne dijalektike (sukob, drama, itd.), pomoću uznemirujuće stvarnosti koja joj stoji u osnovi i koja čeka da bude prepoznata. Tako, recimo, u *Majci Hrabrost*, rat nasuprot ličnim dramama njene zaslepljenosti, nasuprot lažnoj nuždi njene gramzivosti; tako u *Galileju* istorija koja je sporiya od nestrpljive svesti o istini, istorija takođe uznemirujuća za svest koja ne uspeva nikada da „zahvati” trajno u nju u toku svog kratkog života. Ovo prećutno suočavanje svesti (koja u dijalektičko-dramatičnom obliku živi svoju sopstvenu situaciju i veruje da se čitav svet kreće pomoću njenih sopstvenih snaga) i jedne ravnodušne stvarnosti, strane za ovu tobožnju dijalektiku i prividno ne-dijalektične, omogućava imanentnu kritiku iluzija svesti. Malo je važno da li su stvari izrečene (one su kod Brechta izrečene u obliku pouka i *songova*) ili ne: nisu reči te koje u krajnjoj liniji vrše ovu kritiku, već unutrašnji odnosi ili *ne-odnosi* snaga između elemenata strukture komada. Nema prave kritike do imanentne kritike, prvo stvarne i materijalne, a potom svesne. Takođe se pitam da li se ova disimetrična, decentrirana struktura, može smatrati bitnom za svaki pozorišni pokušaj materijalističkog karaktera. Kada bismo pošli dalje u analizi ovog uslova, lako bismo našli princip, fundamentalan kod Marxa, da nijedan oblik ideološke svesti ne može sam iz sebe da izađe svojom sopstvenom unutrašnjom dijalektikom, i da, *u strogom smislu, nema dijalektike svesti*: dijalektike svesti, koja na osnovu svojih sopstvenih protivurečnosti, dolazi do same stvarnosti; ukratko da je svaka „fenomenologija” u hegelovskom smislu nemoguća: pošto svest dolazi do stvarnosti ne putem svog unutrašnjeg razvoja, već radikalnim otkrićem *drugacijeg od sebe*.

U ovom sasvim određenom smislu Brecht je uzdrmao problematiku klasičnog teatra — kada je odbio da smisao i implikacije jednog komada tematizuje u obliku samosvesti. Pod ovim razumem, kako, da bi se kod gledaoca stvorila jedna nova svest, istinita i aktivna, Brechtov svet mora nužno iz sebe isključiti svaku pretenziju da se pribira i u potpunosti predstavlja u obliku samo-svesti. Klasični teatar (trebalo bi izuzeti Shakespearea i Moličereu — i pitati se o ovim izuzecima) nudio nam je dramu, njene uslove i njenu „dijalektiku” potpuno odražene u ogledajućoj svesti centralne ličnosti, ukratko, on je odražavao svoj celokupni smisao u jednoj svesti, u

jednom ljudskom biću koje govori, koje deluje, razmišlja, postaje: za nas samu dramu. I nije, bez sumnje, slučajno što je ovaj formalni uslov „klasične“ estetike (centralno jedinstvo jedne dramske svesti, koja upravljaju čuvenim drugim „jedinstvima“) u tesnoj vezi sa njenim stvarnim sadržajem. Želeo bih ovde da sugerišem da su sadržaj ili teme klasičnog teatra (politika, moral, religija, čast, „slava“, „strast“, itd...) upravo ideološke teme i da one to ostaju, a da nikada nije dovedena u pitanje, odnosno kritikovana njihova ideološka priroda (sama „strast“, nasuprot „dužnosti“ ili „slavi“ nije ništa drugo do ideološki kontrapunkt, nikada ona nije stvarni raskid sa ideologijom). Ali, šta je konkretno ova ne-kritikovana ideologija, ako ne prosto naprosto „familijarni“, „dobro poznati“ i prozirni Mitovi u kojima se prepoznaju (a ne: spoznaju) jedno društvo ili jedan vek, ogledalo koje bi ono moralo da razbije da bi se spoznalo? Šta je ideologija jednog društva ili jednog vremena, ako ne samosvest tog društva ili tog vremena, odnosno jedan neposredni sadržaj koji implicira, traži, i naravno spontano nalazi svoj oblik u liku samosvesti koja živi celinu svoga sveta u prozirnosti svojih sopstvenih mitova? Neću ovde da se bavim time zašto ovi mitovi (ideologija kao takva) nisu *uopšte* dovedeni u pitanje u klasičnom periodu. Dovoljno mi je što mogu da zaključim da je jedno vreme, lišeno stvarne samokritike (bez mogućnosti i potrebe za jednom stvarnom teorijom politike, morala i religije), moralo težiti da se predstavlja i da se prepoznaje u jednom ne-kritičkom teatru, odnosno u teatru čiji je sadržaj (ideološki) zahtevao formalne uslove estetike samosvesti. A upravo Brecht raskida sa ovim formalnim uslovima samo zato što je već raskinuo sa njihovim materijalnim uslovima. Ono što on pre svega želi da ostvari jeste kritika spontane ideologije u kojoj žive ljudi. Zato je on nužno nastojao da iz svojih komada isključi ovaj formalni uslov estetike ideologije koji predstavlja samosvest (i njegove klasične derivate: pravila jedinstva). Kod njega (govorim uvek o „velikim komadima“), nijedna ličnost ne obuhvata u sebi u jednom reflektovanom obliku celinu uslova drame. Kod njega samosvest, celokupna, prozirna, ogledalo cele drame, jeste uvek samo oblik ideološke svesti, koja nosi celokupni svet u svojoj sopstvenoj drami, ali samo utoliko ukoliko ovaj svet nije ništa drugo nego svet morala, politike i religije, ukratko svet mitova i droga. U tom smislu su njegovi komadi decentrirani, pošto ne mogu imati centar, jer, polazeći od naivne svesti, nakljkane iluzijama, on odbija da nju napravi tim centrom sveta, što bi ona želela da bude.

Zato je tu centar, usuđujem se da kažem, uvek po strani, i, u meri u kojoj se radi o demistifikaciji samosvesti, centar je pomeren, uvek s one strane, u kretanju kojem se prelazi od iluzija ka stvarnosti. Zbog ovog fundamentalnog razloga, kritički odnos, koji je stvarni proizvod, ne može sam za sebe biti tematizovan: zbog toga nijedna ličnost nije sama po sebi „moral istorije“ — sem kada se jedna od njih upućuje ka rampi, skida masku, i na kraju komada „izvlači pouku“ (ali tada je ona samo gledalac koji komad reflektuje spolja, ili tačnije produžava njegov tok: „mi nismo mogli bolje, sada je na vama da pokušate“).

Vidi se, bez sumnje, zašto je neophodno govoriti o dinamici latentne strukture komada. Treba govoriti o njegovoj strukturi u onoj meri u kojoj se komad ne svodi na svoje učesnike, niti na njihove izričite odnose, nego uključuje i dinamički odnos koji postoji između samosvesti otuđene u spontanu ideologiju (Majka Hrabrost, sinovi, kuvar, sveštenik, itd...) i stvarnih uslova njihove egzistencije (rat, društvo). Ovaj odnos, sam po sebi apstraktan (apstraktan sa gledišta samosvesti, jer je ova apstraktnost istinsko konkretno), može biti prikazan i predstavljen u ličnostima, njihovim gestama, njihovim radnjama i njihovoj životnoj priči — jedino kao jedan odnos koji ih uključuje i prevazilazi: odnosno kao odnos koji pokreće apstraktne strukturalne elemente (na primer: različite forme temporalnosti u *El Nost Milanu*, spoljašnjost dramskih masa, itd...), njihovu neravnotežu, pa stoga i njihovu dinamiku. Ovaj odnos nužno je latentan, u meri u kojoj ga nijedna „ličnost“ ne može u potpunosti tematizovati, a da ne uništi ceo ovaj kritički projekt: i zato, mada je sadržan u celoj radnji, u egzistenciji i gestovima svih ličnosti, on je njihov duboki smisao, koji prevazilazi njihovu svest — i stoga neproziran za njih; vidljiv za gledaoca u meri u kojoj je nevidljiv za aktere, i zato vidljiv za gledaoca na način jedne percepcije koja nije data već treba da bude razabrana, osvojena, izvučena iz prvobitnog mraka koji je obaviya ali i začinja.

Ova zapažanja možda dozvoljavaju da se precizira problem koji pokreće brehtovska teorija učinka distancije. Time je Brecht želeo da stvori između publike i komada koji se prikazuje jedan novi odnos: kritički i aktivan odnos. Želeo je da raskine sa klasičnim oblicima identifikacije, koji su vezivali publiku za sudbinu „junaka“, i sve njene afektivne snage ulagali u pozorišnu katarzu. Želeo je da gledaoca stavi na distancu od pozorišnog prizora, ali i u takvu situaciju u kojoj gledalac

ne može da mu umakne ili da u njemu jednostavno uživa. Ukratko, hteo je da stvori od gledaoca aktera koji će nedovršenu predstavu dovršiti, ali u stvarnom životu. Ova duboka Brechtova teza bila je možda suviše često interpretirana samo s obzirom na tehničke elemente distanciranja: odstranjivanje svakog „efekta“ u igri glumaca, svakog lirizma i svakog „patosa“; igra kao „na fresci“; strogost u postavci, kako bi se izbrisalo sve što upada u oči (zagasite i pepeljaste boje u *Majci Hrabrost*), „jednolično“ svetlo: panoi sa komentarima kako bi se gledaočeva pažnja obratila na spoljašnji kontekst zbijanja (stvarnost), itd. Ova teza je takođe dala povoda psihološkim interpretacijama čije je težište na fenomenu identifikacije, i njegovom klasičnom nosiocu: junaku. Mogao se nestanak junaka (pozitivnog ili negativnog), nosioca identifikacije, tumačiti kao sam uslov učinka distanciranja (nema junaka: nema identifikacije — budući da je ukidanje junaka, uostalom, vezano za Brechtovu „materijalističku“ koncepciju — mase su te koje čine istoriju, a ne „junaci“...). No pitam se da li ove interpretacije ne ostaju pri pojmovima svakako značajnim, ali ne i odlučujućim, i nije li potrebno ići dalje od tehničkih i psiholoških okolnosti da bi se razumelo kako se ovaj sasvim poseban kritički odnos može formirati u svesti gledaoca. Drugim rečima, da bi se između komada i gledaoca stvorila distanca potrebno je da na izvestan način ova distanca bude stvorena unutar samog komada, a ne samo u njegovoj obradi (tehničkoj) ili psihološkim osobenostima ličnosti (da li su oni zaista junaci ili ne-junaci? Nije li, u *Majci Hrabrosti*, nema devojka na krovu, koju streljaju zato što je udarala u svoj bubanj kako bi obavestila bezbrižan grad da vojska napada, u stvari jedan „pozitivan junak“? Ne igra li „identifikacija“ provizorno na ovu drugorazrednu ličnost?) Unutar samog komada, u dinamici njegove unutrašnje strukture, stvorena je i predstavljena ova distanca, koja je istovremeno kritika iluzija svesti i oslobađanje njenih stvarnih uslova.

Treba poći odatle (dinamika latentne strukture stvar ova distancu u samom komadu) da bi se postavio problem odnosa gledaoca prema predstavi. I ovde Brecht razara uspostavljeni poredak. U klasičnom teatru sve je izgledalo jednostavno: temporalnost junaka bila je jedina temporalnost, sve ostalo mu je bilo podređeno, čak i njegovi protivnici bili su po njegovoj meri, i valjalo je da bude tako da bi oni uopšte mogli da budu njegovi protivnici: oni su živeli njegovo vlastito vreme, njegov ritam, bili su zavisni od njega i nisu bili ništa drugo

nego ta zavisnost. Protivnik je u stvari bio *njegov* protivnik: u sukobu, on mu je pripadao kao što je on pripadao sam sebi, on je njegov dvojnik, njegov odraz, njegova suprotnost, njegova noć, njegovo iskušenje, njegova sopstvena nesvesnost okrenuta protiv njega samog. Da, njegova sudbina je bila, kao što je to pisao Hegel, svest o sebi kao o neprijatelju. Zbog toga se sadržaj sukoba identifikovao sa samosvešću junaka. Izgledalo je da gledalac sasvim prirodno „doživljava“ komad identifikujući se sa „junakom“, odnosno sa njegovim sopstvenim vremenom, njegovom sopstvenom svešću, jedinim vremenom i jedinom svešću koji su mu bili ponuđeni. U Bertolazzijevom komadu i velikim Brechtovim komadima ova konfuzija postaje nemoguća baš s obzirom na njihovu razloženu strukturu. Rekao bih, ne da su junaci iščezli zato što ih je Brecht izгнаo iz svojih komada, već da bilo kakvog junaka sam komad čini nemogućim, on ih uništava, njih i njihovu svest, i lažnu dijalektiku njihove svesti. Ovo uklanjanje junaka nije posledica same radnje, ili prisutnosti ličnosti iz naroda (na temu: ni Bog ni Cezar); ono čak nije rezultat samog komada shvaćenog kao jedna neizvesna istorija: ono se ostvaruje ne na nivou detalja ili kontinuiteta, već na dubljem nivou strukturalne dinamike komada.

Obratimo pažnju na sledeću stvar: do sada se govorilo samo o komadu, sada je reč o svesti gledaoca. Hteo bih samo ukratko ukazati da se tu ne radi o nekom novom problemu, kao što bi se moglo pomisliti, već zapravo o istom problemu. Svakako, da bi se to prihvatilo, treba najpre odustati od dva klasična modela posmatračke svesti, koji zamagljuju misao. Prvi pogubni model je, iznova, ali ovaj put u gledaocu, model samosvesti. Rekli smo, gledalac se ne identifikuje sa „junakom“: stavljen je na distancu. Ali, nije li on onda izvan komada, onaj koji sudi, svodi račune i izvlači zaključak? Izvodi se *Majka Hrabrost*. Na njoj je da igra. Na vama da sudite. Na sceni lik zaslepljenosti — u gledalištu lik lucidnosti koji se vodi do svesti tokom dva sata nesvesnosti. Ali, ova podela vraća gledalištu ono što je strogost uskratila sceni. A gledalac ni po čemu nije ta absolutna samosvest koju komad ne može da toleriše. Baš kao što komad ne sadrži „Konačan Sud“ o svojoj sopstvenoj „istoriji“, tako ni gledalac nije vrhovni Sudac komadu. On takođe vidi i doživljava komad na način lažne svesti koja je dovedena u pitanje. Šta je dakle on, ako ne sabrat ličnosti komada, uhvaćen kao i one u spontane mitove ideologije, u njene iluzije i njene privilegovane oblike. Ako ga sam komad stavlja na distancu od komada, onda

to nije zato da bi bio pošteđen ili postavljen za Suca — već naprotiv da bi on bio uhvaćen u tu prividnu distancu, u tu „Stranost” — da bi od njega bila načinjena sama ova distanca, koja nije ništa drugo do delatna i živa kritika.

Potrebno je zatim, bez sumnje, odbaciti drugi model posmatračke svesti: model identifikacije. Hteo bih ovde jasno da postavim pitanje, kada na njega već ne mogu sasvim da odgovorim: kada se pozivamo na pojam identifikacije (sa junakom) da bi smo mislili status posmatračke svesti, ne rizikujemo li jedno sumnjivo izjednačavanje? Pojam identifikacije, u strogom smislu, je jedan psihološki, tačnije analitički pojam. Daleko sam od pomisli da poričem učinak psihološkog procesa u gledaocu. Ali potrebno je zaista reći da fenomeni projekcije, sublimacije, itd... koji se mogu posmatrati, opisati i definisati u kontrolisanim psihološkim situacijama, ne mogu sami po sebi da objasne složeno i tako specifično ponašanje kao što je ponašanje gledaoca-koji-prisustvuje-jednoj-predstavi. Ovo ponašanje je pre svega jedno socijalno i kulturno-estetičko ponašanje, i u tom smislu je takođe jedno ideološko ponašanje. Svakako je značajan zadatak da se razjasni način uključivanja konkretnih psiholoških procesa (kao što su, u njihovom strogo psihološkom smislu, identifikacija, sublimacija, potiskivanje, itd...) u ponašanje koje ih prevazilazi. Ali ovaj prvi zadatak ne može, bez opasnosti da se upadne u psihologizam, da ukine drugi: definisanje specifičnosti same posmatračke svesti. Ako se ova svest ne svodi na čisto psihološku svest, ako je ona društvena, kulturna i ideološka svest, ne može se njen odnos prema predstavi misliti jedino u obliku psihološke identifikacije. Pre identifikacije (psihološke) sa junakom, posmatračka svest prepoznaje se u stvari u ideološkom sadržaju komada, i u samim formama tog sadržaja. Pre no što je ona povod za identifikaciju (sa sobom u obliku Drugog), predstava je, u osnovi, povod jednog kulturnog i ideološkog prepoznavanja.⁶ Ovo samoprepoznavanje pretpostavlja, u osno-

⁶ Ne bi trebalo verovati da ovo samoprepoznavanje izmišlja zahtevima koji, u krajnjoj liniji, određuju sudbinu ideologije. Umetnost je, u stvari, isto toliko volja za priznavanjem kao i samoprepoznavanje. Dakle, u osnovi, jedinstvo koje ovde pretpostavljam kako bih pojednostavio analizu, ovo deljenje zajedničkih mitova, tema, aspiracija, koje utemeljuje mogućnost predstavljanja kao kulturne i ideološke pojave — jeste jedinstvo istovremeno željeno ili odbijano kao i čvrsto utvrđeno. Drugačije rečeno, u pozorišnom, ili šire, u estetskom svetu, ideologija suštinski nikada ne prestaje da bude poprište spora i borbe na kojem potmulo odjekuju potresi politič-

vi, jedan bitan identitet (koji omogućava procese identifikacije kao takve: identitet koji ujedinjuje gledaoce i aktere skupljene na istom mestu, iste večeri. Da, mi smo najpre ujedinjeni institucijom kakva je predstava, ali smo dublje ujedinjeni istim mitovima, istim temama, koji upravljaju nama bez našeg pristanka, istom ideologijom koja spontano živi. Da, iako je pre svega ideologija siromašnih, kao u *El Nost Milanu*, mi jedemo isti hleb, hvataju nas isti besovi, iste pobune, iste pomame (bar u sećanju u kojem neprestano promiče ono blisko moguće), ako ne ista satrvenost pred jednim vremenom koje nikakva Istorija ne pokreće. Da, kao i Majka Hrabrost, i mi imamo isti rat pred vratima, sasvim blizu nas, ako ne i u nama, istu užasnu zaslepljenost, isti pepeo u očima, istu zemlju u ustima. Imamo istu zoru i istu noć, dotičemo iste ponore: našu nesvesnost. Mi delimo istu sudbinu — i otuda sve počinje. Baš zato, već u osnovi, mi sami smo unapred sam komad — i šta onda vredi što znamo njegov ishod, kada on uvek završava na nama samima, to jest na našem svetu. Baš zato, od početka, i pre no što se postavi, lažni problem identifikacije rešen je stvarnošću prepoznavanja. Jedini problem je tada kakva će biti sudbina tog prećutnog identiteta, tog neposrednog samoprepoznavanja: šta je već sa tim učinio autor, šta će od toga učiniti akteri koje pokreće Poslovođa, Brecht ili Strehler? Šta će biti s tim ideološkim samoprepoznavanjem? Iscrpljivaće se u dijalektici samosvesti, produbljujući svoje mitove, a da se nikada od njih ne oslobodi? Stavljajući u središte igre ovo beskonačno ogledalo? Ili će ga premestiti, odbaciti na stranu, naći ga i izgubiti, napustiti ga i vratiti mu se, podčiniti ga tuđim, i tako napetim snagama, tako da ono, kao pod dejstvom rezonance koja na rastojanju rasprskava čašu, najjednom nije ništa više do hrpa bljesaka na tlu.

kih i društvenih borbi čovečanstva. Priznajem da je prilično čudno isticati čisto psihološke procese (kao što je identifikacija) da bi se objasnilo posmatračko ponašanje, kada se zna da su njihovi učinci ponekad sasvim isključeni, kada se zna da ima gledalaca, profesionalnih i drugih, koji neće ni za šta da znaju pre nego što se podigne zavesa, ili koji i kada se digne zavesa, odbijaju da se prepoznaju u delu koje se prikazuje ili u njegovom tumačenju. Ne treba daleko tražiti primere, kojih je obilje. Zar nije sam Bertolazzi bio odbačen od strane italijanske buržoazije s kraja 19. veka, koja je od njega načinila promašenog bednika? Zar nije i ovde, u Parizu, juna 1962, zajedno sa Strehlerom, on bio osuđen, a da nije bio ni saslušan, instinski saslušan, od strane onih koji usmeravaju ukus „pariske” publike, dok ga italijanska široka pučka publika sada usvaja i priznaje?

Ako se, na kraju, vratimo ovom pokušaju definisanja, koji bi samo hteo da bolje postavi problem — pokaže se da sam komad *jeste* svest gledaoca, zbog tog bitnog razloga što gledalac nema druge svesti do sadržaja koji ga unapred sjedinjuje sa komadom, i razvoja tog sadržaja u samom komadu: novi rezultat što ga komad *proizvodi* polazeći od ovog samoprepoznavanja, čija je on slika i predstava. Brecht je bio u pravu: ukoliko je predmet teatra samo da bude komentator, makar i „dijalektički“, ovog nepromenljivog prepoznavanja-nepoznavanja samog sebe, gledalac unapred zna tu pesmu: to je njegova sopstvena pesma. Ukoliko je naprotiv predmet teatra da dirne u ovaj nedodirljivi lik, da pokrene nepokretno, tu nepokretnu sferu mitskog sveta iluzorne svesti, onda je predstava zaista zbivanje, stvaranje jedne nove svesti u gledaocu — nedovršene, kao što je to svaka svest, ali koju pokreće baš ta nedovršenost, ta zadobijena distanca, taj neiscrpni rad kritike na delu; komad je tada stvaranje jednog novog gledaoca, onog aktera koji počinje kada se završava predstava, koji počinje samo da bi je dovršio, ali u životu.

Osvrćem se. I, najednom, neodoljivo, opsega me *pitanje*: nisu li ovih nekoliko stranica, na svoj način, nespretno i nasumice, bile samo onaj nepoznati komad jedne junske večeri, *El Nost Milan*, koji je sledio u meni svoj nedorečeni smisao, tražeći u meni, i protiv moje volje, kada svi akteri i dekor nestanu, *dovršenje* njegovog nemuštog govora?

Avgust, 1962.

(Louis Althusser, „Le ‚Piccolo‘, Bertolazzi et Brecht. (Notes sur un théâtre matérialiste)“, *Pour Marx*, François Maspero, Paris 1967, str. 129—152.)

Prevela Verica Kozomara

Walter Benjamin

EDUARD FUCHS,
SAKUPLJAČ I ISTORIČAR*

Životno delo Eduarda Fuchsa pripada najbližoj prošlosti. Osvrt na ovo delo sadrži sve teškoće koje sobom nosi pokušaj da se položi račun o najbližoj prošlosti. U isto vreme, reč je o najbližoj prošlosti marksističke teorije umetnosti. A to ne olakšava stvar. Jer, za razliku od marksističke ekonomije, ova teorija još nema povest. Učitelji, Marx i Engels, nisu učinili više do da marksističkoj dijalektici naznače jedno šire polje u njoj samoj. A prvi koji su se toga poduhvatili, jedan Plechanow, jedan Mehring, dobili su pouku majstora samo posredno, ili u najmanju ruku kasno. Tradicija, koja od Marxa preko Wilhelma Liebknechta vodi Bebelu, išla je daleko više u korist političkoj nego naučnoj strani marksizma. Mehring je prošao kroz školu nacionalizma i potom kroz Lassalleovu školu; a kada je prvi put pristupio partiji, u njoj je, prema priznanju Kautskog, „teorijski još uvek“ vladao „jedan više ili manje vulgarni lasalizam. O jednom konsekventnom marksističkom mišljenju, osim

* Tekst je prvi put objavljen 1937. godine (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 6/1937, (sveska 2), str. 346—381), a potom u: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften* 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1966, str. 302—343.

Profesoru Viktoru Žmegaču dugujemo zahvalnost za obaveštenja o sadržaju zbornika Benjaminovih radova koji će biti objavljen u Školskoj knjizi iz Zagreba, te za dragocjene sugestije prilikom odlučivanja za prevođenje ovdje objavljenog članka. Zahvaljujemo Slobodanu Grubačiću koji je redigujući prevod povećao mogućnost razumijevanja autorovog izlaganja. — *Prim. red.*

kod nekih pojedinaca, nije bilo ni reči.“¹ Tek kasno, pred kraj Engelsovog života, Mehring je došao u dodir s njim. Fuchs je sa svoje strane vrlo rano naišao na Mehringa. U odnosu ove dvojice po prvi put se nazire jedna tradicija u duhovno povесnim istraživanjima istorijskog materijalizma. Ali, Mehringovo područje rada, povest književnosti, imalo je, u duhu oba istraživača, vrlo malo dodirnih tačaka sa Fuchsovima. Još je važnija razlika između njihovih sklonosti. Mehring je bio po prirodi naučnik, Fuchs sakupljač.

Postoje razne vrste sakupljača; uz to, kod svakoga deluje mnoštvo impulsa. Fuchs je kao sakupljač pre svega pionir: osnivač jednog jedinog postojećeg arhiva za povest karikature, erotske umetnosti i skica iz svakodnevnog života. Ali, važnija je jedna druga, i to komplementarna okolnost: Fuchs je postao sakupljač kao pionir. Naime, kao pionir materijalističkog posmatranja umetnosti. Ono pak što je ovog materijalistu učinilo sakupljačem bio je više ili manje jasan osećaj za povесnu situaciju u kojoj se našao. Bio je to položaj samog istorijskog materijalizma.

On je izražen u jednom pismu koje je Friedrich Engels uputio Mehringu u isto vreme kada je Fuchs u jednoj socijalističkoj redakciji izborio svoje prve publicističke pobede. U tom pismu od 14. jula 1893. pored ostalog se kaže: „Većinu ljudi pre svega zasenjuje taj privid jedne samostalne povesti državnog uređenja, pravnog sistema, ideoloških predstava na svakom posebnom području. Kada Luther i Calvin prevladavaju zvaničnu katoličku religiju, Hegel Fichtea i Kanta, Rousseau svojim *Contract social* /Društvenim ugovorom/ indirektno prevladava konstitucionalistu Montesquieua, onda je to jedan proces, koji ostaje unutar teologije, filozofije, nauke o državi; on predstavlja jednu etapu u povesti ovih područja mišljenja iz kojih uopšte ne izlazi. A od kada je uz to došla građanska iluzija o večnosti i poslednjoj instanci kapitalističke proizvodnje, prevladavanje merkantilizma koje su izvršili fiziokrati i Adam Smith uzima se čak kao puka pobeda mišljenja; ne kao misaoni refleks izmenjenih ekonomskih činjenica, već kao konačno postignuti ispravni uvid u činjeničke uslove koji postoje uvek i svuda.“²

¹ Karl Kautsky, „Franz Mehring“, u: *Die Neuen Zeit*, XXII, Stuttgart 1904, I, str. 103. do 104.

² Citira Gustav Mayer, *Friedrich Engels. Eine Biographie*, tom II: *Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa* /Fridrih Engels i uspon radničkog pokreta u Evropi/, Berlin, str. 450/451.

Engels se dvostruko suprotstavlja: jednom, navici da se u povesti duha jedno novo učenje predstavlja kao „razvitak“ nekog ranijeg, jedna nova pesnička škola kao reakcija na „prethodnu“, jedan novi stil kao „prevladavanje“ starijeg; ali, on se, očigledno, istovremeno implicitno okreće protiv običaja da se takve nove tvorevine predstavljaju nezavisno od njihovog dejstva na ljude i njihovog kako duhovnog tako i ekonomskog procesa proizvodnje. Time je duhovna nauka razbijena kao povest državnog uređenja ili prirodne nauke ili religije ili umetnosti. Ali, razorna snaga ove misli, koju je Engels nosio sa sobom pola stoleća,³ seže dublje. Ona dovodi u pitanje zatvorenost područja i njihovih tvorevina. Tako, kada je o umetnosti reč, dovodi u pitanje njenu sopstvenu zatvorenost i zatvorenost onih dela koja pretenduju da budu obuhvaćena njenim pojmom. Za onoga ko se njima bavi kao istorijski dijalektičar, ova dela integrišu i svoju pretpovest i svoju post-povest — post-povest na osnovu koje i njena pretpovest postaje shvatljiva i saznatljiva kao povest u stalnoj promeni. Ova dela ga uče kako je njihova funkcija u stanju da nadživi njihovog stvaraoča, kako je u stanju da ostavi za sobom njegove intencije; kako je prihvatanje od strane savremenika sastavni deo dejstva koje umetničko delo ima na nas same, i kako ovo poslednje ne počiva samo na susretu sa njim već sa poveću, koja je omogućila da ono dopre do naših dana. Goethe je to, zavijeno kao što je to često činio, protumačio kada je u razgovoru o Shakespeareu izjavio kancelaru von Mülleru: „O onome što je izvršilo veliki uticaj, ne može se više prosuđivati.“ Nijedna reč nije primere-nija da izazove uznemirenost što čini svaki početak povесnog razmatranja koje ima pravo da se nazove dijalektičkim. Uznemirenje usled zahteva postavljenog istraživaču da u odnosu prema predmetu napusti ravnodušan kontemplativan stav, da bi postao svestan kritičke konstelacije u kojoj se nalaze upravo ovaj fragment prošlosti i upravo ova savremenost. „Istina nam neće umaći“ — ove reči, koje stoje kod Gottfrida Kellera, označavaju u povесnoj slici istorizma upravo ono mesto na kojem se probija istorijski materijalizam. Jer nepovratna slika prošlosti je ta koja preta da iščezne sa svakom savremenošću koja sebe ne prepoznaje kao mišljenu u njoj.

³ Ona se javlja u prvim studijama o Feuerbachu i pri tom kod Marxa dobija ovaj izraz: „Ne postoji povest politike, prava, nauke... umetnosti, religije.“ (*Marx—Engels Archiv. Zeitschrift des Marx—Engels—Instituts in Moskau*) /Marx—Engels Arhiv. Časopis Instituta Marx—Engels/. Izd. D. Ržazanov, tom I, Frankfurt a. M. 1928, str. 301.)

Što se bolje promisle Engelsovi stavovi, to postaje jasnije da se svako dijalektičko predstavljanje povesti iskupljuje odustajanjem od slikovitosti koja je karakteristična za istorizam. Istorijski materijalista mora da se odrekne epskog elementa povesti. Ona za njega postaje predmet konstrukcije čije mesto nije prazno vreme, već određena epoha, određeni život, određeno delo. On izbija epohu iz opredmećenog „povesnog kontinuiteta“, kako život iz epoh tako i delo iz životnog dela. Plod ove konstrukcije pak, jeste to da je u delu sačuvano i ukinuto životno delo, u životnom delu epoha, a u epohi tok povesti.⁴

Istorizam prikazuje večnu sliku prošlosti; istorijski materijalizam prikazuje svaki put dato iskustvo sa njom, koje je jedino prisutno. Zamena epskog momenta konstruktivnim pokazuje se kao uslov za ovo iskustvo. U njemu se oslobađaju snažne sile koje u onom „bilo jednom“ istorizma ostaju sputane. Učiniti delotvornim to iskustvo povesti koja je za svaku savremenost izvorna — to je zadatak istorijskog materijalizma. On se obraća jednoj svesti o savremenosti koja razbija kontinuum povesti.

Istorijski materijalizam shvata povesno razumevanje kao naknadni život tog što se razumeva, a čiji se damari mogu osetiti sve do sadašnjosti. Ovo razumevanje ima kod Fuchsa svoje mesto; ali ne i neosporeno mesto. Stara, dogmatska i naivna predstava o recepciji stoji kod njega pored nove i kritičke. Prva je rezimirana u tvrdnji da za našu recepciju jednog dela mora biti merodavna ona recepcija koju je delo imalo kod svojih savremenika. To je tačna analogija uz ono Rankeovo: „onako kako je stvarno bilo“, koje je „ipak, jedino i isključivo“ bitno.⁵ Ali, po strani ostaje neposredovan dijalektički uvid koji otvara najšire horizonte — uvid u značaj jedne povesti recepcije. Fuchs zamera da je u povesti umetnosti pitanje o uspehu ostalo nedovoljno opaženo. „Ovaj propust je... nedostatak našeg celokupnog... posmatranja umetnosti... A ipak mi se otkriče stvarnih razloga za veći ili manji uspeh nekog umetnika, za trajanje njegovog uspeha, kao i za suprotno, čini jednim od najvažnijih problema koji su... vezani za umet-

⁴ Dijalektička konstrukcija je ta, koja ono što nas u povesnom iskustvu izvorno dotiče, uzdiže protiv napabirčenog izveštaja o činjeničkom. „U golom očevidnom faktičkom stanju ne može se spoznati ono izvorno, a njegova ritmika otvara se jedino dvostrukom uvidu. Ona... se tiče njegove pred-povesti i post-povesti.“ (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* /Izvor nemačke tragedije/, Berlin 1928. str. 32.

⁵ *Erotische Kunst* /Erotska umetnost/, tom II, str. 70.

nost.”⁶ Na isti način stvar je razumeo Mehring, čija *Lessing-Legende* /Legenda o Lessingu/ uzima za polaznu tačku svoje analize onakvu recepciju pesnika kakvu su imali Heine i Gervinus, Stahr i Danzel, i konačno Erich Schmidt. I ne pojavljuje se uzalud nešto kasnije jedno, ako ne metodički a ono po sadržaju vredno, istraživanje Juliana Hirscha *Die Genesis des Ruhmes* /Geneza slave/. To je ono isto piatnje koje je Fuchs sagledao. Njegovo rešenje daje kriterij za standard istorijskog materijalizma. Ali ova okolnost ne opravdava prenebregavanje druge okolnosti: da to rešenje, ipak, tek treba da se nađe. Pre treba bezobzirno priznati da je samo u pojedinačnim slučajevima uspelo da se povesni sadržaj nekog dela shvati tako da ono za nas postaje transparentno kao *umetničko delo*. Svaki trud oko umetničkog dela mora ostati puka taština ako dijalektičko saznanje ne dotiče njegov trezveni povesni sadržaj. To je samo prva od istina na koje se usmerava delo sakupljača Eduarda Fuchsa. Njegove zbirke su odgovor praktičara na aporiije teorije.

II

Fuchs je rođen 1870. godine. On po struci nije bio predodređen za učenjaka. I pored sve učenosti koju je kasnije u životu stekao, on nikada nije poprimio odlike naučnika. Njegova efikasnost uvek je prelazila okvire koji ograničavaju vidno polje istraživača. Tako stoje stvari u pogledu njegovog dostignuća kao sakupljača i u pogledu njegove aktivnosti kao političara. Sredinom osamdesetih godina Fuchs je morao da zarađuje za život. To je bilo u vreme kada je bio na snazi zakon o socijalistima. Učiteljsko mesto zbližilo je Fuchsa sa politički zainteresovanim proletarijatom i uskoro je, zahvaljujući njima, bio uvučen u borbu tadašnjih ilegalaca koja nam danas izgleda idilična. Ove godine šegrtovanja završene su 1887. Nekoliko godina nakon toga bavarski socijaldemokratski organ *Münchener Post* tražio je mladog knjigovođu Fuchsa od jedne štutgartske štamparije; verovalo se da je u njemu pronađen čovek koji bi mogao da ukloni administrativne nedostatke koji su postojali u listu. Fuchs je otišao u Minhen da bi tamo radio pored Richarda Calvera.

U kući *Münchener Post* pojavio se humoristički list socijalista — *Süddeutsche Postillon*. Slučaj je hteo da je

⁶ Gavarni, str. 13.

Fuchsu, dok je pomagao, dospeo u ruke prelom jednog broja *Postillona*, a jedan drugi slučaj je učinio da je neke praznine morao da popuni svojim sopstvenim priložima. Uspeh tog broja bio je neuobičajen. Iste godine — ilustrovane novine u boji bile su još na svom početku — pojavio se majski broj ovog lista koji je priredio Fuchs. Prodato je šezdeset hiljada primeraka u odnosu na godišnji prosek od dve i po hiljade. Tako je Fuchs postao urednik jednog časopisa koji je bio posvećen političkoj satiri. U isto vreme, on se posvetio povesti svoje delatnosti i tako su, pored dnevnog rada, nastale ilustrovane studije o 1848. godini u karikaturi i o državnoj aferi zbog Lole Montez. To su bila, nasuprot onim knjigama koje su ilustrovali tadašnji crtači (npr. one popularne knjige o revoluciji Wilhema Blosa koje je ilustrovao Jentsch), prva dela o povesti ilustrovana dokumentarnim slikama. Na Hardenovo traženje, Fuchs je nagovestio da će drugi deo ovog dela izaći tek u „budućnosti“, primetivši pri tom da bi to predstavljalo samo jedan isečak iz obuhvatnog dela koje je nameravao da posveti karikaturi evropskih naroda. Boravak u zatvoru od 10 meseci, koji je zaradio zbog vređanja veličanstva u novinama, dobro je došao studijama za ovo delo. Izgledalo je ubedljivo da se radi o srećnoj zamisli. Izvesni Hans Kraemer, koji je u pravljenju ilustrovanih knjiga za domaćinstvo već stekao izvesna iskustva, obavestio je Fuchsa da on već radi na povesti karikature, predložio je da svoje studije zajedno nastave. Na njegove priloge, pak, moralo se čekati. A ubrzo se pokazalo da je Fuchs morao sam da obavi celokupni, veoma zamašni posao. Ime pretpostavljenog saradnika, koje se još moglo naći u naslovu prvog izdanja dela o karikaturi, u drugom je otpalo. Fuchs je, pak, prošao kroz prvu ubedljivu probu svoje radne energije i ovladavanja materijalom. Dugi niz kapitalnih dela bio je započet.⁷

⁷ Glavna dela (kod Alberta Langena u Minhenu):

Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart /Ilustrovana povest morala od srednjeg veka do danas/, tom I: *Renaissance*, (1909); tom II: *Die galante Zeit* /Galantno vreme/, [1910]; tom III: *Das bürgerliche Zeitalter* /Građansko doba/, [1911/12]. Uz to *Ergänzungsbände* /Dopunske knjige/ I—III [1909, 1911, 1912]. Novo izdanje svih tomova 1926. (navedeno *Sittengeschichte* /Povest morala/).

Geschichte der erotischen Kunst /Povest erotske umetnosti/, tom I: *Das zeitgeschichtliche Problem* /Problem savremene povesti/, [1908], novo izdanje 1922; tom II: *Das individuelle Problem* /Individualni problem/, (Prvi deo), 1923; tom III: *Das individuelle Problem*. Drugi deo, 1926. (navedeno *Erotische Kunst* /Erotska umetnost/).

Počeci Fuchsovog rada padaju u epohu u kojoj se, kako je jednom rečeno u *Neue Zeit*, „stablo socijaldemokratske partije posvuda organski raslo sa novim godovima“.⁸ Tako su za partiju postali važni novi zadaci u obrazovnom radu. Što su joj priticale veće mase radnika, to se manje mogla zadovoljiti samo političkim i prirodnonaučnim prosvetavanjem, vulgarizovanjem teorije o višku vrednosti i descenciji. Ona je svoju pažnju morala da upravi i na to da u svoja predavanja i feljtone u partijskoj štampi uvrsti istorijsku građu. Na taj način problem „popularizacije nauke“ postavljen je u svoj svojoj širini. On nije bio rešen. Rešenju se nije moglo približiti sve dotle dok se na objekt ovog obrazovnog rada mislilo kao na „publiku“, a ne kao na klasu.⁹ Da

Die Karikatur der europäischen Völker /Karikatura evropskih naroda/, tom I: *Vom Altertum bis zum Jahre 1848*. /Od srednjeg veka do 1848/, [prvo izdanje 1901] četvrto izdanje 1921; tom II: *Vom Jahre 1848. bis zum Vorabend des Weltkrieges* /Od 1848. godine do predvečerja svetskog rata/, [prvo izdanje 1903] četvrto izdanje 1921. (navedeno *Karikatur* /Karikatura/).

Honoré Daumier, Holzschnitte und Lithographien /Onore Domije, Drvorezi i litografije/, izdao Eduard Fuchs, tom I: *Holzschnitte 1833—1870*, 1918; tom II: *Lithographien 1828—1851*, 1920; tom III: *Lithographien 1852—1860*, 1921; tom IV: *Lithographien 1861—1872*, 1922. (navedeno *Daumier*).

Der Maler Daumier /Slikar Domije/, izdao Eduard Fuchs, 1927. (navedeno isto).

Gavarni, Lithographien, izdao Eduard Fuchs, 1925. (navedeno *Gavarni*).

Die grossen Meister der Erotik. Ein Beitrag zum Problem des Schöpferischen in der Kunst. Malerei und Plastik /Veliki majstori erotike. Prilog problemu stvaralačkog u umetnosti. Slikarstvo i plastika/, 1931. (navedeno isto).

Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des 7. bis 10. Jahrhunderts (Kultur- und Kunstdokumente, I) /Tang-plastika. Kineska grobna keramika od sedmog do desetog stoleća (Dokumenti kulture i umetnosti)/, 1924. (navedeno isto).

Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 15. bis 18. Jahrhunderts (Kultur- und Kunstdokumente, II), /Ukrasni tornjiči na krovu i primenjena kineska keramika 15. do 18. stoleća (Dokumenti kulture i umetnosti)/, 1924. (navedeno isto).

Fuchs je osim toga posebna dela posvetio ženi, Jevrejima i svetskom ratu kao sižcima za karikaturu.

⁸ A. Max, „Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz“ /O pitanju organizacije proletarijata inteligencije/ u: *Die Neue Zeit*. XIII. Stuttgart 1895, I, str. 645.

⁹ Nietzsche je pisao i to već 1874: „Kao poslednji... rezultat ispostavlja se opšte omiljeno ‚popularizovanje‘ nauke, tj. ozloglašeno prekrajanje kaputa nauke po meri ‚mešovite publike‘: da bi smo se ovde najzad postarali za jednu krojačku delatnost jednog isto tako krojačkog Nemca (sic!).“ (Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen* /Nesavremena razma-

je bila sagledana klasa, obrazovni rad partije ne bi moglo nikada izgubiti bliski dodir sa naučnim zadacima istorijskog materijalizma. Istorijska građa, preorana marksističkom dijalektikom, postala bi tlo na kojem bi moglo da nikne seme koje savremenost baca. To se nije dogodilo. Paroli „Rad i obrazovanje” pod kojom su državi odani savezi Schulze-Delitzscha pokrenuli obrazovanje radnika, suprotstavila je socijaldemokratija parolu „Znanje je moć”. Ali, ona nije prozrela njenu dvosmislenost. Ona je mislila da će isto znanje koje je učvrstilo vlast buržoazije nad proletarijatom, osposobiti proletarijat da se oslobodi ove vlasti. U stvari, to je bilo znanje koje nije imalo pristup praksi i koje proletarijat kao klasu nije moglo poučiti o njegovom položaju, znanje bezopasno po njegove tlačiitelje. To je posebno važilo za duhovnonaučno znanje. Ono je bilo odvojeno od ekonomije, ostalo je netaknuto njenim prevratom. Zadovoljavalo se time da se u obradi ekonomskih tema „podstiče”, da se „ponudi promena”, da se „zainteresuje”. Povest se razlabavljivala i postajala „povest kulture”. Fuchsovo delo ima ovde svoje mesto: njegova veličina se ogleda u reakciji na ovo stanje, a njegova problematika proizlazi iz učešća u njemu. Usmeravanje na mase čitalaca Fuchs je od početka pretvorio u princip.¹⁰

Tada su samo neki spoznali koliko je toga uistinu zavisilo od materijalističkog obrazovnog rada. Nadanja, a još više strahovanja, tih malobrojnih, koja su došla do izražaja u jednoj debati, ostavila su svoje tragove u *Neue Zeitu*. Najvažniji među njima je članak Korna, naslovljen „Proletarijat i klasika”. On se bavi pojmom nasleđa, koji danas iznova dobija svoj značaj. Lassalle je u nemačkom idealizmu video, kaže Korn, nasleđe kojem pristupa radnička klasa. Ali, Marx i Engels su stvar shvatili drugačije nego Lassalle. „Socijalno preimućstvo radničke klase oni nisu deducirali... kao nasleđe, već su ga izvodili iz njenog presudnog položaja u samom procesu proizvodnje. Kako da se govori o posedu, makar i o duhovnom, u slučaju jedne novonastale klase, kakva je moderni proletarijat, koji svakoga dana i svakoga časa svoje „pravo” dokazuje svojim radom što uvek iznova reprodukuje celokupni aparat kulture... Tako za Marxa i Engelsa, kruna Lassalleovog ideala obrazovanja, spekulativna filozofija, nije kovčez u kojem

tranja/, knj. I, Leipzig 1893, str. 168. [*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*] /O koristi i šteti istorije za život/.

¹⁰ „Pisac povesti kulture, koji ozbiljno uzima svoj zadatak, mora uvek pisati za mase.” (*Erotische Kunst*, tom II, str. V).

se čuva sveta tajna... i obojicu je sve više privlačila nauka o prirodi, koja, zaista, za jednu klasu, čija se ideja sastoji u njenom funkcionisanju, isto tako apsolutno sme da se nazove naukom, kao što za vladajuću i posedničku klasu sve što je istorijsko čini datu formu njene ideologije... Činjenica je da istorija za svest jednako zastupa kategoriju posedovanja, kao što u ekonomskoj sferi kapital znači vladavinu nad prošlim radom.”¹¹

Ova kritika istorizma ima svoju težinu. Međutim, tek njeno upućivanje na prirodnu nauku — „nauku uopšte” — potpuno oslobađa pogled na opasnu problematiku obrazovanja. Prestiž prirodnih nauka postao je, počev od Bebela, glavna tema debata. Njegovo glavno delo *Žena i socijalizam* za tridset godina koje su protekle od njegovog pojavljivanja i pojavljivanja Kornovog dela, dostiglo je izdanje od 200 000 primeraka. Kod Bebela procenjivanje prirodnih nauka ne počiva jedino na računskoj tačnosti njenih rezultata, već pre svega na njihovoj praktičnoj primenljivosti.¹² One kasnije slično funkciraju kod Engelsa, kada on misli da Kantov fenomenalizam opovrgava upućivanjem na tehniku, koja naime svojim rezultatima pokazuje da mi saznajemo „stvar po sebi”. Prirodna nauka, koja kod Korna nastupa kao nauka uopšte, čini to pre svega kao osnova tehnike. Ali tehnika očigledno nije čisto prirodnonaučno činjenično stanje. Ona je to istovremeno i u povesnom pogledu. Kao takva, ona primorava da se preispita pozitivističko, nedijalektičko razdvajanje prirodnih i duhovnih nauka čije se etabliranje tražilo. Pitanja, koja čovečanstvo postavlja prirodi, uslovljena su i stanjem njegove proizvodnje. To je tačka u kojoj pozitivizam zakazuje. On je u razvitku tehnike mogao da spozna samo napredovanje prirodne nauke, ne i nazadovanje društva. On previđa da je ovaj razvitak bio odlučujuće uslovljen i kapitalizmom. Pozitivistima među socijaldemokratskim teoretičarima promaklo je, takođe, da je ovaj razvitak učinio sve nesigurnijim onaj sve urgentniji čin pomoću kojeg je proletarijat trebalo sebe da dovede u posed ove tehnike. Oni nisu spoznali destruktivnu snagu ovog razvitka, jer im je bila tuđa destruktivna strana dijalektike.

¹¹ Carl Korn, „Proletariat und Klassik” /Proletarijat i klasika/, u: *Die Neue Zeit*, XXVI, Stuttgart 1908, II, str. 414/415.

¹² Uporedi August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*. (*Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*) /Žena i socijalizam. (Žena u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti)/. 10. izdanje, Stuttgart 1891, str. 177—179. i str. 333—336; o preokretu u domaćinstvu posredstvom tehnike, str. 200/201. o ženi kao pronalazačici.

Bio je trenutak da se postavi prognoza, ali ona je izostala. To je odlučilo sudbinu jednog procesa koji je karakterističan za proteklo stoleće: naime procesa neuspelne recepcije tehnike. Ona se sastoji iz niza poletnih, uvek obnavljanih uspona, koji su zajedno i pojedinačno hteli da preskoče okolnost da tehnika ovom društvu služi samo za proizvodnju robe. Na početku stoje sensimonisti sa svojom „industrijskom“ poezijom /Industrie-Dichtung/; sledi realizam jednog Du Campa koji u lokomotivi vidi sveticu budućnosti; završetak čini Ludwig Pfau: „Sasvim je nepotrebno“, piše on, „postati anđeo, a željeznica vredi više od najlepšeg para krila!“¹³ Ovaj pogled na tehniku pada iz perspektive „baštenske kućice“. A tim povodom moglo bi se pitati, ne potiče li „ugodnost“, u kojoj je uživalo građanstvo tog stoleća, iz nejasnog zadovoljstva što nikada nije iskusilo kako su se u njegovim rukama morale razvijati proizvodne snage. Tek narednom stoleću bilo je stvarno predodređeno da stekne to iskustvo. Ono doživljava kako brzina saobraćajnih sredstava, kako kapacitet aparatura kojima su se unno-gostručili reč i pismo nadilazi potrebe. Energije, koje tehnika razvija s one strane tog praga, razorne su. One pre svega unapređuju tehniku rata i njegove publicističke pripreme. O tom razvitku koji je u celini bio klasno uslovljen sme se reći da se on zbio na plećima prethodnog stoleća. Ono još nije bilo svesno razarajuće energije tehnike. To naročito važi za socijaldemokratiju na prelasku u novo stoleće. Kada je ona tu i tamo istupala protiv iluzija pozitivizma, ipak je u potpunosti ostala zarobljena njima. Prošlost se njoj činila jednom za svagda uneta u ambare sadašnjosti; budućnost je mogla stavljeti u izgled neki rad, ali je svakako pretpostavljala izvesnost setve.

III

Eduard Fuchs se obrazovao u toj epohi i odlučujuće odlike njegovog dela potiču iz nje. On učestvuje, formalno rečeno, u problematici koja je neodvojiva od povesti kulture. Ova problematika upućuje unazad na citirani Engelsov tekst. Moglo bi se verovati da u njemu treba da se nađe *locus classicus* koji istorijski materijalizam definiše kao povest kulture. Ne mora li to da bude pravi smisao ovog mesta? Ne mora li studij pojedinih disciplina, kojima je sada oduzet privid njihove zatvorenosti, da

¹³ Citira David Bach, „John Ruskin“, u *Die Neue Zeit*, XVIII, Stuttgart 1908, I, str. 728.

uvire u studij kulturne povesti kao studij inventara koji je čovečanstvo sebi do danas osiguralo? Uistinu bi onaj koji bi na ovaj način pitao, na mesto mnogih i problematičnih jedinstava koje obuhvata duhovna povest (kao povest književnosti i umetnosti, prava ili religije), postavio sada samo jedno novo, najproblematičnije jedinstvo. Pijedestal, sa kojeg povest kulture prezentira svoje sadržaje, za istorijskog materijalistu je prividan, ustanovljen od strane jedne iskrivljene svesti.¹⁴ On se prema njoj odnosi uzdržano. Takvu uzdržanost opravdala bi već sama inspekcija nad onim što je prošlo: ono što on vidi u umetnosti i nauci, u potpunosti je takvog porekla, da on ne može da ga gleda bez užasavanja. Ono svoje postojanje ne zahvaljuje samo naporu velikih genija koji su ga stvorili, već, u većoj ili manjoj meri, i bezimenom kuluku njihovih savremenika. Ono nikada nije dokument kulture a da u isto vreme nije i dokument varvarstva. Prema toj temeljnoj činjenici nije bila kadra pravedno da se odnosi nijedna povest kulture, a nečem takvom se teško i može nadati.

Pa ipak, u tome nije sadržano ono što je presudno. Koliko god da je za istorijski materijalizam pojam kulture problematičan, on isto tako ne može kulturu da prikaže kao razbijenu na dobra koja bi za čovečanstvo postala objekt posedovanja. Delo prošlosti za njega nije završeno. On ne vidi da je to bilo kojoj epohi, u bilo kojem području, palo u krilo kao nešto opipljivo. Pojam kulture, posmatran kao ukupnost tvorevina koje su nezavisne, ako ne od procesa proizvodnje u kojem su nastale, a ono od onih u kojima nastavljaju da traju, za njega ima fetišističku odliku. Kultura se pojavljuje opredme-

¹⁴ Ovaj prividni momenat našao je svoj izraz u pozdravnom govoru Alfreda Webera na Kongresu nemačkih sociologa 1912: „Tek... kada je život postao tvorevina koja stoji iznad svojih nužnosti i korisnosti, tek tada postoji kultura.“ U ovom pojmu kulture dremaju klice varvarstva, koje su se u međuvremenu razvile. Kultura se pojavljuje kao nešto „što je suviše za dalju egzistenciju života, ono što mi pak osećamo upravo kao... isto ono zbog čega je tu.“ Ukratko, kultura egzistira na način umetničkog dela, „koje možda sve forme života i načela života dovodi u pometaju, koje može da deluje rastvarajuće i razarajuće, a čiju egzistenciju mi ipak osećamo kao višu od svega živog što njime biva razoreno“. (Alfred Weber, „Der soziologische Kulturbegriff“ /Sociološki pojam kulture/, u: *Verhandlungen des Zweiten Deutschen Soziologentages*. Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie /Rasprave na Drugom kongresu nemačkih sociologa. Spisi Nemačkog društva za sociologiju/, I serija, tom II, Tübingen 1913, str. 11/12.) Dvadeset i pet godina nakon što je to rečeno, kulturne države zahtevale su kao svoju čast da budu slične takvim umetničkim delima, da budu takve.

ćena. Njena povest, shodno tome, ne bi bila ništa drugo do talog koji su u ljudskoj svesti stvorila uznemirena sećanja bez posredstva pravog, tj. političkog iskustva.

Uostalom, ne može se izgubiti iz vida da još nijedno prikazivanje povesti, koje je preduzeto na kulturnopovjesnim osnovama, nije moglo da izbegne ovu problematiku. Ona je uočljiva u vrlo značajnoj Lamprechtovoj *Istoriji Nemačke* kojom se, iz razumljivih razloga, u više navrata bavila kritika lista *Neue Zeit*. „Lamprecht je”, piše Mehring, „među građanskim istoričarima onaj koji se, kao što je poznato, najviše približio istorijskom materijalizmu”. Ipak, „Lamprecht je ostao na pola puta... Svaki pojam jedne istorijske metode... gubi se, kada Lamprecht ekonomski i kulturni razvitak želi da obradi određenom metodom, koja, međutim, politički razvitak istog vremena kompilira od nekih drugih istoričara.”¹⁵ Povest kulture, koja se temelji na pragmatičkoj istoriji, nesumnjivo predstavlja besmislicu. Ali, još je besmislenija jedna dijalektička povest kulture po sebi, pošto se kontinuitet povesti, razoren dijalektikom, najviše osipa u onom delu koje se naziva kulturom.

Ukratko, povest kulture samo prividno predstavlja napredovanje uvida, a čak ni prividno ne predstavlja napredak dijalektike. Jer, njoj nedostaje destruktivni momenat koji osigurava autentičnost dijalektičkog mišljenja kao iskustva dijalektičara. Povest kulture svakako uvećava teret blaga koje se gomila na plećima čovečanstva. Ali, povest kulture mu ne daje snagu kojom bi se taj teret stresao i na taj način savladao. Isto važi za socijalistički obrazovni rad na prelazu u novo stoleće kojem je povest kulture bila zvezda vodilja.

IV

Na toj pozadini profilira se povesni obris Fuchsovog dela. Tamo gde ono opstaje i traje, iznuđeno je jednoj duhovnoj konstelaciji koja je retko kada izgledala kontroverznije. A ovde je sakupljač Fuchs teoretičara Fuchsa poučio da shvati mnogo toga čemu je njegovo vreme sprečavalo pristup. To je bio sakupljač koji je dospevao na granična područja — karikatura, pornografija — na kojima je, ranije ili kasnije, propalo niz šablona iz tradicionalne povesti kulture. Najpre treba primetiti da je Fuchs potpuno raskinuo sa klasicističkim shvatanjem umetnosti čiji se tragovi mogu još i kod Marxa prepoz-

¹⁵ Franz Mehring, „Akademisches” /Akademsko/ u: *Die Neue Zeit*, XVI, Stuttgart 1898, I, str. 195—196.

nati. Pojmovi, u kojima je građanstvo razvilo ove pojmove umetnosti, kod Fuchsa više nisu u igri: ne lepi privid, ne harmonija, ne jedinstvo raznovrsnog. A isto robusno samopotvrđivanje sakupljača, koje je autora otuđilo od klasicističkih teorija, katkad se javlja u drastičnom i odbojnom vidu čak i u odnosu na samu antiku. Godine 1908. on proriče, oslanjajući se na delo Rodina i Slevogta, jednu novu lepotu „koja u svojim konačnim rezultatima obećava da bude beskonačno veća nego što je to lepota antike. Jer, tamo gde je ona bila samo najviša animalna forma, nova lepota biće ispunjena grandioznim duhovno-duševnim sadržajem.”¹⁶

Ukratko, poredak vrednosti, koji je nekada određivao posmatranje umetnosti kod Winckelmanna i Goethea, kod Fuchsa je izgubio svaki uticaj. Istina, bilo bi pogrešno otuda misliti da je na taj način samo idealističko razmatranje umetnosti iz temelja uzdrmano. Do toga ne može da dođe pre no što se ujedine i kao takva prevaziđu *disiecta membra*, koja idealizam drži u ruci s jedne strane kao ‚povesno prikazivanje’, a s druge strane kao ‚vrednost’. Mogućnost da to uspe ostaje rezervisana za onu nauku povesti čiji je predmet obrazovan ne od klupka čistih činjenica, već iz odabrane grupe niti koje predstavljaju prodor neke prošlosti u teksturu savremenosti. (Bilo bi pogrešno poistovetiti ovaj prodor sa običnim kauzalnim neksusom. On je, naprotiv, sasvim dijalektičan, a stolećima mogu biti zagubljene one niti koje skokovito i neprimetno preuzima aktuelni tok povesti.) Povesnom predmetu, koji je oslobođen čistog fakticiteta, nije potrebno ‚uvažavanje’. On ne nudi nejasne analogije sa aktuelnošću, već se konstituiše u preciznom dijalektičkom zadatku koji zahteva rešenje. U stvari, upravo se to previdelo. Ako ne drugde, to se može osetiti u patetičnom tonu koji tekst često približava besedi. S druge strane, pak, primećuje se da je mnogo toga ostalo zatočeno u nameri, u pokušaju. To principijelno novo u intenciji dolazi do potpunog izraza pre svega tamo gde joj pomaže

¹⁶ *Erotische Kunst*, tom I, str. 125. — Stalno uzimanje u obzir savremene umetnosti pripada najvažnijim impulsima sakupljača Fuchsa. I ona mu se približava iz velikih tvorevina prošlosti. Njegovo neuporedivo poznavanje stare karikature rano mu je odgonetnulo radove jednog Toulouse-Lautreca, Heartfilda i jednog Georga Grosza. Njegova strast za Daumierom dovela ga je do Slevogtovog dela, čija mu koncepcija Don Quijotea lebdi pred očima kao jedina koja može da se drži pored Daumierove. Njegove studije o keramici daju mu sav autoritet da podrži jednog Emila Pottnera. Za svog života Fuchs je bio u prijateljskim odnosima sa likovnim umetnicima. Otuda nije čudno što je način na koji on govori o umetničkom delu pre onaj umetnika nego istoričara.

materijalna podloga: u tumačenju ikonografskog, u razmatranju masovne umetnosti, u proučavanju tehnike reprodukcije. Ovi elementi Fuchsovog dela stvaraju nove puteve. Oni su sastavni delovi svakog materijalističkog posmatranja umetničkih dela.

Trima pomenutim motivima zajedničko je jedno: oni upućuju na saznanja koja se za postojeće shvatanje umetnosti ne mogu pokazati drugačije nego kao destruktivna. Bavljenje tehnikom reprodukcije, kao gotovo nijedan drugi pravac istraživanja, otkriva odlučujući značaj recepcije; ono time dopušta da se proces postvarenja, koji se zbiva u umetničkom delu, do izvesnih granica koriguje. Razmatranje masovne umetnosti vodi reviziji pojma genija; ona čini razumljivim da pored inspiracije, koja učestvuje u stvaranju umetničkog dela, ne treba prevideti fakturu koja joj jedina dopušta da postane plodotvorna. Konačno, pokazuje se da ikonografsko tumačenje nije neophodno jedino za studij recepcije i masovne umetnosti; ono pre svega sprečava prekoračenja na koja odmah navodi formalizam.¹⁷

Fuchs je morao da se bavi formalizmom. U isto vreme kada je Fuchs postavljao temelje svoga dela, Wölfflinovo učenje bilo je u usponu. U svom *Individualnom problemu* (*Individuelle Problem*) Fuchs sledi jedno načelo iz Wölfflinove *Klasične umetnosti* (*Klassische Kunst*). To načelo glasi: „Zato stilski pojmovi *Quattrocenta* i *Cinquecenta* ne mogu prosto da se razreše time što bi se kao njihova karakteristika uzeli elementi građe. Taj fenomen... ukazuje na razvoj umetničkog viđenja koji je u suštini nezavisan od jednog posebnog uverenja i posebnog ideala lepote.”¹⁸ Svakako, ova formulacija može da izazove negodovanje istorijskog materijaliste. Ipak, ona sadrži i nešto podsticajno: jer, upravo on nije toliko zainteresovan da promenu umetničkog viđenja svede na izmenjeni ideal lepote, već na elementarnije procese — procese koji su utrti ekonomskim i tehničkim promenama u proizvodnji. Što se datog slučaja tiče teško da bi ostao praznih ruku onaj ko bi se pozabavio pitanjem: koje je — ekonomski uslovljene — promene u građenju objekata za stanovanje donela sa sobom renesansa, i koju je ulogu renesansno slikarstvo odigralo kao prospekt nove arhitekture i kao ilustracija nastupanja omogućenog

¹⁷ Majstor ikonografske interpretacije mogao bi da bude Emile Mâle. Njegova istraživanja ograničavaju se na plastiku francuskih katedrala od 12. do 15. stoleća i otuda se vremen-ski ne poklapaju sa Fuchsovim istraživanjima.

¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* /Klasična umetnost. Uvod u italijansku renesansu/, München 1899, str. 275.

njome.¹⁹ Naravno, Wölfflin ovo pitanje dotiče samo letimično. Ali, kada Fuchs nasuprot njemu tvrdi: „Upravo ovi formalni momenti... jesu ono što se ne može objasniti”²⁰, to pak, pre svega, ukazuje na pomenutu problematičnost kulturno-istorijskih kategorija.

Na više mesta pokazuje se da polemika, pa i diskusija ne stoje na putu piscu Fuchsu. Eristička dijalektika, koja prema Hegelovoj definiciji „ulazi u snagu protivnika da bi ga iznutra uništila”, ne može se naći u njegovom arsenalu ma koliko se Fuchs činio spornim. Kod istraživača koji su došli iza Marxa i Engelsa, destruktivna snaga mišljenja slabi i to mišljenje se sada više ne usuđuje da stoleća izazove na megdan. Već kod Mehringa njen tonus je oslabio u mnoštvu sitnih čarki. Ipak, on je svojom *Lessing-Legende* postigao nešto značajno. On je pokazao koliko su se u velikim delima klasika oglasile političke, ali i naučne i teorijske energije. On je tako potvrdio svoju odbojnost prema beletrističkoj usporenosti svojih savremenika. Došao je do zrelog saznanja da umetnost svoje ponovno rođenje može očekivati tek od ekonomsko-političke pobede proletarijata. I do beskompromisnog saznanja: „U njegovoj borbi za oslobođenje, ona nije kadra duboko da zahvati”²¹ Razvoj umetnosti dao mu je za pravo. Njegova saznanja uputila su Mehringa dvostruko intenzivnije na proučavanje nauke. U tome je postigao solidnost i strogost, koja ga je osposobila da postane imun na revizionizam. Tako su se u njegovom karakteru obrazovale crte koje treba nazvati građanskim u najboljem smislu, ali koje su ipak daleko

¹⁹ Starije štafelajno slikarstvo davalo je čoveku za stanovanje samo mala skloništa od nevremena. Ranorenesansno slikarstvo po prvi put je u sliku uvelo unutrašnje prostore u kojima su predstavljene figure imale slobodan prostor. Uccellov pronalazak perspektive njemu samom i njegovim savremenicima učinio se toliko veličanstvenim. Slikarstvo, koje svoje stvaranje više nego do tada okreće onima koji *stanuju* (umesto kao nekada onima koji se *mole*) dalo im je nacрте za stanovanje; njemu nije bilo teško da pred njih postavi perspektive vila. Visoka renesansa, mnogo štedljivija u prikazivanju pravih enterijera, ipak je gradila na toj osnovi. „Cinquecento je imao naročito snažno osećanje za odnos između čoveka i građevine, za rezonancu lepog prostora. Gotovo da se ne može zamisliti postojanje bez arhitektonskog izraza i utemeljivanja.” (Wölfflin, *naved. delo*, str. 277).

²⁰ *Erotische Kunst*, tom II, str. 20.

²¹ Franz Mehring, *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie* /Povest nemačke socijaldemokratije/, drugi deo: *Von Lassalles Offenem Antwortschreiben bis zum Erfurter Programm*. (Geschichte des Sozialismus in Einzeldarstellungen, III, 2) /Od Lassalleovog otvorenog pisma do Erfurtskog programa. (Povest socijalizma kroz pojedinačne ličnosti)/, Stuttgart 1898, str. 546.

od toga da bi se stekle garancije za dijalektičara. One nisu manje prisutne kod Fuchsa. A možda se kod njega više ističu, jer su utelovljene u jednoj ekspanzivnijoj i senzibilnijoj nastrojenosti. Kako god bilo, njegov portret bi se lako mogao zamisliti u galeriji građanskih učenih glava. Kao sused mogao bi mu biti postavljen Georg Brandes sa kojim deli racionalističku silovitost, strast da preko širokih povesnih prostora širi svetlost bakljom ideala (napretka, nauke, uma). Na drugoj strani mogao bi se zamisliti etnolog Adolf Bastian. Fuchs podseća na njega pre svega svojom nezasićenom glađu za materijalom. I kao što je Bastian izašao na legendarni glas svojom spremnošću da u svako doba, kada treba razjasniti neko pitanje, krene sa svojim ručnim prtljagom i stupi u ekspediciju zbog koje je mesecima bio daleko od domovine, tako je i Fuchs u svako doba bio podložan impulsima koji su ga podsticali na traganja za novim dokazima. Oba dela ostaće neiscrpnim rudnicima za istraživanje.

V

Za psihologa mora biti značajno pitanje, kako je jedan entuzijasta, jedna priroda okrenuta onom pozitivnom, mogla da se preda strasti za karikaturo. Ma kako se na to odgovorilo, što se tiče Fuchsa, ne ostaje nikakva sumnja. Njegov interes za umetnost unapred se razlikuje od onoga što se naziva „uživanje u lepom“. Istina je unapred upletena u igru. Fuchs ne posustaje u naglašavanju izvorne vrednosti, autoriteta karikature. „Istina leži u krajnosti“, formulisao je jednom prilikom. On ide dalje: karikatura je za njega „u izvesnoj meri forma... od koje polazi sva objektivna umetnost. Jedan jedini pogled u etnografske muzeje potvrđuje ovaj stav.“²² Kada Fuchs uzima u razmatranje preistorijske narode, dečije crteže, onda pojam karikature dospeva možda u problematičan sklop — utoliko se izvornije najavljuje vehementan interes koji on pokazuje za drastične sadržine umetnosti, bilo da su one to po sadržaju²³ ili po formi. Ovaj interes prožima celokupno njegovo delo. Još u kasnoj

²² *Karikatur*, tom II, str. 4.

²³ Upor. lepo zapažanje o Daumierovim figurama žena proletera: „Ko takvu građu posmatra kao puki motiv kretanja, pokazuje da su za njega krajnje nagonske snage, koje moraju postati delotvorne da bi oblikovale potresnu umetnost, zatvorena knjiga... Upravo stoga... što se u ovim slikama radi o nečem sasvim drugom do o... „motivima kretanja“, ova dela će večno živeti kao... spomenik ropstva žena majki u devetnaestom stoleću.“ (*Der Maler Daumier*, str. 28).

Tang-Plastik čitamo: „Groteska je najviši domet čulno-predstavljenog... U tom smislu groteskne tvorevine su istovremeno izraz kiptećeg zdravlja jednog vremena... Svakako se ne može sporiti da, u pogledu pokretačkih snaga, takođe postoji i jedan drastični suprotni pol. Dekadentna vremena i bolesni mozgovi takođe teže grotesknim oblicima. U takvim slučajevima groteska je potresna suprotnost činjenici da se dotičnim vremenima i individuama problemi sveta i čovekovog postojanja čine nerešivim... Koja od ove dve tendencije stoji iza jedne groteskne fantazije kao stvaralačka pokretačka snaga, prepoznatljivo je na prvi pogled.“²⁴

Ovo mesto je instruktivno. U njemu postaje naročito jasno vidljivo na čemu počiva širina dejstva, naročita popularnost Fuchsovog dela. To je dar da osnovne pojmove, u kojima se kreću njegove predstave, odmah spoji sa vrednovanjima. To se često odvija na nezgrapnan način.²⁵ Pri tom su ove vrednosti uvek ekstremne. One nastupaju polarizovano i na taj način polarizuju pojam sa kojim su isprepletane. To važi za predstavu grotesknog, kao i onu erotske karikature. U vremenima propadanja ona je „gadost“ i „golicava pikanterija“, u vremenima procvata „izraz uskovitlane i kipteće snage“.²⁶ On koristi čas vrednosne pojmove procvata i propasti, čas pojmove zdravog i bolesnog. On izbegava granične slučajeve na kojima bi se mogla pokazati sva njihova problematika. S naročitom naklonošću on se drži „sasvim velikog“, koje ima tu prednost što daje prostora „onome što je najzanosnije u najjednostavnije“.²⁷ Necelovite epohe umetnosti, kao što je barok, on ne uvažava mnogo. I za njega je još renesansa ono „veliko doba“. Njegov kult stvaralaštva zadržava ovde prevagu nad njegovom odbojnošću prema klasi.

Kod Fuchsa pojam stvaralačkog snažno zadire u biološko. I dok genije nastupa s atributima koji se katkad graniče s prijapskim, umetnike, od kojih se autor distancira, rado prikazuje kao oslabljene u njihovoj muževnosti. Pečat takvog biologističkog posmatranja nosi Fuchsov sud o Grecu, Murillu i Riberi, sažet u konstataciji: „Sva trojica postali su klasični predstavnici baroknog duha naročito stoga što je svaki od njih na svoj

²⁴ *Tang-plastik*, str. 44.

²⁵ Upor. tezu o erotskom dejstvu umetničkog dela: „Što je jače ovo dejstvo, utoliko je viši umetnički kvalitet“. (*Erotische Kunst*, tom I, str. 68).

²⁶ *Karikatur*, tom I, str. 23.

²⁷ *Dachreiter*, str. 39.

način istovremeno 'uspavani' erotičar."²⁸ Ne sme se izgubiti iz vida da je Fuchs svoje osnovne pojmove razvio u jednoj epohi u kojoj je „patografija” predstavljala poslednji standard psihologije umetnosti, u kojoj su Lombroso i Möbius predstavljali autoritete. A pojam genija, koji je posredstvom vrlo uticajne Burckhardtove *Kultur der Renaissance /Kultura renesanse/*, u isto vreme bio ispunjen bogatim materijalom opažanja, pothranjivao je iz drugih izvora jedno takođe široko rasprostranjeno ubeđenje, da je stvaralaštvo, pre svega, manifestacija kipteće snage. Srodne tendencije bile su te koje su Fuchsa kasnije dovele do koncepcija srodnih psihoanalizi; on ih je prvi učinio plodnim za nauku o umetnosti.

Ono eruptivno, neposredno, koje, prema ovom viđenju, daje obeležje umetničkom stvaranju, kod Fuchsa je podjednako važno za shvatanje umetničkog dela. Otuda ono što leži između apercepcije i suda često nije više do skok. U stvari, 'utisak' za njega nije tek samorazumljivi podsticaj koji posmatrač dobija od dela, već kategorija samog posmatranja. Kada Fuchs, na primer, iznosi svoje kritičke rezerve prema artistskom formalizmu u epohi dinastije Ming, on time ukratko izlaže da njena dela „na kraju krajeva... više ne postižu, a često uopšte i ne postižu isti utisak... koji je npr. period dinastije Tang... postigao svojim krupnim linijama”²⁹. Na taj način pisac Fuchs dospeva do naročitog i apodiktikog, da ne kažemo rustikalnog stila, čije obeležje majstorski formuliše kada u *Geschichte der Erotischen Kunst /Povest erotske umetnosti/*, objašnjava: „Od ispravnog ostvarenja do tačnog i potpunog odgonetanja snaga koje deluju u jednom umetničkom delu, uvek je samo jedan jedini korak.”³⁰ Ne može svako da postigne ovaj stil; Fuchs je za njega morao da plati svoju cenu. Da cenu naznačimo jednom rečju: Fuchsu piscu je ostao uskraćen dar da izazove divljenje. Nema sumnje da je on osećao ovaj nedostatak. On na najrazličitije načine pokušava da ga kompenzuje i ni o čemu ne govori radije do o tajnama koje sledi u psihologiji stvaranja, o zagonetkama povesnog toka koje svoje rešenje nalaze u materijalizmu. Ali, težnja za najneposrednijim ovladavanjem stanjeni stvari, koja podjednako određuje njegovu koncepciju stvaralaštva i koncepciju recepcije, prodire konačno i u analizu. Tok povesti umetnosti izgleda „nužan”, karakteristike stila pojavljuju se kao ‚organske’, a i najčudnije umetničke tvorevine izgledaju ‚logične’. One to bivaju

²⁸ *Die grossen Meister der Erotik*, str. 115.

²⁹ *Dachreiter*, str. 40.

³⁰ *Erotische Kunst*, tom II, str. 186.

ređe u toku analize nego što su to, sudeći prema utisku, bile ranije, kao u slučaju onih izmišljenih bića Tang-epohe, koja svojim plamenim krilima i rogovima deluju „apsolutno logično”, „organski”. „Logično deluju čak i ogromne slonovske uši; i držanje je uvek logično... Nikada se ne radi samo o konstruisanim pojmovima, već uvek o ideji koja je postala oživotvorena forma.”³¹

Niz predstava, koje su najuže povezane sa socijaldemokratskim učenjem epohe, dobija ovde svoje važenje. Poznato je koliko je dubok uticaj izvršio darvinizam na razvoj socijalističkog shvatanja povesti. U vreme Bismarkovih progona, ovaj uticaj je dobro došao nesalomivom pouzdanju partije i odlučnosti njene borbe. Kasnije, u revizionizmu, evolucionističko posmatranje povesti utoliko je više opteretilo „razvitak”, što je partija manje želela da protiv kapitalizma stavi na kocku ono za što se izborila. Povest je poprimila determinističke odli-

³¹ *Tang-Plastik*, str. 30—31. — Ovaj intuitivni, neposredni način opažanja postaje problematičan onda kada želi da ispuni zahtev jedne materijalističke analize. Poznato je da Marx nigde nije detaljnije izneo svoje mišljenje o tome kako treba misliti odnos nadgradnje prema bazi u pojedinostima. Utvrđuje se samo da je on imao u vidu niz posredovanja kao i transformacija koje se uključuju između materijalnih proizvodnih odnosa i udaljenih domena nadgradnje u koje spada umetnost. Isto stoji kod Plehanova: „Ako umetnost koju su stvorile više klase ne stoji u direktnom odnosu sa procesom proizvodnje, to nju u krajnjoj liniji... treba objasniti ekonomskim razlozima. Materijalističko objašnjenje povesti... može se primeniti i u ovom slučaju; ipak je samorazumljivo, da taj nesumnjivo kauzalni sklop između bića i svesti, između socijalnih odnosa čija je osnova ‚rad’, s jedne strane, i umetnosti s druge strane, u ovom slučaju nije lako obelodaniti. Ovde nastaju... neke međustanice.” (Georgi Plechanow, „Das französische Drama und die französische Malerei im achtzehnten Jahrhundert vom Standpunkt materialistischen Geschichtsauffassung” /Francuska drama i francusko slikarstvo osamnaestog stoleća sa stanovišta materijalističkog shvatanja povesti/, u: *Die Neue Zeit*, XXIX, Stuttgart, 1911, I, str. 543—544). Jasno je toliko da je Marxova klasična dijalektika povesti kauzalnu zavisnost uzimala ovde kao datu. U potonjoj praksi postupalo se labavije i često se zadovoljavalo analogijama. Moguće je da je to u vezi sa zahtevom da se građanska povest književnosti i umetnosti zameni jednom ne manje vrednom materijalističkom. Ovaj zahtev pripada obeležju epohe; on je nošen vilhelminskim duhom. On je i od Fuchsa tražio svoj danak. Jedna omiljena misao autora, koja se izražava u mnogim varijantama, postavlja realističke epohe umetnosti za trgovačke države. Tako za Holandiju 17. stoleća, kao i za Kinu 8. i 9. stoleća. Polazeći od analize kineskog vrtarstva na kojem su razjašnjene mnoge odlike carstva, Fuchs se okreće novoj plastici koja nastaje pod vladavinom Tanga. Monumentalna ukočenost Han-stila slabi; interes anonimnih majstora koji su pravili grnčariju upravljen je sada na kretanje čoveka i životinje. „Vreme je”, izvodi Fuchs,

ke; pobjeda partije nije mogla izostati'. Fuchs je uvek bio daleko od revizionizma; njegov politički instinkt, njegova materijalistička priroda vodile su ga na levo krilo. Ali, kao teoretičar on se nije mogao odupreti tim uticajima. Oni se mogu osetiti posvuda u njegovom delu. Tada je jedan Ferri svodio na prirodne zakone ne samo principe već i taktiku socijaldemokratije. Za anarhistička odstupanja on je činio odgovornim oskudna znanja iz geologije i biologije. Svakako, vođe kao Kautsky, računavali su se sa takvim odstupanjima.³² Pa ipak su se mnogi zadovoljavali tezama koje povesne događaje razvrstavaju na 'fiziološke' i 'patološke' ili su pak mislili da je prirodnonaučni materijalizam u rukama proletarijata 'automatski' uzdignut do istorijskog.³³ Fuchsu se, slično, napredak ljudskog roda ukazuje kao proces koji se isto tako ne može zadržati, kao što se ni glečer

„u tim stolecima u Kini probuđeno iz svog dubokog mira..., jer, trgovina uvek znači pojačani život i kretanje. Dakle, u umetnost Tang-perioda morali su pre svega da uđu život i kretanje... A ova odlika je isto tako ono što prvo pada u oči. Dok su npr. životinje u Han-periodu još uvek teške i snažne u celom svom habitusu..., kod onih Tang-perioda... sve je živo, svaki deo je u pokretu.” (*Tang-Plastik*, str. 41—42). Ovaj način posmatranja zasniva se na pukoj analogiji. Isto tako, pokušaj da se osvetli prihvatanje antike u renesansi, ostaje zatočen u pukoj analogiji. Ekonomska osnova bila je u obe epohe ista, samo što se u renesansi nalazila na višem stupnju razvitka. Obe se zasnivaju na trgovini robom.” (*Erotische Kunst*, tom II, str. 42). Na kraju se sama trgovina pojavljuje kao subjekt kretanja umetnosti, a to znači: „Trgovina mora računati sa datim veličinama, a ona može računati samo sa konkretnim, proverljivim veličinama. Tako ona mora da stupi nasuprot sveta i stvari, ako želi njima ekonomski da ovlada. Dakle, i njeno umetničko viđenje stvari je u svakom pogledu realno.” (*Tang-Plastik*, str. 42). Ostavimo po strani da se u umetnosti ne može naći jedna u „svakom pogledu realna” predstava. Osnovno bi bilo reći, da sklop koji na upravo jednak način hoće da važi za umetnost stare Kine i stare Holandije, izgleda problematičan. On stvarno ne postoji; dovoljan je pogled na Republiku Veneciju. Ona cveta preko svoje trgovine; umetnost Palma Vecchioa, Tiziana ili Veronesea teško da je bila jedna „u svakom pogledu” realistička. Aspekt života, koji nalazimo u njoj, jedino je reprezentativan, svečan. Na drugoj strani, zarađivanje na svim svojim stupnjevima, zahteva izraziti smisao za realnost. Materijalista odatle nikako ne može izvući zaključke o nastanku stila.

³² Karl Kautsky, „Darwinismus und Marxismus” /Darvinizam i marksizam/ u: *Die Neue Zeit*, XIII, Stuttgart 1895, I, str. 709—710.

³³ H. Laufenberg, „Dogma und Klassenkampf” /Dogma i klasna borba/ u: *Die Neue Zeit*, XXVII, Stuttgart 1909, I, str. 574. — Pojam samodelatnosti ovde je tužno posrnulo. Njegovo veliko vreme je 18. stoleće kada je počelo uravnotežavanje tržišta. Tada je on podjednako slavio svoj trijumf kod Kanta u obliku spontaniteta, kao u tehnici u obliku automata.

ne može zaustaviti u svom stalnom nadiranju”³⁴. Tako se determinističko shvatanje spaja sa snažnim optimizmom. Bez pouzdanja nijedna klasa ne može dugotrajno da deluje politički uspešno. Ali postoji razlika u tome da li se optimizam odnosi na akcionu snagu klase ili na stanje u kojem deluje. Socijaldemokratija je naginjala drugom, problematičnom optimizmu. Perspektiva nadolazećeg varvarstva, koja se iznenada otvorila Englesu u *Lage der arbeitenden Klasse in England* /Položaj radničke klase u Engleskoj/ i Marxu u prognozi kapitalističkog razvitka, perspektiva koja je danas bliska i osrednjem političaru, epigonima na prekretnici stoleća bila je zatvorena. Kada je Condorcet širio učenje o napretku, građanstvo je stajalo pred stupanjem na vlast; proletarijat je, jedno stoleće kasnije, bio u drugačijem položaju. To učenje moglo je da mu probudi iluzije. One su te koje uistinu još tvore pozadinu na kojoj povest umetnosti kod Fuchsa tu i tamo otvara vidike: „Današnja umetnost”, mislio je on, „donela nam je stotine ostvarenja, koja u najrazličitijim pravcima daleko prevazilaze ono što je postigla umetnost renesanse, a umetnost budućnosti bezuslovno mora značiti i nešto više.”³⁵

VI

Patos koji prožima Fuchsovo shvatanje povesti jeste demokratski patos iz 1830. Njegov eho bio je govornik Victor Hugo. Odjek odjeka su one knjige u kojima Hugo govori kao besednik za potomstvo. Fuchsovo shvatanje povesti je ono koje Hugo slavi u *Williamu Shakespeareu*: „Napredak je korak samog Boga.” A opšte pravo glasa pojavljuje se kao časovnik prema kojem se odmerava tempo ovog koračanja. „Qui vote règne”, napisao je Victor Hugo i time je istakao firmu demokratskog optimizma. Ovaj optimizam je i kasnije proizvodio čudnovate sanjarije. Jedna od njih obmanjivala je da „svi duhovni radnici, ličnosti, koje su, dakle, materijalno i socijalno visoko postavljene”, treba da budu posmatrani „kao proleter”. Jer, ne može se poreći činjenica da su bespomoćne žrtve kapitalizma svi oni koji za novac nude svoje usluge, od dvorskog savetnika koji se šepuri u zlatom optočenoj uniformi pa sve do premorenog najamnog radnika.”³⁶ Parole koje je uzdigao Victor Hugo stoje

³⁴ *Karikatur*, tom II, str. 320.

³⁵ *Erotische Kunst*, tom I, str. 3.

³⁶ A. Max, *Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz*, na naved. mestu, str. 652.

još iznad Fuchsovog dela. Fuchs inače ostaje, u demokratskoj tradiciji, naročito ljubavljivan za Francusku, za tlo triju velikih revolucija, za domovinu izbeglica /emigranata/, za izvor utopijskog socijalizma, za domovinu protivnika monarhije Quineta i Micheleta, za tlo u kojem leže komunari. Takva slika Francuske živela je kod Marxa i Engelsa, takva je dospela do Mehringa i takva — kao „avangarda kulture i slobode“³⁷ — se ta zemlja još čini Fuchs. On upoređuje lepršavu ironiju Francuza sa onom teškom ironijom Nemaca; on poredi Heinea sa onima koji su ostali u Nemačkoj; on poredi nemački romantizam sa satiričnim romanom Francea. I na taj način on je, kao i Mehring, došao do verodostojnih prognoza, naročito u slučaju Gerharta Hauptmanna.³⁸

Francuska je domovina i za sakupljača Fuchsa. Liku sakupljača, koji posmatraču izgleda utoliko privlačniji što ga duže gleda, ona to do tada nije često bila. Moglo bi se pomisliti da romantičkim pripovedačima povesti niko nije mogao primamljivije da se ponudi od njega. Ali ovaj tip, pokrenut opasnim, iako pripitomljenim strastima, uzalud je tražiti među likovima Hoffmanna, Quinceya ili Nerval. Romantični su likovi putnika, lualica, igrača, virtuoza. Lik sakupljača ne može se naći. Uzalud ćemo ga tražiti u „fiziologijama“ koje, pod Louisem Phillippom, nisu propustile nijedan lik pariskog panoptikuma od Camelota do salonskog kōzera. Utoliko je značajnije mesto koje lik sakupljača dobija kod Balzaca. Balzac mu je podigao spomenik u jednom nimalo romantičnom smislu. Romantika je njemu od ranije bila strana. U njegovom delu malo je pasaža u kojima je antiromantička pozicija tako neočekivano izborila sebi pravo kao u nacrtu za *Cousin Pons*. Pre svega, karakteristično je ovo: upravo toliko koliko nam je poznat inventar zbirke za koju Pons živi, toliko malo saznajemo o povesti njegov sticanja. Ne postoji mesto u *Cousinu Ponsu* koje bi se moglo porediti sa stranicama na kojima braća Goncourt u svojim dnevnicima opisuju, s napetošću koja oduzima dah, spasavanje jednog retkog pronalaska. Bal-

³⁷ *Karikatur*, II, str. 238.

³⁸ Mehring je proces koji je za posledicu imao „Tkače“ komentarisao u *Neue Zeit*. Delovi pleđoajea branioca ponovo su stekli aktuelnost koju su imali 1893. „On bi morao“, tako zaključuje advokat, „da dokaže da nasuprot prividno revolucionarnim mestima stoje druga mesta, smirujućeg i privlačnog karaktera. Pesnik uopšte ne stoji na strani pobune, on bi naprotiv pustio da poredak pobedi poduhvatom jedne šake vojnika.“ (Franz Mehring, „Entweder-Oder“ /Ili-ili/ u: *Die Neue Zeit*, XI, Stuttgart 1893, I, str. 780).

zac ne prikazuje lovca u lovištima inventara, već dopušta da se posmatra svaki sakupljač. Oduševljenje od kojeg drhti svaki mišić njegovog Ponsa, njegovog Eliea Magusa, jeste ponos — ponos zbog neuporedivog blaga koje čuvaju s neumornom zebnjom. Balzac sve akcente stavlja na prikazivanje ‚posednika‘, a reč ‚milioner‘ potkrada se kod njega kao sinonim za reč ‚sakupljač‘. On govori o Parizu. „Tamo se često može sresti jedan Pons, jedan Elie Magus koji su veoma oskudno odeveni . . . Oni izgledaju kao da ne drže ni do čega i kao da se nizašta ne brinu; oni ne obraćaju pažnju ni na žene ni na izloge. Oni se kreću kao u snu, njihovi džepovi su prazni, njihov pogled je bez misli, i čovek se pita kojoj vrsti Parižana oni zapravo pripadaju. — Ti ljudi su milioneri. To su sakupljači; najstrasniji ljudi na svetu.“³⁹

Fuchsovom liku, njegovoj aktivnosti i bogatstvu, više pristaje slika o sakupljaču koju je Balzac skicirao, nego slika koju bi trebalo očekivati od jednog romantičara. Čak bi se smelo reći, ukazujući na životni nerv muškarca: Fuchs je kao sakupljač zaista balzakovski lik; on je balzakovska figura koja je nadrasla koncepciju pesnika. Šta je bliskije ovoj koncepciji nego jedan sakupljač koga ponos i ekspanzivnost navode da, samo zato da bi se pred očima svih pojavio sa svojim zbirka, te zbirke, u reprodukcijama, iznosi na tržište i — jedan ništa manje balzakovski obrt — na taj način postane bogat čovek, koji zna da je konzervator blaga; i egzibicionizam velikog sakupljača je ono što je Fuchsa navelo da u svakom svom delu objavljuje isključivo neobjavljeni materijal — slike, koje gotovo isključivo potiču iz njegovog sopstvenog poseda. Samo za prvi tom *Karikatur der europäischen Völker* /Karikatura evropskih naroda/ on je pregledao ništa manje nego 68 000 listova, da bi odatle izabrao oko pet stotina. Nije dozvolio da se ijedan list reprodukuje više nego na jednom mestu. Obilje njegovih dokumentacija i širina njegovog delovanja idu zajedno. I jedno i drugo potvrđuju, kako je to okarakterisao Drumont, njegovo poreklo iz roda građanskih džinova oko 1830. „Gotovo svi lideri škole iz 1830“, piše Drumont, „imali su istu izvanrednu konstituciju, istu plodnost i istu sklonost ka grandioznom. Delacroi nabacuje na platno epove, Balzac ocrtava jedno društvo u celini, Dumas u svojim romanima obuhvata četirihiljadugodišnju povest ljudskog roda. Svi oni raspolazu plećima kojima nijedan

³⁹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* /Rođak Pons/, Paris 1925. str. 162.

teret nije težak.⁴⁰ Kada je 1848. došla revolucija, Dumas je objavio apel radnicima Pariza, u kojem se predstavlja kao jednak njima. Za dvadeset godina on je napisao četiri stotine romana i trideset i pet drama: on je obezbedio hleb za 8160 ljudi; korektora i slugača, mašinista i garderoberki; on ne zaboravlja ni plaćene applaudere. Osećaj kojim je univerzalni istoričar Fuchs obezbedio sebi ekonomsku osnovu za svoje veličanstvene zbirke, donekle je sličan dimaovskom osećanju samog sebe. Kasnije mu ova osnova omogućuje da se na parisko tržište uključi isto tako suvereno kao u svoj sopstveni inventar. Najstariji i najugledniji pariski trgovac umetničkim delima oko 1900. imao je običaj da kaže za njega: „C'est le Monsieur qui mange tout Paris”. Fuchs pripada tipu sakupljača; on se rableovski raduje kvantitetima, što se posvuda primećuje, sve do izobilnih ponavljanja njegovih tekstova.

VII

Fuchsovo francusko rodoslovlje je rodoslovlje sakupljača, nemačko je rodoslovlje istoričara. Moralna strogost koja je karakteristična za Fuchsa kao pisca povesti, daje mu nemačko obeležje. To obeležje je dala već Gervinusu, čija bi se *Geschichte der poetischen Nationalliteratur* /Povest poetske nacionalne književnosti/ mogla nazvati jednim od pokušaja nemačke duhovne povesti. Za Gervinusa, kao i kasnije za Fuchsa, karakteristično je da se veliki stvaraoči pojavljuju tako reći s marcijalnim likom i da se ono aktivno, muško, spontano u njihovoj prirodi ističe kao važnije na račun kontemplativnog, ženskog, receptivnog. Naravno, Gervinusu to lakše uspeva. U vreme kada je on napisao svoju knjigu, buržoazija je bila u usponu; njena umetnost bila je ispunjena političkim energijama. Fuchs piše u doba imperijalizma; on polemički prikazuje političku energiju umetnosti jednoj epohi u čijem stvaranju se ona iz dana u dan smanjuje. Ali Gervinusova merila su još i njegova. Ona se čak mogu pratiti i dalje, unatrag, sve do 18. veka. I to uz pomoć samog Gervinusa, čiji je govor u spomen F. C. Schlosseru dao veličanstveni izraz osnaženom moralizmu iz revolucionarnog vremena građanstva. Schlosseru je prebacivana „zlovoljna moralna strogost”. „Ono što bi Schlosser”, primećuje Gervinus, „rekao i mogao reći protiv ovih prigovora, bilo bi: da se u životu u celini, da se

⁴⁰ Edouard Drumont, *Les héros et les pitres* /Heroji i la-krdijaši/, Paris, str. 107—108.

u povesti, za razliku od romana i novela, ne može i pored sve vedrine čula i duha, naučiti površno radovanje životu; da se iz posmatranja povesti ne može, doduše, izvući mizantropski prezir, ali da se može upiti jedno strogo viđenje sveta i ozbiljna načela o životu; i da je barem na najveće od onih koji su prosuđivali o svetu i ljudima, koji su shodno vlastitom unutrašnjem životu umeli da procenjuju spoljašnji, na jednog Shakespeara, Dantea, Machiavellija, suština sveta uvek ostavljala utisak koji je nagonio na ozbiljnost i strogost.⁴¹ Evo šta je poreklo Fuchsovog moralizma: nemačko jakobinstvo, čiji je spomen Schlosserova *Istorija sveta*, koju je Fuchs upoznao u mladosti.⁴²

Ovaj građanski moralizam sadrži, i to nije ništa čudno, elemente koji kod Fuchsa kolidiraju sa materijalističkim. Da je to Fuchsu bilo jasno, možda bi mu pošlo za rukom da ublaži ovaj sudar. On je, međutim, ubeđen u to da su njegovo moralističko posmatranje povesti i istorijski moralizam međusobno u savršenoj harmoniji. Ovde vlada jedna iluzija. Njen supstrat je široko rasprostranjeno shvatanje, koje uveliko zahteva reviziju, da su građanske revolucije, onako kako su slavljene od samog građanstva, predstavljale rodoslovlje proleterske revolucije.⁴³ Nasuprot tome, presudno je skrenuti pogled na spiritualizam koji je delovao u ovim revolucijama. Njegovе zlatne niti isplele su moral. Moral građanstva — čije prve simptome nosi već strahovlada — stoji u znaku unutrašnjosti. Njen stožer je savest — bilo da je to ona citoyena ili Kantovog građanina sveta. Ponašanje buržoa-

⁴¹ Georg Gottfried Gervinus, *Friedrich Christoph Schlosser*, Ein Nekrolog, Leipzig 1861, str. 30—31.

⁴² Ovo usmerenje njegovih dela pokazalo se korisnim za Fuchsa kada su carski državni advokati podigli optužbu zbog „širenja bestidnih spisa”. Mi nalazimo da je Fuchsov moralizam naravno naročito snažno prikazan u jednom stručnom mišljenju koje je podneto u toku sudskog postupka, koji se završio oslobađanjem. Ono potiče od Fedora von Zobeltitza i na svom najvažnijem mestu glasi: „Fuchs se ozbiljno oseća kao moralni propovednik, kao vaspitač, a ovo najdublje shvatanje života, ovo unutrašnje poimanje da njegov rad mora biti u službi najviše moralnosti povelosti čovečanstva, samo ga već štiti od sumnje neosnovane spekulacije kojima bi se morao smejafti svako ko poznaje tog čoveka i njegov svetli idealizam.”

⁴³ Ovu reviziju inaugurisao je Max Horkheimer u eseju „Egoismus und Freiheitsbewegung” /Egoizam i pokret za slobodu/, (*Zeitschrift für Sozialforschung*, V godište [1936], str. 161. i sledeće). Svedočanstvima koje je sakupio Horkheimer odgovara niz interesantnih dokaza, kojima je Ultra Abel Bonnard potvrdio svoju optužbu protiv onih građanskih istoričara revolucije koje je okupio Chateaubriand kao „l'écôle admirative de la terreur”. (Upor. Abel Bonnard, *Les Modérés* /Umerenjaci/, Paris, str. 179. i sledeće).

zije, koje je išlo u korist njenim sopstvenim interesima, ali koje je bilo upućeno na njemu komplementaran interes proletarijata, a da samom tom interesu nije odgovaralo, proklamovalo je savest kao moralnu instancu. Savest stoji u znaku altruizma. Vlasniku se preporučuje da postupa tako kako odgovara pojmovima čije važenje posredno ide u korist njegovim suvlasnicima, a isto se, jednostavno, preporučuje i nevlasniku. Ako se ovaj poslednji prilagodi tom savetu, korisnost njegovog ponašanja je za vlasnika utoliko neposrednije očigledna, ukoliko je za njega i njegovu klasu spornija. Stoga je na ovom ponašanju istaknuta cena vrline. Tako je uhvatio korena klasni moral. Ali on to ne čini svesno. Građanstvu nije bila toliko potrebna svest da bi uzdigla ovaj klasni moral, koliko je proletarijatu ona bila potrebna da bi taj moral svrgnula. Fuchs nije pravilno procenio ovu činjenicu, jer je verovao da svoje napade treba da usmeri protiv savesti buržoazije. Njena ideologija izgledala mu je kao spletkarenje. „Nagvaždajuće brbljanje”, kaže on, „koje naočigled najbesramnije osude klasa naklapa o subjektivnoj čestitosti dotičnog sudije, dokazuje samo ličnu beskarakternost onih koji tako govore ili pišu, u najboljem slučaju njihovu borniranost”.⁴⁴ Fuchs nije došao na pomisao da osudi sam pojam *bona fides* (mirne savesti). A ipak je to blisko istorijskom materijalisti. Ne samo zato što on u tom pojmu prepoznaje nosioca građanskog klasnog morala već i zato što mu neće izmaći da ovaj pojam pomaže solidarnost moralne pometnje sa ekonomskim odsustvom plana. Noviji marksisti su ovo stanje stvari barem naslutili. Tako je u povodu Lamartinesove politike, u kojoj je on ekscesivno upotrebljavao pojam *bona fides*, rečeno: „Građanskoj... demokratiji... potrebna je ova vrednost. Demokrata je... profesionalno iskren. Na taj način on se oseća oslobođen nužnosti da sledi stvarne činjenice.”⁴⁵

Posmatranje, koje svoju pažnju više okreće svesnim interesima individua nego načinu ponašanja na koji je njihova klasa često nesvesno navedena svojim mestom u procesu proizvodnje, vodi precenjivanju svesnog momenta u obrazovanju ideologije. To je očigledno kod Fuchsa, kada on objašnjava: „Umetnost je u svim svojim bitnim delovima idealizovano maskiranje datog društvenog stanja. Jer, večni je zakon... da svako vladajuće političko ili društveno stanje teži da idealizuje sebe da bi

⁴⁴ *Der Maler Daumier*, str. 30.

⁴⁵ Norbert Guterman i H. Lefebvre, *La conscience mystifiée* /Mistifikovana svest/, Paris 1936. str. 151.

na taj način moralno opravdalo svoje postojanje.”⁴⁶ Ovde se približavamo jezgru nesporazuma. On se sastoji u shvatanju da je izrabljivanje uslovljeno iskrivljenom svešću, barem što se tiče onih koji izrabljuju, pre svega zato što bi ih jedna ispravna svest moralno opteretila. Ovaj stav bi za savremenost, u kojoj je klasna borba celokupni građanski život zahvatila najснаžnijom zajedničkom patnjom, mogao ograničeno da važi. „Loša savest” povlašćenih nipošto nije samorazumljiva u pogledu ranijih formi izrabljivanja. Postvarenjem postaju neprozirni ne samo odnosi među ljudima; i više od toga, maglom su obavijeni stvarni subjekti relacija. Između onih koji poseduju moć i izrabljivanih umeće se aparatura pravničke i upravljačke birokratije, čiji članovi ne funkciraju više kao potpuno odgovorni moralni subjekti; njihova „svest o odgovornosti” čak nije ništa drugo do nesvesni izraz ovog zakržljavanja.

VIII

Moralizam, čije tragove nosi Fuchsov istorijski materijalizam, nije pokolebala ni psihoanaliza. „Opravdani su”, tako on sudi o seksualnosti, „svi oblici čulnog ponašanja u kojima se očituje kreativnost ovog zakona života... Za osudu su, naprotiv, oni oblici koji ovaj najviši nagon degradiraju do pukog sredstva rafinirane želje za užitkom.”⁴⁷ Očevidno je da je obeležje ovog moralizma građansko. Fuchsu je ostalo strano stvarno nepoverenje prema građanskom prezrenju čisto seksualnog zadovoljstva i više ili manje fantastičnih puteva njegovog ostvarenja. Naravno, on principijelno objašnjava da se o „moralnosti i nemoralnosti uvek može samo relativno” govoriti... Ali, on takođe, na istom mestu, postavlja kao izuzetak „apsolutnu nemoralnost”, kod koje „se radi o ogrešenjima o socijalne nagone društva, dakle, o ogrešenjima koja su takoreći protiv prirode.” Za ovo shvatanje karakteristična je ona, prema Fuchsu istorijski zakonitna pobeda „mase koja je uvek sposobna za razvoj nad izopačenom individualnošću.”⁴⁸ Ukratko, za Fu-

⁴⁶ *Erotische Kunst*, tom II, Prvi deo, str. 11.

⁴⁷ *Erotische Kunst*, I, str. 43. — Prikazivanje direktorijuma sa stanovišta povesti običaja nosi upravo osobine poklika. „Užasna knjiga Marquisa de Sadea sa njegovim isto tako lošim i infamnim bakropisima, ležala je otvorena u svim izlozima.” A iz Barrasa govori „razorna fantazija bestidnog razvratnika.” (*Karikatur*, I, str. 201. i 202).

⁴⁸ *Karikatur*, I, str. 188.

chsa važi da on „ne napada, na primer, pravo na osudu navodno koruptivnih nagona, već stavove o njihovoj istoriji i razmerama”⁴⁹.

To ide na uštrb razjašnjenja seksualno-psiholoških problema. Ono je od vremena vladavine buržoazije postalo naročito važno. Tu je mesto tabuiranja više ili manje širokog područja seksualnog zadovoljstva. Potiskivanja, koje ono proizvodi u masama, obelodanjuju mazohističke i sadističke komplekse, kojima su posednici moći izručili one objekte koji su se njihovoj politici prikazali kao najpogodniji. Fuchsov savremenik Wedekind prozreo je ovaj sklop. Fuchs je propustio da izvrši njegovu društvenu kritiku. Utoliko je značajnije mesto na kojem on to nadoknađuje na zaobilaznom putu preko povesti prirode. Reč je o njegovom briljantnom pledoajeu za orgije. Prema Fuchsu „...zadovoljstvo u orgiastičkom spada u najvrednije tendencije kulture... Mora se biti svestan toga da orgije pripadaju... onome što nas razlikuje od životinje. Životinja, za razliku od čoveka, ne poznaje orgije... Životinja se okreće od najsočnije hrane i najbistrijeg izvora kada su utoljene njena glad i žeđ, a njen polni nagon najčešće je ograničen na određeni kratki period u godini. Sasvim je drugačije kod čoveka, pre svega stvaralačkog čoveka. On uopšte ne poznaje pojam dovoljnog.”⁵⁰ U misaonim tokovima u kojima se Fuchs kritički bavi nasleđenim normama leži snaga njegovih seksualno-psiholoških konstatacija. Oni ga osposobljavaju da rasprši neke malograđanske iluzije. Tako onu o kulturi nagosti u kojoj on s pravom prepoznaje „revoluciju ograničenosti”. „Srećom, čovek više nije divlja zver, a mi... želimo da fantazija, i ona erotska, igra ulogu u odevanju... Naprotiv, ono što ne želimo, to je jedino ona socijalna organizacija čovečanstva, koja sve to degradira na vulgarni čiftinski posao.”⁵¹

⁴⁹ Max Horkheimer, *Egoismus und Freiheitsbewegung*, str. 166.

⁵⁰ *Erotische Kunst*, II, str. 283. — Fuchs je ovde na tragu jedne značajne činjenice. Da li bi bilo pre naglašeno prag između ljudskog i životinjskog, koji Fuchs vidi u orgijama, postaviti u neposrednu vezu sa onim drugim pragom koji predstavlja ispravan tok? Sa njim u povest prirode stupa ona do tada nečuvena pojava da partneri u orgijama jedan drugom mogu da gledaju u oči. Tek tada su moguće orgije. I ne toliko povećanjem draži koje pogled susreće. Odlučujuće je naprotiv to da izraz prezasićenja, čak nemoći, sada sam može da postane erotski stimulans.

⁵¹ *Sittengeschichte*, III, str. 234. — Nekoliko strana kasnije ovaj sigurni sud se više ne nalazi, to je dokaz sa kojim je snagom on to želeo da iznudi od konvencije. Tamo se naprotiv kaže: „Činjenica da se hiljade ljudi... polno uzbuđuje od

Fuchsov psihološki i istorijski način posmatranja višestruko je postao plodonosan za povest odevanja. Uistinu, gotovo da ne postoji predmet koji bi trostrukom interesu autora — povesnom, društvenom i erotskom — bio pogodniji od mode. To se pokazuje već u njenoj definiciji za koju se čini da ima jezičko obeležje koje podseća na Karla Krausa. Moda pokazuje, tako stoji u *Istoriji morala*, „kako je bio shvaćen posao javne moralnosti”⁵². Uostalom, Fuchs nije učinio uobičajenu grešku prikazivača (misli se na Maxa von Boehna) da modu istražuje jedino sa estetskog i erotskog aspekta. Njegovim očima nije izmakla uloga mode kao instrumenta vladavine. Kao što izražava one tananije razlike slojeva, ona isto tako bdi nad onim pre svega grubim razlikama klasa. U trećoj knjizi *Povesti morala*, Fuchs je modi posvetio veliki esej čiji misaoni tok u dopunskoj knjizi sažima izlaganjem elemenata koji su presudni za modu. Prvi element su stvorili „interesi klasne diferencijacije”; drugi postavlja „privatno-kapitalistički način proizvodnje” koji posredstvom mnogostrukih modnih promena želi da uveća svoje mogućnosti prodaje; na trećem mestu ne treba zaboraviti „erotsko stimulativne svrhe mode”⁵³.

Kult stvaralačkog, koji prožima celokupno Fuchsovo delo, dobio je nove podsticaje iz njegovih psihoanalitičkih studija. One su obogatile njegovu prvobitno biološki određenu koncepciju; doduše, nisu je time i opravdale. Fuchs je oduševljeno prihvatio učenje o erotskom izvoru stvaralačkih impulsa. Ali, njegova predstava erotike prijanjala je uz drastično, biološki determinisanu predstavu čulnosti. Teoriju potiskivanja i kompleksa, koja bi eventualno modifikovala njegovo moralističko shvatanje društvenih i seksualnih odnosa, on je, koliko je to moguće, uspeo da izbegne. Kako istorijski materijalizam kod Fuchsa stvari više izvodi iz svesnog ekonomskog interesa pojedinca, nego iz interesa klase, koji u krajnjoj liniji deluju nesvesno, to se i stvaralački impuls više nadahnjuje svesnim čulnim interesima nego slikov-

pogleda na fotografiju muškog ili ženskog akta, dokazuje da su oči u stanju da vide ne više harmonsku celinu, već samo pikantni detalj.” (na naved. mestu, str. 269). Ako ovde nešto deluje polno uzbuđujuće, onda je to mnogo pre predstava o izlaganju golog tela pred kameru, nago izgled same nagosti. — Pa ipak, u ovoj predstavi lako bi se moglo apstrahovati od većine ovih fotografija.

⁵² *Sittengeschichte*, III, str. 189.

⁵³ *Sittengeschichte*, Dopunska knjiga III, str. 53—54.

nošću nesvesnog.⁵⁴ Erotski svet slika kao simbolički, kao što je to Freud otkrio u *Traumdeutung* /Tumačenje snova/, kod Fuchsa dobija na značaju tamo i samo tamo gde je njegovo unutrašnje učešće najveće. U tom slučaju, svet slika poklapa se sa njegovim prikazom, čak i onda kada se na njega nigde eksplicitno ne ukazuje. To se vidi u majstorskoj karakterizaciji grafike revolucionarnog perioda: „Sve je napeto, ukočeno, vojničko. Ljudi ne leže, jer vežbalište ne trpi „Voljno!“ Čak i kada sede, čini se kao da su hteli da poskoče. Celo njihovo telo je u napetosti poput tetive luka... Kako linija tako i boja. Slike svakako deluju hladno, metalno... naspram onih iz rokokoa... Boja... je morala biti tvrda... metalna, ako je htela da odgovara sadržaju slika.”⁵⁵ Eksplicitnija je jedna poučna primedba o fetišizmu; ona sledi njegove istorijske ekvivalente. Pokazuje se da „fetišizacija cipele i nogu ukazuje na zamenu kulta priapa kultom vulve”, a nasuprot tome, fetišizacija grudi ukazuje na jednu retrogradnu tendenciju. Kult obućenog stopala i noge odslikava vladavinu žene nad muškarcem, kult grudi odslikava mesto žene kao objekta zadovoljstva muškarca.”⁵⁶ Najdublje uvide u područje simbola Fuchs je ostvario na Daumierovim crtežima ruku. Ono što on kaže o drveću kod Daumiera jedna je od najsrećnije pogođenih stvari u celokupnom njegovom delu. On u njima spoznaje „jednu sasvim naročitu simboličku formu... u kojoj dolazi do izraza Daumierov osećaj socijalne odgovornosti i njegovo ubeđenje da je dužnost društva da štiti pojedina... Za njega tipično oblikovanje drveća... predstavlja ga uvek sa široko raskriljenim granama, a pre svega onda, kada neko stoji ili leži ispod. Grane takvog drveća šire se poput ruku nekog džina; čini se kao da one bukvalno žele da zahvate u beskonačno, pružaju se do neprobojnog krova koji treba da ukloni opasnost od svih onih koji su pod njim potražili zaštitu.”⁵⁷ Ovo lepo zapažanje dovelo je Fuchsa do materinske dominante u Daumierovom delu.

⁵⁴ Umetnost je za Fuchsa neposredna čulnost kao što je ideologija neposredni proizvod interesa. „Suština umetnosti je čulnost. Umetnost je čulnost. I to čulnost u najpotentnijem obliku. Umetnost je postala forma, čulnost je postala vidljiva, i ona je istovremeno najviša i najplemenitija forma čulnosti.” (*Erotische Kunst*, I, str. 61).

⁵⁵ *Karikatur*, I, str. 223.

⁵⁶ *Erotische Kunst*, II, str. 390.

⁵⁷ *Der Maler Daumier*, str. 30.

IX

Za Fuchsa nijedan lik nije bio življi od Daumiera. On ga je pratio kroz ceo njegov radni vek. Gotovo bi se moglo reći da je Fuchs na njemu postao dijalektičar. U najmanju ruku koncipirao ga je u njegovoj punoći i živoj protivrečnosti. Ako je shvatio ono materinsko u njegovoj umetnosti i opisao to na upečatljiv način, nije mu zato bio manje blizak onaj drugi pol, ono muško, ratoborno u tom liku. On je s pravom ukazao na to da u Daumierovom delu nedostaje idilični akcenat: ne samo pejzaž, životinje, mrtva priroda već i erotski momenat i autoportret. Ono čime je Fuchs uistinu bio ponesen bio je agonalni momenat. Ili bi bilo odviše smelo tražiti izvor velike Daumierove karikature u jednom pitanju? Kako bi — tako se, čini se, pitao Daumier — izgledali građani moga doba ako bi ih, u njihovoj borbi za opstanak, zamislili u jednom borilištu? Daumier je privatni i javni život Parizana preveo na jezik nadmetanja /Agona/. Njegovo najveće oduševljenje odnosi se na atletsku napetost celog tela, njegovu mišićnu uzbuđenost. Tome ni u kom slučaju ne protivreći to da možda niko nije zanosnije od Daumiera prikazao najdublju malaksalost tela. Daumierova koncepcija, kao što je to Fuchs primetio, duboko je srodna s plastičnom. I tako on odvaja tipove koje mu nudi njegovo vreme, da bi ih — izobličene olimpijce — postavio na postolje za posmatranje. Studije advokata i sudija su one koje se pre svega mogu tako posmatrati. Elegijski humor, kojim Daumier voli da uokviri grčki Panteon, neposrednije upućuje na ovu inspiraciju. Ona možda predstavlja rešenje zagonetke, koju je već Baudelaire susreo kod ovog majstora: kako njegova karikatura, i pored sve svoje žestine i probojnosti, može biti tako oslobođena neprijateljstva.

Kada govori o Daumieru, oživljavaju sve Fuchsove snage. Ne postoji nijedan drugi predmet koji bi njegovom znalaštvu na takav način izmamio božanske bljeske. Najmanji povod postaje ovde značajan. Jedan crtež, toliko dat samo u nagoveštaju, da bi bio eufemizam nazvati ga nedovršenim, Fuchsu je dovoljan za duboki uvid u Daumierovu produktivnu maniju. On predstavlja samo gornju polovinu glave na kojoj jedino oči i nos govore. To što se skica ograničava samo na taj deo, što kao objekt ima jedino čoveka koji *posmatra*, za Fuchsa je pokazatelj da se tu radi o centralnom interesu slikara. Jer, kod stvaranja svojih slika, svaki slikar počinje upra-

vo na onom mestu gde je instinktivno najviše uključen.⁵⁸ „Bezbrojni Daumierovi likovi“, tako stoji u delu o slikaru, „zauzeti su najpomnijim posmatranjem, bilo da je to posmatranje u daljinu ili posmatranje određenih stvari, bilo da je to isto tako koncentrisan pogled u sopstvenu unutrašnjost. Daumierovi ljudi gledaju... doslovno vrhom nosa.“⁵⁹

X

Daumier je postao najsretniji predmet za istraživača. On je, u ništa manjoj meri, bio i najsretniji potez sakupljača. Sa opravdanim ponosom Fuchs primećuje da nije državna inicijativa, već njegova sopstvena, skupila prve mape Daumiera (i Gavarnija) u Nemačkoj. On nije bio jedini među velikim sakupljačima koji je osećao odbojnost prema muzejima. Braća Goncourt su mu prethodili u tome: oni su ga nadmašili u žestini. Ako bi javne zbirke mogle biti socijalno manje problematične, naučno korisnije nego privatne, to im ipak izmiče njihova najveća šansa. Sakupljač u svojoj strasti ima čarobni štapić kojim pronalazi nove izvore... To važi za Fuchsa, koji je stoga morao da se oseća suprotstavljen onom duhu koji je pod Wilhelmom II vladao u muzejima. Oni su bili usmereni na tzv. reprezentativne uzorke.

⁵⁸ Sa ovim treba uporediti sledeće razmišljanje: „Prema mom... shvatanju izgleda mi da se postojeće dominante u paleti jednog umetnika uvek naročito jasno pojavljuju u njegovim naglašenim erotskim slikama i da u njima... doživljavaju... svoju najvišu moć osvetljavanja.“ (*Die grossen Meister der Erotik*, str. 14).

⁵⁹ *Der Maler Daumier*, str. 18. — U likove o kojima je reč spada i čuveni „poznavalac umetnosti“ — akvarel, koji se pojavljuje u mnogim verzijama. Jedan do sada nepoznati otisak ovog lista Fuchs je držao ispred sebe jedan dan: trebalo je dokučiti da li je pravi: Fuchs je uzeo u ruke glavni prikaz ovog motiva na jednoj dobroj reprodukciji i sada se odvijalo jedno veoma instruktivno poređenje. Nije ostalo neopaženo nijedno odstupanje, čak ni najmanje, i za svako je trebalo obrazložiti da li je poteklo iz ruke majstora ili je rezultat nemoći. Fuchs se stalno vraćao originalu. Ali, čini se, da način na koji je on to radio, pokazuje da je on lako mogao da to ne uzima u obzir; njegov pogled se u njemu osećao tako zavičajno kao što to može da bude slučaj samo sa jednim listom koji je čovek godinama pre toga nosio u svom duhu. Kod Fuchsa je nesumnjivo bilo tako. I samo zato bio je on u stanju da otkrije najskrivenije nesigurnosti konture, najskrivenije greške kolorita u senki, najsitnija iskliznuća u vođenju linije, koje su listu, o kojem je reč, odredile njegovo mesto — uostalom, to i nije bio falsifikat, već stara dobra kopija koja je pripadala jednom amateru.

„Izvesno je“, kaže Fuchs, „da je ovaj način sakupljanja u današnjim muzejima uslovljen već prostornim razlozima. Ali ova... uslovljenost nije u stanju ništa da izmeni na činjenici da mi zbog toga dobijamo sasvim nepotpune... predstave o kulturi prošlosti. Mi je vidimo... u raskošnom svečanom ruhu i samo veoma retko u njenoj najčešće oskudnoj radnoj odeći.“⁶⁰

Veliki sakupljači najviše se odlikuju originalnošću u izboru objekta. Postoje izuzeci: Braća Goncourt su manje polazila od objekta nego od kolekcije koja je trebalo da ih očuva; oni su doterivali enterijer, upravo onda kada je on bio drugačiji. Sakupljači su, pak, po pravilu vođeni samim objektom. Veliki primer na pragu novog doba predstavljaju humanisti, kod kojih su nabavke grčkih stvari i putovanja svedočili o ambicioznosti sa kojom su oni sakupljali. Sa Marollesom, koji je bio uzor Damocèdeu, sakupljač je, vođen La Bruyèream, bio uveden u književnost (i to, odmah, na negativan način). Marolles je prvi spoznao značaj grafike; njegova zbirka od 125 000 listova čini prvi sprat kabineta bakroreza. Sedmotomni katalog koji je grof Caylus u narednom stoleću izdao o svojim zbirkama, prva je velika tekovina arheologije. Stoschovu zbirku kameja /medaljona sa urezanim likom/, na zahtev sakupljača, katalogizovao je Winckelmann. Čak i tamo gde naučnoj koncepciji, koja je trebalo da bude otelotvorena u takvim zbirkama, nije bilo suđeno da traje, katkad je, ipak, trajala sama zbirka. To je slučaj sa zbirkama Wallrafa i Boissèreea, čiji su osnivači, polazeći od romantičko-nazarenske teorije da je kelnska umetnost naslednica stare rimske umetnosti, od svojih nemačkih slika iz srednjeg veka stvorili fond kelnskog muzeja. Fuchsa treba svrstati u red tih velikih sakupljača koji su nepokolebljivo, sa konceptom okrenuti jednoj stvari. Fuchsa je vodila misao da umetničkom delu treba vratiti društvenu egzistenciju, od koje je ono bilo toliko odsečeno, da je mesto na kojem ga je on našao bilo umetničko tržište; na njemu je ono, svedeno na robu, nastavljalo da traje, podjednako udaljeno od svojih stvaraoca, kao i od onih koji su ga mogli shvatiti. Fetiš tržišta umetničkim delima bilo je ime majstora. Povesno će se možda kao najveća Fuchsova zasluga pokazati to što je započeo oslobađanje istorije umetnosti od fetiša imena majstora. „Stoga je“, kaže se kod Fuchsa o plastici Tang-perioda, „potpuna anonimnost tvorca nadgrobnihi ukrasa, činjenica da čak ni u jednom jedinom slučaju ne znamo individualnog stvaraoca takvog dela, veoma važan dokaz da se kod svih njih nikada

⁶⁰ *Dachreiter*, str. 5—6.

nije radilo o pojedinačnim proizvodima umetnika, već o tadašnjem opštem viđenju sveta i stvari.⁶¹ Fuchs je jedan od prvih koji je razvio naročiti karakter masovne umetnosti a time i impulse koje je dobio od istorijskog materijalizma.

Izučavanje masovne umetnosti nužno vodi pitanju tehničke reprodukcije umetničkog dela. „Svakom vremenu odgovaraju sasvim određene tehnike reprodukcije. One reprezentuju tadašnje razvojne mogućnosti tehnike i... rezultat su odgovarajućih potreba vremena. Otuda nije nimalo čudno da svaki veći istorijski preokret dovede na vlast klasu drugačiju od one koja je do tada vladala i da on po pravilu uslovljava promene slikovnih tehnika umnožavanja. Na ovu činjenicu mora se posebno jasno ukazati.“⁶² Tim uvidima Fuchs je prokrcio novi put. U njima je on ukazao na predmete istraživanja, na čijem studiju može da se uči istorijski materijalizam. Tehnički standard umetnosti je jedan od najvažnijih. Slediti njega znači ispraviti neka ogrešenja koja je uzrokovao nejasni pojam kulture u uobičajenoj duhovnoj istoriji (a katkada i kod samog Fuchsa) Da „su hiljade najobičnijih grnčara bili u stanju... da s najvećom lakom oblikuju... tehnički i umetnički podjednako smeće tvorevine“⁶³ Fuchsu s pravom izgleda kao konkretno potvrđivanje kvaliteta starokineske umetnosti. Tehničke procene dovodile su ga katkada do lucidnih, duhovitih zapažanja koja su bila ispred njegove epohe. Nikako drugačije ne može se proceniti objašnjenje okolnosti da staro doba nije poznavalo karikaturu. Koja idealistička predstava povesti ne bi u tom videla potporu klasicističkoj predstavi o Grcima: njihovoj plemenitoj jednostavnosti i mirnoj veličini? A kako Fuchs sebi objašnjava stvar? Karikatura je, smatra on, masovna umetnost. Nema karikature bez masovnog širenja njenih tvorevina. Masovno širenje znači jeftino. Ali „staro doba... osim novčića... nije imalo jeftine oblike reprodukcije.“⁶⁴ Površina novčića je isuviše mala da bi omogućila prostor za karikaturu. Stoga je staro doba nije ni poznavalo.

⁶¹ *Tang-Plastik*, str. 44.

⁶² *Honoré Daumier*, I, str. 13. — Ovu misao treba uporediti sa alegorijskim izlaganjem svadbe u Kani Victora Hugo: „Čudo hostije znači mnogostruko umnožavanje čitalaca. Na dan kada je Hrist naišao na ovaj simbol, slutio je on pronalazak štamparske veštine.“ (Victor Hugo, *William Shakespeare*, citat Georgesa Bataulta, *Le pontife de la démagogie* /Papa demagogije/: Victor Hugo, Paris 1934, str. 142).

⁶³ *Dachreiter*, str. 46.

⁶⁴ *Karikatur*, I, str. 19. — Izuzetak potvrđuje pravilo. Mehanički postupak reprodukcije služio je pravljenju figura od terakote. Među njima se nalaze mnoge karikature.

Karikatura je bila masovna umetnost, a takođe slika običaja. Takav karakter karikature pridružuje se, inkriminišući, njenom — po shvatanju uobičajene povesti umetnosti — inače sumnjivom karakteru. Kod Fuchsa je drugačije; njegovu osobenu snagu čini upravo pogled na prezrene, apokrifne stvari. A put ka njima koji mu je marksizam samo nagovestio, Fuchs je kao sakupljač prokrcio na svoju ruku. Za to mu je bila potrebna strast koja se graniči s manijom. Ona je obeležila Fuchsove crte, a u kom smislu, to će najbolje shvatiti onaj ko se uživi u čitav niz ljubitelja umetnosti, i trgovaca, obožavatelja slikarstva i poznavalaca plastike u Daumierovim litografijama. Oni liče na Fuchsa čak i po telesnoj građi. To su visoko uzdignute, suvonjave figure, a pogledi biju iz njih kao plameni jezici. S pravom je rečeno da je Daumier u njima koncipirao potomke onih tragača za zlatom, nekromanata, i tvrdica koji se mogu naći na slikama starih majstora.⁶⁵ Fuchs kao sakupljač pripada tom rodu. I kao što alhemičar sa svojom niskom željom da stvori zlato povezuje istraživanje hemikalija, u kojima se planete i elementi spajaju u slike duhovnog čoveka, tako je ovaj sakupljač, utoliko što je zadovoljavao „nisku“ želju posednika, preduzeo istraživanje jedne umetnosti u čijim tvorevinama se produktivne sile i mase spajaju u sliku povesnog čoveka. Strasno učešće može se osetiti i u najkasnijim knjigama koje je Fuchs posvetio ovim slikama. „Što se kod kineskih tornjića“, piše on, „radi o jednoj... bezimenoj narodnoj umetnosti, nije to na čemu se zasniva njihova najveća slava. Ne postoje knjige o junacima koje svedoče o njihovim tvorcima.“⁶⁶ Ali, neće li takvo posmatranje, okrenuto bezimenima i onome što je sačuvalo trag njihovih ruku, više dopriniti humanizovanju čovečanstva, nego kult vođe, na koji, čini se, žele da ih iznova osude. To će, kao i podosta od onoga o čemu je prošlost uzalud učila, svaki put pokazati budućnost.

(Walter Benjamin, „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“, *Gesammelte Schriften*, tom II—2, Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser (Hrsg.), *werkausgabe Band 5*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, str. 465—505.)

Prevela Olivera Petrović

⁶⁵ Upor. Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, München 1908, str. 115.

⁶⁶ *Dachreiter*, str. 45.

Ernst Bloch

VAJMAR KAO SCHILLEROV ZAOKRET
I VRHUNAC
(Jena 1955)

Sve što je živo draži i uzbuđuje. Najsigurnije onda kad se javlja sa gestom zahteva i po svojoj prirodi gotovo primamljivo. Ni kod jednog velikog pesnika to nije više slučaj nego kod Schillera. On je silovit, najradije neprekidno, premda se toga često uplaši, pa se posebno disciplinuje. On je govornik po nagonu, iako je istovremeno u potpunosti mislilac koji istražuje i mirno odme-rava. Tako njegova slika ne deluje nimalo pregledno.

A s druge strane, nijednog pesnika nije bilo lakše žigosati. Nijedan, pre svega, nije umeo da bude tako jeftino i frazerski opušten, prividno kao stvoren za zvučne povode, počev od domaće i školske upotrebe, o drugome i da ne govorimo. „Es brauset und zischt“ (zuj i pišti), ali za uzorne dečake, i: „Ein frommer Knecht war Fridolin“ (pobožan sluga beše Fridolin). Bezbrojni školski sastavi ogrešili su se o Schillera, on je bio njihova najomiljenija žrtva. „U kojoj meri se Schillerov stav: „Jer, ko je u svome vremenu učinio dovoljno onoga najboljeg, taj živi za sva vremena“ potvrdio na njemu samom?“ — takva pitanja bila su tuš ili su dovodila do njega. U međuvremenu su se i nebrojeni svečarski govori opremili takozvanim sentencama iz velikog dela. Bez Schillerovih epigona čak ni dvorski teatar 19. veka ne bi postao ono što je tako prevratnički bio. I ne može se poreći ono što je ovde jedino važno: škola i svečarski govori, pa ondašnji dvorski teatar, svi oni nisu samo izmislili tu šilerovštinu koja im je služila, nego su je delimično i razbrbljali. S Lessingom, Herderom i, uprkos neprestanim napadima, s Goetheom, tako nešto nije uspelo. To je izvesno i stoji s one strane svih preteriva-

nja, čak i drskosti kojima su naturalisti tako bezobrazno častili Schillera. Ne sa stanovišta naturalizma (koji ovde uopšte nije kompetentan), već upravo sa stanovišta gesta, jezika, visoke poetike, malo šta kod Schillera ostaje sporno, namešteno. Malo je zastareloga kod njega i gotovo nema ničega što se, u progresivnoj svesti, nas više ne tiče. A ipak je sliku ovog velikog pesnika teže nego slike drugih njegovog ranga odvojiti od klišea, od frazerskog idealizma koji mu je nametnut. To sve ima svoje dobro poznate razloge u nemačkoj bedi koja je, kod Schillera posebno vidljivo, posebno korisno, od proste umela da postane egzaltirana. Ali, time opet nije pogođeno ono samovoljno, nasilničko, niti, pre svega, ona visoka tenzija kod ovog pesnika. A ni ona njegova egzaltiranost koja ne samo što se umela povezati s tako preciznim oštroumljem, već koja, pre svega, u toj bedi, nije mogla izdržati ni nacionalno, ni estetsko-humanistički. Veliki mislioci i pesnici, po snazi, po sjaju koji jesu i koji uprkos okolnostima rasipaju, pouzdano ne spadaju u bedu. Oni su na nju odgovarali moćnim kontrapotezom, makar on bio pomešan i s onim protiv čega su se borili. Međutim, Schiller, koji je po prirodi bio plebejski revolucionar, bio je najvidljivije ometen, pogođen. I to ne samo bedom pritiska, već i bedom privlačnosti: najveći narodni pisac svih vremena hodao je pod dvorskim i klasicističkim, mermernim svodom. To je Schillera višestruko promenilo, pretrpeo je, bez sumnje, preobraženje, i to baš ono koje se lako dalo zloupotrebiti za lažan ton i patetiku. Ali, sigurno je da nikakve bede nema u tome što je pesnik, uprkos svemu što mu se isprečavalo na putu, postao baš onaj koji dramski pleni, idealistički blista. Naša teza glasi: Schillerov sasvim posebno napeti, pre svega senzacionalistički, narodsko-dinamični način u dvostrukom smislu je zauzdan i preoblikovan ovim, njegovoj prirodi tuđim mermerom. Jedanput se iskidana dinamika, rashlađena politički kao i estetski, izražava kao deklamatorski palamar, ili apstraktno idealistički. Drugi put, međutim, ona nasilnička šilerovština upravo u otežanom vidu, doneta i kroz formu, probija posebno oštro u dramskoj eksploziji, idealističkoj uzvišenosti.

Vatrenost

Jedno tu, svakako, nastavlja da deluje neuznemirano, kroz sva stanja. To je Schillerova *vatrenost* koja se do kraja nije mogla prigušiti. Pošto ni on sam nije sasvim sazeo, ta crta takođe nije ostarila. Popustio je,

doduše, krilati žar osećanja, kakav nalazimo u najranijim pesmama, ali, budući manje pulsativan, postao je gorljiviji. Nemačke reči tu sadrže južnjački žar; to, doduše, ne sprečava da se stvori para, ali sprečava da ona posivi i da polegne. Schiller je već s obzirom na tu vatru, postao pesnik *mladeži*, pre svega u vremenu kad su stariji, a ne ona, hitro izlazili na kraj s rečju. Probija neka, još neposredna snaga pene, borbe; Sturm und Drang nigde se nije tako očigledno održao nad vremenom kao ovde. Schiller kako čita *Razbojnike* Karlovim učenicima — oduševljenje iz te scene ponavlja se neprestano. Ono slobodno, ovde nezgrčeno, ničim uslovljeno, povezuje s pravom mladošću, sve ako ona i nije liberalno prkosna kao onda. To ide sve do dvosekle rečenice: „Da sam promišljen, da nisam Tell”. Deluje kao zavet kod Posa, misleći na Carlosa, kaže kraljici: „da ne zaboravi snove svoje mladosti”. Te snove svaka mladost, ako nije uvukla glavu u ramena, uzima za svoga uspravnog vodiča. Ovaj glas nije bilo moguće umiriti, on potpaljuje mrzovolju.

Narodnjaštvo

I ovo drugo, blisko srodno vatrenosti, zadržalo je ovde svoje lice. To je *ono narodnjačko* kod Schillera, koje je ostalo vezano za narod, za nemački narod čak i kad se javljao maskirano. Na njega se odnosio slobodarski zov, protiv tirana što tlače i komadaju. Time se Schiller nije obraćao samo omladini, kao staležu koji se, uopšte uzev, lako raspaljuje, koji je klasno nejasan, nego, s predanošću, i nemačkoj, tada građanskoj *naciji*. Naravno, već tu počinje zaokret koji je odvodio od stvarnog narodnog tona onog vremena, naime od Marseljeze. To je bilo u skladu s nezrelošću kojom su se odlikovala *Enfants de la patrie* na nemačkom tlu, u nerazvijenom nemačkom građanstvu. A Schiller, čija se plebejsko-revolucionarna nastrojenost nije mogla suzbiti, učinio je ipak koliko je mogao da narod ni u kom slučaju ne zamišlja jakobinski. Jedan *prekinuti Brut* u Schilleru nikada nije naciju sasvim video bez gospodara izvan nje same; tako je istinski nacionalni pesnik, kakav je bio Schiller, već, istovremeno, pripremio zloupotrebu reči „nacionalni”, do koje će kasnije doći. *Patria* na njegov način isključuje tuđe Geslere, ali — od *Don Karlosa* nadalje — ne i vlastite. Da, nepoverenje prema istinskom narodu često je neporecivo, recimo u stihovima „Zvona”,

koji su do groteske malograđanski i besmisleni. „Ako se narodi sami oslobode, blagostanje neće moći da se ostvari” — a ko da ih oslobodi ako se neće osloboditi sami? I dalje u ovom tekstu, neprijateljski nastrojenom čak i prema prosvetiteljstvu: „Teško onima što većitom slepcu /daju nebesku baklju svetlosti./ Njemu ona ne svetli, ona može samo da zapali / i u pepeo pretvori gradove i zemlje”. Još *Tell*, bez sumnje, na način dugo sasvim nečuven, uzima narod, a ne samo onoga jakog koji je najmoćniji kad je sam, za dramski lik, ne narod kao kulisu, ne kao hor, ne ni kao dramski lik posmatran odozgo, s naklonošću patrijarha. A ipak, čak i ta nacionalno-revolucionarna drama, s Ritlijevom scenom u središtu, morala je na kraju uključiti u jedini narod braće ne samo plemićki par nego i više od toga: domaće feudalno plemstvo tu samo oslobađa svoje sluge (ne zna se od čega će posle toga to plemstvo živeti). Ne iskazuje Tell pobedu narodnih snaga, već poslednju reč ima vitez Ulrich von Rudenz. Naravno, ovde je u pitanju plemstvo koje je postalo nacionalno, ali nikako kao neka vrsta antičipiranog Sickingena, nego pre kao dvor koji nolens-volens postaje ustavni, ili se stavlja na čelo pokreta da bi mu odlomio vrh. I: „Otadžbini, dragoj, / priključi se” — ali još 1804, kad se *Tell* pojavio, otadžbina je, mnogo drugačije nego u Marseljezi, obuhvatala kneževe i gospodu, upravo „drugi kamen nacije”. U čitavoj toj nejasnoći, i još sa stegonošom Attinghausenom koji to izgovara, pripremljena je i patetika za nacionalistički svečarski govor, od ratnog saveza do otadžbinske partije.

Ovde ćemo toliko reći o dvorskom vazduhu koji je nagrizao narodnog čoveka. A ipak rekosmo da je sačuvao lice jer je veliki savez sa „nezadovoljnicima” ostao. Ni pristigli svečarski govornici nisu nekažnjeno lutali među stihovima čija *concordia* apsolutno nije mogla ostati krotka. Tako je bliskost narodu kod nerealizovanog jakobinca još oštro prodirala kroz dvorski teatar, bez obzira na veoma biran kasniji jezik. A bez obzira i na to što se radnja u Schillerovim dramama posle *Spletke i ljubavi* pretežno pela u više društvene regione. Ali, to što Schiller nije umeo da prikaže aristokratiju nije bilo uzrokovano samo njegovim nepoznavanjem aristokratskog manira (setimo se samo scene između Elisabethe i Marije Stuart, da i ne govorimo o grofici Imperiali u ranijem *Fijesku*), nego: čak i kod Schillerovih dama i velike gospode ima mnogo šareno-seljačkog baroka. I Max Piccolomini, Thekla, poznate su mu prirode, i nije ih stvorio tek Rousseau. Devica Orleanska staje na stranu jednog narodnog pokreta kao samo oličenje na-

rodne prirode, uključujući i ondašnji misticizam, i ostaje seljačka devojka. Bliže nemačkoj naciji, Schiller, doduše (posle jednog neuspelog plana o pruskom Friedrichu II), u vlastitoj povesti nije našao nikakvu istinski nacionalnu građu. Ali među stranom građom koju je odabirao nije bilo malo one u kojoj je nalazio nemačke brige i nemački patriotizam, često i sasvim otvoreno. Hans Mayer zaista je s pravom utvrdio da su savremenici i u stranoj građi osećali nemačku stvarnost i pesnika koji o njoj oštro govori nemačkoj naciji. Posini zahtevi za slobodu tačno odgovaraju zahtevima nemačkih građana, čak pre onima koje su, po Schillerovom uverenju, oni morali imati. Njegov češki Wallenstein misli o ujedinjenju carstva protiv zemaljskih kneževa i Habsburga; plan za *Friedricha II*, kao i za *Gustava Adolfa*, u potpunosti je ušao u dramu o Wallensteinu i Wallensteinovom neuspelom sjedinjavanju carstva, nezavisno od lične ili odveć lične tragike kondotjera koji je bio više nego to. Wallensteinovo „neukrotivo strahopoštovanje“ je sredstvo njegovog plana o carstvu; „zvezde sudbine“ su zvezde tragične nemačke sudbine. Zatim, Francuska Jovanke Orleanke /Jeanne d'Arc/, dovedena na ivicu ponora, zaposednuta od stranih gospodara, bez glave — oseća se da je viđena iz ugla tadašnje Nemačke; gotovo se stiče utisak da su 1813, pa čak i izdaja koja je došla potom, čudnovato anticipirane. Tako nije trebalo čekati tek na *Wilhelma Tella* da bi nemačka nacija shvatila da je o njoj reč, ovoga puta, naravno, direktno, na legendarnom uzoru nemačke Švajcarske. Čak se i nešto od plana za *Wallensteina* ovde nastavlja u jednoj maloj, alegorijskoj, uspešnoj celini: jedinstvo građanske nacije kao prevaziženje feudalnih malih država — to je političko zaveštanje u poslednjoj Schillerovoj završenoj drami. *Enfants de la patrie* su, dakle, ipak pobedila, uprkos Schillerovom naopakom, često neprikriveno filistinskom stavu prema Francuskoj revoluciji. Godine 1859, na kraju mračne kontrarevolucionarne decenije, Schillerov stoti rođendan slavljen je kao jedina podsticajna demokratska nacionalna svetkovina. Doduše, 1905, na stogodišnjicu njegove smrti, oko pesnika je grmela imperijalistička pleh-muzika nacionalizma (Friedrich Naumann je tada održao pažnje vredan svečani govor koji se sastojao od „demokratije i carstva“ istovremeno). Ali 1955. je, najzad, ponovo moguće slaviti Schillera sećajući se 1859, i mnogo tačnije nego onda, slaviti Schillerov demokratski patriotizam i izrecivu patetiku onoga *sadržaja* koji bi tek sada, oslobođen gospodara i izrabljivača, mogao da se vrati kući.

Senzacija i kolportaža

Ali, ovde postoji i nešto treće, do čega se uglavnom dolazi okolišnim putem. Možemo to, kao na početku, nazvati Schillerovom primamljivošću, ili rečima čoveka koji polaže na finoću, zavodljivošću. Ili, pozitivno i bez greške: senzacionalnošću koja se oglašava kroz ljubav prema neposredno napetoj, uzbudljivoj građi. Nije Schiller slučajno voleo čudnovate pravne slučajeve (*Zločinac zbog izgubljene časti*); izdavao je Pitaval (zbirka sudskih slučajeva, nazvana prema licu koje ih je sakupilo — *prim. prev.*), napisao na žalost nezavršenu intrigu *Vidovnjak*. Jedno mesto u *Vidovnjaku*, o izgubljenom i avanturistički ponovo nađenom ključu, može da se uporedi s najboljom kolportažom; čak i prizivanje duhova zastavlja dah. Schillera je zanimalo sve što se očešalo o vešala ili ostalo da visi na njima, ali on se isto tako živo zanimao i za „obdukciju poroka“. Žanr u celini nije, dabome, imao otmenih uzora; prosvećeni ukus teško će se zadovoljiti razbojnikom Rollerom koji, s modrim podlivima, na scenu stiže pravo sa vešala, a pogotovu eksplozijom barutane, zahvaljujući kojoj se oslobodio. No, sad je (ne mnogo kasnije, *Vidovnjak* je objavljen 1879) počelo ono hlađenje koje je tokom jedne decenije sačinjavalo vajmarski klasicizam. Tome se, kao *medicina mentis*, pridružuje proučavanje *Kantove filozofije*; tako se sad pišćevoj ljubavi prema senzacionalnom suprotstavlja nešto drugo; plemeniti mermer, estetski pojam. Ispunjen nečuvenu drugačijim, osetno *dualističkim* genijem, Schiller se tu pojavljuje s prividom alabastera i — za razliku od toga, ali, s obzirom na hladnoću, njemu ipak na neki način srodan — kao istraživački, procenjivački, filozofski, odmeravački duh. Apolon i Minerva, on ne bez dvorskog nastupa, ona ni u kom slučaju kao tradicionalna boginja avanturističke priče i senzacije — taj par mestimično je pretvorio u fragment i materijale veće od *Vidovnjaka*, prekinuo i više od te priče.

Tako ovoj primamljivosti, primamljivosti koja zanosu, nije bilo lako da se suoči s merom. Silovitost koju je Goethe uočavao u svom prijatelju postojala je i u disciplini koja se izražava kroz razbojnikovu pesmu. A ovo pogotovu nije išlo savršeno glatko, i to utoliko što se senzacionalizam ipak nije smirio. Što je, pod klasičnom kolonadom (koju Schiller prilikom ponovnog otvaranja vajmarskog pozorišta toliko hvali u prologu za *Wallensteina*) primio neku vrstu *pseudomorfoze*. Sačuvana, ali ne i priznata senzacionalnost stvorila je sad, u harmoniji strukture i zbog nje, sasvim jedinstvenu me-

šavinu oluje i azura. U zaoštrenoj formi, to bi se moglo i ovako izraziti: Schiller je hteo da spoji Shakespearea i Sofokla; Shakespeare je tu shvaćen upravo kao autor čije beskonačno bogatstvo sadrži i krvavu leđi Macbeth i Banquov duh (da damo primer za element senzacionalnog i njemu adekvatan tretman). Sofokle je, naprotiv, uprkos tako oporog građi kakva je *Elektra*, u potpunosti odmerenost, pomiriteljna harmonija; njegova istinska klasičnost apsolutno je udaljena od senzacionalističkih sklonosti (i u formalnom pogledu) koje su u dinamici baroka, bolje reći manirizma, stvorile, makar samo učesnički, taj neverovatni teatar. Pri čemu se kod Schillera Shakespeare može zameniti i uticajem krvavih Senekinih drama na barok, a Sofokle hladnom klasicističkom tragedijom. Kod Schillera sad u prožimanju senzacionalizma i klasicizma nastaje, upravo zbog ove veze, jedno dramsko svojstvo koje on ne deli ni sa kim drugim: tu *cum grano salis*, nalazimo *senzacionalnost u mermeru*. I taj, ovako ostvareni poetski duktus uvek je smatran specifično šilerovskim; a to je, kako se — što se jezika tiče — pokazalo već u nacionalnom patosu, istovremeno pozitivno i negativno. Tako ga, *negativno*, nazivaju razmetljivim, bombastičnim; ukratko: prigovor o oholosti uvek je bio pri ruci. Visokoparnost u stilu *Razbojnika* bila je sasvim opravdana, u klasicističkom stilu patetika kao i likvidi deluju malo bombastično. Ovaj sasvim osobeni likvid, njegova arza, kao i njegov deklamatorski ritmički pad, nalaze se u jednoj oštroj tvorevini kakva je antiteza; da, u njoj, u kojoj je Schiller ipak majstor kakav se samo zamisliti može, on postaje posebno čujan. Recimo, u sledećoj antitezi (da navedemo samo jedan iz mnoštva melodičnih primera): „Zwei Blumen blühen für den weisen Finder, / Sie heissen Hoffnung und Genuss. / Wer dieser Blumen eine brach, begehre / Die andre Schwester nicht.“ (dva cveta rastu za mudroga nalazača, / zovu se nada i uživanje. / Ko ubere jedan od njih, neće / poželeti drugi). Kako su trezveno precizni ovi stihovi, a ipak (sasvim nezavisno od upadljivo isturenog genitiva), kakav prekomerni patos; upravo njegova pevljivost nije dala Schilleru da se oslobodi lovora, mermera. I upravo je ona Schiller kome je bilo svojstveno munjevito antitetsko oštromlje patio zbog te prazne patetike; u jednom pismu Goetheu nazvao ga je večno pretećim „padom u moj retorički manir“; međutim, retorika sama još ne objašnjava zašto se tu začine dvorsko-teatarski ton. Fichte, kome je Schiller na neki, makar i neuspeli način srodan, bio je takođe retor, hteo je da govori „mačem i munjom“, posedovao je ogroman patos

koji je, takođe, često delovao čak deklamatorski; međutim, Fichte, za razliku od te negativnosti kod Schillera, nije imao sklonosti prema glagoljivosti, prema melodioznosti koja se pretvara u pozu. Razume se, kod Schillera za to nije kriv stih. U *Don Carlosu*, čak i u liku markiza Pose, gotovo da nema tog tona. Ta glagoljivost nestaje tek u sudaru nikada zaboravljene razbojničke pesme, i Hektorove pesme („Za bitkom ja vatreno čeznem“), sa novosofoklijanizmom. Toliko ću ovde reći o *negativnosti* koje se rađaju iz tog sudara; one pokazuju kakav se danak plaća kad se od Karla Moora iz krčme u Saksoniji, čak od Fijeskovog monologa, prelazi na novi klasicizam. A ipak — o prijatelji, ne te tonove — upravo je negativnost na taj način stekla moć da postane ogromna *pozitivnost*, toliko nadmoćna da pred njom blede, bele, svi naturalizmi, zajedno sa svim onim što je i mnogo bolje od toga. Naime, iz senzacionalističkog, koje se nije dalo potisnuti i koje se lomilo na mermeru, rodio se najnapetiji nemački dramatičar. Ni Kleistov puls nije toliko glasan, ni Kleist ne stvara tako dinamično pozorište, ne usmerava se tako kataraktično na najsnažnije efekte. Ovde konflikti izbijaju baš kao u velikoj kolportaži, dramska suprotnost je u stalnom zaoštavanju, s punim temperamentom. Senzacionalistički stil, dakle, tu ponovo izbija na najsrećniji način, pa čak u *klasičnoj odmerenosti postaje naročito uzbudljiv*, za razliku od navale osećanja i patetične melodije koja samo poleže po mermeru. Nameće se jedno vrlo moglovito, ali ilustrativno poređenje iz neimarstva: upravo u okviru svojih tačnih proporcija, svoje stroge simetrije, barokna dinamika deluje utoliko snažnije i eksplozivnije. Takav kontrast priprema, recimo, pojavu Jovanke Orleanke na kraljevskom dvoru, objavu pobede usred očajanja. Slično važi i za mnogo šta drugo u jedinstvenom teatru ovog genija, a upravo i za lakonizme njegove tenzije: tako je u prvoj Mortimerovoj pojavi, tako i u sceni odstrela jabuke, u pukom izgovaranju adrese na kraju *Wallensteinove smrti* i u bezglasnom efektu te scene: „Dem Fürsten Piccolomini“ / knezu Pikolominiju/. Jednostavno akustičko uputstvo: „Čuje se kako se u daljini jedna vrata zalupe za drugim — prigušeni glasovi — gruvanje oružja — onda iznenadna tišina“: ovo režijsko uputstvo za Wallensteinovu smrt svakako je čulno-senzacionalistički teatar, opipljiv i u onome što se ne vidi. A u onome što se vidi: režiser Schiller, ipak, na kraju *Egmonta* odeva dželata u crvenu haljinu; možda ne s najčistijim, ali sa dejstvom koje najviše iznenađuje. Ono pitavaljsko je, tako, moćno ušlo u klasično, preobrazilo ga, ispunilo.

Ali, preko toga vuče i nešto četvrto, do čega se stiže još okolišnijim putem. Poznajemo ga kao Schillerovo *nezadovoljstvo, potrebu za nadmašivanjem*, koja se hrani onim vatrenim, nacionalnim, manje senzacionalnim. Schillerova žestina nije baš egzaktno politička; za to mu nedostaje bavljenje konkretnim zbivanjima. Nije ni faustovska u tradicionalnom i kanonskom smislu reči; za to mu i pored učenika iz Saisa („Šta imam, ako nemam sve“), nedostaje poriv za univerzalnim. Uprkos tome Schiller je klasični pesnik nezadovoljstva, i to s jednim bitno drugačijim elementom nego kod Fausta, naime s moralističkim. A to je — da se sa postojećim ne bi, delom neodređeno, delom previše, bilo u zavadi — zahtevalo poznavanje i odobravanje francuske revolucije. Jer se ona i u svojim bezuslovnim, svojim herojskim iluzijama držala apsolutno određeno i ponajmanje je bila bekstvo od sveta. Ona nije bežala iz građanske revolucionarne stvarnosti — za koju su herojske iluzije najdelotvornije važile — u carstvo pukih snova koji ni u čemu ne stvaraju pukotinu. Umesto izbora po srodnosti sa jakobincima, kod Schillera, naprotiv, nalazimo neku otuđenost neobičnu čak i za doba nemačke bede, pa gotovo i neprijateljstvo prema najvećoj tendenciji njegovog stoleća. Za razliku od Forstera, ali i od mladog Fichtea, pa čak i od Friedricha Schlegela, on nije negirao samo forme, nego i specifične sadržaje (jednakost i slobodu) građanske revolucije. Ne moramo ponovo pominjati stihove „Zvona“, ni feudalni pojam nacije s kraja *Wilhelma Tella*: otmeni dvorski ton, udobna uzvišenost nisu ovde odneli pobeđu samo nad pukim Schillerovim kolportажnim genijem, već i nad nečim mnogo višim od toga. Pa, već je u *Razbojnicima* Karl Moor, makar i kao izuzetak, rezimirao „da bi dva čoveka kao ja uništila celu građevinu moralnog sveta“. Moralni svet je, međutim, u celini gledano, onaj svet što u to vreme postoji u Nemačkoj, svet kojem se, takvom, dobrovoljno izručuje i Karl Moor. Pogotovu je strah od slobode, za koju se verovalo da bi porodila kolose i krajnosti, bio potpomognut aristokratskom formom klasicizma. S obzirom na žestinu, posledica je bila Schillerovo prelaženje u rezignaciju, elegičnost, relativno povlačenje. Rana pesma „Rezignacija“ iz manhajmskog vremena još je, doduše, imala privatni povod — nesrećnu ljubav prema Charlotte von Calb, ali ona već daje ton kasnijoj vajmarskoj pesmi „Ideali“, u kojoj čak i nada baca još samo bleđu senku na mračni put. A najotvorenija radi-

kalna deziluzija pokazuje se zatim u poemi bekstva „Početak novog stoleća“, pesmi koja je sva u odricanju dobrodošlice novoj godini, tom „sekulumu što prska mastilo“. I to nije, apsolutno nije bio pristigli Thermidor, put od sitoajena do buržoazije, koji, na taj način, dovodi do očajanja, nego Schiller proklinje „oluju“ i „ubistvo“ gotovo tako kao da su oni nastavak revolucije. Svet je sad u celini izgledao nepopravljivo užasan, što znači da tako nije izgledao samo njegov *stvarni* kraj, nego i onaj stvarni *protest* protiv njegove bede, koji se zvao nastupanje revolucionarne armije. „Stoleće se okončalo olujom, / a novo počinje ubistvom“ — za Schillera je to, na tom mestu, svetsko—povesni sadržaj njegovog doba. Dalje, sa nedvosmisleno *pomeranim, pogrešnim i defetističkim nadmašivanjem*: „sloboda je samo u carstvu snova, / a lepota cveta samo u pesmi“. Dakle, kao što je senzacionalnost pomešana s mermerom kod njega lako postala patetična, tako je, slično tome, bezuslovni *excel-sior*, pomešan sa klasicizmom, lako prerastao u uzvinuće, čak neku vrstu *fetišizma vazdušastosti i eteričnosti*. I sve to napuštajući celokupnu realnost, kao i svaku buduću moguću realizaciju na zemlji uopšte. Otud i ona rečenica koju nijedan drugi pesnik nije mogao izgovoriti iz tolike daljine: „Ono što se nikad i nigde nije dogodilo, / jedino ono nikad ne zastareva“. Otud i nadplatonizam u predgovoru *Verenici iz Mesine*, čiji irealni smisao leži u tome da je umetnost istinita samo zahvaljujući tome što sasvim napušta područje stvarnog i postaje čisto idealna. Sama priroda samo je ideja duha, koja nikada ne pada u čulno. Ona leži ispod pokrivača pojavâ, ali se sama nikad ne pojavljuje. Samo je umetnosti ideala dato, ili pre zadato, da shvati taj duh vasiona i da ga uobruči telesnom formom... Otuda samo po sebi proizlazi da umetniku nije potreban ni jedan jedini element stvarnosti onakve kakvu nalazi, da njegovo delo u svim svojim delovima mora biti idealno.“ Svemu tome se, naravno, dodaje: „ako ono hoće da sadrži svu realnost i da bude u skladu sa prirodom“. Ali, ovde se gotovo isključivo misli na saglasnost s prirodom kao nekom vrstom antičke apstrakcije, pune „uzdržanog dostojanstva i uzvišenog mira“, da bi se umetnosti stavilo u dužnost da se „odvoji od stvarnog sveta i da sačuva svoje idealno tle, svoju poetsku slobodu“. Schillerovoj senzacionalnosti, antipaciji koja moćno osvaja prostor, treba svakako zahvaliti što mu je ova nečulnost povremeno polazila za rukom u refleksivnoj lirici, ali nikada na daskama koje, kako je on na drugom mestu rekao, upravo znače svet. Međutim, i ovde se nailazi na *negativum* jednog mermera

sui generis, to jest jednog tako belog klasicizma da bi se on umesto od boje, najradije sastojao samo od crteža i ideje.

Ali, kao što je poznato, pored primamljivoga neprestano izbija ono voljno nadmašujuće. Schillerova pesma ni u kom slučaju ne peva samo o lepom po sebi, a njeno carstvo snova ne ostaje zavetrinsko, dokono. Pre se može reći: ako je senzacionalnost, s one strane preteranog žara, u klasičnom postala naročito uzbuđljiva, ovo nadmašujuće, s one strane uzvinuća, postalo je naročito podsticajno i visoko privlačno. U visini je doseglo jednu posebno agitatorsku visinu, u dostojanstvu neobičnoga posebno riskantno dostojanstvo. Tu je lepome, makar i u još klasičnijoj formi i upravo u njoj, oduzeto posmatranje, prost pasivni odnos posmatranja. Tako je rani Schiller postavio pozornicu kao sasvim moralističku instituciju koja popravlja; i time ju je okrenuo životu direktno, s razvijenom zastavom. I kad umetnost u *Pismima o estetskom vaspitanju čoveka* ponovo stiže vlastiti prostor koji joj pripada i nije moralistički sužen, taj prostor je ipak ponovo ispunjen jednim zadatkom, ne više vanestetskim, nego zadatkom koji umetnost humanistički proširuje. Umetnost je, doduše, zasnovana na „nagonu za igrom”, izvučena iz zbilje života; ali upravo njen karakter igre poentiran je kao priprema, kao mogućnost da se ponovo nađe čovek, izgubljen u ozbiljnosti poslova. „Čovek se igra samo kad je u punom značenju reči čovek i u potpunosti je čovek samo kad se igra”, što znači: kad na nepodeljeni, neizobiljen način može biti plemenit i prirodan istovremeno, dakle i sâm kao živo umetničko delo. Umetnička celovitost, nada se Schiller, treba, pre svega, da spreči podvajanje koje je u čoveku izazvala ozbiljnost života, to jest kapitalistička podela rada. „Slušajući večito jednolični zvuk točka koji okreće, on nikad ne razvija harmoniju svog bića i umesto da izražava prirodu i čovečanstvo, on postaje samo izraz svog posla, svoje nauke.” Želja da se čovek, koji se u društvenom pogledu rasparčao, ponovo objedini isključivo uz pomoć umetničke svesti svakako je utopistička. Ali, u svakom slučaju, u tom idealizmu postoji — utopija, pa makar ona bila i iznad svega, a ne samo rezignacija, ne samo daleki etar, negde visoko gore, udaljen od sveta. Tako je Schiller u takozvanim *Kalliasbrieffen an Körner /Kalijinim pismima Kerneru/*, pre svega u onima iz februara i juna 1793, upravo strogim *idealom tendencije* proširio Kantov pojam lepog, oslobođenog momenta volje. Kant je definisao lepo kao „dopadanje bez interesa”, kao puku igru predstava u uobrazilji, bez obzira

je li taj privid objektivno prisutan za saznanje ili ne. Schiller, naprotiv, upravo u carstvu lepog, koliko god ga stavljaao užasno visoko iznad stvarnosti, apsolutno ne uništava „interes”, naime interes za nadmašivanje, za njegov humanistički cilj. Taj interes je interes *slobode*; Schiller, dakle, definiše lepo kao „slobodu u pojavi, autonomiju u pojavi”. Prema tome, objekti ukusa (organska lepota prirode i umetnička dela) u svem svom prividu ipak pozivaju, ispunjena su čak nekim imperativom, ali ne takvim koji kategorički zapoveda, nego s gradijom hrabri: „Lepi čulni svet (je) najsrećniji simbol, kakav bi trebalo da je moralni, i svako lepo prirodno biće izvan mene je srećni jamac koji mi dovikuje: budi srećan kao što sam ja” (*Kalliasbrief*, februar 1793). Ali, šta je sadržaj slobode na koju se ovde misli, kakav se sadržaj mogao u tadašnjem društvu (a pogotovu u Schillerovoj svesti o njemu) povezati s „autonomijom”? Razume se, nikakav drugi sadržaj ne postoji u njoj osim sadržaja idealizovane buržoazije, i to one koja u ekonomski nerazvijenoj Nemačkoj nije mogla imati jasno izražene crte. Muzičar Miller, pošten, ograničen i sočno prikazan, reprezentuje jedan mnogo stariji tip građanstva; a s druge strane, Markiz Posa, kome je na umu daleka flandrijska sloboda, čak *Wilhelm Tell*, kod Schillera su nužno više nego upola nekonkretni, čisto idealni likovi. A ipak, Schillerovim pozitivnim idealnim junacima ne nedostaje element u to vreme veoma prisutan, prisutan i usred sanjarija, i u buržoaziji koja je čak dvostruko i trostruko idealizovana. Taj element je *Citoyen*, onaj herojski tip i sadržaj, s kojim se probijala građanska revolucija, bez koga do te revolucije uopšte ne bi došlo. Da bi se uspostavili građanski proizvodni odnosi, čiji je čas odavno kucnuo, bila je s jedne strane potrebna antička slika *Bruta*, kao i *Aristida* i *Katona*, dakle, *istorijsko-politička iluzija* sitoajena, a s druge strane opšti ideal građanina koji je iznad egoistično-realnog, dakle *filozofsko-politički ideal* sitoajena. O prvom, o iluziji sitoajena, Marx kaže: „Ali, građanskom društvu, neherojskom kakvo je bilo, ipak je bio potreban heroizam... da bi ga postavio u svet. I njegovi gladijatori su u klasično strogim predanjima rimske republike našli ideale i umetničke forme, i ta samozavaravanja bila su im potrebna da bi pred sobom sakrili građanski ograničeni sadržaj svoje borbe i svoju strast uspeli da održe u visini prave povodne tragedije.” (*Osamnaesti brimer*). O drugome, o apstraktnijem političkom *ideal*u sitoajena, Marx kaže: „Najzad, čovek kakav je oličen u pripadniku građanskog društva važi za čoveka, za *homme*a — za

razliku od *citoyena* — zato što je čovek u svojoj čulno individualnoj egzistenciji, dok je *politički* čovek samo apstraktni, veštački čovek, čovek (kao *alegorijska, moralna* ličnost. Istinski čovek priznaje se samo u liku egoistične individue, istiniti čovek samo u liku apstraktnog sitoajena" (*O jevrejskom pitanju*). Ovu, po sebi apstraktnu stranu sitoajena osvetljavali su, međutim, herojski pesnici onoga doba utoliko idealističijom svetlošću ukoliko je „alegorijska, moralna ličnost" bila usamljenija pred despotizmom u vlastitoj zemlji. Zato je i italijanski dramatičar Alfijeri davao svojim junacima posebnu staturu, posebno oštro izglačani smisao za slobodu. I Schiller je, sa svoje strane, premda ni u kom slučaju nije isticao samo konflikte despotizma, veličinu ili čistotu svojih pozitivnih junaka *suštinski* uzimao iz *ideala sitoajena*; taj ideal postoji u Maxu Piccolominiu, čak i u Mortimeru. Tako se jedan negativum — udaljavanje od *stvarnosti* — kod ovog genija ponovo pretvorio u svojevrstan *pozitivum* njegovog delovanja — u ne-predavanje pred pukom prisutnošću, u dramsku pojavu građansko-humanističkog ideala. I ne hvali se tu samo tadašnja „plemenita, ponosna muškost"; cilj Schillerovih velikih težnji — kao i sama slika sitoajena — veoma živo leži iznad ondašnjih granica. Slika čoveka koji sve više gubi klasna obeležja ima u tome moralnog preteču koji, posebno lepo ocrtan, ulazi u povest osvajanja uspravnog hoda. Tako i Schillerova sloboda uopšte nije sadržana samo u carstvu snova, osim onih snova što vode napred, i njegova lepota uopšte ne cveta samo u pesmi, osim u pesmi jednog sveta u kojem se najzad u poeziju transponuje više sreće nego patnje. Svečarski planirajući nadmašivanje, naime: postavljajući imperativ cilja, Schiller je u pesmi „Umetnici" prozvao umetnike: „Dostojanstvo čovečanstva stavljeno je u vaše ruke, / čuvajte ga!" — i dao je strategiju: „Sveta magija pesništva / služi jednom mudrom planu sveta, / ona tiho vodi ka okeanima/ velike harmonije!" Na taj način, Schillerovo carstvo još uvek leži otvoreno; u neprisutnome koje on naziva idealom ono nije samo, ili nije toliko *okrenuto od sveta*, koliko je *okrenuto budućnosti sveta*, a poslednji prija-teljski imperativ tog ideala zove se: — Oda radosti.

Preko lepog ka istini

Takav pesnik, kao malo koji drugi, napreduje našim dobrim putevima. On ne blista toliko daleko kao more, ni u daljinu, u svetlost, kao Goethe, značajan u svemu.

Pa ipak, izuzimajući skretanja, rashlađivanje koje je izazvalo dvorsko-teatarski ton, Schiller je preko Vajmara došao i do svog vrhunca, pokriven ožiljcima, isprekidan, a očuvan; i vrhunac Vajmara nezamisliv je bez Schillera. Ima većih pesnika, ali nijednog koji bi istovremeno bio vatreniji, narodniji, uzbudljiviji i odgovorniji. A s tim je u vezi i što se nijedan nije sa samom umetnošću izravnao s tako humanističkom tendencijom kao Schiller koji ju je zvao igrom. Ali, dopunjujući igru, postoji i ta malo pre pomenuta pesma „Umetnici" i u njoj, ranoj, umetnost je sasvim jasno sasvim jedinstveno pripojena *saznanju* koje se još uvek od nje kantovski odvajalo. Zato ćemo na kraju baciti još jedan uzbuđen pogled na nju; ona nam pruža jednu, da tako kažem, sliku nerealizovanog Schillera. Pesma je stvorena još pre no što je Schiller počeo da se bavi Kantom; pokazuje mnogo veći uticaj Leibniza, Wolffa i estetike volfijanca Alexandera Baumgartena. U toj estetici lepo se još objašnjava kao čulno percipiranje savršenstva; a pošto kod Leibniza čulno percipiranje još važi za smetnju, a tek saznanje može da bude jasno i prozirno, kod Baumgartena je lepo istovremeno isto što i niže saznanje savršenstva. Estetika, prema tome, postaje stupanj koji prethodi logici, i to još nedovoljno cenjen; teorija lepog (*gnoseologia inferior*) ovde počinje sa izvinjenjem njenog podređenog predmeta. Ona, međutim, počinje i u punoj svetlosti prosvetčenja, što znači problemom koji tek iz marksističke optike ponovo stiče svoj puni značaj; naime, problemom odnosa između lepote i istine. Sumarno izraženo: umetnost se preko slike, nauka preko pojma dovode u vezu sa istim objektivno-realnim stanjem stvari; kod Lukácsa, to je nasleđe prosvetiteljstva, naravno — bez potiskivanja umetnosti na podređeni stupanj. Tako je „umetnik", zahvaljujući Baumgartenu i Schilleru, daleko isprednjačio, ali je uprkos tome i na taj način u pretenziji sjedinjen sa umetničkom istinom. Upravo snaga umetnosti da bude nešto posebno, njena slikovnost, unošenje čulnog u ono suštinsko, a pre svega njena maštovitost, kao egzaktna maštovitost: svi ti, tako malo iluzionistički momenti pružaju nauci, a prvenstveno filozofiji, krajnje važnu pomoć. Jer, kako kaže realist Keller, u svetu postoji jedno *zlatno preobilje*, koje je umetnost, ne kao ukorenjeni, već kao mogućni život, kadra da, pre nego iko drugi, pokaže, čak istakne aktom kondenzacije. Nauka se tome najmanje protivi: dijalektički proces preoblikovanja i uzdizanja realnosti koju ona odslikava jeste bogat spoj, pogotovu u *snazi*, u obilju realnih *značenja*. Tolstojeva romansijerska umetnost, bogata likovima i

spojevima, čak konkretna simbolika poznog Goethea, ne sadrže zato samo lepotu, uzvišenost, niti su samo na to ograničene, one su i istinitije od apstraktnog bledila, pozitivističke usahlosti, mehanističke sapunice. Podređeni stupanj, čak i sam podređeni nacionalizam u Baumgartenovom „percepcijskom nizu” — to više nije aktuelno; ali fundamentalna usmerenost lepog ka istini, na način lepog — to važi.

Dva momenta tog karaktera padaju u oči u Schillerovoj pesmi, nedovoljno cenjenoj. Pogrešno je, i kao da se time traži neko izvinjenje za samu umetnost, kad „Umetnici” u neku ruku podetinjuju umetnost, stavljaju je na početak vremena. Kao neku vrstu magle, makar i osvežavajuće, u kojoj se „detinjem razumu” unapred otkriva „ono što će, tek pošto proteknu stoleća, shvatiti sve stariji um”. Sve stariji um, ali ipak, kao u Baumgartenovoj prosvetćenosti, um kao jasno i prozirno saznanje naspram smetenog saznanja koje pružaju umetnički simboli. Ovi poslednji mogu, shodno tome, postati sasvim izlišni u razvoju progresivne svesti kakva je nauka. Na taj način, na *umetnost* se prenosi nešto od privremenog zaštitnog omotača za nezrele, dakle — od uloge koju je arapsko prosvetiteljstvo pripisivalo *religiji*. U pesmi „Umetnici” pripisuje se umetnosti i čudnovato ublažavanje, i to ponovo prilagođeno nežnoj svesti koju treba tretirati pedagoški; takvo je, recimo, poređenje da je istina *i odveć beo sjaj*. „Kao što se u sedam blagih zraka / ljupko probija beli bljesak”: isto takav treba da bude ljubazni, ni u kom slučaju previsoki kvalitet umetnosti. Ili čak, sa još većim prigušivanjem, spuštanjem, takođe i snižavanjem: „užasno divna Uranija / s odloženom vatrenom krunom, stoji kao lepota tu pred nama. / Obavivši pojas ljupkosti, / postala je dete, da je deca razumeju.” Međutim, to ublažavanje, ta pedagogija u ovoj pesmi samo su jedna strana, i to ne konačna. Jer, Schiller *sasvim drugačijim obrtom* odmah ukida privid istine po sniženoj ceni, u izvesnom smislu pidgin-english-funkciju umetnosti. Naime: umetnost u pesmi uopšte nije shvaćena samo kao prolazni, preparatorski *zaštitni* omot, nego kao *trajna anticipacija*. U stihu „samo kroz jutarnju kapiju lepote / probila si se u zemlju saznanja” stoji, doduše, jedan preterit. Ali, budućnost, a ne prošlost funkcioniše u najvećem osobenom obrtu: „Ono što ovde osećamo kao lepo / jednom će nam izaći u susret kao istina”. Bez sumnje, ovo „jednom” može se tumačiti i transcendentno, recimo u Avgustinovom smislu: „Musica est praeludium vitae aeternae”. Ipak, uprkos ulozi koju strašni sud, kao plaćanje greho-

va na onom svetu, još ima u *Razbojnicima*, a i u *Spletki i ljubavi*, pesma ne sadrži nikakav transcendentni momenat, pored brojnih antičkih. Ovo „jednom” pre je, kao što nepogrešivo pokazuju sledeći stihovi, shvaćeno istorijski progresivno: „Na kraju, na zreloom cilju vremena / još jedno srećno oduševljenje, / pesnički uzlet najmlađeg doba čovečanstva, / koji će onda skliznuti u naručje istine”. Ukupno uzev, na tom kraju se pojavljuje anticipativni položaj umetnosti, u odnosu na istinu, na tu drugu kapiju jutra. Pesma „Umetnici” još, doduše, ne pokazuje praksu „estetskog vaspitanja”, čak napušta, gotovo kontemplativno, i ranije proklamovanu „scenu kao moralnu instituciju”. Pesma se odnosi samo na saznanje: a ipak ne tako kao da je ono pasivno posmatračko. To je kod pesnika koji agituje za humanost nemoguće, a nemoguće je i kod mislioca koji se po prvi put u novijoj filozofiji potrudio oko problema *položaja umetnosti u svetu*, kao oko problema u procesu. Istina koju on hoće sadržati se u rečima: „Obgrlite se milion!” — tako i u Schillerovim „Umetnicima”, njegovoj pesmi o poeziji i istini, ovo svečarsko, osvetljavajući put, traje u delu.

Ideal koji zaklinje

Na kraju još jedna reč o pesniku, kao o nekome ko se uzda. Uzda u sebe i u svet, svemu uprkos, samo ako su volja i razum jedinstveni. Iste godine, 1795, kad su nastali „Ideali”, tako puni rezignacije, pojavila se kratka pesma „Kolumbo”. Ona je sva od kretanja u novo, još nepoznato i sva je njemu u slavu. „Umetnici” ovde uz mnoge svoje slike koje se tiču puta i prispeća, nalaze jednu novu, za polazak posebno arhetipsku sliku: osvetljeno sidro, brod koji vozi kroz oluju. Njegov kurs ga, doduše, vodi iznad postojećeg, ali ne iznad stvarnog; on ostaje na zemlji. Ono „naviše” postaje „napred”, preko svih granica. Tako Schiller zaklinje Đenovljanina, koga nije moguće skrenuti, koji ne može ne uspeti; ima u tome i daha renesanse: „Krmani, hrabri mornaru! Nek ti se ruga vic / i neka pada umorna krmanoševa ruka. / Uvek, uvek na zapad! Tamo se mora pokazati obala. / Pred tvojim razumom, ona leži tako jasna i blistava. / Veruj bogu koji te vodi i sledi čutljivo svetsko more! / Ako se obala još ne vidi, svakog trena će se pojaviti iz talasa. / Priroda je u večnom savezu s genijem: / Što on obeća, ona sigurno ispuni.”

U toj pesmi se i bez boga krije uzdanje u boga jer se „bog koji vodi” zove genije i ima čudnovato dvostruko obličje. Jednom je to obličje smelog mornara, zatim neko

drugo — ali ipak u savezu s onim prvim, savezu koji je čak odlikovan kao večiti — obličje prirode. Genije kao junak sledi svoj cilj s patosom i moći čitavog svog nužnog htenja koje nema šta da bira; genije prirode, koji vodi, dovodi Schillerovo uzdanje u svet od pukog traganja do stanice u traganju. Sigurno: „Pesnik ili jeste priroda, ili će prirodu potražiti” — tako glasi tema rasprave *O naivnom i sentimentalnom pesništvu*. Ali, to znači i ovo: „Bili smo priroda... i naša kultura će nas, putem uma i slobode, vratiti prirodi”. Čuvena rasprava sadrži više definicija prirode kao norme, a između ostalog i jednu drugačiju od onih u *Kalijinim pismima* iz 1793, naime definiciju koja se ovde manje orijentiše prema Kantovoj estetici, a više prema Goetheovom postojanju: priroda je „mirno delovanje iz sebe samog, postojanje prema vlastitim zakonima, unutarnja nužnost, večito jedinstvo sa samim sobom”. Prema Schilleru, sentimentalni odnos, dakle *odnos distance* prema ovome arhi-zdravom, ispoljava se pre svega u osetljivo-napetom načinu osećanja, svojstvenom satiri, elegiji i idili. Nasuprot tome, naivno *sazvučje* sa unutarnjom nužnošću prirode ispoljava se u načinu osećanja, koji nigde nije senzitivno napet i u čulno-plastičnom prikazivanju sveta, koje je time omogućeno. Estetička definicija prirode u ovoj raspravi udaljena je, dakle, od definicije u *Kalijinim pismima* utoliko što u tim pismima estetska priroda nije primarna nužnost, već obrnuto, nudi „slobodu u pojavi”; svako lepo prirodno biće dovikuje posmatraču: Budi slobodan kao ja. Nasuprot tome, rasprava *O naivnom i sentimentalnom pesništvu* potpuno razdvaja prirodu i slobodu, na kraju ih čak postavlja u dovršenu suprotnost. Shodno tome, da se vratimo pesmi „Kolumbo”, Đenovljanin, koji je, naravno, tražio ono krajnje i imao apsolutnu distancu te, takav, nije mogao biti pesnik, ali jeste bio sanjar, mogao bi se nalaziti samo u tenziji prema prirodi, daleko od „večnog saveza”. A veličanstveno Kolumbovo uzdanje u svet, koje se ipak nalazi baš u distanci traženja — Kolumbovo, što ovde znači: *svakog genija* — nigde ne bi zaista stiglo, pa ni na tu *obalu* novog sveta. Ali, Schillerov Kolumbo slavljén je upravo kao čovek prispeća, *sentimentalan u distanci*, a ipak, *zahvaljujući geniju*, u najvećoj *naivnoj* slozi sa prirodom. Ona mornaru ispunjava ono što je obećao njegov genije, ona ga, bar kad je posredi stizanje samo do *obale*, ne tera u elegiju. Zaista, Schiller u svojoj čuvenoj raspravi potvrđuje: „Svaki pravi genije mora biti prirodan, ili nije genije”; on gotovo da poseže za svojim stihovima iz „Kolumba” kad kaže: „Samo je geniju dato

da izvan poznatog još uvek bude kod kuće i da proširi prirodu ne izlazeći iz njenih okvira.” Tako da i genije koji kreće napred, i upravo on, takođe traži prirodu — u svakom slučaju, proširenu prirodu — kao što je i sam priroda. Dakle, prirodu sa dalekim novim obalama koje će, čak, ako još uvek ne postoje, svakog trena, kako kaže Schiller, izroniti iz talasa. Ova poslednja objava svakako isuviše snažno podseća na „magiju” pesničke umetnosti iz pesme „Umetnici” i nije čak ni sentimentalno, a da i ne govorimo o naivnosti. Njen superlativ pre je vezan za silovitost, ali pre svega za fantastiku koju je sam Schiller u poslednjim rečenicama svoje čuvene rasprave osudio kao „*zabražđivanje slobode*”. Ona tu opet skreće od prirode, snagu isplavlivanja preuveličava u stvaralaštvo ni iz čega. Himni hrabrosti, „sa prirodom u savezu”, ona lažno pridaje žitno polje o kojem Schiller na drugom mestu sam kaže da ne raste na ravnom dlanu, ili armije koje se ne mogu izbiti iz zemlje, nego čak iz znanto manjega nego što su zemlja i tle. No, sažeta Kolumbova slika, kojom Schiller tako bogato dovršava sopstvenu, na pravi način slavi genija. Schiller na taj način staje u red onih koji *plus ultra* neminovno sprovode kao Sezame-otvori-se, a ipak je još među svim Tasima preobilja on najautentičniji. Epilog njegovih likova i misli povezan je uvek s jednim pravim šilerovskim prologom, prologom uzdanja u bezuslovni nastanak onoga pravog u svetu. Kad se u „*Odi radosti*” kaže o bogu: „On *mora* boraviti u visinama” (kantovski postulat koji je Beethoven u 9. *simfoniji* komponovao s potresnom poentom pijanizma), onda je zov toga ‚mora’ znatno bliži, znatno realniji od prologa *ljudske slobode i dostojanstva* s kojim je Schillerovo delo započelo pre Vajmara, u Vajmaru bilo ugroženo dvorom, dobilo, dakle, retorički ton, ali je tek zahvaljujući Vajmaru dovršeno zaklinjuće idealistički.

(Ernst Bloch, „Weimar als Schillers Abbiegung und Höhe. (Jeña 1955)”, *Literarische Aufsätze*. (Gesamtausgabe Band 9), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973, str. 96—117.)

Prevela D. Gojković

SVET POEZIJE I UMETNOSTI

Kada govorimo o umetnosti mislimo — svi mi, *proizvođači* i *potrošači* umetnosti — na poeziju i prozu (koju nazivamo književnost), na pozorište, na muziku i ples, na slikarstvo, skulpturu i arhitekturu i konačno na grafiju pokreta, ili na kinematografiju. Sve ove umetničke forme i dela imaju „zajedničko“ žarište i specifične, mada okružene, problematike koje možemo raznovrsno tumačiti, one izranjaju — kao tvorevine (umetne i umetničke) — putem poetskog govora i čina i sačinjavaju svet u Svetu, odnosno način bivanja celine, a istovremeno konstitutivno čine svet. Koji je, međutim, njihov „objedinjavajući“ koren i šta je umetnost?

Sve posebne konfiguracije poezije i umetnosti impliciraju specifičnu i gotovo samostalnu problematiku.

Poetički i umetnički gledano, ono *kako* je bar jednako značajno sa onim *šta*.

Povest distinkcije, jedinstva i istovetnosti *forme* i *sadržaja* je probadajuća jer oni nisu ni istovetni ni različiti.

Sve dok budu posve skrivene prvobitne veze koje sjedinjuju *physis* (prirodu) i *techné* (umetnost-i-tehniku) govoriće se i pišaće se samo pametne ili glupe stvari o poeziji i umetnosti.

Već izgovorena misao kaže: „Umetnost i tehnika su mnogo slabije od nužnosti.”

Delo — pokretač — stvara i sačinjava svoje slušaoce, gledaoce, čitaoce, razbijače, a ovi njega stvaraju i sačinjavaju. Jer umetnička dela tvore *takođe* i valovi

i talasanja, uporedne i sukcesivne struje i protustruje slušalaca, gledalaca, čitalaca, ukratko, potrošača.

Oлакšavamo sebi pitanje o umetnosti — pitanje koje nas se ipak tiče — time što umetnost pratimo kroz njevu istoriju od praistorijskih vremena pa do danas, što takođe istorijski posmatramo nastajanje svake umetnosti i što idemo čak dotle da zamišljamo stvaranje muzeja buduće umetnosti. Na taj način ustanovljava se vladavina istorije umetnosti, istorije koja se odvija u četvorodimenzionalnom kontinuumu prostora-vremena koji nastojimo da istražimo pomoću arheologije, filologije, jednom rečju istorijom umetnosti kao naukom i tehnikom. Pećine, hramovi, palate, crkve, dvorci, uređeni svi i, posebno, muzeji i izložbene prostorije postaju „mesta“ pripitomljene i katalogizirane umetnosti koju posećuju i izučavaju turisti i ljubitelji, ispitivači i istraživači. Istorija umetnosti, čini se, ipak time ne dospeva do poimanja bivstva-u-nastajanju *umetnosti*.

Kako umetnost i poezija oplodavaju i stilizuju umeće življenja?

Možemo li život žrtvovati za umetnost, ili obrnuto? Možemo li pitanje postavljati tako kao da postoji život bez umetnosti i umetnost bez života? Ipak u slučaju vatre u muzeju pitanje bi se moglo postaviti: spasiti najvredniju sliku ili mačku koja mijauče? Uhvaćeni u isprepletenu igru „prirodnih“ i „veštačkih“ motivacija i tekovina, obrta i zaokreta jedinstvenosti i mnogostrukosti, produktivnosti i mogućnosti reprodukcije.

Istorija umetnosti je ta koja nekom predmetu dodeljuje mesto i ulogu u svetu umetnosti. Međutim istorija umetnosti nije večna: njeno mesto i ulogu tek treba odrediti.

Shvatajući da umetnost stvaraju umetnici želimo da stavimo prst na ranu stvaralaca umetnosti, tragamo za vezama koje sjedinjuju umetnike i njihova dela, a ove dve moći, pak, sa našim sopstvenim „duševnim stanjima“. Sa užitkom se posvećujemo psihologiji umetnosti, grčevito kopkamo po biografijama velikih umetnika, raščlanjujemo njihove strasti. Zaintrigirani tajnim vezama koje spajaju genije i ludilo, svoju neutaživu naučnu radoznalost i psihološku glad teramo još „dalje“, do krajnjih granica, i eto nas — pristalice psihopatologije umetnosti. Dobar deo velikih umetnika nakon proživljenog nemirnog i uznemiravajućeg, tegobnog i mučnog života konačno je našao najveću zaštitu u samoubistvu ili ludilu. Obavešteni o svemu ovome i ne želeći da nam išta promakne osvrćemo se takođe na dela alijeniranih, jer i ona mogu biti umetnička.

Zanima nas, u osnovi, umetnost umetnikâ a ne njihov život. A u svakom slučaju ne umemo da tumačimo igru neskladnog sklada koji istovremeno daje ritam umetnosti i životu. To se događalo u devetnaestom veku, u tom još nedešifrovanom veku iz kojega veoma teško izlazimo (možda zato što nije dovoljno osvetovljen, jer se još nije ostvarilo sve što je predskazao). Turner nije bio veoma dobar slikar. Kako su čudni vrednosni sudovi na berzi vrednosti — školske ocene podeljene i preraspodeljene vrlodobrim, dobrim, osrednjim i lošim đacima. Bez obzira, Turner, engleski slikar devetnaestog veka urnro je na vrhuncu slave pod lažnim imenom na manskardi u koju je neredovno dolazio u izlizadoj odeći da bi ponovo sreo jednu ni mladu ni lepu ženu kojoj je davao tek dovoljno toga da ne umre od gladi i koja je, ne znajući ništa o tom svom čudnom i povremenom prijatelju, bila veoma zahvalna za sve ono što je za nju učinio taj malograđanin iz unutrašnjosti, koji je zbog svojih poslova morao katkad doći do Londona.

Zadovoljivši svoju beskrvnu radoznalost za pojedince — umetnika — okrećemo se takođe društvenoj strani stvari; znajući da je društvo polje života i ljudskih dela, usredsređujemo se, dakle, na gradnju sociologije umetnosti, kao da je umetnost tek ulepšavanje — ili estetski izraz — onoga što se zbiva negde u društvu. Politizacija našeg vremena čini nas posebno sposobnim za uočavanje „društvene strane“ umetnosti, možda zbog toga što svet umetničkog dela više i ne doživljavamo.

Šta danas predstavlja posmatranje osakaćenog kipa, istrgnutog iz njegovog sveta? Gde je bivstvo ili istina tog kipa? Kome se prikazuje taj već slomljeni kip? Procentivačkom pogledu arheologa, zapanjenim očima turista, razumevajućem posmatranju ljubitelja umetnosti ili deci koja se oko njega igraju žmurke?

Nismo mi jedini koji sudimo o delima; ona takođe sude o nama.

Na izgled ništa ne primorava ili ne sprečava pesnika ili umetnika da se spokojno uključi u svet i da se pobuni. Bach i Rimbaud, na primer, ilustruju ove dve mogućnosti.

Poezija i umetnost su predodređene da budu sve više frustrirajuće, čak i pogotovo za one koji u njima učestvuju kao proizvođači ili kao saradnički potrošači.

Društvo troši reči i slike u koje ne veruje i koje ne odgovaraju više svojoj prvobitnoj funkciji (u čemu se ona uopšte sastojala?).

Zar naučna i tehnička istorija (istorizovanog) nastajanja umetnosti, uveliko potpomognuta arheologijom i

filologijom, psihologijom i psihopatologijom, sociologijom i politikom, ne uspeva da reši zagonetku, čak i tako udruženim snagama? Okrenimo se zato najboljem sredstvu, svemoćnoj, globalnoj i sintetičnoj, formalnoj i materijalnoj *estetici*, to jest opštoj teoriji umetnosti, filozofiji umetnosti, kojoj ne izmiču ni ritmovi, ni stilovi, ni svetovi, ni oblici, ni sadržaji. Jer oni koji osuđuju istorijski, psihološki i sociološki pristup kao i sve njihove moguće kombinacije, besno se bacaju u formalne egzegeze i metafizičke diskurse o formama i onome što one izražavaju, i zamišljaju da na nivo jezika uzdižu ono što umetničko delo kazuje i krije.

Književna i umetnička kritika upletena u pitanja ukusa i jezika, oblika i poruke — više nego kolebljiva i uopštena, u osnovi anahronična i površno futuristička — doista bi morala ponovo da se izmisli. Ni romantizam prošlosti, ni aktualizam ili cinizam sadašnjosti, ni romantizam ili tehnicizam budućnosti, ne mogu više da je ožive. Ona ne zna o čemu govori i šta izriče.

Naš stav o umetnosti pretpostavlja da ona više nije u znaku svetog (*sacré*), da više nije u svetu svetkovine (*fête*); odsečena od svog korena, bez zemlje i bez neba, ona je oteta svome svetu. Svako činjenje postaje stvar (*affaire*): stvar istorijske nauke i arheološke tehnike, estetičkih analiza i stilističkog znanja, stvar doživljaja, utisaka, osećanja i opažanja, stvar ukusa ili društvena i politička stvar, stvar refleksije i kritike, kulturna, komercijalna i turistička stvar.

Nema sumnje da iza ovih osvajajućih i organizujućih delatnosti ostaje skriven jedan duboki smisao; taj nam smisao, međutim, još uvek izmiče i veoma je teško uočiti zašto je on (recimo negativni) aspekt jednog (recimo pozitivnog) pristupa onome što se ne prikazuje olako. A lutajuća i svetska, dakle, planetarna umetnost ispušnjavajući svoju funkcionalnu funkciju ide svojim putem, danas, ali ne kao i juče.

Možemo li ponovo naći smisao svetkovine? Može li se ona ponovo izmisliti? Može li se ne zamisliti svetkovina ili nevino sanjati o njoj, već je videti tako što ćemo je predvideti. Možemo li *mi* uopšte shvatiti prodornost njenog neprisustva? Svetkovina koja se odvija u prirodi i u sebi sadrži ono sveto i reč, svetkovina koja svečare pretvara u likove svog pozorišta, pušta da se čuju zvukovi muzike, prima pokrete plesa. Može li poezija takve svetkovine sjediniti na jednom mestu i za trenutak ono ovde i onde, prošlost, sadašnjost i budućnost, autohtono i strano, sređene i lutajuće? Svetkovina znači da je susret moguć negde i za neko vreme. Mala

deca, odrasli i stari, mudraci i ludaci nužno su deo svetkovine kada u njoj ima akrobatike, mađijanja (sudbinom) i proricanja. Kada se muškarci i žene sučeljavaju u borbi svečanosti, kada igra postaje posvećenje — smrtno nužno i ushićeno veselo — kada smrtnici izlaze malo i takratko iz svoje uobičajne kože, žalosne kože. Tada svetkovina stvara jedinstvo celine, a ljudska bića se sjedinjuju da bi lomili hleb i pili vino. Pod zvezdanim nebom ili žarkim suncem, usred oluje i magle, među drvećem ili na obalama tečnog elementa univerzuma, ono što je spontano može pružiti ruku onom što je najuzvišenije, a narod može da nastani prostor koji podnosi vodeće i vođene vođe. (Tužne su individualne slave, crkveni praznici, hodočašća i litanije, laičke i birokratske svečanosti.) Neka se posmatrači (spectateurs) utope u spektakl koji bi kao takav nestao, neka svi učestvuju u svemu, neka ljudska celina bude istovetna sa celinom bivstva — na vrhovima i u dolinama — neka fragmenti sveta budu munjeviti i bleštavi — u telu dana i srcu noći — neka padnu obrazine jer je i sama *persona* obrazina fragmenta bivstva celine koji jeste čovek. Sever i Jug, Istok i Zapad, voda, zemlja, vazduh, vatra, biljke i životinje, oni koji su uznapredovali i oni unazađeni, smrtni besmrtnici i ushićeni ljudi, zvukovi i boje, reči i pesme čiji ritam razlama tišinu, grubi gestovi i nema delanja, iščekivana ljubav i prisutna smrt — to su uzvanice jednog takvog praznika. Ali šta će o tome da kaže tehnička — gospodarica kuće u kojoj se odvija slavlje? A šta će tome dodati njena služavka, ili njena gospodarica, apstrakcija?

Svet ne slavi više ljude i ljudi ne slave više svet. *Ljudi* počinju da ga razumevaju. A *svet*? Praznik ne plače zbog svog poraza. Praznici prošlosti nam deluju — jer se pred nama više ne pojavljuju — isuviše posebno i lokalno (mada su bili „univerzalni”), a naša sopstvena globalnost, okrenuvši leđa i tragičnom slavlju i komičnom slavlju, i strastima praznika i prazniku strasti, ne podnosi ono što u svom delatnom lutanju smatra prevaziđenim, ako ne i lažnim, istinama. Ne radi li se o izgradnji budućnosti? Mreža uma i virus vrline zahvataju svaki takozvani kosmički blesak i na tehnički način organizuju smotre i slavlja. Bivstvo sveta od sada pa nadalje svetli umetnim svetlucanjem napravljenog bivstva i prezaposlene svetovnosti. Od buržoaske revolucije i njenih socijalističkih prođužetaka pa nadalje, bezgranični pozitivizam neprestano zauzima celokupno pozorje. Robespierre je ustanovio kult najvišeg bića i imao je nameru da osnuje vladavinu vrline. Comte je zamišljao

i hteo biti veliki sveštenik bivstva i religije čovečanstva. Svet bivstva postaje svet predstave i anticipacije, volje za moć i planiranja. Na nama je da ovaj proces gurnemo do njegovih krajnjih konsekvenci. Na taj način je svetkovina bila izsvetovljena (*émondée*) iz sveta. Da li je možda bila beskorisna grana sveta? Svetkovina je to ipak predosećala — u svojoj beskrajno prikrivenoj tuzi — već veoma dugo: znala je da u sebi nosi tajnu svoga nestanka; predviđala je svoju neizbežnu sudbinu.

Da li je mogućnost još uvek ono što izmiče svakom razumevanju, pa i kada se jedan od njenih likova ostvari? Ona je nastajanje negativnosti, igra vremena. Svet se baca, sa mnogo dosade, u potragu za stalnom prolaznom novinom i sam uhvaćen u kolo neprestanog prevazilaženja. Sve izmiče, sve se učvršćuje i postaje kruto, sve se savija i odražava. Izgleda da širenje i širina mrze koncentrisanje i dubinu. Čoveku će pripasti da iskusi surovost svoje sudbine u strašnoj trezvenosti i daleko od bleštavosti svetkovine, u svetu bez sagledljive sudbine i [svetu] lišenom slavlja. Ljudi će morati na nov način da se prepuste zahvatu veze koja spaja bliskost i udaljenost; jer stare su svetkovine prerusavale bliske i daleke svetove, obeležavale su vreme i prekrivale igru. (Možda će još neki kvaritelj veselja uspeti da pomuti strepnju i ravnodušnost koje će živeti u srcu i bubrezima krhkih graditelja sveta podređenog na čudan način produktivnosti i sferičnosti.)

Svetkovina je bila ona trenutna igra rasipanja energije i bogatstava, neproizvodne potrošnje akumulisanih dobara, sigurnosni ventil, odobrena povremena eksplozija, pravilo preruseno u nered.

Pre i posle poezije i svetkovine vlada pozivanje na red. Od čega li je sazdan taj red?

Prostor i vreme poezije i umetnosti nisu više *snažni*, odnosno mitski. Oni međutim i dalje deluju kao da su izvan svakodnevnog prostora i vremena, mada izmešani i ukoštac uhvaćeni sa somnambulno doživljenom i problemom postalom svakidašnjicom.

Konačno i u pretposlednjoj analizi, šta učiniti sa ovim sukobom između irivijalne, beznačajne i prozaične svakidašnjice i težnje ka izvanrednoj i poetskoj svetkovini?

Unutar i ispod svakog pejzaža širi se dubok, taman, podzemni tok koji ima udela u onom što je kosmičko a prožet je onim što je istorijsko; eksplicitan je, a iskazuje se neeksplicitno preko onih koje nosi, koji su takođe njegovi nosioci. Magični i mitski elementi, izvesna prvobitna religioznost poetičnosti, reči i gestovi mogu

ponekad da podstaknu iskrsavanje živog prisustva ovog toka — mrtvog među živima, živog među mrtvima — a da pritom ovaj ne dopre do svetlosti i posredovanja. Svetkovine i manifestacije, ciklusi godišnjih doba i života, igre, pesme i gestovi sačinjavaju njegove teško opipljive i raščlanjive ostatke. Dalek i nestalan, oživljavajući odsutnost, on izmiče neposrednoj apercepciji. Nestaje pred očima i naočarima usko racionalističke analize, a pri tom se ne može posmatrati iz nekog drugog ugla — isto tako jednostavnog — iz kojega bismo videli večne duše u večnim pojzažima kako se s vremena na vreme pojavljuju u večnoj umetnosti.

Da li je crno snažnije od belog? Šta se dešava sa sivim?

Poezija i umetnost operišu sa punim vremenom, to jest odstranjuju ili preobražavaju mrtvo vreme.

Ostaje nam još da dešifrujemo dubinu površnosti, tajnu niskosti, draž banalnosti, zagonetku lakoće, romansu gluposti. Jer nam još uvek nije poznata skrivena snaga pohlepe za prazninom, snaga koristi beznačajnog, snaga starenja novine.

Šta je hteo da kaže Aristotel iz Stagire, ozbiljan i naučni filozof, i nipošto ne ćudljiv i mahnit momak, napisavši u *Poetici* ove redove, koje možemo pročitati i pokušati da razumemo ako se potrudimo: „Poezija je bliža mudrosti i važnija od istorijskog istraživanja; jer poezija pre govori o celini, dok se istorija odnosi na ono što je posebno.” Zar o ovim rečima ne treba da razmišljaju oni koji ne odustaju od poetske, to jest od delatne i stvaralačke misli, koji u *poetičnosti* poezije odbijaju da vide tek puki oblik nadgradnje ili samo bezrazložnu i književnu delatnost? Zar poezija ne bi mogla da stupi u savez sa mišljenjem u borbi u koju se upušta jezik, s one strane smrti umetničkog dela?

Ono što je poetsko prolazi kao meteor, uragan, kometa što ga ne ometa u tome da bude i graditelj.

Mišljenje i poezija ne izražavaju samo svoje vreme; oni su veliki: istiniti i lutajući, jer su prethodnici.

Ako pogledamo *Sveske* Leonarda da Vinci, ako pogledamo Van Goghova *Pisma*, onda ćemo možda shvatiti to što jeste otvorenost umetnika koji misli. Prvi osvajač piše: „Ništavilo nema sredinu i njegove granice su ništavilo... Između velikih stvari koje nalazimo među nama bivstvo nebivstva je najveće.” I drugi, gromom satrven: „Na kraju će nam dodijati cinizam, skepticizam, šale i poželećemo muzikalniji život. Kako će se to dogoditi i šta ćemo tu naći? Bilo bi zanimljivo da smo u stanju to predskazati, ali još je bolje predosetiti, nego

da u budućnosti vidimo isključivo katastrofe, koje će sigurno ipak udariti kao strašne munje moderni svet i civilizaciju putem revolucija, ratova ili propadanja trulih država.”

Misao metafizičke filozofije se odmah iz početka bacila na poetske i pikturalne igre koje su u njenim očima bile samo imitacije imitacija: ono što je čulno kopija je modela ideje, poezija i slikarstvo su kopija kopije.

Prozi i poeziji igre sveta odgovaraju poetska i prozna delatnost ljudi u njihovom pokušaju da izazovu pojavu jedne poetičnosti i jednog prostog teksta koji se prepliću i jedno drugom odgovaraju.

Pesnici najavljuju stvari koje se, onako kako su opisane, neće dogoditi.

Da li je umetnost želja za onim što još ne postoji?

Poezija i umetnost nas uranjaju u neku vrstu *budne* obamrlosti.

Umetnost reči i umetnost poezije teraju nas do praga počev od kojeg jezik postaje pesma i tišina.

Ritam, harmonija i naizmeničnost, ponavljanje, refren i kadenca naglašavaju reč i tišinu poezije i umetnosti u njihovoj pokretljivosti.

Ono što je romaneskno jako je knjiško: ono poistovećuje roman i život; iz romanesknog — što dolazi od rimskog, latinskog, romanskog jezika — proizlazi romantično: ono poistovećuje poeziju i život. Ali šta je izvoriste romanesknog i romantičnog?

Određene igre nalik na poetske razvijaju mehaniku fantastičnog, čudesnog i simboličkog — na primer nadrealističke igre — u gotovo samostalnom svetu igre odcepljenom od igre života.

Uostalom, dosta često umetnost i poezija pokreću samo cerebralnu — logičku — i psihološku mehaniku imaginarnog.

Isviše često ljudi žive „estetski” ono što „egzistencijalno” ne eksperimentišu.

Radi se pre — i to u mogućoj meri ostvarljivosti — o pokušaju većeg (artistement) nego umetničkog (artistiquement) življenja.

Kao što kaže popularna izreka: u nastojanju da žive svoj život ljudi igraju kao da su na filmu. Igra totalnog scenarija prethodi svakoj pojedinačnoj sceni.

Opisati u svim njegovim tonaliteta i u njegovoj sveukupnosti ceo jedan dan bilo bi ravno viđenju i iskazivanju, čuvenju i izricanju, eksperimentisanju i mišljenju uzvišenog, mada izmenjenog kadra iz filma o životu.

Film ostvaruje, koliko to može, platonovsku metafiziku ideja i idola u modernim pećinama.

Pozorište je tek zgusnuti i stilizovani izraz teatralnosti života.

Svaka fiksirana i ukrućena scena u pozorišnom dekoru izgleda tako „stvarno nestvarna”.

Svet shvaćen kao pozorište u kojem svako igra neku ulogu jeste stvar igre pozorišta koja i sama u svojoj igri sadrži pozorište.

Ponavljjanje (répétition) se odvija pre igranja komada i ponavlja potom igrani komad.

Tim gore ako se razne uloge nalaze u protivrečnosti i ako ne uspeavaju da dopru do svog najvišeg idealnog stepena.

Tragična iluzija i komična iluzija odgovaraju jedna drugoj i deo su određene osnovne teatralnosti.

Igrati komediju još uvek i stalno znači da igramo: više? manje?

U malom, srednjem, velikom pozorištu senki, ni svetla ni senke se ne radikalizuju „dovoljno”.

Pozorište je dovedeno do svoje granice koju ne može da prevaziđe: ono ostaje igra [postavljanja] — prisustva — predstave.

Teatralnost i teatar dovode i nas same u pitanje, čak i kad to čine na teatralizovani način.

Poetska i umetnička teatralnost dovodi zbrkanost i svetlo-tamno življenje do određene stilizovane jasnoće.

Da li umetnost postaje prozirnija time što se pozorište stavlja u pozorište, slikarstvo u slikarstvo, film u film i tako dalje?

Umetnost i život su splet lirskih, komičnih, tragičnih iluzija. Kako bi bila shvaćena stvarna smrt nekog glumca na sceni?

Veliki među najvećim modernim autorima koji su umeli da spoje i prevaziđu tragediju i komediju, psihološko i društveno, jesu Shakespeare i Dostojevski.

Da li je muzika umetnost tišine kao što je ples umetnost pokreta? Na taj način što tišini omogućava da progovori i da se rasprsnje?

U vreme svoga ludila Hölderlin je svirao na klavirsenu bez žica.

Umetnost i tehnika arhitekture upisuju se u srce grada, ocrtavaju njegovo telo, predlažu njegov duh i obrazuju svet urbanizma. Među najkonkretnijim i najapstraktnijim problemima su gradnja i stanovanje. Programatskom zahtevu snažno uzvraća stvarnost. Nuditi otvorene strukture lep je zahtev ali ga treba i ostvariti. Kako graditi i gde stanovati? Romantični i paseistički

način traži horizontalne konstrukcije u ravnom prostoru. Tehnicistički i futuristički način zahteva vertikalne konstrukcije u vazduhu. Nijedna koherentna teorija, međutim, ne uspeva dosledno da razmotri premise i posledice. Znamo otprilike kako se gradilo i stanovalo i kako se to još uvek čini, ali ne znamo ni kakva će biti buduća arhitektura i urbanizam, ni kako hoćemo ni kako želimo da gradimo i stanujemo. Grčki polis se upisivao u physis i, oko Akropolja, gradio gradove za građane, slobodne ljude. (Rim je poremetio igru.) Hrišćanski gradovi su oko katedrala i crkava podizali domove za ljude. Moderno doba, buržoasko i evropsko, rađalo je gradove koji su podsticali trgovinu i život porodice. Sve je to bilo po meri čoveka. U planetarnoj epohi se rađa metropolane-kropola u iščekivanju kosmopolisa. I grad i urbanizam svaki na svoj način prevazilaze humanizam. Mašine i tehnika namenjene su olakšavanju stanovanja — time do krajnosti komplikuju problem. Ovakav tip grada i dalje cveta i vene. Dokle? Šta će doći posle? Gde će se donositi odluke? I u kom pravcu će one ići? Do kakvih će građevina i naseobina dovesti igra pokretljive i polivalentne, kombinatorne i fleksibilne arhitekture? Da li je predvidljiva radikalna promena perspektive? Možemo li pretpostaviti da ni na ovom polju neće biti pravolinijskog razvoja i da se neće baš ostvariti sve ono što je predviđeno, već da će doći do manje ili više radikalne promene? U kakve čvorove ili mreže će se zaplesti ove — nove? — umetnosti i tehnike gradnje i stanovanja?

Sve velike civilizacije i kulture svoj poslednji oblik nalaze u jednom zagušljivom urbanom tipu.

Sudbina kuće — za poetično i prozaično življenje — ostaje još uvek potpuno nerešena.

U sumraku naših polipolikih gradova ocrtava se — sigurno krivo — senka Aleksandrije.

U umetnosti je reč o gradnji, a ne o konstrukciji.

Edip nije video dok je imao oči. Sudbina mu je izmicala. Tiresija je, „jer” je bio slep, video daleko. Dijalog između kralja i proroka omogućava nam da vidimo i čujemo ono što obično ne vidimo, ono što obično ne čujemo. Edip gleda oko sebe (i u sebe, kažemo mi) i ne vidi ništa; on ne čuje ni glas sudbine, ni reči Tiresije. Tiresija čije oči ne vide vidovit je, on vidi i govori; on shvata ono što nastaje, jer je u saglasju sa sudbinom. U trenutku kada progleda, Edip probada sebi oči i tako i sam postaje slepac koji vidi.

Čini se da je moderni čovek biće Gledanja. Počev od renesanse širi se njegova vladavina: vladavina per-

spektive i treće dimenzije, tačke gledišta i ose. Ono što je bilo osvojeno ustalilo se, isplanirana su dalja osvajanja i oko postaje ono što želi da vidi sve. Međutim, da li mi gledamo ne uviđajući ništa, ili pak vidimo stvari a da ih ne gledamo? Primat vizuelnog preobraža sve u spektakl vredan viđenja, a u ovom veku optike, pogleda i tačke gledišta na začuđujući način nedostaje temeljna perspektiva prodorne vidovitosti.

Tek smo počeli da naziremo značenje iskaza: plastička umetnost nas uči da vidimo stvari sveta.

Primat perspektive, treće dimenzije, tačke gledišta i viđenja istovremeno je i primat mašte i predstave. Stvari postaju slike stvari, sve možemo zamisliti i oblak imaginarnog počinje da nadkriljuje ono što jeste. Svako prisustvo pretvara se u predstavu — konkretnu ili apstraktnu, formalnu ili neformalnu, nije bitno — u mentalnu predstavljачku delatnost. Vizuelno, imaginarno i predstava stalno i sve više pokreću svoju moć, zahvataju pojzaže i lica i to ne samo posredstvom slike i filma, prodiru u pojedinačnu i istorijsku egzistenciju ljudi i naroda. Ono što smo nazvali tragedijom privatnog i javnog života pretvara se u komediju režiranu silama predstave. Sve što počne da igra neku ulogu postaje deo celokupnog spektakla — svet spektakla i svet kao spektakl — svako ljudsko biće postaje glumac i gledalac, a sam život nastoji da podražava umetnost.

U jedinstvenoj prinudi koja spaja i brka pogled i ono što se gleda, čija je uloga važnija?

Videti i biti viđen obično idu zajedno.

Poklik naroda u svetskim carstvima koja žele da učvrste svoju vladavinu svetom jeste i ostaje: *panem et circenses*. Opstanak i zasićenost. Posedovanje-lišavanje.

Sve postaje spektakl i istovremeno se ukida u vreme zatvaranja i preteranog nastavljanja predstavljanja.

Na pragu završetka prostora predstavljanja, prisustvujemo spektaklu učešća u spektaklu.

Slike nam ispunjavaju pogled — sve postaje slika — a istovremeno postaju mutne i cepaju se. Slika sveta, slike bića i stvari teže tome da nestanu. U prilog kojih *znakova*?

Sve slike mogu biti okrenute?

„Konačno”, sve se gubi u „beskonačnoj” igri ogle-dala.

Ne možemo proći kroz ogledalo a da ga ne razbijemo; ono tada prestaje da funkcioniše kao ogledalo.

Na kakvu vrstu igre se odnosi slika koja više ne predstavlja ništa „figurativno”?

Usmeravanje moći (puissances) imaginacije korišćenjem snage (force) imaginacije bio je „oduvek” zadatak nametnut čoveku.

Slikarsko platno ne treba razumeti ili ispuniti kao prozor u svet. I izbegnimo suviše bavljenje literaturom, u životu i sa pisanjem.

I same mode i stilovi usmereni na ornamentalno i dekorativno, pretrpavanja i maniri, razni ozbiljni ili beznačajni formalizmi primenjuju sistem naizgled konvencionalnih pravila, koja služe kanonima dozvoljenih i tolerisanih stvari.

Genij detinjstva i adolescencije — poetski genij — obično se gubi u prozi takozvanog odraslog života zrelog za starost.

Ako lava ne postane kamen ona neće opstati i neće uspeti da nametne ledenu vatru opreznih igara.

Da li je umetnost, koja se navodno pojavila u određenom trenutku razvitka, predodređena da izumre? Živimo li doista smrt umetnosti? S obzirom na njeno *najviše određenje* (destination), možemo li reći da je umetnost prestala da postoji?

Umetnost je navodno trebalo da bude intuitivna (i čulna) figuracija (inteligibilnog) apsoluta, trebalo je da pruži formu, aspekte, likove (εἶδη) onome što jeste forma, aspekt, lik bivstva (ideje). Kao viši oblik zanatstva, umetnost je podražavala i stvarala modele. Nevažno je da li se naziva idealističkom ili realističkom, jer uvek je radila ni sa posve čulnim ni sa posve inteligibilnim formacijama. Njena mreža je objedinjavala oset, osećajnost i značenje. A sada? U svetu bez prototipova, bez ideala? Šta će izazvati sumrak idola?

Pitanje ostaje: da li je umetnost za nas, s obzirom na njen *vanredni, masivni i odlučujući* domašaj, nešto prošlo — prevaziđeni svet? Da li će ona i dalje stilizovati, sažimati i izdvajati celovite momente? Ili je pak umetnost još uz nas tek toliko da se ne bismo ugušili u „istini” stvarnog i tehnicističkog sveta? Međutim, zar umetnost ne pripada takođe vlasti (empire) ili demokratiji ovog sveta? Da li će umetnost time što gubi svoju specifičnost, time što prestaje da predstavlja (ipak dosta izdvojen) svet — postati sastavni deo života i sveta?

Književnost — književni čin — je specifični način bivanja — proizvodnje i potrošnje — reči i pisane stvari.

Zar umetnost i poezija ne prestaju da postoje od onog trenutka kada postaju umetnost i književnost? Pre tog zaokreta one *jesu*; da li one još uvek *postoje* nakon tog zaokreta?

Da li su poezija i umetnost koju proizvode individualni, obeleženi i osobenom aktivnošću zaokupljeni stvaraoci pozvane da nestanu? Da li će umetnost i poezija postati deo zajedničkih delatnosti, postati stvar „svih”, i tako doći do drugačijeg ritma, stila i gesta? Da li će jezik, dekoracija, funkcionalna i industrijska umetnost, arhitektonika, kolektivno raspoređivanje reči, zvukova, boja i pokreta biti preuzeti od strane produktivne tehnike celovito-parcijalnih ukupnosti?

„Umetnost” se sve više okreće dokumentarnom i reportaži i istovremeno postaje veoma eksperimentalna. To znači da se njena osnova sužava i da je naizgled stvorena za kritiku koja i sama izaziva kritiku kritičke kritike.

Određeno intenzivno stvaralaštvo je užas za medokritete; oni je prisvajaju, nakon što su je neutralizovali. Na taj način su najradikalniji proboji — poetski i umetnički, i ne samo poetski i umetnički — asimilovani i učinjeni bezopasnim, tako ulaze u školske udžbenike, u muzeje, postaju deo stila — zvaničnog i privatnog — svakidašnjeg života, tako su usvojeni i prilagođeni do te mere da postaju imena ulica, biste na trgovima, marke, predmeti ozbiljnog izučavanja.

Igra je desakralizovana, izgubila je svoju odlučujuće opasnu pobudu. Bezrazložna i bezinteresna delatnost, ispunjavanje slobodnog vremena, pustolovine svih vrsta i sportsko traganje za opasnostima su samo vulgarno vidljivi oblici igre koja vlada svetom, rađa umetnost i suvereno se s nama poigrava.

Da li svi treba da dokuče poeziju i umetnost pre nego što one budu „prevaziđene”? Bez sumnje ne.

Da li umetnost, proizašla iz prirode, vezana za božanstvo i razvijajući se u društvu postaje delatnost koja se suočava sa (mrtvom) prirodom i bogovima koji više ne postoje? Da li se umetnost svodi na delatnost koja započinje i okončava se u vidljivim trenucima? Zar se bivstvo u nastajanju totaliteta sveta neće više razotkriti pred očima stvaraoca u tmini i svetlu munje koja para horizont? Da li će kosmička igra i dalje da inspiriše njegovu reč i ruku? Zar plastička stvarnost, kao [pre-rađivanje] sprovođenje prirode i tehnike, neće ispoljiti — čak i putem beskrajne nevolje — ono što je bilo prirodno i ono što redovi i boje, zvukovi i reči još uvek nastoje da uhvate? Zar se drama umetnosti ne nastavlja usred ove borbe subjekata i objekata na putu njihovog prevazilaženja, konkretnog i apstraktnog duboko sjedinjenih, figure i defiguracije lica jednog te istog, borbe gde se brkaju glasovi orenja i oni tišine? Zar svet ne

teži pronalaženju svog izraza — trebalo bi skoro reći: svog temelja — jezičkog, plastičkog i muzičkog u svoj njegovoj — i svoj njihovoj — punoći i iščašenosti? Prema kakvoj nužnosti je svako delo i svako prebivalište jučerašnjice i današnjice — i čak sutrašnjice — postalo problematično?

Kriza poezije i umetnosti je deo mnogo globalnije (i više nego društvene) krize.

Književnost nam već sada pokazuje da više nema šta da se kaže *osim* ono ništa ili to ništa koje ona govori. Slikarstvo nam otvara oči i otkriva nam da nema ništa da se vidi *osim* ... Skulpture traže svoje mesto i prostor, dok arhitekti grčevito grade i sve više ispunjavaju zagušene gradove, te nagrižene rakom koji su još „dobro”. Pozorište postaje antipozorište i ne zna više kakve vrste prisutnosti da predstavi. Umetnost se okreće protiv sebe same. Sve umetnosti su neodoljivo privučene sopstvenim samorazaranjem. Razni gestovi i pisanja postaju i gestovi tišine.

Umetnost je bila intimno vezana za zanatstvo, a to ne ide bez umeća.

Očigledno je da se umetnost sve više tehnicizira prema ritmu globalne tehničnosti. Istovremeno, međutim, poezija i umetnost se vraćaju svom zagonetnom poreklu — koje niko ne može eksplicitno da imenuje i da prikaže — od kojeg su se otcepili da bi se konstituisali kao svetovi i da bi sačinili svet; tako čudno zaobilazeći osamostaljenu pesmu i delo, poezija i umetnost teže iznalazačenju svog kraja i svom prevazilaženju — Hegel i Marx, Nietzsche i Heidegger su to naslutili — u onom i putem onog što mucajući nazivamo svet i nastajanje, život i bivstvo.

Kada poezija, pozorište, roman ili film ne znaju šta da rade sa nekom ličnošću, veoma često učine tako da ona umre.

Kada govorimo o umetnosti i životu, to činimo kao da umetnost već nije deo života. I kada govorimo o tome da su umetnost-i-poezija poslednji izgledi za život onda još uvek imamo iluzija o izgledima za njen opstanak.

Umetnost i tehnika ostvaruju svoj jedinstveni i buđuci logos u tehnologiji.

Poezija i umetnost nas podstiču da budemo i prisutni i na drugom mestu (gde?).

U korist kakvog priviđenje će mit o poeziji i umetnosti biti razoren?

Svaka umetnost želi biti totalna. Sve umetnosti bi htele da harmonično sačine totalnu umetnost. Ipak integralna umetnost ne postoji.

Kolektivna umetnost, kojom se manje-više svi bave, to jest svako i za svakog, u svakom slučaju ne postoji, još ne, mada je umetnička proizvodnja već od sada na izvestan način kolektivizirana i socijalizirana.

Slobodna umetnost! Kakva detinjasta parola.

Umetnost oslobađa od prinude, na osnovu onoga što je primorava na ta oslobađanja.

Sve konfiguracije poezije i umetnosti koje ne čine deo iskustva što prevazilazi poeziju i umetnost ostaju tek otpadni oblici.

Poezija i umetnost nam pokazuju ono što ne doživljavamo i ono što ne vidimo pre nego što su nam to pokazale.

Gde je granica između onoga što je umetničko — kao takvo i/ili [što je] viđeno kao takvo — i onoga što nije umetničko?

Kao momenat i totalitet, poezija i umetnost imaju određenu specifičnu autonomiju mada su okružene, opkoljene i prožete drugim momentima i drugim totalitetima.

Poezija i umetnost operišu putem promena koje se sastoje i od arheoloških tvorevina i od stvaranja novih svetova.

Umetnost i poezija ne pripadaju niti strogo čulnom i ličnom ukusu — povezujući čula, osećanja — niti racionalnom i univerzalnom priznavanju zasnovanom na uobičajeno prihvaćenim značenjima. Njihova srednja pozicija, njihova dvostruka igra daje im snagu korenja i moć prodiranja ka širokom horizontu.

Svi jezici i sva poetska i umetnička dela pozivaju čitaoca, slušaoca, gledaoca da ih dopune, da ih dovrše.

Prirodna i kulturna činjenica je da unutar svake umetničke delatnosti svi učesnici imaju svoju, malu ili veliku, teoriju.

Kružni estetski sud, koji kruži među nama, dospeo je do svoje najsvedenije forme: to mi se sviđa, to mi se ne sviđa, to mi se napola sviđa.

Novo novo neprestano isteruje staro novo u ovom veku grozničavih, prilično antikvarnih, novina.

Naizgled su sve tvorevine napravljene protiv pret hodnih tvorevina da bi se dokazale i da bi dokazale da ostvaruju do tada nedostatan i još neviđen proizvod. Ne postavljajući pri tom problem novog?

Polazeći od negirajućeg praga, čini se da se ne može dalje otići — u istom pravcu. Ovaj prag se može, međutim, zaobići.

Poezija i umetnost izazivaju i izazvane su određenom stvaralačkom budućnošću koja ima udela i u pijanstvu

i u trezvenosti. Kako će u budućnosti ova budnost uspeti da oživi nezaobilazne stilizacije?

Poezija i umetnost nalaze se u rascepu i provaliji koja spaja ono što se sluti i projektuje za ono što je ostvareno, dovršeno. Upravo zbog toga one rađaju otvorena, pokretljiva, tečna dela.

Poezija i umetnost sastoje se od stvaralačkog ispitivanja, proizvodnog pomeranja „smisla” sveta.

Poezija i umetnost izranjaju u zajednici i žele je; retko je to organska zajednica, a češće kritična i problemska.

Od dirljive (*émouvant*) umetnost je postala pokretljiva (*mouvant*) i postaje sve više kinetička.

Pisci i oni koji pišu počinju da shvataju: niko više ne može da zauzme stanovište sveznajućeg pripovedača koji sve vidi sa svih strana — neka vrsta malog književnog boga.

Malo po malo će se jasnije pokazati razumevanje jezika i umetničke produkcije koje od toga neće praviti stvar izraza.

Privlačnost klasičnog — obrazujućeg, trajnog i kantskog — opstoji, mada ne znamo šta ćemo s njim.

Veliki stvaraoci nisu hteli da u svojim delima učine ono što potomstvo u njima nalazi. Strogo govoreći oni čak nisu hteli da naprave ni ono što su napravili.

Nužno napuštamo ono što smo hteli napraviti u pri log onoga što se radi.

Zašto je, prema shvatanju koje se pojavilo u ovom vremenu, napraviti neko delo drugo po redu lišeno bilo kakvog interesa?

Remek dela umetnosti i poezije nisu besmrtna.

Pesnik i umetnik umiru više puta da bi mogli da stvore živa dela.

U muzejima i bibliotekama mirno umire jedan budući život?

Putem permutacija igra sveta postaje otvoreno delo.

Trebalo bi zadržati ne tradiciju već *sećanje*. Nije odlučujuća avangarda već *preteča*. Nije važna progresivnost već *najava*. Ne postaje nužan moderan čovek već *prethodnik*.

U šta se rastvaraju poezija i umetnost? U bivstvo-
-nebivstvo, u sve-ništa, u *mundus immundus*. Šta ot-
krivaju? Igru sveta.

(Kostas Axelos, „Le monde de la poésie et de l'art”, *Le jeu du monde*, Editions de Minuit, Paris 1969, str. 375—395.)

Preveo Ivan Vejvoda

Peter Bürger

TEORIJA AVANGARDE I KRITIČKA NAUKA O KNJIŽEVNOSTI

1. Istoricitet estetičkih kategorija

„Povest je inherentna estetičkoj teoriji.
Njene kategorije su radikalno povesne.”
(Adorno)¹

Da su estetičke teorije, ma koliko smerale na natpovesno važeće saznanje svog predmeta, ipak same jasno obeležene epohom u kojoj su nastale, uviđanje je do kojega se uglavnom relativno lako može doći post festum. Ako estetičke teorije jesu povesne, onda jedna kritička teorija predmetnog područja umetnosti, koja se trudi da rasvetli sopstveno delanje, mora pronaći u svoju sopstvenu povesnost. Drugačije rečeno: potrebno je istorizirati estetičku teoriju.

Najpre će trebati razjasniti šta može značiti to da se neka teorija istorizira. To ne može značiti da se istoricistički način posmatranja, koji sve pojave jedne epohe razumeva samo iz nje, a pojedinačne epohe onda postavlja u jednu ideelnu istovremenost (Rankeovo „neposredno kod boga”), prenosi na izgradnju estetičke teorije u savremenosti. Lažni objektivizam istoricističkog načina posmatranja s pravom je kritikovan; hteti ga ponovo oživeti na nivou razmatranja teorija bila bi besmislica.²

¹ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno i R. Tiedemann (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, 7, Frankfurt 1970, str. 532.

² Za kritiku istorizma upor. H.-G. Gadamer: „Naivnost takozvanog istorizma sastoji se u tome što on izmiče jednoj takvoj refleksiji i u veri u metodiku svog postupka zaboravlja sopstvenu istoričnost.” (*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* /Istina i metoda. Osnovne crte filozofske hermeneutike/, Tübingen 1965,² str. 283. Upor. takođe analizu Rankea kod H. R. Jauss, „Geschichte der Kunst und Historie” /Povest umetnosti i istorija/, u: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* /Povest književnosti kao provokacija/, Suhrkamp, Frankfurt 1970, str. 22—226.

To isto tako ne može značiti da se svi prethodni oblici teorije shvataju samo kao stupnjevi ka sopstvenoj teoriji. Prethodni elementi teorije time se izdvajaju iz svog prvobitnog konteksta i uklapaju u jedan novi kontekst, bez adekvatne refleksije funkcionalnih i značenjskih promena elementa teorije, koje time nastaju. Za klasu u usponu karakteristična, konstrukcija povesti kao prepovesti sadašnjosti jeste, bez uštrba po njenu naprednost, u Hegelovom smislu reči, ukoliko obuhvata samo jednu stranu povesnog procesa, čiju drugu stranu istorizam zadržava u lažnom objektivizmu. Pod istoriziranjem teorije ovde treba shvatati nešto drugo: uvid u povezanost razvitka predmeta i razvitka kategorija jedne nauke. Tako shvaćena, povesnost jedne teorije zasniva se ne u tome da je ona izraz duha vremena (istoricistički stav), niti u tome što ona pripaja sebi prethodne oblike teorije (povest kao prepovest savremenosti) nego u tome što su razvitak predmeta i razvitak kategorija uzajamno povezani. Pronaći u tu povezanost, znači istorizirati teoriju.

Protiv toga može se prigovoriti da bi takav pothvat nužno morao zahtevati za sebe jedno vanpovesno stanoviše, da je istoriziranje, dakle, u isti mah deistoriziranje; drugačije rečeno: da utvrđivanje povesnosti jezika neke nauke pretpostavlja jedan meta-nivo, sa kojega bi to utvrđivanje moglo biti uočeno, a taj meta-nivo je nužno transistoričan (odakle bi onda proizašao zadatak istoriziranja meta-nivoa itd.). Pojam istoriziranja ovde je uveden ne u smislu razdvajanja različitih nivoa jezika nauke, nego u smislu refleksije koja u mediju *jednog* jezika obuhvata istoričnost sopstvenog govora.

Ono što se time misli može se najbolje razjasniti na nekoliko metodoloških saznanja koja je Marx formulisao u Uvodu za *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Na primeru rada, Marx pokazuje „kako su čak i najapstraktnije kategorije, uprkos tome što — baš zbog svoje apstraktnosti — važe za sve epohe, u samoj određenosti ove apstraktnosti isto toliko proizvod istorijskih prilika i kako u punoj mjeri važe samo za te prilike i unutar njih”³. Misao je teško shvatiti, zato što Marx, s jedne strane, tvrdi da određene proste kategorije važe oduvek, a s druge strane, da njihova opštost potiče iz određenih istorijskih prilika. Odlučujuća razlika ovde je između „važnja za sve epohe” i saznanja tog opšteg važnja (u Marxovim terminima: „određenosti te apstrak-

³ K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt/Wien s. a. (foto-tisak moskovskog izdanja iz 1939/1941), str. 25; dalje skraćeno: *Grundrisse* /Temelji slobode, Naprijed, Zagreb 1977, str. 31/.

nosti"). Marxova teza glasi da tek isotrijski razvijene prilike omogućavaju to saznanje. U monetarnom sistemu, izvodi on, bogatstvo se shvata kao novac, tj. veza između bogatstva i rada ostaje nesagledana. Tek u fiziokratskoj teoriji, rad se shvata kao izvor bogatstva, naravno ne rad uopšte, nego određena vrsta rada, zemljoradnja. U klasičnoj engleskoj nacionalnoj ekonomiji, potom, kod Adama Smitha, ne više određena vrsta rada, nego rad uopšte shvata se kao izvor bogatstva. A ovaj razvitak za Marxa nije samo razvitak ekonomske teorije, štaviše, mogućnost napretka saznanja njemu se pokazuje uslovljena razvitkom stvari na koju se saznanje usmerava. Kada su fiziokrati razvijali svoju teoriju (u drugoj polovini 18. veka u Francuskoj), agrikultura je u stvari bila još ekonomski dominantan sektor, od kojega su zavisili svi drugi sektori. Tek ekonomski daleko razvijenija Engleska, u kojoj je industrijska revolucija već pokrenuta, a time tendencijski rušena prevlast agrikulture nad drugim sektorima društvene proizvodnje, omogućava Smithovo saznanje da bogatstvo ne stvara samo određena vrsta rada, nego rad uopšte. „Ravnodušnost prema određenoj vrsti rada pretpostavlja veoma razvijen totalitet zbiljskih vrsta rada, od kojih više nijedna ne gospodari nad svima" (*Grundrisse*, str. 25 /30/).

Moja teza sada glasi da veza, koju je Marx pokazao na primeru kategorije rada, između saznanja opšteg važenja neke kategorije i povesno realnog razvoja područja na koje smerata ta kategorija važi i za umetničke objektivacije. I ovde je izdiferenciranost predmetnog područja pretpostavka mogućnosti adekvatnog saznanja predmeta. A potpuna izdiferenciranost fenomena umetnosti u građanskom društvu dostignuta je tek sa estetizmom na koji odgovaraju istorijski avangardni pokreti.⁴

⁴ Ovde upotrebljeni pojam istorijskih pokreta avangarde razvijen je pre svega na dadaizmu i ranom nadrealizmu, ali se isto tako odnosi i na rusku avangardu nakon oktobarske revolucije. Pored svih, ponekad znatnih, razlika, zajednička crta ovih pokreta je u tome što oni ne odbijaju pojedinačne umetničke postupke prošle umetnosti, nego ne prihvataju tu umetnost u celini, radikalno raskidajući sa tradicijom, i što se, u svojim najekstremnijim oblicima, okreću pre svega protiv institucije umetnosti, kakva je stvorena u građanskom društvu. Uz ograničenja, koja bi trebalo razraditi u konkretnim istraživanjima, to važi i za italijanski futurizam i nemački ekspresionizam. Što se tiče kubizma, on, doduše, ne ide za istom intencijom, ali dovodi u pitanje sistem predstavljanja centralno-perspektivističke strukture slike, koji važi od renesanse. On se, stoga, ubraja u istorijske pokrete avangarde, mada ne deli njihovu osnovnu tendenciju (ukidanje umetnosti u životnoj praksi). Pojam istorijskih pokreta avangarde odvajate pokrete od svih neoavangardističkih pokušaja, koji su karakteristični

Neka teza bude pojašnjena na centralnoj kategoriji sredstva umetnosti (postupka). Uz njenu pomoć, proces umetničkog stvaranja može se rekonstruisati kao proces racionalnog izbora između različitih postupaka, pri čemu se izbor ostvaruje s obzirom na učinak koji treba postići. Takva rekonstrukcija umetničke produkcije pretpostavlja ne samo relativno visok stepen racionalnosti u umetničkoj produkciji nego i to da se sredstvima umetnosti slobodno raspolaze, tj. da ona više nisu ukalupljena u sistem stilističkih normi u kojem se, mada posredovano, izražavaju društvene norme. Samo se po sebi razume da su umetnička sredstva u Molijerovoj komediji isto tako primenjivana kao i, npr., kod Becketta, ali da ona u Molijerovo vreme još nisu bila saznata, može pokazati jedan pogled na kritiku Boileaua. Estetička kritika ovde je još direktno kritika sitlskih sredstava grubo komičnog, koja vladajući društveni sloj nije prihvatio. U feudalno-apsolutističkom društvu francuskog 17. veka, umetnost je još umnogome integrisana u potvrđivanje života vladajućeg gornjeg sloja. Iako se građanska estetika, koja se razvija u 18. veku, oslobađa od stilističkih normi, koje su umetnost feudalnog apsolutizma povezivale sa vladajućim slojevima tog društva, umetnost ipak i dalje ostaje orijentisana na princip *imitatio naturae*. Stilska sredstva stoga još nemaju opštost jednog sredstva umetnosti koje je samo fiksirano na dejstvo na recipijenta, nego su podređena jednom (povesno promenljivom) principu stila.

Bez sumnje, sredstvo umetnosti je najopštija kategorija koja stoji na raspolaganju za opisivanje umetničkih dela. A kao sredstvo umetnosti mogu biti *shvaćeni* pojedinačni postupci tek nakon istorijskih avangardnih pokreta. Jer, tek u istorijskim avangardnim pokretima nastaje mogućnost raspolaganja sveukupnošću umetničkih sredstava kao sredstava. Do te epohe razvitka umetnosti, primena sredstava umetnosti bila je ograničena epohalnim stilom, jednim unapred datim, samo u izvesnim gra-

za pedesete i šezdesete godine u Zapadnoj Evropi. Mada neoavangarde proklamuju delom iste ciljeve kao i predstavnici istorijskih pokreta avangarde, zahtev za vraćanjem umetnosti u životnu praksu u okviru postojećeg društva, nakon sloma avangardističkih intencija, više ne može biti ozbiljno postavljen. Kada danas jedan umetnik na izložbu šalje sulundar, time se nikako više ne može postići onaj intenzitet protesta koji su imali Duchampovi Ready-mades. Naprotiv, dok je Duchampov *Urinoir* imao za intenciju razbijanje institucije umetnosti (sa njenim specifičnim organizacionim formama, kao što su muzeji i izložbe), nalazač sulundara priželjkuje da njegovo 'delo' nađe put do muzeja. A time je avangardistički protest preokrenut u svoju suprotnost.

nicama prekoračivim, kanonom dopuštenih postupaka. A dok god vlada jedan stil, kategorija sredstva umetnosti kao opšta kategorija nije saglediva, zato što ona *realiter* doseže samo kao posebno. Karakteristično obeležje istorijskih avangardnih pokreta sada je upravo u tome što oni ne razvijaju nikakav stil; ne postoji nadaistički, kao ni nadrealistički stil. Naprotiv, ovi pokreti likvidirali su mogućnost jednog epohalnog stila, time što su mogućnost raspolaganja umetničkim sredstvima prošlih epoha uzdigli do principa. Tek univerzalna mogućnost raspolaganja čini kategoriju umetničkog sredstva opštom kategorijom.

Ako su ruski formalisti „začuđenje“* /Verfremdung/ posmatrali kao umetnički postupak,⁵ onda je saznanje opštosti te kategorije omogućeno time što šok recipijenta postaje najviši princip umetničke intencije. Time što začuđenje stvarno postaje dominantan umetnički postupak, ono može biti shvaćeno i kao opšta kategorija. To nikako ne znači da su ruski formalisti začuđenje pokazivali uglavnom na avangardnoj umetnosti (naprotiv: *Don Quijote* i *Tristram Shandy* su prevashodni demonstracioni objekti kod Šklovskog); utvrđuje se samo jedna, dakako nužna, povezanost između principa šoka u avangardnoj umetnosti i uvida u opštost kategorije začuđenja. Ova povezanost može se postaviti kao nužna zato što tek potpuno razvijanje /Entfaltung/ stvari (ovde: radikalizacija čuđenja u šoku) čini saznatljivim opšte važenje kategorije. Time se akt saznanja nikako ne premešta u samu stvarnost, niti se negira saznajno-produktivni subjekt; samo se priznaje da su mogućnosti saznanja ograničene realnim (povesnim) razvijanjem predmeta.⁶

* Prevodilac je predlagao „očuđenje“. — *Prim. red.*

⁵ Upor. za to, između ostalog, V. Šklovski, „Die Kunst als Verfahren“ (1916) /Umetnost kao postupak/, u *Texte der russischen Formalisten* (Tekstovi ruskih formalista), tom 1, J. Striedter (Hrsg.), *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* (Teorija i povest književnosti i lepih umetnosti), 6/1, München 1969, str. 3—35.

⁶ Ukazivanja na povesnu povezanost formalizma i avangarde (tačnije: ruskog futurizma) nalaze se u V. Erlich, *Russischer Formalismus*, Suhrkamp, Frankfurt 1973. O Šklovskom upor. Renate Lachmann, „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“ /Začuđenje i novo viđenje/ kod Viktora Šklovskog/, *Poetica*, 3/1970, str. 226—249. Interesantna primedba K. Chvatika, da postoji „unutrašnji osnov za tesnu vezu između strukturalizma i avangarde, teorijski i metodološki osnov“ (*Strukturalismus und Avantgarde*, Reihe Hanser, 48/, München 1970, str. 23), ipak nije dalje razvijena u njegovoj knjizi. Krystyna Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, (Slavistic Printings and Reprintings, 82), The Hague/Paris 1968, zadovoljava se nabrojanjem zajedničkih crta futurizma i formalizma.

Moja teza da tek avangarda čini saznatljivim određene opšte kategorije umetničkog dela u njihovoj opštosti, te da se polazeći od avangarde mogu shvatiti prethodni stadiji razvitka fenomena umetnosti u građanskom društvu, a ne obrnuto: da se avangarda shvata polazeći od ranijih stadija umetnosti, ta teza ne kazuje da sve kategorije umetničkog dospevaju do punog razvijanja tek u avangardnoj umetnosti; naprotiv, videćemo da se određene kategorije (npr. organicitet, podređivanje delova celini), koje su bitne za opisivanje pred-avangardne umetnosti, u avangardnom delu upravo negiraju. Dakle, neće se moći pretpostaviti da sve kategorije (i ono što one obuhvataju) prolaze kroz ravnomeran razvitak; takvo evolucionističko shvatanje zapravo bi zanemarilo ono protivrečno u povesnim procesima, u korist predstave o jednom linearnom napretku razvitka. Nasuprot tome, treba insistirati na tome da povesni razvitak treba shvatiti globalno-društveno, kao i u posebnim oblastima, samo kao rezultat uzajamno višestruko protivrečnih razvitaka kategorija.⁷

Potrebno je još jedno preciziranje gore formulisane teze. Tek avangarda, rečeno je, čini saznatljivim umetničko sredstvo u njegovoj opštosti, zato što ga ona više ne izabira po principu stila, nego raspolaze njim kao umetničkim sredstvom. Mogućnot da se kategorije umetničkog dela saznaju u svojoj opštosti, naravno, nije stvorena od avangardne umetničke prakse prosto *ex nihilo*. Naprotiv, ona ima svoju povesnu pretpostavku u razvitku umetnosti u građanskom društvu. Od sredine 19. veka, tj. nakon konsolidacije političke vlasti građanstva, ovaj razvitak tekao je tako da se dijalektika forme i sadržaja umetničkih tvorevina sve više pomerala u korist forme. Sadržajna strana umetničkog dela, njegov „iskaz“, sve više odstupa pred formalnom stranom, koja se diferencira kao estetsko u užem smislu. Ova predominacija forme u umetnosti, otprilike od sredine 19. veka, može se shvatiti produkciono-estetski kao raspolaganje sredstvima umetnosti, a recepciono-estetski kao usmeravanje na senzibilizovanje recipijenta. Važno je videti jedinstvo procesa: umetnička

⁷ Upor. za to važna Althusserova izvođenja, koja u SRN skoro da i nisu diskutovana, u: L. Althusser/E. Balibar, *Lire le Capital*, I, (Petite collection maspero, 30), Paris 1969, glava IV i V. Nemački prevod: *Das Kapital lesen*, I, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1972. — O problemu nejednovernosti pojedinačnih kategorija upor. i glavu II, 3.

sredstva postaju raspoloživa kao umetnička sredstva u onoj meri u kojoj zakržljava kategorija sadržaja.⁸

Polazeći odavde, postaje razumljiva i centralna teza Adornove estetike, koja glasi: „ključ svakog sadržaja umetnosti nalazi se u njenoj tehnici“⁹. Ova teza se uopšte može formulirati samo na osnovu činjenice da se u toku poslednjih sto godina promenio odnos formalnih (tehničkih) momenata dela prema sadržajnim (iskaznim) momentima, da je forma stvarno postala dominantna. Još jednom postaje shvatljiva povezanost između istorijskog razvijanja predmeta i kategorija koje obuhvataju njegovo područje. Jedno je svakako problematično u Adornovim formulacijama: pretenzija na opšte važenje. Ako je tačno da se Adornova teorema uopšte može formulirati tek na osnovu razvitka kojim je umetnost krenula od Baudelairea, onda je diskutabilna pretenzija da ona važi i za prethodne epohe umetnosti. U ranije citiranim metodološkim refleksijama, Marx utvrđuje problem; on izričito kaže; „potpuno važenje“ čak i najapstraktnije kategorije imaju samo za odnose čiji su proizvod i u okviru tih odnosa. Ako se to ne shvata kao Marxov prikriveni istorizam, onda se postavlja problem mogućnosti saznanja prošlosti koje niti podleže istoricističkoj iluziji razumevanja prošlosti bez ikakvih pretpostavki, niti je prosto shvata u kategorijama koje su produkt jedne kasnije epohe.

2. Avangarda kao samokritika umetnosti u građanskom društvu

U Uvodu za *Grundrisse*, Marx formuliše još jednu ideju velikog metodološkog dometa. Ona se isto tako odnosi na mogućnost saznanja prošlih društvenih formacija, odnosno prošlih posebnih područja društva. Istoricistička pozicija, koja misli da prošle društvene formacije može shvatiti bez reference prema savremenosti istraživača, kod Marxa se čak i ne prosuđuje. Ipak, povezanost između razvitka stvari i razvitka kategorija (dakle, i istoricitet saznanja) za njega je nesumnjiva. Ono što on kritikuje nije istoricistička iluzija o mogućnosti po-

⁸ Upor. za to H. Plessner, „Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei“ /O društvenim pretpostavkama modernog slikarstva/, *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie* /S ovu stranu utopije. Izabrani prilozi sociologiji kulture/, Suhrkamp, Frankfurt 1974, str. 107. i 118.

⁹ Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Knauer, München/Zürich 1964, str. 135.

vesnog saznanja bez povesne referentne tačke, nego je progresivna konstrukcija povesti kao pretpovesti savremenosti. „Takozvani historijski razvitak počiva uopće na tome što poslednji oblik smatra prošle oblike kao stepenice ka samom sebi, pa kako je on rijetko, i to pod svim određenim uvjetima, sposoban da kritizira samog sebe — ovdje naravno nije riječ o takvim historijskim periodima koji sami sebi izgledaju kao doba propadanja — to ih on uvijek shvaća jednostrano.“ (*Grundrisse*, str. 26.) Pojam „jednostrano“ ovde je upotrebljen u strogo teorijskom smislu; on podrazumeva da se protivrečna celina ne poima dijalektički (u svojoj protivrečnosti), nego da se drži samo jedne strane protivrečnosti. Prošlost, dakle, treba konstruisati u potpunosti kao pretpovest savremenosti; ali, ta konstrukcija obuhvata samo jednu stranu protivrečnog procesa istorijskog razvitka. Da bi se dosegao proces kao celina, mora se izdići iznad savremenosti, koja ipak najpre omogućava saznanje. Marx to čini ne time što uvodi dimenziju budućnosti, nego time što uvodi pojam samokritike savremenosti. „Kršćanska religija bila je sposobna da pridonese objektivnom razumijevanju ranijih mitologija čim je njena samokritika bila do izvjesnog stepena, tako reći *dynámei* gotova. Tako je građanska ekonomija došla do razumijevanja feudalnog, antičkog i orijentalnog društva čim je započela samokritika građanskog društva.“ (*Grundrisse*, 26 /32/).

Kada Marx ovde govori o „objektivnom razumevanju“, on nikako ne podleže objektivističkoj samoobmani istoricizma; jer, odnos povesnog saznanja prema savremenosti za njega je nesumnjiv. Njemu je stalo jedino do toga da se nužna „jednostranost“ konstrukcije prošlosti kao pretpovesti savremenosti dijalektički prevlada pojmom samokritike savremenosti.

Ako se hoće da se samokritika kao istoriografska kategorija primeni na opis određenog razvojnog stadija jedne društvene formacije, odnosno jednog parcijalnog društvenog sistema, onda najpre treba precizno odrediti njeno značenje. Marx razlikuje samokritiku od jednog tipa kritike; kao primer za to on navodi „kritiku koju je kršćanstvo vršilo nad paganstvom ili protestantizam nad katolicizmom“ (*Grundrisse*, str. 26. /32./). Ovaj tip kritike okarakterisaćemo kao sistemsku imanentnu kritiku. Njena osobenost je u tome što ona funkcioniše u okviru jedne društvene institucije. Da bi se ostalo kod Marxovog primera: sistemsku imanentna kritika u okviru institucije religije jeste kritika određenih religijskih predstava u ime drugih religijskih predstava. Nasuprot tome,

samokritika pretpostavlja distancu prema i jednim i drugim predstavama koje se uzajamno pobijaju. A ta distanca samo je rezultat jedne u osnovi radikalnije kritike — kritike same institucije religije.

Razlika između sistema imanentne kritike i samokritike može se preneti na oblast umetnosti. Primeri sistema imanentne kritike bili bi, na primer, kritika barokne drame koju su dali teoretičari francuske klasičke, ili Lessingova kritika nemačkih podražavanja klasične francuske tragedije. Kritika funkcionise u okviru institucije teatra; pri tome se suprotstavljaju različita shvatanja tragedije, koja su i sama (mada mnogostruko posredovano) utemeljena u društvenim pozicijama. Od toga treba razlikovati tip kritike koja se odnosi na instituciju umetnosti kao celinu: samokritiku umetnosti. Metodološko značenje kategorije samokritike sastoji se u tome što ona i za parcijalne sisteme društva pokazuje pretpostavku mogućnosti „objektivnog razumevanja” prošlih stadijuma razvitka. Primenjeno na umetnost, to znači: tek onda kada umetnost stupi u stadijum samokritike, moguće je „objektivno razumevanje” prošlih epoha razvitka umetnosti. Pri tome, „objektivno razumevanje” podrazumeva ne razumevanje koje je nezavisno od savremenog stanovišta onoga koji saznaje, nego samo uvid u sveukupni proces, ukoliko je on u savremenosti onoga koji saznaje dospelo do jednog, kao i uvek privremenog, dovršenja.

Moja druga teza glasi: sa istonijskim avangardnim pokretima, parcijalni društveni sistem umetnosti stupa u stadijum samokritike. Dadaizam, najradikalniji pokret u okviru evropske avangarde, nije više kritikovao umetničke pravce koji su mu prethodili, nego *instituciju umetnosti*, onakvu kakva je nastala u građanskom društvu. Pojmom institucije umetnosti ovde se označava kako aparat koji proizvodi i distribuira umetnost, tako i u datoj epohi vladajuće predstave o umetnosti, koje u bitnom određuju recepciju dela. Avangarda se okreće protiv oboje — protiv distribucionog aparata, kome je umetničko delo potčinjeno, i protiv pojmom autonomije opisanog statusa umetnosti u građanskom društvu. Tek pošto se umetnost u estetizmu sasvim izdvojila od svih praktično-životnih relacija, može se, s jedne strane, razvijati „čisto” estetsko, a, s druge strane, postaje uočljivo naličje autonomije, društvena besposledičnost. Avangardistički protest, čiji je cilj da se umetnost vrati u životnu praksu, razotkriva vezu između autonomije i besposledičnosti. Time pokrenuta samokritika parcijalnog društvenog sistema umetnosti omogućava „objektivno razumevanje”

prethodnih faza razvitka. Dok je, npr. u epohi realizma, razvitak umetnosti konstruisan sa gledišta sve većeg približavanja predstavljanja stvarnosti, ta konstrukcija sada može biti saznata u svojoj jednostranosti. Realizam se sada pokazuje ne više kao *određeni* princip umetničkog oblikovanja, nego postaje pojmljiv kao suma određenih epohalnih postupaka. Totalitet procesa razvitka umetnosti postaje jasan tek u stadijumu samokritike. Tek pošto se umetnost stvarno sasvim izdvojila iz svih praktično-životnih odnosa, postaje uočljivo progresivno izdvajanje umetnosti iz praktično-životnih konteksta i, s tim povezano, diferenciranje jednog posebnog područja iskustva (upravo estetskog), kao razvojni princip umetnosti u građanskom društvu.

Na pitanje o povесnim pretpostavkama mogućnosti samokritike, Marxov tekst ne daje direktan odgovor. Iz njega se može preuzeti samo opšta konstatacija da samokritika pretpostavlja potpunu izdiferenciranost društvene formacije, odnosno parcijalnog društvenog sistema, na koju se kritika usmerava. Prenese li se ova opšta teorema u područje povesti, onda proizlazi: za samokritiku građanskog društva pretpostavka je nastajanje proletarijata. Naime, nastajanje proletarijata omogućava da se liberalizam shvati kao ideologija. Pretpostavka za samokritiku parcijalnog i društvenog sistema religije jeste gubitak legitimacione funkcije religijskih slika sveta. One gube svoju društvenu funkciju u meri u kojoj na mesto slika sveta koje legitimiraju gospodarenje (u koje spadaju i religijske slike sveta) stupa bazična ideologija pravedne razmene. „Pošto se *socijalna moć* kapitalista institucionalizuje u formi privatnog ugovora o radu kao razmenschkom odnosu, a ubiranje viška vrednosti, kojim se privatno raspolaže, stupilo je na mesto *političke zavisnosti*, tržište sa svojim kibernetičkim funkcijama preuzima istovremeno i jednu ideološku funkciju: klasni odnos može, u nepolitičkoj formi najamne zavisnosti, poprimiti anoniman oblik.”¹⁰ Pošto je centralna ideologija građanskog društva situirana u bazu, slike sveta koje legitimiraju gospodarenje gube svoju funkciju. Religija postaje privatna stvar; istovremeno, postaje moguća kritika institucije religije.

A šta su povесne pretpostavke mogućnosti samokritike parcijalnog društvenog sistema umetnosti? Pri pokušaju da se odgovori na to pitanje mora se čuvati pre svega od brzopletog uspostavljanja povezanosti (poput:

¹⁰ J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus / Problemi legitimacije u kasnom kapitalizmu*, Suhrkamp, Frankfurt 1973, str. 42. i sledeća.

kriza umetnosti i kriza građanskog društva)¹¹. Ako se ideja relativne samostalnosti parcijalnih društvenih sistema u odnosu na globalno-društveni razvitak uzima ozbiljno, onda se nikako ne može smatrati konačnom činjenicom da se globalno-društvene krizne pojave moraju izražavati i u krizi parcijalnih sistema i obrnuto. Da bi dokučili pretpostavke mogućnosti samokritike parcijalnog sistema umetnosti, neophodno je konstruisati povest parcijalnog sistema. A ovo se, opet, ne može učiniti na taj način da se povest građanskog društva učini osnovom povesti umetnosti do koje treba doći. U takvom postupku postavljaju se umetničke objektivacije samo u odnos prema razvojnim stadijumima građanskog društva, koji se pretpostavljaju kao poznati; na ovaj način ne može se producirati saznanje, jer se ono za čim se traga (povest umetnosti i njenog društvenog delovanja) pretpostavlja kao već poznato. Tako se naime povest celokupnog društva javlja gotovo kao smisao povesti parcijalnih sistema. Nasuprot tome, neophodno je insistirati na neistovremenosti razvitaka pojedinačnih parcijalnih sistema. A to znači: povest građanskog društva može se pisati samo kao sinteza neistovremenosti razvitka različitih parcijalnih sistema. Teškoće koje se isprečuju jednom takvom pothvatu očigledne su; one se nagoveštavaju

¹¹ Kao primer za ishitreno, tj. nepotkrepljeno istraživanjima predmeta, povezivanje razvitka umetnosti i razvitka društva može se uzeti rad F. Tomberga „Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht“, /Negacija afirmativno. O ideološkoj funkciji moderne umetnosti u nastavi/ (u: F. Tomberg, *Politische Ästhetik*. Vorträge und Aufsätze, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1973). Tomberg uspostavlja vezu između „svetske pobune protiv borniranih buržoaskih vladodržaca“, čiji „najočitiji simptom“ jeste „otpor vijetnanskog naroda severnoameričkom imperijalizmu“, i kraja „moderne umetnosti“. „Time se završava epoha takozvane moderne umetnosti, kao umetnosti kreativnog subjektiviteta uz totalnu negaciju društveno stvarnog. Tamo gde se i dalje upražnjava, ona mora postati farsa. Umetnost može biti još verodostojna samo ako se angažuje u savremenom revolucionarnom procesu — pa makar to išlo pre svega na račun forme.“ (isto, str. 59) Kraj moderne umetnosti ovde se postulira čisto moralno, a ne izvodi se iz razvitka stvari. Kada se u istom članku bavljenu modernom umetnošću pripisuje jedna ideološka funkcija (pošto je ona proizašla iz saznanja „nepromenljivosti društvene strukture“, bavljenje njom zahteva upravo tu iluziju“ isto, str. 58/), onda to protivreči tvrdnji o kraju „epohe takozvane moderne umetnosti“. Na kraju, u jednom drugom članku u istoj knjizi zastupa se i izvodi teza o gubitku funkcije umetnosti: „Lepi svet, koji mora biti stvoren, nije odraženo, nego je stvarno društvo.“ („Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien“ /O društvenom sadržaju estetičkih kategorija/, isto, str. 89).

samo zato da bi se učinilo razumljivim zašto se ovde povest parcijalnog sistema umetnosti shvata kao samostalna.

Da bi se konstruisala povest parcijalnog sistema umetnosti, čini mi se neophodnim da se *institucija umetnosti* (koja funkcioniše po principu autonomije) razlikuje od *sadržaja pojedinačnih dela*. Naime, tek ovo razlikovanje dopušta da se povest umetnosti u građanskom društvu shvati kao povest ukidanja divergencije između institucije i sadržaja. U građanskom društvu (i to već pre nego je građanstvo u francuskoj revoluciji osvojilo i političku vlast) umetnost ima jedan poseban status koji je najpregnantnije označen pojmom autonomije. „Autonomija umetnosti etablira se tek u onoj meri u kojoj se, sa nastankom građanskog društva, ekonomski i politički sistem odvajaju od sistema kulture, a tradicionalističke slike sveta, u koje je postepno prodrila bazična ideologija pravedne razmene, oslobađaju umetnosti iz konteksta ritualne upotrebe.“¹² Treba insistirati na tome da autonomija ovde označava funkcioni modus parcijalnog društvenog sistema umetnosti: njegovu (relativnu) samostalnost u odnosu na zahteve za društvenom primenom.¹³ Svakako, treba se čuvati od toga da se izdvajanje umetnosti iz životne prakse i, s tim povezano, diferenciranje jednog posebnog područja iskustva (upravo estetskog) interpretiraju pravolinijski (postoje znatne protivstruje), ili nedijalektički (npr. kao samoostvarenje umetnosti). Štaviše, treba imati u vidu da autonomni status umetnosti u okviru građanskog društva nikako nije nesporan, nego je jedan prekarni produkt globalno-društvenog razvitka. On u potpunosti može biti doveden u pitanje od strane društva (tačnije: onih koji vladaju), čim se učini korisnim da se umetnost ponovo uzme u službu. To se dokazuje ne samo ekstremnim primerom fašističke politike u umetnosti, koja likvidira njen autonomni status, nego i dugim nizom procesa pro-

¹² J. Habermas, „Bewusstmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins /Osveščavajuća ili spasonska kritika — aktuelnost Waltera Benjamina/, *Zur Aktualität Walter Benjamins* (...) /O aktuelnosti Waltera Benjamina/, S. Unseld (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt 1972, str. 190.

¹³ Habermas definiše autonomiju kao „samostalnost umetničkih dela u odnosu prema vanumetničkim zahtevima za primenom“ (Bewusstmachende oder rettende Kritik“, *naved. delo*, str. 190); ja dajem prednost tome da se govori o društvenim zahtevima za primenom, pošto se tako izbegava da u definiciju uđe ono što treba definisati.

tiv umetnika zbog kršenja morala i moralnosti.¹⁴ Od ovog napada na autonomni status umetnosti sa strane društvenih instanci, treba razlikovati onu snagu koja polazi od sadržaja pojedinačnih dela, koji se manifestuju u totalitetu forma-sadržaj, i smera na to da probije distancu između dela i životne prakse. Umetnost u građanskom društvu živi od napetosti između institucionalnih okvira (oslobađanje umetnosti od zahteva za društvenom primenom) i mogućih političkih sadržaja pojedinačnih dela. Ovaj odnos napetosti, ipak, nikako nije stabilan, naprotiv, on, kao što ćemo videti, podleže jednoj društvenoj dinamici koja teži njegovom ukidanju.

Habermas je pokušao da te „sadržaje” odredi globalno za umetnost u građanskom društvu: „Umetnost je rezervat za jedno, ma i samo virtuelno, zadovoljavanje onih potreba koje u materijalnom životnom procesu građanskog društva postaju tako reći ilegalne.” (*Bewusstmachende oder rettende Kritik*”, str. 192) U te potrebe on, između ostalog, ubraja „mimetičko ophođenje sa prirodom”, „solidarno zajedničko življenje” i „sreću komunikativnog iskustva koje je oslobođeno imperativa racionalnosti svrhe i koje otvara prostor kako fantaziji, tako i spontanosti ponašanja” (isto, str. 192. i sledeća). Takav način posmatranja, koji je opravdan u okvirima opšteg određenja funkcije umetnosti u građanskom društvu, na koje smera Habermas, bio bi u našem kontekstu problematičan, pošto ne dopušta da se obuhvati istorijski razvoj sadržaja izraženih u delima. Čini mi se neophodnim da se razlikuje između institucionalnog statusa umetnosti u građanskom društvu (odsečenosti umetničkog dela od životne prakse) i sadržaja realizovanih u umetničkim delima (ovo *mogu* biti „rezidualne potrebe” u Habermasovom smislu, ali to nije potrebno). Jer, tek to razlikovanje dopušta da se utvrde epohe u kojima je moguća samokritika umetnosti. Tek uz pomoć ovog razlikovanja može se odgovoriti na naše pitanje o povесnim pretpostavkama mogućnosti samokritike umetnosti.

Protiv ovog pokušaja da se razlikuje određenost forme umetnosti¹⁵ (autonomni status) od sadržajne odre-

¹⁴ Upor. za to K. Heitmann, *Der Immoralismus-Process gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert* (Proces zbog imoralizma protiv francuske književnosti u 19. veku), (Ars Poetica, 9), Bad Homburg v. d. H. /Berlin/Zürich 1970.

¹⁵ Pojam određenosti formom ovde ne podrazumeva činjenicu da je u umetnosti forma konstituens iskaza, nego određenost formom saobraćanja, institucionalnim okvirima, u kojima funkcioniše umetničko delo. Dakle, pojam je ovde upotrebljen u onom smislu u kojem Marx govori o određenosti predmeta formom robe.

đenosti („sadržaji” pojedinačnih umetničkih dela), moguć je prigovor da sam autonomni status treba sadržajno razumeti, da odvojenost od svrhovno racionalne organizacije građanskog društva već znači zahtev za srećom koja u društvu nije dopuštena. U tome bez sumnje ima nešto tačno. Određenost forme nije nešto što ostaje spoljašnje sadržajima; samostalnost u odnosu na neposredne zahteve za primenom pridaje se i delima koja su po svom eksplicitnom sadržaju konzervativna. A upravo to trebalo je da potakne naučnika na to da razlikuje autonomni status, koji reguliše funkcionisanje pojedinačnog dela, od sadržaja pojedinačnog dela (odnosno grupe dela). Kako Voltairove *contes*, tako i Mallarméove pesme, autonomna su umetnička dela; samo se, u različitim društvenim kontekstima, iz odredivih istorijsko-društvenih razloga, drugačije koristi prostor kojeg autonomni status daje umetničkom delu. Kao što pokazuje Voltairov primer, autonomni status nikako ne isključuje političko opredeljivanje umetnika; ono što on svakako ograničava jeste mogućnost delovanja.

Predloženo razdvajanje institucije umetnosti (čiji funkcioni modus je autonomija) od sadržaja dela dopušta da se skicira odgovor na pitanje o pretpostavkama mogućnosti samokritike parcijalnog društvenog sistema umetnosti. Što se tiče teškog pitanja o povесnom nastajanju institucije umetnosti, u ovom kontekstu dovoljno je konstatovati da se taj proces dovršava otprilike istovremeno sa emancipatorskom borbom građanstva. Saznanja dostignuta u Kantovoj i Schillerovoj estetičkoj teoriji imaju za pretpostavku potpunu izdiferenciranost umetnosti kao jednog područja koje je odvojeno od životne prakse. Dakle, mi možemo poći od toga da je institucija umetnosti, u gore određenom smislu, potpuno obrazovana najkasnije krajem 18. veka. Ipak, samokritika umetnosti time još nije uvedena. Hegelova ideja o kraju perioda umetnosti nije prihvaćena od mladohegelijanaca. Habermas to objašnjava iz „posebne pozicije koju umetnost zauzima među oblicima apsolutnog duha, utoliko što ona, za razliku od subjektivizirane religije i scijentifikovane filosofije, ne preuzima zadatke za ekonomski i politički sistem, nego izlazi u susret rezidualnim potrebama, koje ne mogu biti zadovoljene u ‚sistemu potreba’ upravo građanskog društva” („*Bewusstmachende oder rettende Kritik*”, str. 193). Ja sam pre sklon pretpostavci da samokritika umetnosti, iz povесnih razloga, još nije mogla biti ostvarena. Istina, institucija autonomne umetnosti potpuno je izgrađena, ali u okviru te institucije još funkciju sadržaji koji su sasvim političkog karaktera i time

protivreče principu autonomije institucije. Tek u trenutku kada sadržaji gube svoj politički karakter i umetnost hoće da bude samo još umetnost, moguća je samokritika parcijalnog društvenog sistema umetnosti. Taj stadijum dostiže se krajem 19. veka, u estetizmu.”¹⁶

Iz razloga koji su povezani sa razvitkom građanstva nakon njegovog osvajanja političke vlasti, napetost između institucionalnih okvira i sadržaja pojedinačnih dela, u drugoj polovini 19. veka, tendira ka tome da iščezne. Odsećenost od životne prakse, koja je oduvek utvrđivala institucionalni status umetnosti u građanskom društvu, postaje sadržaj dela. Institucionalni okviri i sadržaji podudaraju se. Realistički roman 19. veka služi još samorazumevanju građanina. Fikcija je medijum refleksije o odnosu individuumu prema društvu. U estetizmu tematika gubi na značaju u korist sve veće koncentracije umetničkih producenata na sam medijum. Slom

¹⁶ Jednu političku kritiku primata formalnog u estetizmu skicira G. Mattenklott: „Forma je u političku oblast prenesen fetiš, čija totalna sadržajna neodređenost omogućava svaki ideološki sadržaj” (*Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George* (Ikonopoklonstvo. Estetička opozicija kod Beardsleya i Georga), München 1970, str. 227). Ova kritika sadrži tačan uvid u političku problematiku estetizma; ono što ona ne pogađa jeste činjenica da u estetizmu umetnost u građanskom društvu dospeva do same sebe. Adorno je to uočio: „Ali, ima nešto oslobodilačko u samosvesti koju, na kraju, građanska umetnost dostiže o sebi kao o građanskoj, čim sebe uzme ozbiljno kao realitet, koji ona nije” („Der Artist als Statthalter” /Umetnik kao zastupnik/, u: *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Frankfurt 1963, str. 188). O problemu estetizma upor. i H. C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals 'Der Tor und der Tod' /Kritika estetičkog čoveka. Hermeneutika i moral u Hofmannsthilovom delu 'Vrata i smrt'*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970. Za Seeba, aktuelnost estetizma je u tome što „stvarni, estetički” princip fiktivnog modela, koji treba da olakša razumevanje realiteta, ali otežava njegovo neposredno, neslikovno saznanje, vodi do onog gubitka realiteta, zbog kojega pati već Claudio” (*isto*, str. 180). Nedostatak ove oštromne kritike estetizma je u tome što se ona protiv „principa fiktivnog modela” (koji u potpunosti može fungirati kao instrument saznanja stvarnosti) poziva na „neposredno, neslikovno saznanje”, koje je obavezno estetizmu. Ovde se, dakle, jedan momenat estetizma kritikuje pomoću drugog. Što se tiče gubitka realiteta, on se neće morati, sledeći autore kao Hofmannsthal, shvatiti kao produkt estetičke težnje za slikama, nego kao njen društveno uslovljen povod. Drugim rečima: Seebaova kritika estetizma umnogome ostaje zarobljena onim što hoće da kritikuje. Dalje: P. Bürger, „Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre” /O estetizirajućem predstavljanju stvarnosti kod Prousta, Valerija i Sartrea/, u: *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft. /Od estetizma ka novom romanu. Pokušaji kritičke nauke o književnosti/, P. Bürger (Hrsg.), Frankfurt 1974*

Mallarméovog glavnog književnog projekta, Valérijeva skoro potpuna neproduktivnost u toku dve decenije, Lord-Chandovo pismo o Hofmannsthalu — to su simptomi krize umetnosti.¹⁷ Oni su morali postati problematični sami sebi u trenutku kada su odbacili sve „strano umetnosti”. Podudaranje institucije i sadržaja razotkriva društvenu nefunkcionalnost kao suštinu umetnosti u građanskom društvu, i time iznosi samokritiku umetnosti. Zasluga je istorijskih avangardnih pokreta što su tu samokritiku praktički izvršavali.

3. Prilog diskusiji Benjaminove teorije umetnosti

Kao što je poznato, u svojoj raspravi *Umetničko delo u epohi svoje tehničke reproduktivnosti*¹⁸, Benjamin je odlučujuće promene koje je umetnost pretrpela u prvoj četvrtini 20. veka opisao pojmom gubitka aure, a ovaj opet pokušao da objasni iz promena u oblasti reprodukcione tehnike. Stoga se mora raspraviti da li je Benjaminova teza odgovarajuća za to da se pretpostavke mogućnosti samokritike, koja je do sada izvođena iz istorijskog razvoja područja umetnosti (institucija i sadržaj dela), objasne neposredno iz promena u području proizvodnih snaga.

Benjamin polazi od određenog tipa odnosa između dela i recipijenta, koji on označava kao *auratični odnos*¹⁹. Ono što Benjamin označava pojmom aure može se naj-

¹⁷ Upor. za to W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte /Umesto jedne povesti književnosti/, Pfullingen 1962; poglavlje: „Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa”, /Čovek i stvari. Revolucija nemačke proze/, str. 109—133.*

¹⁸ U: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit /Umetničko delo u epohi njegove tehničke reproduktivnosti/, Suhrkamp, Frankfurt 1963, str. 7—63, u daljem tekstu skraćeno kao *Kunstwerk /Umetničko delo/*; upor. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Eseji*, (prev. Milan Tabaković), Nolit, Beograd 1974, str. 114—149. Za kritiku Benjaminovih teza posebno je važno Adornovo pismo Benjaminu od 18. marta 1936. (preštampano u: Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin /O Walteru Benjaminu/, R. Tiedemann (Hrsg.) Suhrkamp, Frankfurt 1970, str. 126—134). R. Tiedemann argumentuje, „Studien zur Philosophie Walter Benjamins (...)” /Studije o filozofiji Waltera Benjamina/, *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, (Frankfurt), 16/1965, str. 87, polazeći od jedne pozicije koja je veoma bliska Adornu.**

¹⁹ Upor. B. Lindner, „Natur-Geschichte’ — Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften” /Prirodna povest — filozofija povesti i saznanje sveta u Benjaminovim spisima/, *Texte + Kritik*, 31—32/(oktobar) 1971, str. 41—58, ovde: str. 49.

jednostavnije prevesti sa neponovljivošću: „jedinствена pojava daljine, ma koliko bila bliska” (*Umetničko delo*, str. 53 /122/). Svoje poreklo aura ima u kultskim ritualima, ali auratični način recepcije za Benjamina ostaje karakterističan i za umetnost koja se razvila nakon renesanse i koja nije više sakralna. Za Benjamina, rez između sakralne umetnosti srednjeg veka i profane umetnosti renesanse nije odlučujući rez u povesti umetnosti, nego je to onaj koji proizlazi iz gubitka aure. Taj rez kod njega se izvodi iz promene tehnike reprodukcije. Auratična recepcija je, prema Benjaminu, upućena na kategorije kao što su jedinstvenost i autentičnost. A upravo te kategorije postaju bespredmetne u odnosu na jednu umetnost (kao npr. film) koja se već zasniva na reprodukcovanju. Odlučujuća Benjaminova ideja je da su se promenom tehnike reprodukcije promenili načini opažanja, te da se time promenio „celokupni karakter umetnosti” (*Umetničko delo*, str. 25.). Na mesto, za građanskog individuumu karakteristične, kontemplativne recepcije, treba da stupi recepcija karakteristična za mase, recepcija koja je istovremeno rasejana i racionalno testirajuća. Na mesto fundiranja umetnosti u ritualu stupa njeno fundiranje u politici.

Razmotrimo najpre Benjaminove konstrukcije razvitka umetnosti, a potom i materijalističku shemu koju je on predložio kao objašnjenje. Epohu sakralne umetnosti, koja je uklopljena u crkveni ritual, i epohu autonomne umetnosti, koja nastaje sa građanskim društvom i koja sa oslobođenjem iz rituala stvara poseban tip opažanja (estetski), Benjamin zajedno obuhvata pojmom „auratične umetnosti”. Ali, time predložena povesna periodizacija umetnosti problematična je iz više razloga. Za Benjamina auratična umetnost i individualna recepcija (uranjanje u predmet) pripadaju jedna drugoj. Ali, ta karakteristika tačna je samo za umetnost koja je postala autonomna, a nikako ne i za sakralnu umetnost srednjeg veka (kako plastike na srednjovekovnim katedralama, tako i izvođenja misterija, recipirane su kolektivno). Benjaminova konstrukcija povesti prećutkuje emancipaciju umetnosti od sakralnog, koju je izvršilo građanstvo. Razlog za to bi, između ostalog, mogao biti u tome što se sa pokretom *l'art pour l'art* i estetizmom stvarno odvija nešto kao resakralizacija (reritualizacija) umetnosti. Ipak, to nema ništa zajedničko sa prvobitnom sakralnom funkcijom umetnosti. Umetnost se tu ne uklapa u crkveni ritual i ne dobija u njemu svoju upotrebnu vrednost; naprotiv, ona od sebe pravi ritual. Umesto da se priključi sakralnom području, ovde umetnost stupa na mesto

religije. U estetizmu ostvarena resakralizacija umetnosti, dakle, pretpostavlja njenu totalnu emancipaciju od sakralnog i niukom slučaju ne sme se izjednačavati sa sakralnim karakterom srednjovekovne umetnosti.

Za ocenu materijalističkog objašnjenja promene načina recepcije promenom tehničke reprodukcije, koje je predložio Benjamin, važno je razjasniti da on pored ovog objašnjenja skicira još i jedno drugo, koje bi se, možda, moglo pokazati kao plodnije. Umetnici avangarde, posebno dadaisti, izvodi on, već pre otkrića filma pokušali su sredstvima slikarstva da ostvare filmske efekte (Upor. *Umetničko delo*, str. 42 /142/ i sledeća). „Dadaisti su mnogo manje držali do merkantilne upotrebljivosti svojih umetničkih dela koliko do njihove neupotrebljivosti kao predmeta kontemplativnog udubljanja. (...) Njihove pesme su ‚salata reči’, one sadrže opscene obrte i svakojake jezičke otpatke kakvi se samo mogu zamisliti. Nimalo drukčije ne stoji sa njihovim slikama, na koje kače dugmadi ili vozne karte. Takvim sredstvima postižu bezobzirno uništavanje aure svoga stvaranja. Sredstvima produkcije udaraju svojim tvorevinama žig reprodukcije.” (*Umetničko delo*, str. 43 /143./) Gubitak aure ovde nije sveden na promenu tehnika reprodukcije, nego na intenciju umetničkih proizvođača. Promena „celokupnog karaktera umetnosti” ovde više nije rezultat tehnoloških inovacija, nego je posredovana svesnim ponašanjem jedne umetničke generacije. Sam Benjamin pridaje dadaistima samo jednu prolaznu ulogu; oni stvaraju „potražnju” koju može zadovoljiti tek novi tehnički medijum. Ali, tu nastaje jedna teškoća: kako se može objasniti ta prolaznost? Drugačije rečeno: objašnjenje promene načina recepcije promenom reprodukcionihih tehnika dobija jedan drugi značaj, ono više ne može pretendovati na to da tumači jedan povesni proces, nego može biti samo još hipoteza za moguće *uopštavanje* načina recepcije, koji je bio najpre intendiran od dadaista. Ne može se sasvim izbeći utisak da je Benjamin jedno otkriće, koje zahvaljuje odnosu sa avangardnom umetnošću — otkriće gubitka aure umetničkog dela — hteo da naknadno materijalistički utemelji. Ovaj poduhvat ipak nije neproblematičan, jer time bi odlučujući rez u razvitku umetnosti, koji Benjamin u njegovom istorijskom značaju sasvim shvata, bio rezultat tehnološke promene. Emancipacija, odnosno emancipatorsko iščekivanje ovde se direktno vežu za tehniku²⁰. Ali, emancipacija je proces

²⁰ Benjamin je ovde u kontekstu zanosa tehnikom, koji je karakterističan u dvadesetim godinama kako za liberalne intelektualce (neka upućivanja na to su kod H. Lethena, *Neue*

koji, doduše, može biti ubrzan razvojem proizvodnih snaga, ukoliko one otvaraju prostor novih mogućnosti ostvarenja ljudskih potreba, ali koji se ne može misliti nezavisno od ljudske svesti. Emancipacija koja se stihijno ostvaruje bila bi suprotnost emancipacije.

U osnovi, Benjamin pokušava da Marxovu teoremu, prema kojoj razvitak proizvodnih snaga razbija proizvodne odnose, sa globalnog društva prenese na parcijalni sistem umetnosti²¹. Mora se pitati, ne ostaje li to prenošenje u krajnjem jedna puka analogija. Kod Marxa pojam proizvodnih snaga društva označava nivo tehnološkog razvitka određenog društva, pri čemu se u njemu obuhvataju kako u mašinama opredmećena sredstva proizvodnje, tako i radnicima svojstvene sposobnosti primene tih sredstava. Problematično je da li se iz toga može izvesti jedan pojam umetničkih proizvodnih snaga, i to zato što bi subsumpcija sposobnosti i spremnosti proizvođača i razvojnog stupnja materijalnih tehnika produkcije i reprodukcije pod jedan pojam morala biti teška. Umetnička produkcija je do sada tip proste robne proizvodnje (a ovo još u pozno-kapitalističkom društvu), u kojem materijalna sredstva proizvodnje imaju relativno mali značaj za kvalitet dela. Ali, ona zaista imaju značaja za njegovu proširenost i delovanje. Bez sumnje, nakon pronalaska filma postoji povratno dejstvo tehnika širenja na proizvodnju. Ali, kvazi industrijske tehnike proizvodnje,²² koje su ostvarene bar u nekoliko područja, time se nisu pokazale kao „razorne”, naprotiv, došlo je do potpunog potčinjavanja sadržaja dela interesima profita, pri čemu su kritičke potencije dela nestale u korist odgajanja sklonosti za potrošnju (čak i u najintimnijim međuljudskim odnosima)²³

Sachlichkeit 1924—1932 (...) /Nova predmetnost 1924—1932/, Stuttgart 1970, str. 58. i sledeće) tako i za revolucionarnu rusku avangardu (primer za to: B. Arvatov, *Kunst und Produktion* /Umetnost i proizvodnja/, prev. H. Günther i Karla Hielscher (Hrsg), Hanser, München 1972).

²¹ Odatle postaje razumljivo što su Benjaminove teze od krajnje levice mogle biti shvaćene kao revolucionarna teorija umetnosti. Upor. H. Lethen, „Walter Benjamins Thesen zu einer ‚materialistischer Kunsttheorie‘” /Teze Waltera Benjamina o ‚materialističkoj teoriji umetnosti!/, *Neue Sachlichkeit*, str. 127—139.

²² Kao što je poznato, proizvodi masovne književnosti izrađuju se od strane autorskih timova, u okviru kojih postoji podela rada, prema određenim kriterijumima proizvodnje koji su prilagođeni grupama adresata.

²³ Ovde počinje i Adornova kritika Benjamina; upor. njegov članak „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hören” /O fetiškom karakteru u muzici i regresiji slušanja/, (u: Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalte-*

Brecht, u čijem *Procesu oko tri groša* nalazi eho Benjaminova teorema o destrukciji auratične umetnosti novim tehnikama reprodukcije, oprezniji je u formulaciji od Benjamina: „Ovi aparati mogu se, kao malo što drugo, *upotrebiti* za prevladavanje stare, netehničke, antitehničke, sa religioznim povezane, ‚zračće’ umetnosti.”²⁴ Nasuprot Benjaminu, koji je sklon tome da novim tehničkim sredstvima (kao filmu) kao takvima pripiše emancipatorski kvalitet, Brecht naglašava da tehnička sredstva sadrže određene mogućnosti; ali, on stavlja do znanja da razvoj tih mogućnosti zavisi od tipa primene.

Ako je prenošenje pojma proizvodnih snaga iz područja globalno-društvene analize u područje umetnosti problematično iz navedenih razloga, onda je to slučaj i sa prenošenjem pojma proizvodnih odnosa, pa ma i samo iz tog razloga što se on kod Marxa nedvosmisleno odnosi na celokupnost društvenih odnosa, koji regulišu rad i raspodelu proizvoda rada. Ali, mi smo sa institucijom umetnosti uveli jedan pojam koji označava odnose u kojima se umetnost proizvodi, distribuira i recipira. Ovu instituciju u građanskom društvu karakteriše u prvom redu to što proizvodi koji funkcionišu u njoj ostaju (relativno) spokojni od zahteva za društvenom primenom. Benjaminova je zasluga u tome što je on tip odnosa između dela i recipijenta, tip koji se obrazovao u okviru institucije umetnosti u građanskom društvu, koja funkcioniše po principu autonomije, obuhvatio pojmom aure. Time su ostvarena dva bitna uvida: prvo, saznanje da umetnička dela ne deluju prosto sama od sebe, nego da je njihovo dejstvo presudno određeno institucijom u kojoj funkcionišu; drugo, saznanje da načine recepcije treba socijalno-povesno fundirati: auratični način recepcije, npr. u građanskom individuumu. Ono što je Benjamin otkrio jeste *određenost forme* umetnosti (u Marxovom smislu pojma); tu je i ono materijalističko u njegovom stavu. Nasuprot tome, teorema po kojoj repro-

ten Welt /Disonance. Muzika u upravljenom svetu/. /Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/29a/, Göttingen 1969, str. 9—45 /Upor. ovaj broj *Marksizma u svetu*, str. 154—183. — *Prim. red./*), koji je odgovor na Benjaminov članak o umetničkom delu. Upor. i Christa Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* /Analiza teksta kao kritika ideologije. O recepciji savremene zabavne književnosti/, (*Krit. Literaturwissenschaft*, 1; FAT 2063), Frankfurt 1973, glava I, 2.

²⁴ B. Brecht, „Der Dreigroschenprozess” /Proces oko tri groša/, *Schriften zur Literatur und Kunst* /Spisi o književnosti i umetnosti/, W. Hecht (Hrsg.), tom I, Berlin/Weimar 1966, str. 180. (kurziv moj), upor. i str. 199.

dukcione tehnike razaraju auratičnu umetnost jeste pseudomaterijalistički model tumačenja.

Na kraju treba reći još nešto o pitanju periodizacije razvitka umetnosti. Ranije smo kritikovali Benjaminovu periodizaciju, pošto on zanemaruje rez između srednjevekovno-sakralne i novovekovno-profane umetnosti. Polazeći od reza između auratične i neauratične umetnosti, kojeg je elaborirao Benjamin, može se dospeti do metodološki važnog uvida da periodizaciju razvitka umetnosti treba tražiti u području institucije umetnosti; a ne u području sadržaja pojedinačnih dela. To implicira da periodizacija povesti umetnosti ne može prosto slediti periodizacije povesti društvenih formacija i njihovih razvojnih faza, nego da, naprotiv, zadatak nauke o kulturi mora biti da obradi velike prelome u razvitku svog predmeta. Samo tako nauka o kulturi može dati autentičan prilog istraživanju povesti građanskog društva; tamo gde se ova poslednja uzima kao već unapred poznati referentni sistem za povesno istraživanje parcijalnih društvenih oblasti, nauka o kulturi pada u jedan postupak pridodavanja, čija je saznajna vrednost mala.

Rezimirajmo: povesne pretpostavke mogućnosti samokritike parcijalnog društvenog sistema umetnosti ne mogu se objasniti pomoću Benjaminovog teorema; naprotiv, njih treba izvesti iz ukidanja, za umetnost u građanskom društvu konstitutivnog, odnosa napetosti između institucije umetnosti (autonomni status) i sadržaja pojedinačnih dela. Pri tome je važno da se umetnost i društvo ne konfrontiraju kao dve uzajamno isključive oblasti, te da su, kako (relativna) odvojenost umetnosti od zahteva za primenom, tako i razvitak sadržaja, društveni fenomeni (određeni globalno-društvenim razvitkom).

Kada se ovde kritikuje Benjaminova teza da tehnička reproduktivnost umetničkih dela iznuđuje jedan drugi (ne-auratični) način recepcije, onda to nikako ne znači da ne pridajem nikakav značaj razvoju tehnike reprodukcije. Samo, dve stvari mi se čine neophodnim: prvo, tehnički razvitak nikako se ne sme shvatiti kao nezavisna varijabla, jer je sam zavisan od globalno-društvenog razvitka; drugo, odlučujući prelom u razvitku umetnosti u građanskom društvu ne može se monokauzalno svesti na razvitak tehničkih postupaka reprodukcije. Kada se izvrše oba ta ograničenja, onda se značaj tehničkog razvitka za razvitak likovnih umetnosti može sažeti na sledeći način: s pojavom fotografije i time datom mogućnošću egzaktne reprodukcije mehaničkim putem, zakr-

ljava imitaciona funkcija u likovnoj umetnosti.²⁵ Granice ovog modela tumačenja ipak postaju jasne ako se shvati da se on ne može prenositi na književnost; jer, u području književnosti nema tehničke novine koja bi izazvala dejstvo uporedivo sa dejstvom fotografije u likovnoj umetnosti. Kada Benjamin nastanak pokreta *l'art pour l'art* shvata kao reakciju na pojavu fotografije,²⁶ onda se model tumačenja bez sumnje prenapreže. Teorija *l'art pour l'art* nije prosto reakcija na novo sredstvo reprodukcije (ma koliko je ovo sigurno podstaklo tendenciju ka totalnom osamostaljenju umetnosti, u likovnoj umetnosti), nego je odgovor na činjenicu da u razvijanom građanskom društvu umetnička dela tendencijski gube svoju društvenu funkciju. (Mi smo ovaj razvitak okarakterisali kao gubitak političkih sadržaja.) Ne radi se o tome da se negira značaj promene reprodukcionijske tehnika za razvoj umetnosti, ali, on se ne može izvoditi iz te promene. Započetu sa *l'art pour l'art*, a u estetizmu kulminirajuću, potpunu izdiferenciranost parcijalnog sistema umetnosti treba posmatrati u sklopu tendencije ka progresivnoj podeli rada, koja karakteriše građansko društvo. Potpuno izdiferenciran parcijalni sistem umetnosti istovremeno je sistem čije pojedinačne tvorevine tendencijski više ne preuzimaju nikakvu društvenu funkciju.

Uopšte, sa izvesnom sigurnošću moći će se reći zaista samo sledeće: izdiferenciranost parcijalnog društvenog sistema umetnosti kao posebnog sistema jeste u logici razvitka građanskog društva. Sa razvojem sve veće podele rada i umetnici postaju specijalisti. Ovaj razvitak, koji svoj vrhunac dostiže u estetizmu, najadekvatnije je reflektirao Valéry. U okviru opšte tendencije ka sve većoj specijalizaciji treba pretpostaviti uzajamne uticaje

²⁵ Odatle potiču teškoće na koje nailazi pokušaj da se danas jedna estetička teorija zasnuje na pojmu odraza. One su istorijski uslovljene razvitkom umetnosti u građanskom društvu, tačnije: „zakržljavanjem“ imitativne funkcije umetnosti, koje je nastupilo sa avangardom. — Pokušaj sociološkog objašnjenja modernog slikarstva preduzima A. Gehlen (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* [Slike vremena. O sociologiji i estetici modernog slikarstva], Frankfurt/Bonn 1960). Svakako, društveni uslovi nastajanja modernog slikarstva, koje Gehlen navodi, ostaju veoma opšti. Pored pronalaska fotografije, on navodi proširenje životnog prostora i kraj saveza slikarstva i prirodnih nauka (*isto*, str. 40. i sledeća).
²⁶ „Kada je, naime, s pojavom prvog zaista revolucionarnog sredstva, fotografije (istovremeno sa pojavom naučnog socijalizma), umetnost osetila približavanje krize, koja je nakon sledećih sto godina postala očigledna, reagovala je učenjem *l'art pour l'art*, koje je teologija umetnosti.“ (*Kunstwerk*, str. 20, /upor. *Eseji*, str. 122/).

različitih parcijalnih društvenih oblasti. Tako razvitak fotografije deluje na slikarstvo (opadanje imitativne funkcije). Ipak, uzajamni uticaji parcijalnih društvenih oblasti ne smeju se precenjivati. Ma koliko oni jesu važni, naročito za objašnjenje nejednovremenosti u razvitku različitih umetnosti, ipak se ne mogu činiti „uzrokom” onog procesa u kojem pojedinačne umetnosti izražavaju ono što im je posebno. Taj proces uslovljen je globalno-društvenim razvitkom, čiji je on istovremeno deo, i ne može se adekvatno pojmiti shemom uzroka i posledice.²⁷

Sa avangardnim pokretima dostignutu, samokritiku parcijalnog društvenog sistema umetnosti do sada smo posmatrali u sklopu, za razvitak građanskog društva karakteristične, tendencije ka sve većoj podeli rada. Globalno-društvena tendencija ka diferenciranju parcijalnih oblasti, uz istovremenu specijalizaciju funkcija, pri tome se shvata kao zakon razvitka kome podleže i oblast umetnosti. Time bi bila skicirana objektivna strana procesa; ipak, i posle toga mora se pitati kako se proces diferenciranja različitih parcijalnih društvenih oblasti reflektuje kod subjekata. Čini mi se da ovamo vodi pojam sužavanja iskustva. Ako se iskustvo odredi kao prerađeni spoj opažanja i refleksija, koji opet mogu biti prevedeni natrag u životnu praksu, onda se dejstvo, sve većom podelom rada uslovljene, izdiferenciranosti parcijalnih društvenih oblasti na subjekt može označiti kao sužavanje iskustva. Sužavanje iskustva ne podrazumeva da subjekt koji je postao specijalist u jednoj parcijalnoj oblasti više ne opaža i ne reflektuje; u ovde predloženom smislu taj pojam znači da „iskustva” koja specijalist stiče u svojoj parcijalnoj oblasti nisu više prevodiva nazad u životnu praksu. Estetsko iskustvo kao specifično iskustvo, onako kako ga estetizam čisto razvija, bilo bi forma u kojoj se sužavanje iskustva, u gore definisanom smislu, manifestuje u oblasti umetnosti. Drugačije formulirano: estetsko iskustvo je pozitivna strana onog procesa diferencijacije parcijalnog društvenog sistema umetnosti, čija negativna strana jeste gubitak društvene funkcije umetnika.

Dok god umetnost daje tumačenje stvarnosti, ili idealno zadovoljava rezidualne potrebe, ona je, mada odvojena od životne prakse, još vezana za tu stvarnost. Tek

²⁷ Upor. P. Francastel, koji rezultate svojih istraživanja o umetnosti i tehnici rezimira na sledeći način: 1. „ne postoji nikakva protivrečnost između razvitka izvesnih formi savremene umetnosti i oblika naučnih i tehničkih aktivnosti savremenog društva”, 2. „savremeni razvitak umetnosti sledi jedan specifičan estetski razvojni princip” (*Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, /Bibl. Meditations, 16/, s. 1. 1964, str. 221. i sledeća).

u estetizmu se odbacuje, dotle još prisutna, vezanost za društvo. Raskid sa društvom (to je društvo imperijalizma) čini centar dela estetizma. Ovde je razlog za ponovljeni pokušaj spasenja estetizma, koji je preduzeo Adorno.²⁸ Intencija avangardista može se odrediti kao pokušaj da se, u estetizmu razvijeno, estetsko iskustvo (koje opomira životnoj praksi) okrene onom praktičnom. Ono što najviše protivreči svrhovno racionalnom poretku građanskog društva, treba da bude učinjeno principom organizacije egzistencije.

(Peter Bürger, „Theorie der Avantgarde und kritische Literaturwissenschaft”. *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980,² str. 20—48.)

Prevela Jelka Imširović

²⁸ Upor. Th. W. Adorno, „George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891—1906” /George i Hofmannsthal. Uz prepisku: 1891—1906/, *Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft* /Prizme, kritika kulture i društvo/, (dtv, 159), München 1963, str. 190—231; takođe: „Der Artist als Statthalter”, *Noten zur Literatur*, I, str. 173—193.

UTOPIJA I OPŠTA MERILA

1. Mudrost jevanđelja, po kojoj na početku beše reč, valja, s obzirom na smisao mojih razmatranja, modifikovati. Na početku bejahu vizuelne, zvučne i pokretne slike koje su činile prvobitno društvo. Umetnici nisu bili izdvojeni, nisu postojali scena i gledalište; i, objektivizovana ekspresija zajedničkog plesno-magičnog obreda osiguravala je potpuno i savršeno sporazumevanje. Tajanstveni tragovi ruke na ulasku u pećinu predstavljali su za sve čitljiv znak; čak ako su freske u Laskou ili Altamiri naslikali pojedinci spretniji od ostalih, one su ipak bile duhovna svojina celokupnog tadašnjeg stanovništva. To savršeno jedinstvo zajednice je, kao što je poznato, narušeno još u neolitu. S nastankom civilizacije a kasnije s pojavom raslojavanja društva, kada su se pojavili stvaraoci i primaoci, religijsko-umetnička ili proizvodno-umetnička integracija više nije mogla biti apsolutna. Premda su se tragovi prvobitnog sporazumevanja u istoriji naše kulture sačuvali i posle renesanse. Antičko pozorište slično kao Partenon, Fidijini kipovi, Apeleove slike bili su podjednako dostupni publici koja je umela da čita i piše kao i plebsu. Srednjovekovne misterije, romanske i gotske katedrale, slike Čimabua /Cimabue/ i Đota /Giotto/, kipovi na crkvenim portalima ili u

* Profesoru Morawskom zahvaljujemo prije svega za to što nam je pravovremeno poslao prilog za ovaj broj časopisa, a zatim i za niz kritičkih opaski povodom izbora tekstova za ovaj i prethodni broj *Marksizma u svetu*, koje, međutim, nismo mogli prihvatiti i zbog toga što objavljujemo samo neprevodene radove. — *Prim. red.*

unutrašnjosti crkve uspostavljale su odnos sa svim vernicima kao i pesme putujućih goliarda. Renesansa je prvo odstupanje od utvrđenog, trajnog kontakta između umetnika i primaoca, uzetog *en masse*. Međutim, još se dva veka, tj. i posle francuske revolucije održalo jedinstvo stavova, uverenja i težnji stvaralaca i njihove publike. Bila je to svesna, ali — to valja istaći — brojno sve manja, iako ponekad elitna publika. Drugo radikalno odstupanje izazvale su posledice 1789. godine, rušenje ili postepeno propadanje sistema feudalizma. Upravo u to vreme nastale su ideologije (između ostalih, estetske), usmerene na izgubljene izvore. Tada je Grčka mitologizovana kao zemlja apsolutne povezanosti stvaralaca i primalaca lepog, kao umetničko-tvorački društveni sistem. Kasnije — posebno od kraja 19. veka — posezale se i za drugim modelima retrospektivne utopije. Bilo je pokušaja nadovezivanja na arhajska, preperikleovska vremena. Otkrivene su Polinezija i Afrika, civilizacija Inka, narastao talas domaćeg folklora, u kojem je nalažen uzor za stvaralaštvo koje gradi most između hermetičke umetnosti za malobrojne i društvenih masa.

Ovde se ne sme zaboraviti ni program autentične demokratizacije umetnosti, koji su negde od polovine 19. veka isticale određene grupe stvaralaca, kritičara i teoretičara koji su ih pratili. Posebno od fin-de-siècla neoromantičarski pokret, kao osnova tzv. moderne, označavao je u isti mah pobunu protiv svemoćne komercijalizacije dobara i očajnički napor da se održi autentično dostojanstvo umetnika. Tragična umetnikova usamljenost optuživala je postojeći društveni poredak. Povratak izvorima mogao je voditi različitim putevima. Jedan od njih — najsigurniji — imala je da bude društvena revolucija koja je umetnicima vraćala mesto u zajednici, ispunjavala autentičnim duhovnim sadržinama preporođenu kulturu, garantujući zblježavanje s narodnim masama, koje su se istovremeno oslobađale bede, gladi i nepismenosti u svim oblastima kolektivnog života. Kada danas čitamo dela čitave plejade publicista krajnje levice, kao npr. Lunáčarskog, Vorovskog, Potresova, Šaumjana, Gorkog, Olinjskog, Klare Zetkin, Rolanda-Holsta i dr. o situaciji postojeće i buduće umetnosti iz prve decenije veka iz njih pre svega izbija tuga za izgubljenim jedinstvom nezaboravnog „zlatnog veka“, kada je zajednički *dajmonion* obavijao pesnika i njegovog slušaoca, slikara i njegovog gledaoca, glumce i njihovo gledalište kao i uverenje da će se analogan odnos — na najvišem stepenu razvitka kulture — ponoviti u socijalističkom ustrojstvu. Drugi, intenzivniji, motiv, ispunjen prometejskim entuzijazmom

očigledan je u svim manifestima i umetničkim postupcima avangarde prvih godina posle Oktobra.

2. Doista je izgledalo da će najzad u Sovjetskom Savezu, koji je dobio drugačiji i najbolji na svetu poredak, melanholična tvrdnja Paula Klea o stvaralacima koji žive u vakuumu, bez odjeka pripasti nepovratnoj prošlosti. Činilo se da umetničke komune uoči I svetskog rata i tokom njega, koje predstavljaju enklave-oaze, utočište od raspusnog sistema, ovde pretvaraju u centre koji inspirišu opšti razvoj kulture. Činilo se da više neće biti dešperacije, jer će stvaralac ubrzo postati partner dijaloga o budućem obliku društva, narodni tribun a istovremeno mag vlastitog, nezavisnog obreda, koji neprestano traga za novim sadržinama i izražajnim sredstvima. Revolucija je imala da bude permanentna — osobito u oblasti kulture. Bila je osvojena obećana zemlja i trebalo ju je samo oživeti idejama i umetničkim delima i njima ispuniti duhovnu energiju celokupnog čovečanstva. Pa ipak, ubrzo se pokazalo da se ljudi, obuzeti istim arhetipom, s istom težnjom ka prvobitnim izvorima ili za vraćanjem *unio socialis perfecta* stvaralaca i primalaca, uopšte ne slažu oko osnovnih stvari, naime, kako ostvariti to jedinstvo. Stvar nije u tome što se različito poimala suština umetnosti i njeno upražnjavanje. Problem je pre svega u dvema osnovnim koncepcijama koje se zasnivaju na revolucionarnim tendencijama, koje su ostvarenje traženog i očekivanog jedinstva videle u dijametralno različitim strategijama. Prema jednoj, umetnost je imala da bude na određen način tematska, komunikativna, jasne spoznajne sadržine, moralizatorska. Po drugoj, revolucionarni etos trebalo je da se prenosi revolucionarnim formama. Prvu koncepciju mogli bismo — u skladu s utvrđenom terminologijom — nazvati tradicionalističkom, a drugu — novatorskom. Prema prvoj, umetnost je trebalo sačuvati i nastavljati u skladu s njenim najboljim dotadašnjim dostignućima, da bi se narodnim masama omogućilo da nadoknade viševjekovne gubitke u kulturi. Prema drugoj — koju su predstavljale pristalice i praktičari avangardnih pravaca — umetnosti se nije pripisivao osnovni značaj. Već suprotno, težila je njenom prevazilaženju. Lansirano je proletersko stvaralaštvo; videla je u proizvodnji, u aktuelnim lecima ili uličnim predstavama pravo mesto za izražavanje umetničkih težnji. Prema prvoj, umetnost je trebalo da ostane na pijedestalu, da bude svojevrsan „amvon“ koji oblikuje umove primalaca. Prema drugoj, ugled umetnosti bi se uvećao uključivanjem primalaca u stvaranje, makar u granicama amaterstva. Po njihovom mišljenju, narodnim masama bila

bi bliža konstruktivno-utilitaristička proizvodnja, nego npr. štafelajsko slikarstvo ili memorijalna skulptura. Komfuturisti i proletkultovci su u tim radikalnim premisama ciljali na ono što bi npr. odgovaralo ideologiji nekih vođa kulturnog fronta. Krajem prve i početkom druge decenije komesar za prosvetu Lunačarski bio im je doista naklonjen. Za naše zaključke je najbitnija činjenica da su eshatološke orijentacije, oreol revolucionarne askeze, zamah faustovske transformacije sveta uslovili da je svaka od koncepcija tretirala svoje pretpostavke i rezultate kao apsolute. Važio je princip „out-out“. Postojalo je samo jedno oslobođenje — konkurentska rešenja smatrana su svedočanstvom prelaznog haosa i istorijske nezrelosti. Otud, između ostalog, žestok sholastički spor oko toga kako interpretirati najviši autoritet, Lenjina, koji je u jednom pismu Klari Zetkin izneo višeznačnu truističku istinu da umetnost bez društvenog odziva mora biti osuđena na marazam ili letargiju. Ovaj truizam postao je, ipak, u osnovi problematičan, jer su jedni smatrali da „umetnost mora biti shvatljiva masama“, a drugi da „mase moraju shvatiti umetnost“. Svaka od izloženih koncepcija nalazila je podršku u tim različitim čitanjima. Kao što je poznato, pobedila je linija koju smo nazivali tradicionalističkom, koja se nadovezivala na realizam 19. veka. Naravno, nije odmah pobedila, već je dobila podršku u vidu odgovarajućih dekreta kulturne politike. „Povratak izvorima“ u njegovoj definitivnoj verziji zapečaćen je zvaničnom interpretacijom s početka tridesetih godina. Otad je s marksističkom ideologijom mogao kontaktirati samo socijalistički realizam. Umetnik kao „inžinjer ljudskih duša“ nije mogao sebi dopustiti avangardna odstupanja koja su sve češće i otvorenije poistovećivana s dekadencijom. Mitologija je spuštana na zemlju; otad je određeni savez kontrolisao ureda sadržine i forme, koji su trebali da osiguraju *a priori* očekivano *unio socialis perfecta*. Druga je stvar da li su je doista osigurali. Pri tom valja imati na umu da je mitologija umetnika zbratimljenog s radničko-seljačkom publikom mitologija koja je polovinom tridesetih godina u SSSR podlegla birokratizaciji, dok se u Zapadnoj Evropi i SAD još dugo održavala u stanju stihijske napetosti revolucionarnog pokreta. Tako se događalo jer je i dalje funkcionisala koncepcija nazvana novatorskom (zahvaljujući Međunarodnom udruženju revolucionarnih pisaca i zahvaljujući idejama Brechta, Blocha i Benjamina), a osim toga neobičan društveni ugled umetnika u SSSR, njihov obezbeđen materijalni položaj fascinirali su sve posetioce i posmatrače.

3. U Poljskoj je najpre postojala teorija kasnije ironično nazvana terorističkom, koja je uz to bila uvezena. To su istinite, ali da li i jedine činjenice? Da li ne uprošćujemo složenu situaciju koja je postojala od kraja četrdesetih sve do polovine pedesetih godina? Nužno i u što kraćim crtama razmotrimo (slično kao što smo ukratko predstavili konfliktne procese u SSSR od 1917. do prvih Ždanovljevih istupanja) tadašnji istorijski sistem i dominantnu mentalnu strukturu a takođe pokušajmo da hipotetički utvrdimo motivacije stvaralaca koji su 1978. predstavljeni na jubilarnoj izložbi u poznanim Narodnom muzeju. Bio je to period monocentrizma u komunističkom pokretu i tzv. hladnog rata. Staljin je odlučivao o svim stvarima. Ideja o zaoštavanju klasne borbe koja prati razvoj socijalističkog društva lansirana tridesetih godina doživela je vrhunac. Partija je trebalo da bude otelovljenje neizbežnih istorijskih procesa; vršiti funkciju (ili misiju) nepogrešivog deputata istorije odlučivala je bez pritužbi o svim problematičnim pitanjima. Uvek se postavljala alternativa: ili — ili; za progres ili reakciju, za duhovno zdravlje ili bolest kulture, za arhanđeoske ili luciferske sile. Odluke WKP /b/ o književnosti, umetnosti i muzici (između 1947. i 1949.) jasno su pokazivale ko je kosmopolita i ko se služi obmanjujućim imperijalističkim intrigama. Odozgo usmeravane, ideologija i filozofija morale su biti monolitne. Npr. to kako se čovek oblačio, šta je čitao, koje je pesme voleo itd. — bilo je podjednako značajno kao i pogledi koje je iznosio *explicito*. Bilo je to manihejsko vreme, preterana privatnost smatrala se sumnjivom, od svih se zahtevala budnost, život se odvijao pod neprestanom kontrolom i u neprestanom strahu, jer je beznačajno spoticanje moglo izazvati sudbinu. Sve to smo uvezli iz Sovjetskog Saveza, mada se te godine u Poljskoj ne smeju izjednačavati s onim što se događalo istovremeno u SSSR. Iz jednog, ali veoma važnog razloga. Tek što smo izašli iz tame — iz užasnih godina okupacije. Veliki deo stvaralačke inteligencije nije želeo povratak predratnih sistema — prividne, izgubljene, bombasto klerikalno-šovinističke kulture ili uskih kafanskih krugova, kulturu o kojoj su ostavili kritičko svedočanstvo Vitkaci /Witkacy/ i Gombrowič /Gombrowicz/. U tim stvaralačkim sredinama još je bila živa tradicija varšavskog Slobodnog univerziteta, protesta protiv klupskog geta, radničkog pozorišta, stihova Bronjevskog /Broniewski/, delatnost Ščuke /Szcuki/ i Stšeminjskog /Strzemiński/, predstava Schillera i Daševskog /Daszewski/ itd. Pruža se nova sjajna šansa: umetnika — građanina sveta, jer se društvena revolucija neiz-

merno širila i iz toga je, između ostalog, trebala da nastane dalja istorijska budućnost. Stari raspadajući sistem zauvek je ukinut ovde se realizujući u aktivnom, totalnom učešću u sistemu velikih nada i velikih otelovljenja. Narodni element, po Norvidu /Norwid/, pretvarao se u nacionalni a oba su uzdignuta na nivo opštečovečanskog elementa. Oslobođanje seoske sirotinje od kmetstva i nacionalizacija fabrika i banaka tada su prihvaćeni kao čin koji je autentično ukinuo sve privilegije i društvene klase. U tom trenutku nije bilo važno što je to jednostavno bila nostalglična projekcija ideala potpune ravnopravnosti i slobode. Jer je bila činjenica: besplatno lečenje i prosveta, dobijanje stanova od strane države, ukidanje razlika između grada i sela, opšta kulturna revolucija, omogućavanje svima ne samo da avanzuju, već da samopregornim i požrtvovanim radom steknu ugled. Prema tome, istovremeno s transplantiranim hijerarhijskim modelom (superveroučitelji, arhiveroučitelji, veroučitelji, opsednuti, gomila vernika, nevernici, koje je trebalo ubediti itd.), sa svakodnevnom egzistencijom ispunjenom strahovima, (idejom o čoveku kao *par excellence* sumnjivom biću nastao je patos i entuzijazam izgradnje, bila je očigledna neobična pasija, pulsirao je dinamizam promena koje su iz osnova preorale poljsku stvarnost.

Mnogi umetnici bili su nepoverljivi, mnogi nisu uspeli da prate serpentine preobražaja. Našli su se isto tako i oni koji su zbog konjunktura prihvatili sledeće parole da bi se dobro i sigurno smestili u svakom, neodložno utvrđivanom sistemu. Drugi opet, prilično brojani deo stvaralačke inteligencije, nije učinio nikakve ustupke. Najzad, znatna grupa onih koji nas ovde pre svega ili isključivo interesuju, tj. angažovanih umetnika, kritičara i izučavalaca umetnosti. Među njima treba izdvojiti bar dve grupe, koje odgovaraju dvama motivacijskim mehanizmima. Jedni su bili duboko uvereni da su tridesetogodišnja iskustva u stvaranju i utvrđivanju socijalističke kulture potpuno položila ispit, da su prihvaćena estetska doktrina i modeli umetničke prakse najbolja moguća rešenja, koja obećavaju dalji procvat književnosti, slikarstva, muzike i svih ostalih oblasti stvaralaštva. Prema drugima, nije postojao drugi izbor ne zato što su trezvenost i zdrav razum nalagali poslušnost, niti zbog samoporobljavanja uma, već zato što se druga eventualnost (u granicama manihejske alternative) činila znatno gorom. Stupanje na nove kontinente moralo se otkupiti neizbežnim uprošćavanjima, za opštu dostupnost kulture morao se platiti harač u vidu njene vulgarizacije. Prema

tome, transakcija s istorijom bila je suviše složena i skupa. Moralo se prihvatiti zlo radi realizacije dobra. Ne smatram da ovaj pokušaj mišljenja ima sofističko-makijavelističko obeležje. Gazilo se na „grlo vlastite pesme” s uverenjem da humanističke vrednosti mogu sazreti i oteloviti se samo u novostvorenom sistemu. Nepravde, zatvori, denuncijacije i ostali smrtni grehovi morali su se progutati zbog uzvišenog cilja. Ova dva tipa gledišta retko su se manifestovala u čistom vidu. Pišem o tome — šta moram istaći — sa pozicija učesnika, a ne autsajdera. Autopsiju su potvrđivali različiti razgovori i neprestano proveravanje sebe kroz konfrontaciju s drugima.

4. Ovde je suviše otvarati hroniku zbivanja. Poznato je da je počelo od katovičkog kongresa; pojavile su se knjige — brevijari Sokorskog /Sokorski/, Stažinskog /Starzyński/, a između ostalih, i moja. Kritika tzv. nacionalističko-desničarskog skretanja izazvala je lavinu prevoda aktuelne sovjetske misli o umetnosti. Tome su trebali da služe između ostalog i „Materijali za studije i diskusije” koje je izdavao varšavski Državni institut za umetnost; spadao sam u njihovu grupu autora. Konceptija socijalističkog realizma, servirana u ono vreme kod nas, mogla bi se svesti na sledeće fundamentalne teze. Kategorija realizma nije toliko ključna za marksističku estetiku, koliko za stvaralačku metodu, koja će se legitimisati povezanošću pogleda na svet i etike sa socijalističkom ideologijom. Celokupnu dotadašnju istoriju umetnosti, tj. njen realističko-progresivni i suprotan tok valja ocenjivati s tačke gledišta sovjetskih dostignuća. Sada opoziciju čine naturalizam i formalizam zvani takođe estetizmom, iako su i jedan i drugi zasnovani na kosmopolitskim orijentacijama. U ranijim epohama antirealističko stvaralaštvo bilo je ravnodušno prema klasnim sukobima ili je bilo sadržinski povezano s vladajućom klasom u njenoj dekadentnoj fazi.

Socijalistički realizam kao kvalitetno najviša varijanta celokupne te tradicije odlikuje se izborom određenih junaka koji se nalaze u središtu društvenog života. Njegovo posebno svojstvo je svesna afirmacija marksističke ideologije, očigledna tendencioznost, samosvest o prelomnosti nove epohe, odgovornost prema partijskoj strategiji i taktici, osećanje radosti prema radu, optimizam. Umetnik treba da odrazi ono što je novo u stvarnosti, što tek nastaje; na taj način on aktivira primaoce, predočava im monumentalnost revolucionarnih promena. Ako se laća druge tematike, tj. ako napada negativne pojave bilo iz kapitalističke bilo iz vlastite sadašnjice, njegova tačka gledišta mora biti konstruktivna. Nisu do-

voljni samo kritička distanca ili protest, potreban je i neki akcent pozitivne protuteže. Socijalistički realizam je metoda koja se najbolje proverava u književnosti i predstavljajućim umetnostima, a takođe i u oblasti muzike, arhitekture ili dizajna. Osim toga, realistička ili nerealistička urbanistička rešenja, čak — kako je rečeno na Vavelskoj konferenciji 1950. godine — muzejski projekti ili predlozi u oblasti umetničke pedagogije. Što se tiče slikarstva čije je nasleđe vodilo od van Eycka i Halsa, preko Davida i Goje do Daumiera i Courbeta ono je trebalo da bude formalnostilistički model oponašanja, naravno, obogaćen drugačijim sadržinama pogleda na svet. Domaći uzori idu linijom od Vita Stvoša /Wita Stwosza/, preko Norblina, Stahoviča /Stachowicz/ i Matejke, kao i Pivarskog /Piwarski/ Kotisa /Kotsis/, Šermentovskog /Szermentowski/ i Gjerimskih /Gierymski/ do Lenca /Lentz/. Pri tom se neprestano isticalo da forma mora biti raznorodna, ali da se čuva narodno stvaralaštvo.

Konceptija socijalističkog realizma smatrala se strogo naučnom teorijom. Međutim, ona se ipak svodila samo na skup normi, recepata koji su služili određenim pragmatičko-političkim ciljevima. Stoga, nije ništa loše ili neobično ako se ta konceptija uzme onakva kakva je u suštini bila. Jer, loši rezultati nisu proisticali neposredno čak ni iz njenih univerzalnih aspiracija, već iz oficijelne sankcije koja je stajala iza njih pretvarajući ih u dogmu. Pa ipak, osnovna kategorija realizma bila je izuzetno višeznačna. Mogla se vremenski i prostorno skraćivati ili proširivati. Etiketiranje je bilo proizvoljno i zavisilo je od nužnih težnji. Pri tom, dodajmo, realizam koji je u osnovi trebalo da bude otkrivanje, ili slobodnije uzeto, prtvaranje stvarnosti u postulatima i praksi, koja je proizlazila iz njih, bio je očigledna idealizacija postojećeg sveta. Stilsko-formalna raznolikost dopušтана je kao obeležje kulturne osobitosti ili kao izraz istorijskog „hoda po mukama”; mada je u praksi naturalistička tehnika imala da predstavlja savršenstvo.

Kako je ova kategorija u restriktivnoj interpretaciji (pozitivni junak u akciji, postojanje konkretnog društvenog konteksta, prioritet herojskog rada itd.) — koja se teško mogla primenjivati na svako književno, pozorišno ili filmsko delo — nije odgovarala slikarstvu i skulpturi, njena strogost je ublažavana. Tada su u okviru tema, koje je prihvatao socijalistički realizam, između ostalog mogle ući: oćajanje majke čijeg su sina ubili imperijalisti ili poznati pisac iz 19. veka, koji je kao Gogolj ili Mickjević /Mickiewicz/ postao organski deo

socijalističke kulture, ili, na kraju, sve manifestacije bunta i protesta protiv tiranije vlasti pre 1917. godine, a kod nas pre 1945. Stvaralaštvo toga tipa sadržavalo je didaktičko-vaspitne funkcije, koje su često stavljale u drugi plan dokumentarno-informacijske vrednosti. Otud notorno stavljanje na uvid administraciji — tema za obradu; otud slaganje većine umetnika s takvim *modus vivendi*. Jer, ako je doktrinarno prihvaćen primat određenih sadržina — forma je bila samo izražajno sredstvo. Instrumentalizam forme bio je, uostalom, zavisao od instrumentalizma sadržine, jer su njihov smisao i težina bili u skladu s ideološkim zahtevima trenutka ili ponekad s dalekosežnom strategijom celokupnog istorijskog pokreta koji teži svekomunizmu.

Oni koji su se poslušno podređivali tematskim kursovima, inspirisali se ovom ili onom godišnjicom ili jubilejom, konferencijom ili državnom ceremonijom imali su u vidu različite stvari. Jedni, jednostavno da prežive, drugi su želeli da zarađuju, treći su isprobavali sebe u tom pravcu. Međutim, nas ovde interesuje gledište koje se potpuno razlikuje od navedenih — gledište entuzijasta koji su verovali da je alfa i omega stvaralaštva neposredno učešće u tekućoj društvenoj revoluciji i da je optimalni oblik tog učešća socijalistički realizam u vidu koji je uvezen iz Moskve, Lenjingrada ili Kijeva. Umetnici kao i kritičari i teoretičari koji su ih podržavali bili su uvereni da je autentična avangarda na njihovoj strani, dok je ona druga kvaziavangarda i kao takva sakata i štetna, da čak u najboljim slučajevima (primer: Picasso ili kod nas Stšeminjski /Strzemiński/), tj. kada prihvata komunističke ideale gubi kontakt s masovnim primao-cem, jer podmiruje samo individualne stvaralačke potrebe.

Prema tome, angažovani umetnici smatrali su politizaciju umetnosti nečim očiglednim — u tom smislu bili su nesvesni naslednici Benjamina iz 1936. godine. Jer je on, kao što je poznato, revolucionarnu umetnost inspirisanu tom devizom suprotstavljao nacističkom *Festspiele*, tj. estetizaciji političkih vrednosti koja namerno pomućuje i obezvređuje ideološke izbore. Mada je Benjamin mislio na nešto drugo a ne na *ars* kao *ancilla politicae* — koja izdaje preka naređenja, smatra da su osnovna pitanja ljudske egzistencije već rešena, da su postavljeni čvrsti temelji i da je projekat gradnje ispravan. Mislio je na samostalno, neprestano traženje smisla istorije, a ovde je istorija već bila razjašnjena. Prvomajske demonstracije, borba za pravo na rad, seljački ustanci, partizanski rat, julski manifest, na kraju,

nisu bili samo izabrane teme — za njihove stvaraoce bio je to čin moralnog izbora koji pogađa u srž podjarmljene istorije. Sličan smisao imalo je prikazivanje seljaka koji su dobili zemlju od narodne vlasti, zidara koji su izgrađivali otadžbinu zgarište, radnike čeličana-heroja rada, oranja oranica koje odavno nisu ledine, senokosce šampione ili partijske sastanke. Ilustrovana i ulepšavana istorija! Najbliža i savremena! Koja je produžavala našu tradiciju ilustrovanih borbi za nezavisnost kroz ceo 19. vek i patriotske legende (to produžavanje nije bilo tako čitljivo za glumce i gledaoce predstave onog vremena, kako se to vidi iz današnje perspektive).

Ako je rođenje stvaralačke ideje bilo drugačije, npr. u osnovi Ajbišovih /Eibisch/ „Montera kod Lenjina“, Vajsovog /Weiss/ „Manifesta“, Mackjevičevih /Mackiewicz/ „Senokosaca na Mazovšu“, nego — recimo — u slučaju Vrublevskog /Vróblewski/ ili Strumila /Strumiłł/, nema sumnje da su to bile iskrene ekspresije. Čini se da je pri tom bila najsuštinskija različitost umetničkog zanata (kako se tada govorilo) ili, šire uzeto, stvaralačke metode. Samo su malobrojni ostali kasnije pri sličnoj problematici; stvaralačka metoda vodila ih je povratku sebi, tj. vlastitom „umetničkom imetku“ (Ajbiš, sopotska škola), ili daljim traženjima (Fangor, Kobzdej, Vrublevski). Sto se tiče Kovarskog /Kowarski/ to je bilo posledica njegove slikarske biografije — zbog toga su njegovi „Proleter“ u toj umetničkoj grupi najzrelije delo i uopšte jedno od onih koja imaju šanse da odole iskušenjima vremena.

5. Naveo sam ovde slike i umetnike koje je Narodni muzej u Poznanju uzeo kao reprezentativne za period socijalističkog realizma. Da li je izvršena selekcija najpreciznija — predstavljalo bi nekorisatn spor. Druge slike drugih umetnika, koje ovde nismo pomenuli, ne bi pružile ni izučavaocu, ni današnjem gledaocu nikakve nove estetske podsticaje, ni posebne osnove za razmišljanje. Jer je jednu od karakterističnih crta toga vremena i tog trenda činilo brisanje individualnosti u korist realizacije određenog ikoničko-ideološkog programa. Pri tom ne mislim na anonimnost, već na činjenicu koju niko nije osporio, da je povezanost teorije i prakse u to vreme poimana suviše izvitopereno, tj. kao uslužna naučno-popularna publicistika ili — u sferi stvaralaštva — kao podređenost u odnosu na intervencijsko-propagandnu funkciju. U oba slučaja to je moralo voditi očiglednoj uniformizaciji i veoma često jaločnosti tadašnjih umetničkih i intelektualnih iskaza.

Do prvog preloma došlo je 1953. Staljinova smrt je tu ključni datum. Za naša razmišljanja ključno je oktobarsko savetovanje održano te godine. Iz usta ministra kulture izrečeno je upozorenje da se slepo ne oponaša Sovjetski Savez. Već se osećao premor od sholastičko-talmudističkih diskusija u vezi reči-formula, pojmova-amajlija. Kod smelijih, onih što su želeli da i dalje „jašu kobilu isotrije” prema ritualu koji su sami sebi nametnuli pojavljuju se prvi simptomi osveščivanja. Trebalo je vratiti se onome što je odbačeno iz istorije umetnosti dvadesetih godina, posegnuti za modernizmom, i — što je najvažnije — oživeti vlastitu revolucionarno-umetničku tradiciju, osuđenu u prethodnom periodu na gubitke. A to znači, prizvati sećanju Ščku, „Bloka”, „Praesens” i „a. r.”. Od 1954. postepeno se menja naša misao o umetnosti. Pristojnosti radi, istaknimo da je izbegla dno koje joj je bilo određeno kao vrhunac. Sada se mogla odreći kompleksa mesara koji gajeći životinju njeno klanje smatra nužnim. Mukotrpan, spor rad trajao je sve do izložbe u „Arsenalu”. Jer, dok se držalo estetskog brevijara tražen je realizam kod van Gogha, a kasnije i kod Picassa. Utvrđeno je da realizam 19. veka ni u kom slučaju nije najveće dostignuće u okviru te stvaralačke metode, pogotovu ako se shvati u širokom filozofskom značenju, od Homera i Fidije do našeg veka. Rečeno je da se pogled na svet umetnika ne može redukovati na politički sud stvaraoaca, da se sadržaji u slikarskom delu ne mogu izjednačiti s filozofskim sadržajima. Odbačen je stilsko-formalni kanon koji se iz bog te pita kog razloga izvodio iz plemenitog stvaralaštva peredvižnika. Otvoren je put ka savremenosti.

Istovremeno je trebalo, po opštem mišljenju, koncepciju socijalističkog realizma odbaciti ili hirurškim zahvatom utvrditi šta se od nje može spasiti. Nakon našeg oktobra umetnici su je uglavnom smatrali zauvek mrtvom, samo su neki izučavaoci posezali za njom u cilju provere njenog smisla, tj. da li je skup kriterijuma vrednovanja osim tekućih taktičkih načela svojstvenih njoj bar delimično sačuvao važnost. Između ostalih i ja sam u to vreme učinio analitičko-kritički osvrt. Njegovi zaključci nisu bili sasvim negativni. Premda to nije izmenilo bilans perioda od 1949. do 1953. Izrazito negativan bilans i pored dinamičnog umetničkog života i injekcije nove metodologije, pored nagomilanog impozantnog znanja o poljskoj umetnosti 19. veka i uvlačenja većine poljskih likovnih umetnika u orbitu socijalističkog realizma.

Zbog čega je ipak taj saldo ispao nelikvidan? Očigledno da nije razlog povezivanja umetnosti i politike.

Koliko se vrhunskih umetnika u prošlosti angažovalo u žestokim sporovima oko izgleda društva, ukoliko je protestovalo protiv tiranije, nepravdi, licemerja vladajućeg kodeksa. Može se poricati da su u svojim ekspresijama bili spontani, dok takvu stihijnost ne nalazimo u ovde razmatranom periodu. Pre suprotno, jer su gledišta izašla na videlo. Neka bude tako! I kod nas je bilo dosta stvaralaca koji su posle 1949. reagovali stihijski na politizaciju umetnosti. U tom slučaju njihova bi dela morala ostati nenarušiva dobra. U zaključku, čini se, da nije delovala negativno sama ideja političkog angažovanja, već doktrina, u okviru koje je ta ideja travestirala u službu hitno-intervencijskih zadataka. Marksizam tog perioda bio je ubogaljen i sužen, jer je takva bila estetika izvedena iz njega; posledica toga bila je — umetnost je morala da se podvrgne doktrinerskoj dresuri ili uporno brani svoja prava koja su izlazila van zvaničnih koncepcija.

Da li je bila negativna ideja neposrednog, intimnog kontakta s primaocima? Mislim da ne. Greška se sastojala u tome što je ta ideja u to vreme shvatana na način koji je bio uvredljiv i nepoveziv s civilizacijsko-kulturnim potrebama. Umetnost kao *biblia pauperum* ide uz druge uslove i odgovara drugačijem istorijskom stadijumu. Još je prihvatljiva kad se u ikoničko-agitacionim formama misli na zgaženo dostojanstvo klasa potisnutih na margine društvenog života (tako se npr. događa danas kada se razvija umetost murala, npr. u Latinskoj Americi ili na Filipinima). Pa ipak, kada društvena revolucija menja stanje stvari ta vrsta stvaralaštva gubi prvobitni smisao. Afirmacija pobeđničkog etosa mora nastupiti u samoj društvenoj praksi, a ne na štafelajima ili u vajanom kamenu. Ilustrativno-retoričku afirmaciju najviše priželjkuju disidenti, nalazeći u njoj potvrdu svojih političko-kulturnih postulata. Kod nas je između 1949. i 1953. štafelajsko, narativno-ilustrativno ogledalo minulih nepravdi i oslobođene energije bilo danak plaćen meceni i praznično „odmeravanje snaga”. Ono uopšte nije uspostavilo dublji kontakt s tobožnjim adresatom, tj. s narodnim masama. Utoliko pre što je još tada bilo jasno da je pojam „narodne mase” apstraktno priviđenje. Ubrzo je trebalo sve te izvajane ili naslikane po uzoru na „ljude od mramora” junake zauvek preneti u podrumsku zbirke. Pokazalo se da se ideja kontakta umetnosti sa širokim masama primalaca mora drugačije ostvariti — nikako globalnim *consensusom ideologicusom*. Različitim grupama treba prilaziti na različite načine, ne primenom jednog jedinog, već različitih i bogatih izra-

žajnih sredstava i što je najvažnije, izražavajući ličnu viziju sveta.

Na kraju, da li je bila negativna utopija „povratka izvorima”, harmonija između umetnika i sveta koji ga okružuje, eshatologija umetnosti kojoj je vraćeno mesto na zemlji. Čini se da svaka stvaralačka strategija, lišena *à la longue* utopijskog mišljenja brzo slabi. Čini se da umetnik bez korena teško izražava kako svoje istorijsko vreme, tako i samoga sebe. Pa ipak, bila je to iskrivljena utopija, usmerena na postizanje apsolutnog savršenstva, slepa na antinomijske između ravnopravnosti i slobode, zbog čega se lako preobraćala u svoju suprotnost. Suprotnost, tj. u kulturni termitnjak, upravljani određenim opštim merilima. Mogli bismo reći da je tada došlo do nečeg što se događa i u medicini. Lečenje izaziva sekundarnu bolest, čije su posledice gore od lečene bolesti. Međutim, ponavljam, ideja „povratka izvorima” uopšte se ne sme izbegavati (obratite pažnju na to kako je oživela u sadašnjim neoavangardnim pokretima!), već njene izvesne interpretacije i realizacije. Ponavljanje poznatih stvari ili ulepšavanje sveta drogiraju svest umesto da je aktiviraju. Monumentalnost prelazeći okvire modula jedinke obično ga uništava. Maksimalistički programi, koji imaju čak za cilj najbolje namere, obično popločavaju staze koje vode u pakao.

Zar osim pepela nije ostalo ništa od onih godina? Ja u pepelu vidim i dijamante. Ali, kakve? Npr. onaj radikalni prelom do kojega je došlo u umetnikovom pristupu svetu ili u istraživačkim postupcima umetnosti. Npr. ona tri načela, koja sam neшто ranije izložio (politizacija umetnosti, traženje neposrednog kontakta s najširim krugovima primalaca, utopijsko vizionarstvo) koji vremenom dobijaju sve veći značaj. Veći ukoliko stvarnost u čitavom svetu ukida partnerski dijalog između umetnika i njegovog mecene. Npr. čak kao onaj dramatični „ikarov let”, koji traje kao nezaboravna lekcija, tj. nalaže i umetnicima i kritičarima, izučavaocima umetnosti da neprestano traže drugačiji put od Dedalovog.

Da li kroz mene ne progovaraju povređenost i sentimentalnost aktivnog učesnika u „osvajanju neba” koje se pokazalo fikcijom? Možda. U stvari, sebe ipak vidim u tim godinama kao nekog drugog, kao piona na šahovskoj tabli tadašnje istorije. Isto vidim ostale glumce te predstave. Ako osećam bliskost, onda je to isključivo zbog vatrenog pulsiranja i prometejske mašte svih onih koji su stvarajući umetnost i nauku o njoj za druge, že-

leli da je otkrivaju *zajedno s drugima*. Danas smo savršeno svesni da ako to ne treba da bude čista ili samoubistvena mitologija, onda te intencije valja ostvarivati sasvim drugačije nego u godinama između 1949. i 1955.

Varšava, 1978.

(Stefan Morawski, „Utopia i strychulce”)

Prevela Biserka Rajčić

Theodor W. Adorno

O FETIŠKOM KARAKTERU U MUZICI I O REGRESIJI SLUŠANJA*

Jadikovke o raspadu muzičkog ukusa jedva da su mlađe od dvojakog iskustva koje je čovečanstvo steklo na pragu istorijske epohe: da je muzika istovremeno neposredni izraz poriva i instanca za njihovo ublaženje. Ona budi ples menada, odzvanja iz zanosnih Panovih svirala, ali, isto tako, ona se razleže iz orfičkih lira, oko kojih se ispoljavanja nagona sabiru umirena. Kad god se njihov mir čini ugrožen bahantskim kretnjama, govori se o raspadu ukusa. Ako je od vremena grčke noetike funkcija muzike da disciplinuje ostajala prihvaćena kao najviše dobro, danas, sigurno više nego ikada pre, svi teže tome da mogu da muzički pariraju isto kao i drugde. Ma koliko malo da sadašnja muzička svest masa stoji u znaku anarhičnog zadovoljstva, njene najnovije promene ipak imaju malo veze sa ukusom uopšte. Sam pojam ukusa prevaziđen je. Odgovorna umetnost ravna se prema kriterijumima koji se približavaju saznanju: zvučnog i nezvučnog, pravog i lažnog. Ali inače više se ne bira; pitanje se više ne postavlja, i niko ne zahteva opravdanje konvencije njenim subjektivnim prisvajanjem: egzistencija samog subjekta koji bi mogao potvrditi ta-

* Studija koja je „svojevremeno trebalo da odgovori na Benjaminov rad „Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (upor. „Vorrede zur dritten Ausgabe“, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, tom 14, str. 10) pisana je u Bar Harboru i New Yorku tokom ljeta 1938. godine, a prvi put objavljena u *Zeitschrift für Sozialforschung*, VII, 3/1938, str. 321—356. Unekoliko izmjenjeni tekst uvršten je u knjigu *Dissonanzen*, a 1973. godine u četrnaesti tom *Sabranih spisa*. — *Prim. red.*

kav ukus postala je tako sumnjiva kao na suprotnom polu pravo na slobodu nekog izbora, do kojeg empirijski i onako više ne dolazi. Ako bi neko pokušao da dođe do toga kome se „dopada“ neki šlager koji ima prođu na tržištu, ne bi se mogao odbraniti od sumnje da su dopadanje i nedopadanje neprikladni činjeničkom stanju, mada upitani uvek racionalizuje svoje reakcije ovim rečima. Poznatost šlagera stavlja se na mesto njemu pripisane vrednosti: on se dopada — znači prepoznaju ga. Vrednujuće ponašanje postalo je fikcija za onoga ko nalazi da ga okružuje standardizovana muzička roba. On se ne može otrgnuti nadmoći, niti se može odlučiti između onoga što je prezentirano, gde se toliko liči jedno na drugo da se posebna naklonost vezuje u stvari samo za biografski detalj, ili za situaciju u kojoj se sluša. Kategorije autonomno usmerene umetnosti više ne važe za današnju recepciju muzike: čak ni za onu ozbiljnu koja se obično stvara pod varvarskim imenom klasične, kako bi se dalje lagodno mogla osloboditi od nje. Ako se stavi prigovor da specifično laka umetnost i sva umetnost namenjena konzumu i onako nikad i nije shvatana prema tim kategorijama, to svakako treba priznati. Ipak, ona je pogođena promenom: naime, upravo time što ona zabavu, draž, uživanje, koje obećava, jemči samo da bi ih u isti mah uskratila. Aldous Huxley nabacio je u jednom eseju pitanje: ko se još uopšte zabavlja u lokalima za zabavu. Sa istim pravom moglo bi se pitati koga još zabavlja muzika za zabavu. Daleko pre, ona je komplementarna zanemljivanju ljudi, odumiranju jezika kao izraza, nesposobnosti da se uopšte saopštava. Ona popunjava praznine ćutanja, koje se obrazuju među ljudima izobličnim od straha, životne trke i pokornosti bez pogovora. Ona preuzima, svuda i neprimetno, žalosnu ulogu koju su joj danas dodelile i određene situacije nemog filma. Ona se percipira još samo kao pozadina. Ako iko više ne može istinski da govori, onda sigurno više niko ne može ni da sluša. Jedan američki stručnjak za radio-reklamu, koji se rado služi muzičkim medijumom, skeptički se izrazio o vrednosti ove reklame, budući da su se ljudi naučili da, čak i za vreme slušanja, uskrate pažnju onome što se sluša. Njegovo opažanje je sporno kada je u pitanju reklamna vrednost muzike. Njegova tendencija je ispravna kada se radi o shvatanju same muzike.

U uobičajenim jadikovkama o ukusu koji se izopćava neki motivi se uvek iznova vraćaju. U njima ne nedostaju ni uskogruda i sentimentalna promatranja, koja sadašnjem muzičkom stanju masa prilaze kao jednom stanju „degeneracije“. Najžilaviji od tih motiva je-

ste motiv čulnog nadražaja koji treba da raznežava i onesposobi za herojsko držanje. On postoji već u trećoj knjizi Platonove *Države*, gde se „jadikujući“, kao i „raznežujući“ tonovi, „koji su pogodni za gozbe“, anatemišu, a da ni do današnjeg dana nije razjašnjeno zašto se zapravo miksolijskim, lidijskim, hipolidijskim i jonjskim lestvicama pripisuju ta svojstva. U Platonovoj državi, *dur* kasnije zapadne muzike, koji odgovara jonjskom, bio bi tabuiran kao izopačen. Pod zabranu su potpadale i svirale i „mnogožični“ instrumenti. Od muzičkih lestvica preostale su samo one „koje na odgovarajući način podražavaju glas i izraz čoveka“ „koji u ratu ili u bilo kom drugom činu koji zahteva snagu izlaže sebe, pa ma se pritom i varao i dopao rana ili smrti ili dospeo u nesreću“¹. Platonova država nije utopija, kako je karakteriše oficijelna istorija filosofije. Ona svojim građanima uskraćuje zadovoljstvo radi svog postojanja i radi postojećeg i u muzici, gde podela na nežne i snažne skale, već u Platonovo vreme, teško da je bila išta više do ostatak najglupljeg praznoverja. Platonova ironija ide namerno i zlobno na to da ismeje Marsijinog svirača na fruli, koga je nagrdio odmereni Apolon. Platonov etičko-muzički program ima karakter atenske čistke spartanskog stila. U istoj ravni su i druga obeležja u kapucinerskoj muzičkoj propovedi. Prigovori zbog površnosti i „kulta ličnosti“ najmarkantniji su među njima. Sva ova inkriminisana obeležja najpre su obeležja napretka: društveno kao i specifično estetski. U zabranjenim nadražajima ukrštaju se čulno šarenilo i diferencirajuća svest. Preponderancija ličnosti nad kolektivnom prinudom u muzici indicira momenat subjektivne slobode koji je u kasnijim fazama prožima, a kao površnost pokazuje se ona profanost koja je oslobađa iz njene magijske more. Tako su napadnuti momenti ušli u veliku zapadnjačku muziku: čulni nadražaj kao prodor u harmonijski i naposletku u kolorističku dimenziju, nespuntana ličnost kao nosilac izraza i očovečenja same muzike, „površnost“ kao kritika nemog objektiviteta „formi“, u smislu Haydnovog opredeljenja za „galantnost“, a protiv učenog. Naravno, u smislu tog Haydnovog opredeljenja, a ne bezbrižnosti nekog pevača sa zlatom u grlu, ili nekog instrumentaliste laskajuće blagozvučnosti. Jer, ti momenti su ušli u veliku muziku i u njoj su ukinuti; ali, u njima se nije izgubila velika muzika. Na mnoštvu draži i izraza isprobava se njena veličina kao snaga sin-

¹ *Staat*, Jena 1920, str. 107. (Upor. Platon, *Država*, Kultura, Beograd 1966, str. 90.)

² *Isto*, str. 108. (Upor. *naved. delo*, str. 90.)

teze. Muzička sinteza ne samo da čuva jedinstvo privida i štiti ga od toga da se raspadne na buntovničke trenutke zadovoljstva nego se u takvom jedinstvu, u relaciji partikularnih momenata prema celini koja se stvara, za država i slika društvenog stanja u kojem bi partikularni elementi sreće jedino i bili više nego samo privid. Sve do kraja pretpovesti muzička ravnoteža parcijalnog nadražaja i totaliteta, izraza i sinteze, površnosti i onoga što se nalazi u osnovi, ostaje tako labilna kao i trenuci ravnoteže ponude i potražnje u buržoaskoj privredi. *Čarobna frula*, u kojoj utopija emancipacije i užitak u operetskoj pesmi potpuno koincidiraju, samo je jedan trenutak. Posle *Čarobne frule* više se ne dopušta da se ozbiljna i laka muzika susretnu.

Ono što se potom emancipuje od zakona forme više nisu produktivni impulsi koji su se borili protiv konvencija. Draž, subjektivitet i profanost, stari protivnici materijalnog otuđenja /der dinghaften Entfremdung/, podležu upravo tom otuđenju. Nasleđeni antimitološki fermenti muzike zaverili su se u epohi kapitalizma protiv slobode kada su prognali ono što im je nekada bilo srodno. Nosioći opozicije protiv autoritarnih shema postaju svedoci autoriteta tržišnog uspeha. Užitak trenutka i šarene površine postaju izgovor za to da se slušalac oslobodi razmišljanja o celini, koje zahteva pravo slušanje, i slušalac se linijom manjeg otpora pretvara u kupca koji prihvata. Već odavno parcijalni momenti više ne istupaju kritički prema pomenutoj celini, nego suspenduju kritiku koju uspeli estetski totalitet vrši u odnosu na razbijeni totalitet društva. Njima se žrtvuje sintetičko jedinstvo, ali oni ne stvaraju više nikakvo sopstveno jedinstvo umesto postvarenog, nego se pokazuju kao dobrodošli ocome. Izolovani momenti nadražaja pokazuju se kao nespojivi sa imanentnom konstitucijom umetničkog dela i njima se žrtvuje ono po čemu umetničko delo uvek transcendiru u obavezno saznanje. Oni nisu rđavi kao takvi, nego zbog svoje zaslepljujuće funkcije. Služeći uspehu, oni sami sebe lišavaju progresivnog obeležja, koje im je bilo svojstveno. Oni se zaveravaju protiv sporazumevanja sa svim onim što izolovani trenutak može da ponudi izolovanom pojedincu koji to odavno više nije. Štaviše, u izolovanosti nadražaji postaju tupi i daju šablone priznatog. Onaj ko im se pridružuje zloban je onako kako je to noetičar prema orijentalnom čulnom nadražaju. Zavodljiva snaga nadražaja preživljava samo tamo gde su snage odricanja najjače: u disonanci koja odbacuje veru u obmanu postojeće harmonije. Sam pojam asketskog u muzici dijalek-

tički je. Ako je askeza nekad reakcionarno suzbijala estetički zahtev za uživanjem, ona je danas postala pečat progresivne umetnosti: naravno, ne arhaizirajućom oskudnošću sredstava u kojoj nedostatak i siromaštvo bivaju preobraženi, nego striktnim isključivanjem sveg kulinarški dopadljivog, koje će biti konzumirano neposredno, za sebe, kao da u umetnosti čulno nije nosilac duhovnog, koje se umesto u izolovanim momentima predstavlja tek u celini. Umetnost negativno naznačava upravo onu mogućnost sreće, kojoj se danas opasno suprotstavlja puka parcijalna pozitivna anticipacija sreće. Zato je sva „laka“ i prijatna umetnost postala prividna i lažna: ono što se estetski pojavljuje u kategorijama uživanja više se ne može uživati, a *promesse du bonheur*, kako se umetnost nekad definisala, ne može se više naći nigde do tamo gde je lažnoj sreći razderana maska. Uživanje ima svoje mesto samo još u neposrednoj, telesnoj prisutnosti. Tamo gde mu je potreban estetski privid, on je prividan po estetskim merilima i istovremeno obmanjuje uživaoca o samom sebi. Jedino tamo gde nema privda, održava se vernost njegovoj mogućnosti.

Nova faza muzičke svesti masa definiše se neprijateljstvom prema uživanju u uživanju. Ona je slična načinima ponašanja sa kojima se reaguje na sport ili na reklamu. Reč umetnički užitek zvuči komično: Schönbergova muzika slična je šlagerima, ako ni po čemu, a ono po tome što se ne može uživati. Onaj ko još uživa u lepim mestima Schubertovog kvarteta, ili čak u provokativno zdravom sadržaju nekog Händelovog *Concerta grossa*, rangira se kao tobožnji čuvar kulture niže od sakupljača leptira. Ono što ga tera među takve uživaoce, nije ništa „novo“. Nasilje ulične pesme, melodičnog i svih nadirućih figura banalnog, sprovodi se od početaka buržoaske epohe. Pre toga ona je napadala monopol obrazovanja vladajućeg sloja. Ali danas, kada se ta moć banalnog rasprostire na celinu društva, ono je promenilo svoju funkciju. Promena funkcije pogađa svu muziku: ne samo laku, u kojoj ta promena može lako do prođe, kao nešto „postepeno“, s obzirom na mehanička sredstva širenja. Sfere muzike između kojih postoji jaz moraju se misliti zajedno. Njihovo statičko razdvajanje, onako kako ga oni čuvari kulture ponekad podupiru — na primer, totalitarnom radiju postavlja se zadatak da, s jedne strane, brine za dobru zabavu i razonodu i da, s druge strane, neguje kulturna dobra, kao da dobra zabava još uopšte može da postoji i kao da se kulturna dobra negovanjem ne pretvaraju u loša — ljupka podela društvene napetosti u muzici, iluzorno je. Kao što ozbiljna

muzika posle Mozarta ima svoju povest u bekstvu od banalnog i kao negativnost reflektira projekte lake, tako ona danas, kod svojih najznačajnijih predstavnika, polaže račun o mračnim iskustvima koja se s puno slutnje pokazuju čak i u neslutećoj bezbrižnosti lake muzike. Obrnuto, bilo bi lagodno da se prikrije rascep dveju sfera i pretpostavi jedan kontinuum koji bi dopustio progresivnom vaspitanju da nesmetano ide od džezza i šlagera do kulturnih dobara. Cinično varvarstvo nije ni u kom slučaju bolje od kulturne laži: ono što ono ostvaruje u deziluzioniranju višeg ona izravnava kroz ideologiju prvobitnosti i prirodne vezanosti kojom preobražava muzički donji svet; jedan donji svet koji već odavno ne pomaže izražavanju protivrečnosti onih koji su isključeni iz monopola obrazovanja, već živi samo još od onoga što mu se dodeljuje odozgo od gospodara trustova. Iluzija o društvenoj prednosti lake muzike nad ozbiljnom ima svoj osnov upravo u onoj pasivnosti masa, koja konzumiranje lake muzike dovodi u protivrečnost sa objektivnim interesima onih koji je konzumiraju. Poziva se na to da oni laku muziku stvarno vole i da je gornji slojevi ignorišu samo iz razloga socijalnog prestiža, ali poznavanje jednog jedinog teksta šlagera dovoljno je da se otkrije koju funkciju ono što je tu afirmisano može jedino da vrši. Jedinstvo dveju sfera muzike jeste jedinstvo nerešive protivrečnosti. One se ne mogu povezati na taj način da niža muzika bude neka vrsta narodne propedeutike za višu, ili da ova svoju izgubljenu kolektivnu snagu pozajmi od te niže. Iz rastrgnutih polovina ne može se sastaviti celina, ali u svakoj se pojavljuju, pa ma koliko perspektivistički, promene celine koja se i ne kreće drukčije do u protivrečnosti. Ako je bekstvo od banalnog definitivno, ako je sposobnost uspešne prodaje ozbiljne produkcije svedena na nulu na osnovu njene stvarne potražnje, onda standardizovanje uspeha dovodi do toga da do uspeha starog stila više i ne dolazi, nego samo još do učestvovanja. Između nerazumljivosti i neizbežnosti nema trećeg: stanje se polarizuje prema ekstremima koji se u stvari dodiruju. Između njih nema prostora za „individuum“. Njegovi zahtevi, tamo gde se još pojavljuje, prividni su, tj. saobrazni standardu. Likvidiranje individuuma je prava signatura novog stanja muzike.

Ako se dve sfere muzike kreću u jedinstvu svoje protivrečnosti, njihova demarkaciona linija varira. Avangardna produkcija odrekla se konzuma. Ostatak ozbiljne muzike konzumira se po cenu svog sadržaja. On podleže slušanju robe. Razlike u recepciji oficijelne „klasične“

i lake muzike nemaju više realnog značaja. Njima se manipulirše jedino još zbog tržišne prođe: entuzijasti šlagera mora se takođe obezbediti da njegovi idoli ne budu previše iznad njega, kao što posetiocu filharmoničar potvrđuje njegov nivo. Ukoliko životna trka uspostavlja fluidnije ograde između muzičkih teritorija, utoliko je veća sumnja da bi se žitelji bez njih mogli sasvim lako sporazumeti. Toscanini, isto kao i bilo koji dirigent zabavne muzike, nazivaju se maestrima, premda ovaj drugi pomalo ironično, a šlager „Music, maestro, please”, doživeo je uspeh neposredno nakon toga što je Toscanini pomoću radija avanzovao u maršala etra. Carstvo onog muzičkog života koji se proteže od kompozicionih poduhvata Irvinga Berlina i Waltera Donaldsona — „*the world's best composer*” — preko Gerschwina, Sibeliusa i Čajkovskog, pa do Schubertove h-mol-simfonije obeležene kao *The Unfinished*, jeste jedno carstvo fetiša. Princip stara postao je totalitaran. Čini se da se reakcije slušalaca oslobađaju odnosa prema ispunjenju muzike i uvažavaju neposredno akumulirani uspeh, koji se, sa svoje strane, ne može ni izdaleka shvatiti na osnovu prošlih spontaniteta slušanja, već se vezuje za komandu producenata, magnata tonskog filma i gospodara radija. Starovi nipošto nisu samo proslavljena imena. Dela počinju da fungiraju na sličan način. Izgrađuje se jedan panteon bestselera. Programi se pročišćavaju, a taj proces pročišćavanja ne zaseca samo u osrednje dobra dela, na koja bi predstavnici muzičko-naučne branše hteli da nagovore slušaoce, nego i priznati klasici podležu jednoj selekciji koja nema veze sa kvalitetom: Beethovenova *Četvrta simfonija* već se ubraja u retkosti. Ova selekcija reprodukuje se u fatalnom krugu: ono što je najpoznatije jeste najuspešnije; otuda je to uvek iznova u igri i postaje još poznatije. Sam izbor standardnih dela vrši se prema njihovoj „delotvornosti”, upravo u smislu kategorija uspeha koje determinišu laku muziku ili dopuštaju mahnitim dirigentima da programski fasciniraju; jaki akcenti Beethovenove *Sedme simfonije* rangiraju se na isti način kao i neiskaziva melodija horne iz laganog stava *Pete simfonije* Čajkovskog. Melodija znači isto što i osmotaktno-simetrična melodija vrhunskog sazvučja. Ona se knjži kao „dosetka” nekog kompozitora, da bi se mogla uzeti kao posed za kućnu upotrebu, isto kao što se ta dosetka pripisuje kompozitoru kao njegovu osnovna svojina. Pojam dosetke potpuno je neprimeren upravo onoj muzici koja je etablirana kao klasična. Njen tematski materijal, najčešće disonantni trozvuci, ne pripadaju ni u kom slučaju autoru na onaj specifični način

kao, npr, u romantičnoj pesmi, i Beethovenova veličina odmerava se na potpunom podređivanju slučajno-privatnih melodijskih elemenata zakonu forme. To ne sprečava da se sva muzika, pa ma ona bila i Bachova, koji je neke od najvažnijih tema *Dobro temperiranog klavira* pozajmio, percipira pod kategorijom dosetke i da se sa svom revnošću posedničke vere traže muzički plagijati, tako da je na kraju neki muzički komentator mogao da veže svoj uspeh za naslov jedne detektivske melodije. Najstrasniji muzički fetišizam ovladava javnom ocenom pevačkog glasa. Njegova čulna čar je tradicionalna i isto tako tesna povezanost uspeha sa ličnošću onog ko je obdaren tim „materijalom”. Ali, danas se zaboravlja da je to materijal. Imati jedan glas i biti pevač — to su za vulgarne muzičke materijaliste sinonimi uspeha. U ranijih epohama, od pevačkih starova, kastrata i primadona zahtevala se bar tehnička virtuoznost. Danas se veliča materijal kao takav, skoro svaka funkcija. O muzičkoj sposobnosti predstavljanja ne treba se uopšte ni pitati. Čak se ni mehaničko raspolaganje sredstvom više istinski ne očekuje. Glas mora biti još samo naročito dubok ili naročito visok da bi se legitimisala slava njegovog sopstvenika. Onaj ko bi se ipak usudio da, makar samo u konverzaciji, posumnja u odlučujuću važnost glasa i zastupa mišljenje da se i sa osrednjim glasom može isto tako lepo muzicirati, kao i dobro svirati na nekom osrednjem klaviru, odmah bi se našao suočen sa jednom situacijom neprijateljstva i odbijanja, koja afektivno daleko dublje doseže nego povod. Glasovi su sveta dobra baš kao i neka nacionalna firma. Kao da bi se hteli za to osvetiti, glasovi počinju da gube upravo onu čulnu draž u čije ime su delovali. Oni najčešće zvuče kao imitacije onog što je bilo uspešno, mada su i sami uspešni. Spremno se dospeva u ushićenje nad dobro reklamiranim zvukom jednog Stradivarijusa ili Amatija, koje bi samo uho specijaliste moglo da razlikuje od neke dobre moderne violine, a pri tom se zaboravlja da se sluša kompozicija i izvođenje iz kojih bi se još uvek moglo nešto uzeti. Ukoliko više napreduje moderna tehnika izrade violina, utoliko očito više bivaju cenjeni stari instrumenti. Kada se senzualni momenti nadražaja, dosetke, glasa, instrumenta fetišizuju i izdvoje od svih funkcija koje bi im mogle dati smisao, onda im, sa istom izolovanošću, jednako daleko od značenja celine i jednako determinisano uspehom, odgovaraju slepe i iracionalne emocije kao odnosi prema muzici, u koje stupaju oni koji nemaju odnosa. A to su isti oni u kojima stoji konzument šlagera prema šlageru. Njima je blisko još samo

ono što je potpuno tuđe, a tuđe, kao kakvim gustim velom odvojeno od svesti masa, ono što pokušava da govori za neme. A tamo gde oni reaguju, već nema više nikakve razlike da li se radi o *Sedmoj simfoniji* ili o kućnim gajicama.

Pojam muzičkog fetišizma ne treba izvoditi psihološki. Da se „vrednosti“ konzumiraju i privlače na sebe afekte, a da njihovi specifični kvaliteti uopšte još ne dopiru do svesti konzumenata, kasni je izraz njihovog robnog karaktera. Jer, celokupnim sadašnjim muzičkim životom ovladala je forma robe — odstranjeni su poslednji pretkapitalistički ostaci. Primena kategorije robe na muziku nije nikakva analogija. Muzika, sa svim atributima eteričnog i sublimnog, služi u bitnom još samo za reklamu roba koje se moraju kupiti da bi se muzika mogla slušati. Ako se reklamna funkcija u području ozbiljne muzike brižljivo zasenjuje, to ona u lakoj muzici svugde pada u oči. Celokupna mašinerija džez sa besplatnom podelom znački grupa postavljena je tako da se ostvari prodaja klavirskih partitura i gramofonskih ploča; bezbrojni tekstovi šlagera slave same slagere, čije naslove ponavljaju u mjuziklima. Ono što kao idol proviruje iza takvih impozantnih znakova jeste sama prometna vrednost u kojoj je iščezao kvantum mogućeg zadovoljstva. Marx je odredio fetiški karakter robe kao slavljenje samonačinjenog, koje se u obliku prometne vrednosti otuđuje od proizvođača i potrošača, od „čoveka“. „Tajanstvenost robnog oblika sastoji se prosto u tome što on ljudima društvene karaktere vlastita njihova rada odražava kao karaktere koji objektivno pripadaju samim proizvodima rada, a otuda i društveni odnos proizvođača prema celokupnom radu odražava kao odnos koji izvan njih postoji među predmetima.“³ Ova „tajna“ jeste i istinska tajna uspeha. On je čista refleksija onoga što se na tržištu plaća za proizvod: potrošač stvarno obožava novac koji sam daje za karte za Toscaninijev koncert. On je bukvalno „napravio“ uspeh, koji postvaruje i prihvata kao objektivni kriterijum, a da se u tome više ne prepoznaje. Ali, on ga nije „napravio“ time što mu se svideo koncert, već time što je kupio kartu. Naravno, u području kulturnih dobara prometna vrednost se ostvaruje na poseban način. Jer, ovo područje izgleda u robnom svetu upravo kao izuzeto od tržišta razmene, kao jedno područje neposrednosti prema dobrima, a ovaj privid je opet ono čemu kulturna dobra zahvaljuju samo

³ *Das Kapital*, Volktausgabe, Wien/Berlin 1932, tom I, str. 77. (Upor. Marx/Engels, *Dela*, tom 21, IMRP/Prosveta, Beograd str. 74.)

svoju prometnu vrednost. Istovremeno, nema nikakve sumnje da ona spadaju u svet robe, da se prave za tržište i usmeravaju prema njemu. Tako je neumitan privid neposrednosti, kao i prinuda prometne vrednosti. Društveno sporazumevanje harmonizuje protivrečnost. Privid zadovoljstva i neposrednosti prenosi se na samu prometnu vrednost. Pošto roba uvek poseduje upotrebnu i prometnu vrednost, čista upotrebna vrednost, čiju iluziju kulturna dobra moraju da očuvaju u kapitalističkom društvu, biva supstituirana čistom prometnom vrednošću, koja upravo kao prometna vrednost varljivo preuzima funkciju upotrebne vrednosti. U ovom *quid pro quo* konstituiše se specifični fetiški karakter muzike: afekti koji idu na prometnu vrednost stvaraju privid neposrednog, a odsustvo povezanosti sa objektom istovremeno ga demantuje. To odsustvo povezanosti sa konzumiraninim objektom zasniva se u apstraktnosti prometne vrednosti. Od društvene supstitucije zavise sve kasnije „psihološke“, sve zamene za zadovoljstvo.

Promena funkcije muzike proizlazi iz osnovnog karaktera odnosa umetnosti i društva. Ukoliko sa raspadom građanske privrede princip prometne vrednosti neumoljivije obmanjuje ljude zadovoljstvom upotrebne vrednosti, utoliko se sama prometna vrednost neprozirnije prurušava u predmet zadovoljstva. Pita se o kohezivnom tkivu koje sada još drži robno društvo, pošto je ono ekonomski već osuđeno. Objašnjenju može pomoći prenošenje zadovoljstva sa upotrebne vrednosti potrošnih dobara na njihovu prometnu vrednost unutar jednog ustrojstva celine, u kojem, na kraju, svako zadovoljstvo koje se emancipuje od prometne vrednosti poprima subverzivne crte. Pojava prometne vrednosti u robi preuzela je jednu specifičnu funkciju kohezivnog tkiva. Žena koja ima novac za kupovinu opijena je aktom kupovanja. *Having a good time* znači: biti prisutan uživanju drugih, što, sa svoje strane, ima za sadržaj samo to prisustvovanje. Auto-religija dopušta rečima „to je jedan rols-rojs“, u jednom sakramentnom trenutku, da svi ljudi postanu braća. Čak se i oslobođena seksualnost deseksualizuje: devojka je u situaciji intimnosti važnije očuvanje frizure i šminke nego situacija kojoj su frizura i šminka pristajale. Odnos onih koji su lišeni odnosa odaje njihovu društvenu suštinu u poslušnosti. Par koji vozi auto, koji svoje vreme koristi za to da identifikuje svaka kola koja sretnu, i koji je radostan kad raspolaže lansiranom markom, devojka čije je zadovoljstvo još samo u tome da ona i njen dragi „dobro izgledaju“, ekspertize entuzijaste džez koji se legitimira time što odlučuje o onome

što je ionako neizbežno: sve se to kreće prema istom imperativu. Pred teološkim čudima robe potrošači postaju heroji trpljenja: oni koji se inače nigde ne predaju, ovde to čine i ovde na kraju bivaju obmanuti.

U robnom fetišisti novog stila, u „sado-mazohističkom karakteru” i u onom koji prihvata današnju masovnu umetnost, pokazuje se ista stvar u različitim aspektima. Mazohistička masovna kultura jeste nužna pojava same proizvodnje, monopolističke proizvodnje. Afektivno posredovanje prometne vrednosti nije nikakva mistična transubstitucija. Ona odgovara načinu ponašanja zatvorenika koji voli svoju ćeliju, zato što mu nije dopušteno da voli išta drugo. Napuštanje individualnosti, koja se prilagođava pravilima uspešnog, čin onoga što svako čini, sledi iz osnovne činjenice da monopolistička proizvodnja potrošnih dobara u širokim granicama nudi svakom isto. Ali, tržišna nužnost prikrivanja te jednakosti vodi do manipulisanog ukusa i do individualnog privida oficijelne kulture koja raste nužno proporcionalno sa likvidiranjem individuuma. I u području nadgradnje, privid ne samo da skriva suštinu nego i prinudno proizlazi iz same te suštine. Jednakost ponuđenog, koje bi svi morali da prihvate, maskira se u imperativu opšte-obaveznog stila; fikcija odnosa ponude i potražnje živi i dalje u fiktivno individualnim nijansama. Ako je važenje „ukusa” u sadašnjoj situaciji bilo osporeno, onda se zaista ne može shvatiti iz čega se u ovoj situaciji izgrađuje ukus. Uklanjanje se racionalizuje kao disciplina, neprijateljstvo prema samovolji i anarhiji: jednako temeljno kao i muzički nadražaj, danas propada i muzička noetika, i svoju parodiju nalazi u strogo izabranim taktovima. U to spada, kao dopuna, slučajno diferenciranje u striktnom okviru ponuđenog. Ali, ako likvidirani individuum ispoljavanje konvencija zaista strasno čini svojom stvari, onda je zlatna epoha ukusa razorena u istom trenutku u kojem više ne postoji nikakav ukus.

Dela koja podležu muzičkom fetišizmu i postaju kulturna dobra doživljavaju kroz to konstitutivne promene. Ona bivaju depravirana. Potrošnja u kojoj ne postoji nikakvo odnošenje prema njima razara ih. Ne samo da su neka od njih uvek iznova izigravana upotrebom kakva je ona Sikstinske madone u spavaćoj sobi. Postvarenje zahvata njihovu unutrašnju strukturu. Ona se pretvaraju u konglomerat dosetki, koje pomoću sredstava naglašavanja i ponavljanja formiraju slušaoca, a da to organizacija celine nije ni najmanje u stanju. Vrednost sećanja disociranih delova, koja se zahvaljuje naglašavanjima i ponavljanjima, ima u samoj velikoj muzici svoju pret-

hodnu formu u kasno-romantičarskim tehnikama kompozicije, osobito u Wagnerovim. Što je muzika postvarenija, utoliko romantičnije zvuči otuđenim ušima. Upravo time ona postaje „svojina”. Jedna Beethovenova simfonija kao celina, spontano izvođena, ne može se nikada prisvojiti. Čovek koji u podzemnoj železnici trijumfalno zvižduće finale Brahmsove *Prve simfonije*, ima posla već samo sa njenim ruševinama. Ali, pošto taj raspad fetiša ugrožava sam fetiš i virtuelno približava šlagerima, on proizvodi jednu protivtendenciju, kako bi se očuvao sam fetiški karakter. Ako se romantiziranje pojedinačnog hrani tki-vom celine, onda se ono što je ugroženo galvanski pobakruje. Naglašavanje, koje apostrofira upravo postvarene delove, poprima karakter jednog magijskog rituala time što se izvođač zaklinje celokupnom misterijumu ličnosti, intimiteta, duševnosti i spontaniteta koji je istrgnut iz samog dela. Baš zato što se delo koje se raspada predaje momentima svog spontaniteta, taj spontanitet, stereotipan kao dosetka, injektira mu se spolja. Uprkos svoj priči o novoj stvarstvenosti, suštinska funkcija konformističkih izvođenja više nije predstavljanje „čistog” dela, nego je prezentiranje depraviranog sa jednom gestikom koja emfatički i nemoćno teži da udalji depravaciju od onoga što je depravirano.

Depravacija i magiziranje, neprijateljsko sestrinstvo, deluju zajedno u aranžmanima koji su nastanili široka područja muzike. Praksa aranžmana proteže se na različite dimenzije. Ona se najpre dokopava vremena. Postvarene dosetke očigledno istrže iz njihovog konteksta i montira ih u potpuri; razlaže mnogoslojno jedinstvo celokupnog dela i izvodi samo pojedinačne dopadljive stavove: menuet iz Mozartove *Es-dur simfonije*, bez izvođenja drugih stavova, gubi svoju simfonijsku obaveznost i u toku izvođenja pretvara se u jedan zanatsko-umetnički žanr koji više ima veze sa Stephani-gavotom, nego sa onom vrstom klasiciteta za koji treba da *stvari reklamuu*. A, potom, aranžman postaje princip koloristike. Oni aranžiraju sve čega se mogu dokopati, dok god to ne zabrani diktat čuvenog interpretatora. Pošto su u oblasti lake muzike aranžeri jedini školovani muzičari, oni se osećaju pozvanim da utoliko hladnokrvnije okupiraju kulturna dobra. Za te zaposedajuće aranžmane oni iznose sve moguće razloge: u slučaju velikih orkestarskih dela oni bi trebalo da pomognu pojeftinjenju, ili se kompozitorima prebacuje manjkava instrumentaciona tehnika. Ti razlozi su jadni izgovori. Izgovor na pojeftinjenje, koji estetski osuđuje samog sebe, praktično se eliminiše upućivanjem na preskupa orkestralna sredstva koja stoje na raspola-

ganju upravo onim instancama koje praksu aranžmana najžustrije požuruju, i na osnovu činjenice da su često, na primer kod instrumentalnih pesama za klavir, aranžmani skuplji od izvođenja u originalnoj postavci. Najzad, verovanje da je starija muzika siromašna u kolorističkoj svežini pretpostavlja jednu slučajnost relacije boje i znaka, kakvu može da utvrdi samo najgrublje nepoznavanje bečke klasike i tako rado aranžiranog Schuberta. Mada istinsko otkrivanje kolorističke dimenzije pada tek u vreme Berliozu i Wagnera, koloristička oskudnost Haydna ili Beethovena nalazi se u najtešnjoj povezanosti sa preponderacijom principa konstrukcije nad onim melodijski pojedinačnim koje bi prodornim bojama iskočilo iz dinamičkog jedinstva. Upravo u takvoj oskudnosti dobijaju fagotske terce na početku treće Leonorine uvertire, ili obojne kadence u reprizi prvog stava *Pete*, jednu snagu koju bi u mnogobojnom zvuku neopozivo izgubile. Mora se, prema tome, pretpostaviti da praksa aranžmana ima motive *sui generis*. Ona želi, pre svega, asimilovati veliki distancirani zvuk koji uvek poseduje crte javnog i neprivatnog. Umorni poslovni čovek može aranžirane klasike tapšati po ramenu, a decu njihovih muza odbacivati. To je jedna slična težnja kao ona koja je potrebna ljubimcima radija da bi se kao strine i tetke uključili u porodične stvari svojih slušalaca i pozirali ljudsku blizinu. Radikalno postvarenje proizvodi svoj sopstveni veo neposrednosti i intimnosti. Obrtanjem, ono intimno, upravo kao isuviše oskudno, biva aranžmanima naduveno i obojeno. Trenuci čulnog nadražaja koji istupaju iz razorenog jedinstva jesu kao takvi, pošto su nekad bili determinisani samo kao momenti celine, isuviše slabi da bi postigli upravo onaj čulni nadražaj koji se od njih zahteva, kako bi ispunili svoju reklamnu obavezu. Ukrašavanje i uveličavanje individualnog omogućava da crte protesta, koje su bile sadržane u ograničavanju individualnog na samog sebe nasuprot životnoj trci, iščeznu isto tako potpuno, kao što se u intimiziranju onog velikog gubi pogled na totalitet, u kojem je rđava individualna neposrednost našla svoje granice u velikoj muzici. Umesto ovoga obrazuje se jedna lažna ravnoteža koja se na svakom koraku pokazuje kao lažna kroz protivrečnost prema materijalu. Schubertova serenada, u razbarušenom sazvučju kombinacije gudačkih instrumenata i klavira, sa glupom naglašenom razgovetnošću imitirajućih međutaktova, jeste toliko protivna smislu kao da je nastala u ludnici. Ali, ne zvuči ozbiljnije ni Oda maestra pevača, kada biva egzekutirana od čisto gudačkog orkestra. U jednobojnosti, ona objektivno gubi artikulaciju

koja ju je u Wagnerovoj partituri činila plastičnom. Ali, baš time ona postaje istinski plastična za slušaoca koji više ne treba da komponuje sadržaj pesme iz diferentnih boja, nego se mirno može prepustiti jednoj neraskidivoj višoj melodijskoj zvučnosti. Ovde postaje opipljiv antagonizam prema slušaocima u koji su danas dopala „klastična” dela. A kao najmračnija tajna aranžmana može se pretpostaviti ona prinuda da se ništa ne ostavi onakvim kakvo jeste, da se dotakne sve na što se naiđe; prinuda koja je utoliko veća, ukoliko se manje dopušta da se dirnu same osnove postojećeg. Totalno društveno zaposedanje potvrđuje svoju moć i gospodstvo pečatom koji utiskuje svemu što dospe u mašineriju. Ali ova afirmacija istovremeno je destruktivna. Sadašnji slušaoci najradije bi razorili uvek ono što ih drži u odnosu slepog spektakla. Njihova pseudoaktivnost već unapred se nalazi oblikovana i preporučena na strani produkcije.

Praksa aranžmana vodi poreklo iz salonske muzike. To je praksa uzvišene zabave, koja svoj nivo pozajmljuje od kulturnih dobara, ali ih prefunkcioniše zapravo u materijal zabave tipa šlagera. Ova uzvišena zabava, koja je ranije bila rezervisana za praćenje ljudskog glasa, proširuje se danas na ceo muzički život, koji u osnovi niko više i ne uzima ozbiljno i koji se sam, uprkos svom pričanju o kulturi, sve više i više povlači u pozadinu. Čovek ima da bira ili da vredno sudeluje u uzvišenoj industriji, pa bilo to i jednostavno ispred razglasnog zvučnika u subotnje popodne, ili da se upravo zburado i tvrdokorno izjasni za šund koji je proizveden za tobožnje i stvarne potrebe masa. Neobaveznost i privlačnost objekata uzvišene zabave diktira rasejanost slušalaca. Pri tom se stvaraju još mirna savest, time što se slušaocima nudi prima roba, i na prigovor da se ona već nalazi u situaciji robe koja se teško prodaje, drži se spreman protivprigovor da oni upravo to žele; protivprigovor koji se, u krajnjem, ne može obesnažiti dijagnozom stanja slušaoca, nego samo uvidom u celokupni proces koji međusobno usaglašava proizvođače i potrošače u satanskoj harmoniji. A fetišizam zahvata i navodno serioznu muzičku praksu, koja patosom distance mobilise protiv uzvišene zabave. Čistota služenja stvari, sa kojom ona predstavlja delo, isto im je toliko neprijateljska kao depravacija i aranžman. Oficijelni ideal izvođenja, koji u sleđenju Toscaninija postiže izvanredan uspeh svuda u svetu, pomaže jednom stanju sankcionisanja, koje, po rečima Eduarda Steuermanna, znači varvarstvo savršenstva. Naravno, ovde se više ne fetišiziraju nazivi čuvenih dela, premda se ona nepoznata koja se uključuju u program, dopuštaju

ograničena malte ne na malu rezervu kao poželjnu. Naravno, ovde se dosetke ne razvlače i ne biraju se pojačanja u cilju fascinacije. Vlada gvozdена disciplina. Ali, upravo gvozdена. Novi fetiš jeste aparat kao takav: besprekidno funkcionisanje jedne blistave mašinerije u kojoj svi točkići tako egzaktno odgovaraju jedan drugom da za smisao celine ne preostaje više ni najmanje prostora. U ovom smislu perfektно, bez mane, izvođenje konzervira delo po cenu njegovog definitivnog postvarenja. Ono ga predstavlja kao završeno već sa prvom нотом: izvođenje zvuči kao sopstvena gramofonska ploča. Dinamika je tako predisponirana da napetosti više uopšte ne postoje. Otpori materije zvuka u trenutku pojave zvuka odstranjeni su tako nemilosrdно da više ne dolazi do sinteze, do sebe-samog produciranja dela, što je značenje svake Beethovenove simfonije. Čemu još simfonijska napetost snage, kada je već zdrobljen materijal na kojem bi se snaga mogla potvrditi? Očuvavajuće fiksiranje dela izaziva njegovo razaranje: jer, njegovo jedinstvo realizuje se samo u onoj spontanosti koja se žrtvuje fiksiranju. Poslednji fetišizam koji zahvata samu stvar ubija je: apsolutna primerenost pojave delu dementira delo i čini da ono ravnodušno iščezne iza aparata, tako kao što se gradske zgrade i sistemi za odvodnjavanje grade od strane onih koji na njima rade još samo zbog rada, a ne radi njihovog korišćenja. Ne liči vlast uspešnog dirigenta badava na vlast totalitarnog vođe. Kao i on, dirigent dovodi nimbus i organizaciju na zajednički imenitelj. On je istinski moderni tip virtuozа: kako kao *band leader*, tako i u Metropolitenu. On je već došao dotle da sam više ništa ne treba da radi; štab korepetitora često ga rasterećuje čak i od partitura. Jednim udarcem on ostvaruje normiranje i individualiziranje: normiranje se prepušta njegovoj ličnosti, a individualna umetnička dela koja on izvodi daju opšte maksime. Fetiški karakter dirigenta je najevidentniji i najskriveniji: virtuozni današnji orkestri verovatно bi mogli isto tako perfektно da izvode standardna dela, a da publika, koja aplaudira dirigentu, ne bi mogla da primeti da u skrivenom prostoru orkestra korepetitor zamenjuje heroja.

Svest slušalačkih masa adekvatna je fetišizovanoj muzici. Sluša se po propisu, a depravacija, naravno, ne bi bila moguća ako bi usledili otpori, ako bi slušaoci još igde svojim zahtevima mogli da transcendiraju krug ponuđenog. A onaj ko bi pokušao da fetiški karakter muzike „verifikuje” na osnovu istraživanja reakcija slušalaca, putem razgovora i upitnika, mogao bi neprimetно бити namagarčen. U muzici, kao i drugde, napetost bića

i pojave /Wesen und Erscheinung/ toliko je porasla, da se više uopšte ne javlja neka pojava kao dokaz bića.⁴ Nesvesne reakcije slušalaca tako su neprozirно zamračene da se njihov svesni izveštaj tako isključivo usmerava prema vladajućim fetiškim kategorijama, da se svaki dobijeni odgovor unapred konformira površini one muzičke mašinerije koju napada teorija koja zahteva „verifikaciju”. Kada se slušaocu postavi tako primitivno pitanje kao ono o dopadanju ili nedopadanju, već preko uslova istraživanja dejstvuje celokupni mehanizam, za koji se misli da bi se mogao učiniti transparentnim i eliminisati redukcijom na ovo pitanje. Ali, čak i ako neko nastoji da elementarne uslove istraživanja zameni takvim uslovima u kojima se vodi računa o realnoj zavisnosti slušaoca od mehanizma, onda svaka komplikacija modusa istraživanja znači ne samo otežavanje mogućnosti interpretiranja rezultata, nego potencira otpore ispitivanih ličnosti i tera ih samo još dublje u konformistički način ponašanja, u kojem one misle da su bezbedne pred opasnošću otkrivanja. Kauzalni splet, na primer, između izolovanih „delovanja” šlagera i njegovih psiholoških efekata na slušaoca ne može se pedantно ispreparirati. Ako danas individue zaista već odavno ne pripadaju više sebi, onda to znači takođe da se na njih već odavno ne „utiče”. Suprotne tačke produkcije i konzumacije svagda strogo odgovaraju jedna drugoj, upravo stoga što nisu jedna od druge zavisne samo izolovano. Samo njihovo posredovanje ne izmiče ni u kom slučaju teorijskom naslućivanju. Dovoljno je podsetiti na to koliko pačenja je pošteđen onaj koji nijednu misao više ne misli mnogo, koliko se stvarно „realitetu primerenije” ponaša onaj ko potvrđuje realitet kao ispravan, koliko moć raspolaganja nad mehanizmom pripada samo još onome ko mu se bez protivrečenja priključuje, da bi time korespondencija svesti slušaoca i fetišizirane muzike ostala razumljiva čak i onda kada se ona ne može jednoznačno reducirati na ovu muziku.

Na drugom polu fetišizma muzike odvija se regresija slušanja. Time se ne misli na vraćanje pojedinačnog slušaoca na neku raniju fazu sopstvenog razvitka, niti na pad kolektivnog nivoа celine, pošto se tek sa današnjom masovnom komunikacijom muzički pristigli milioni ne mogu porediti sa slušalačkom publikom prošlosti. Suvremeno slušanje jeste slušanje regrediranih, onih koji su čvrsto zadržani na infantilnom stupnju. Slušaoci gube sa

⁴ Upor. Max Horkheimer, „Der neueste Angriff auf die Metaphysik”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI, 1937, str. 28. i sledeće.

slobodom izbora i odgovornosti ne samo sposobnost za svesnu spoznaju muzike koja je oduvek bila ograničena na uske grupe već tvrdoglavo negiraju mogućnost takvog saznanja uopšte. Oni fluktuiraju između širokog zaboravljanja i naglog ponovnog prepoznavanja koje se odmah opet gubi; oni slušaju atomistički i disociraju ono što su čuli; ali upravo na toj disocijaciji razvijaju izvesne sposobnosti koje se u tradicionalno-estetskim pojmovima mogu manje razumeti nego u pojmovima o igranju fudbala i vožnji kola. Oni nisu poput dece, kako bi to htelo jedno shvatanje, koje novi tip slušanja dovodi u vezu sa uključivanjem masa, pre toga stranih muzici, u muzički život pomoću sredstava tehničke reprodukcije. Oni su detinjasti, njihova primitivnost nije primitivnost onog ko još nije dorastao, nego je primitivnost prinudno zaustavljenog u razvoju. Oni pokazuju, kad god im se to dopušta, kukavičku mržnju onoga koji naslućuje istinski drukčije, ali to mora sebi da zabrani da bi mogao da živi osakaćeno, i koji bi zato najradije iskorenio opominjuću mogućnost. To je ova prezentna mogućnost, ili, konkretnije rečeno, mogućnost jedne drukčije i opozicione muzike, pred kojom se istinski regradira. A regresivna je i uloga koju sadašnja muzika masa ima u psihičkom ustrojstvu svojih žrtava. One nisu samo odvojene od nečeg važnijeg, nego se u svojoj neurotičnoj gluposti potvrđuju, bez obzira na to kako se njihove muzičke sposobnosti odnose prema specifično muzičkoj kulturi ranijih društvenih faza. Prihvatanje šlagera i depravnih kulturnih dobara spada u onaj isti sklop simptoma, kao i ona infantilna lica o kojima se više uopšte ne zna da li ih je film oteo realitetu, ili realitet filmu; jedno od onih lica koje bezoblično velika usta sa blistavim zubima rastvara u halapljiv osmeh, dok se napregnute oči nalaze iznad toga žalosno i zbunjeno. Sa sportom i filmom, masovna muzika i novo slušanje doprinose tome da čine nemogućim izlaženje iz celokupnog infantilnog ustrojstva. Simptom bolesti ima konzervirajuće značenje. A načini slušanja sadašnjih masa sigurno nisu ni u kom slučaju novi; dragovoljno se priznaje da recepcija predratnog šlagera „Puppchen“ uopšte nije bila tako različita od recepcije neke sintetičke dečje džez pesme. Ali, konfiguracija u kojoj se neka takva dečja pesma javlja: mazohističko intenziviranje sopstvene želje za izgubljenom srećom detinjstva, ili kompromitovanje samog zahteva za srećom kroz retrovertovanje u detinjstvo, čija nedostižnost svedoči o nedostižnosti radosti — to je specifično ostvarenje novog slušanja, i ništa što dotiče uho ne ostaje pošteđeno ove sheme prisvajanja. Naravno, pri

tom postoje socijalne razlike, ali ovo novo slušanje dopire tako daleko, kao što zaglupljivanje ugnjetenih aficira same ugnjetače i kao što pred nadmoćnošću točka koji se sam kotrlja žrtve postaju oni koji misle da određuju njegov put.

Regresivno slušanje upadljivo je povezano sa produkcijom posredstvom mehanizma širenja: upravo posredstvom reklame. Regresivno slušanje nastupa čim se reklama pretvori u teror: čim svesti ne preostaje ništa drugo pred premoći oglašene građe do da kapitulira i kupi sebi duševni mir na taj način što oktroisane robe bukvalno čini sopstvenom stvari. U regresivnom slušanju, reklama poprima karakter prinude. Jedan engleski koncern piva služio se izvesno vreme u propagandne svrhe plakatom koji optički ostavlja utisak istovetnosti sa jednom od onih belo užljebljenih građevina od opeke, koje su tako česte u siromašnim kvartovima Londona i industrijskim gradovima severa. Spretno postavljen, plakat se ne može razlikovati od neke stvarne građevine. Na njemu se nalazi, belom kredom ispisana, brižljiva imitacija jednog neveštog rukopisa. Reči glase: What we want is Watney's. Marka piva demonstrirana je kao politička parola. Ovaj plakat ne pruža samo uvid u sposobnost moderne propagande, koja svoje parole, isto kao i robe, prenosi na čoveka, kao što ovde i robe maskira kao parole. Način ponašanja koji sugerise ovaj plakat: da mase pretvore robe koje im se preporučuju u predmet svoje sopstvene akcije, pronalazi se ponovo, u stvari, kao shema recepcije lake muzike. One trebaju i zahtevaju ono što im se utrapljuje. Osećanje nemoći, koje ih obuzima u suočenju sa monopolističkom produkcijom, one svladavaju time što se identifikuju s monopolističkim proizvodom. Na taj način, ukidaju stranost istovremeno im dalekih i preteče bliskih muzičkih marki i, povrh toga, postižu dobitak da se osećaju sudionicima poduhvata gospodina Kannitverstana. To objašnjava zašto se izjave o individualnom dopadanju — ili, naravno, nedopadanju — nigde ne sreću tako često kao na jednom području gde su objekt i subjekt takvih reakcija podjednako problematični. Fetiški karakter muzike proizvodi identifikovanjem slušaoca sa fetišima svoje sopstveno prikrivanje. Tek ta identifikacija daje šlagerima vlast nad njihovim žrtvama. Ona se izvodi nizom zaboravljanja i podsećanja. Kao što je svaka reklama sačinjena iz neupadljivo poznatog i nepoznatog upadljivog, tako i šlager, u polumraku svoje poznatosti, ostaje spasonosno zaboravljen, da bi u trenutku, kao u svetlosnom snopu nekog reflektora, u sećanju postao isuviše bolno jasan.

Čovek je skoro u iskušenju da trenutak tog sećanja izjednači sa onim kada žrtvi pada na pamet naslov ili reči kupletskog početka njegovog šlagera: možda se on identifikuje sa njim tako što ga identifikuje i time priključuje svom posedu. Ova prinuda može ga dovesti do toga da se s vremena na vreme priseća naslova šlagera. A natpis ispod muzičke slike, koji omogućava identifikaciju, nije ništa drugo do robna marka šlagera /die Warenmarke des Schlagers/.

Perceptivni način ponašanja, koji je uveden zaboravljanjem i iznenadnim prepoznavanjem masovne muzike, jeste dekoncentracija. Ako normirani, beznadežno slični proizvodi, sa izuzetkom upadljivih delova, ne dopuštaju koncentrisano slušanje, a da ne postaju nepodnošljivi za slušaoca, onda slušaoci više uopšte i nisu sposobni za koncentrisano slušanje. Oni ne mogu postići napetost koncentrisane pažnje i prepuštaju se rezignirano onome što ide iznad njih i čemu se oni raduju samo ako uopšte ne slušaju ozbiljno. Benjaminovo ukazivanje na apercepciju filma u situaciji zabave, važi isto tako i za laku muziku. Džez, na primer, može izvršiti svoju funkciju samo zato što se ne prihvata u modusu atencionalnosti, nego za vreme razgovora i, pre svega, kao pratnja plesu. Često se sreće mišljenje da je džez veoma prijatan za plesanje, a odvratniji za slušanje. A ako film kao celina izlazi u susret dekoncentrisanom načinu shvaćanja, tada dekoncentrisano slušanje onemogućava shvaćanje celine. Realizuje se samo ono na što upravo pada reflektor; upadljivi melodijski intervali, ispreturane modulacije, namerne ili nenamerne greške, ili ono što se posebno intimnim stapanjem melodije i teksta kondenzuje kao formula. I u tome se saglašavaju slušaoci i proizvodi: strukture koje oni ne mogu da slede uopšte im se ozbiljno i ne nude. Ako kod više muzike atomističko slušanje znači napredujuću dekompoziciju, onda kod niže ne dolazi već ni do dekomponovanja; forme šlagera su, sve do broja taktova i egzaktnog vremenskog trajanja, tako striktno normirane, da se u pojedinačnom delu više uopšte i ne javlja neka specifična „forma”. Emancipacija dela od celine i svih momenata koji nadilaze njihovu neposrednu sadašnjost inaugurira ono pomeranje muzičkog interesa na partikularni, senzualni nadražaj, koji spasioci kulture tako pogrešno shvataju. Karakteristično je sudelovanje, koje slušaocima prezentira ne samo posebne instrumentalne akrobatske odlomke, nego pojedinačne boje instrumenata kao takve; sudelovanje koje praksa swinga ponovo unapređuje time što svaku varijaciju — „chorus” — kvazi koncertantno postavlja

uz favorizovanje jedne posebne boje instrumenta, klarneta, klavira, trube. To često ide toliko daleko da se slušaoci više brinu za obradu i „stil”, nego za ionako indiferentan materijal: samo da se ta obrada potvrdi upravo samo u partikularnim efektima nadražaja. U sklonosti ka boji kao takvoj samorazumljivo je poštovanje oruđa i težnja za imitiranjem i sudelovanjem u igri, a moguće je i nešto od snažnog ushićenja dece u šarenilu koje se, pod pritiskom sadašnjeg muzičkog iskustva, javlja ponovo kao uteha.

Pomeranje interesa na nadražaj boje i pojedinačni trik, daleko od celine, čak možda i od „melodije”, moglo bi se sada optimistički tumačiti kao obnovljeni prodor funkcije uživanja kroz disciplinujuću funkciju. Ipak, upravo ovo tumačenje bilo bi pogrešno. Apercepirani nadražaji ostaju bez otpora u krutoj shemi, i onaj ko im se preda, na kraju mora da se pobuni protiv nje. A sami oni su najograničenijeg tipa. Svi se oni drže u krugu impresionistički razmekšanog tonaliteta. Ne može biti govora o tome da, na primer, interes za izolovanu boju ili izolovani zvuk dovede do zadovoljstva u novim bojama i novim zvukovima. Naprotiv, oni koji atomistički slušaju, prvi denunciraju takve zvukove kao „intelektualne” ili naprosto kao nešto što rđavo zvuči. Nadražaji koje oni uživaju moraju biti isprobane vrste. Doduše, u praksi džez postoje disonance, a iskristalisale su se, u međuvremenu, same tehnike namerno isuviše dubokog sviranja. Ali, samim tim navikama dato je jedno uverenje nepodozrivosti: svaki ekstravagantan zvuk mora biti tako izveden da ga slušalac može shvatiti kao zamenu za „normalan”; i dok se on raduje rđavom postupku koji dopušta da disonanca dâ konsonancu za koju jemči, virtuelna konsonanca garantuje istovremeno ostajanje u krugu. A takva dvoznačnost i trošenje ograničene zalihe modela nadražaja čini iluzornim upravo uživanje za koje se potrošač grčevito hvata. Pri testiranju o recepciji šlagera često se mogu sresti ispitanici koji pitaju kako bi trebalo da postupaju ako im se neko mesto istovremeno i dopada i ne dopada. S razlogom se može pretpostaviti da ovi ispitanici najavljuju jedno iskustvo koje imaju i oni koji o njemu ne izveštavaju. Reakcije na izolovane nadražaje su ambivalentne. Nešto što je čulno dopadljivo, pretvara se u odvratno, čim je primećeno, ma koliko da ono samo još služi obmani potrošača. Obmana se ovde sastoji u ponudi uvek istog. Čak i najotupeliji entuzijast šlagera neće se uvek moći odbraniti od osećanja koje je dobro poznato oblapornom detetu iz slastičarnice. Ako nadražaji otupe i tendiraju u svoju suprotnost

— sve kraće trajanje većine šlagera spada u isti krug iskustva — onda konačno deluje ideologija kulture koja prekriva višu muzičku delatnost da bi se niža slušala sa rđavom savešću. Niko ne veruje sasvim u komandovano zadovoljstvo. Jer, komanda ubija samo zadovoljstvo. Ali, slušanje ostaje regresivno, utoliko što ono potvrđuje to stanje, uprkos svem nepoverenju i ambivalentnosti. Pomeranje afekata na razmensku vrednost dovodi do toga da se sam zahtev zadovoljstva u muzici više istinski i ne postavlja. Supstituti ispunjavaju svoj cilj tako dobro zato što je zahtev kojem su oni primereni već sam supstituiran. Ali, uši koje su sposobne da čuju još samo ono što se od njih zahteva, i koje registruju apstraktni nadražaj, umesto da momente nadražaja dovedu do sinteze, jesu rđave uši: samo u „izolovanom“ fenomenu izmaći će im odlučujuće crte, naime, upravo one preko kojih on transcendiraju svoju izolovanost. Postoji, u stvari, jedan neurotični mehanizam gluposti u slušanju: nadmeno ignorantno odbacivanje svega što nije uobičajeno jeste njegovo pouzdano obeležje. Regredirani slušaoci ponašaju se kao deca. Oni uvek iznova, i sa tvrdoglavom pakošću zahtevaju ono jedno jelo koje im je jednom servirano.

Za njih se preparira jedna vrsta dečjeg muzičkog jezika, koji se od pravog razlikuje po tome što se njegov rečnik sastoji isključivo od ruševina i unakažavanja umetničkog jezika. U klavirskim isečcima šlagera nalaze se čudni dijagrami. Oni se odnose na gitare, ukulele i banjo — instrumente isto tako infantilne kao harmonika za tango u poređenju sa klavirom — i koncipirani su za sve svirače koji ne mogu da čitaju note. Oni grafički predstavljaju zahvate na žicama instrumenata sa trzalicom. Notni tekst koji bi mogao racionalno da se shvata zamenjuje se optičkom komandom, u neku ruku muzičkim saobraćajnim signalima. Ovi znaci, naravno, ograničavaju se na tri osnovna tonska akorda i isključuju svaki smislaoni harmonijski tok. Regulisani muzički saobraćaj dostojan ih je. Sa onim na ulici on se ne može upoređivati. Vrvi od grešaka u muzičkom izrazu i harmoniji. Pri tome se radi o izukrštanim slojevima, lažnim udvostručavanjima terca, forsiranjima kvinta i oktava i nelo-gičnih vođenja glasovnih deonica svih vrsta, osobito u basu. Čovek bi ih rado upisao najpre na teret amatera, od kojih većinom potiču šlagerski originali, dok istinski muzički rad obavljaju aranžeri. Ipak, kao što izdavači teško puštaju da ide u svet neko neortografisano pismo, tako je teško zamislivo da oni, dobro pripremljeni od svojih eksperata, nekontrolisano publikuju amaterske

verzije. Greške su ili svesno proizvedene od strane stručnjaka, ili se ostavljaju namerno — s obzirom na slušaocce. Čovek bi mogao podleći želji izdavača i stručnjaka da se prišljamači uz slušaocce, da se na taj način postavi tako aljkavo i nonšalantno, kao što se, na primer, jedan diletant ponovo predaje nekom šlageru nakon slušanja. Takve intrige bile bi istog kova, iako psihološki drukčije kalkulirane, kao nekorektna ortografija u brojnim reklamnim natpisima. Ali, ako bi čovek i hteo da isključi njihovo prihvatanje kao nešto što dopire izdaleka, stereotipne greške ostaju razumljive. Na jednoj strani, infantilno slušanje zahteva čulno bogat, pun zvuk, kakav reprezentuje upravo raskošna terca, a upravo taj zahtev je onaj u kojem infantilni muzički jezik najbrutalnije protivreči dečijoj pesmi. S druge strane, infantilno slušanje zahteva svuda najudobnija i najlakša rešenja. Konsekvence koje bi proizašle iz „bogatog“ zvuka, pri korektnom vođenju, bile bi toliko udaljene od standardizovanih harmonijskih odnosa da bi ih slušaoci morali odbaciti kao „neprirodne“. Greške bi, prema tome, bile nasilni zahvati koji odstranjuju antagonizme infantilne svesti slušalaca. Za regresivni muzički jezik ne manje je karakterističan citat. Njegovo područje primene ide od svesnog citiranja narodnih i dečjih pesama, preko dvoznačnih, napola slučajnih, aluzija, pa do sasvim latentnih sličnosti i odbacivanja. Ova tendencija trijumfuje tamo gde su za džez adaptirani /verjazzen/ celi odeljci iz klasičnog ili iz operskog repertoara. Praksa citiranja odražava ambivalentnost infantilne svesti slušalaca. Citati su u isti mah autoritarni i parodijski. Tako dete postupa prema učitelju.

Ambivalentnost regrediranih slušalaca izražava se ekstremno u tome što pojedinci, još ne postvoreni potpuno, uvek iznova nastoje da izmaknu mehanizmu muzičkog postvarenja, kojem su izloženi, ali ih svaki njihov revolt protiv fetišizma samo utoliko dublje zapliće u fetišizam. Kada oni teže da se otrgnu iz pasivnog stanja prinudnih potrošača i da se „aktiviraju“, upadaju u pseudoaktivnost. Iz mnoštva regrediranih izdvajaju se tipovi onih koji se razlikuju po pseudoaktivnosti, a ipak samo upečatljivije predočavaju regresiju. Na prvom mestu su entuzijasti koji pišu oduševljena pisma radio-stanicama i muzičkim grupama i na dobro organizovanim seansama džez pokazuju svoje oduševljenje kao reklamnu za robu koju konzumiraju. Oni sami sebe nazivaju *jitterbugs*, kao da žele gubitak svoje individualnosti istovremeno potvrditi i ismejati. Kao izvinjenje oni imaju samo to što je reč *jitterbugs*, kao i celokupna terminologija onih

iz imaginarnog zdanja filma i džeza, za njih iskovana od strane preduzetnika, kako bi oni verovali da se nalaze iza kulisa. Njihova ekstaza je bez sadržaja. To da dolaze u stanje da se povinuju muzici zamenjuje svaki sadržaj. Njihov predmet sadrži ekstazu u svom sopstvenom prinudnom karakteru. Ona je stilizovana shodno ushićenju prema udaru ratnog doboša, koje doživljavaju divljaci. Ona ima konvulzivna obeležja koja podsećaju na grčenje mišića ili reflekse uškopljenih životinja. Sama strast pokazuje se kao defektima izazvana. Ali, ekstatički ritual izdaje se kao pseudoaktivnost preko momenta mimičkog. Ne pleše se i ne sluša se „iz čulnosti“, a sigurno se slušanjem ne zadovoljava čulnost, nego se imitiraju geste čulnog. Nešto analogno prisutno je kod prikazivanja partikularnih uzbuđenja u filmu, gde postoji fiziognomska shema straha, čežnje, romantičnog sjaja; kod *keep smiling*; kod atomistički *espressivo* depravirane muzike. Ukršta se imitirajuće preuzimanje robnih modela sa folklorističkim navikama podrazumevanja. U džezu je sasvim razlabavljen odnos te mimike i imitirajućih pojedinaca. Njegov medijum je karikatura. Ples i muzika podražavaju stadijume seksualnog uzbuđenja samo da bi ga parodirali. To biva kada se surogat samog zadovoljstva odmah zavidljivo okrene protiv ovoga: na „realitet usmereno“ ponašanje ugnjetenog trijumfuje nad svojim snom o sreći, time što sreća biva prepuštena samom snu. I kao da potvrđuju prividnost i izdaju one vrste ekstaze, noge su nesposobne da ostvare ono na što uho pretenduje. Ti isti *jitterbugs* ponašaju se kao da su bili elektrizirani sinkopama, plešu skoro isključivo dobre delove takta. Slabo telo kažnjava voljki duh laži; gestička ekstaza infantilnog slušaoca otkazuje pred ekstatičkim gestima. Njegovu suprotnost čini revnosni pristalica koji se povlači iz životne trke i u mirnim odajama se „bavi“ muzikom. On je nedruželjubiv i sputan, možda nema sreće sa devojkama, u svakom slučaju, hoće da održi svoju posebnu sferu. On to pokušava kao amater. U dvadesetoj godini on se zadržava na stadijumu dečaka koji se ističe kao matador svojih kockica za igru, ili, da bi se dopao roditeljima, bavi se rezbarjenjem. Amater je na radiju dospeo na visoku cenu. On strpljivo konstruiše aparate, čije najvažnije sastavne delove mora pribaviti gotove, i istražuje vazduh prema tajnama kratkih talasa, koje ne postoje. Kao čitalac povesti o Indijancima i putopisa, nekad je otkrivao nepoznate zemlje i krčio sebi svoju stazu kroz prašumu. Kao amater on postaje otkrivač upravo onih industrijskih proizvoda koji su zainteresovani za to da ih on otkrije. Kući ne donosi

ništa, što mu ne bi bilo isporučeno. Avanturisti su već organizovali masovnu pseudoaktivnost: radioamateri se prepuštaju verifikacionim kartama koje unapred štampaju od njih otkrivene kratkotalasne stanice i uvode takmičenja u kojima pobeđuje onaj ko može da pokaže najviše takvih karti. Sve to brižljivo je negovano odozgo. Među fetiški nastrojenim slušaocima amater je možda najsavršeniji. Ono što sluša, čak i kako sluša, sasvim mu je indiferentno, interesuje ga još samo to da sluša i da mu uspe da se sa svojim privatnim aparatom uključi u javni mehanizam, ne vršeći na njega čak ni najmanji uticaj. Posao istog smisla obavljaju bezbrojni slušaoci radija, a da se sami ne bave amaterstvom. Drugi su stručniji, u svakom slučaju agresivniji. To su prave dase koje se svugde snalaze i sve su mogle i same: bolji učenik koji je u svakom društvu spreman da za ples i zabavu muzicira džez sa mašinskom preciznošću, mladić sa benzinske pumpe koji mirno pevuši svoje sinkope dok sipa benzin, slušalac-ekspert koji je u stanju da identifikuje svaku muzičku grupu /band/ i koji se upušta u povest džeza kao da je reč o velikoj revoluciji. On je najbliži sportistu, ako ne samom fudbaleru, onda razmetljivom pristalici koji dominira tribinama. On zna da dograbiti diči se time; sa viskijem je prislan kao i sa devojkama. Zasenjuje sposobnošću za sirovu improvizaciju, čak i kada krišom satima mora da vežba klavir da bi povezao nepokorene ritmove. On se pokazuje kao nezavisna ličnost koja fučka na svet. Ali, ono što on fučka jeste melodija tog sveta, a njegove dosetke su manje pronalasci trenutka, a više nagomilano iskustvo u ophođenju sa traženim tehničkim stvarima. Njegove improvizacije su svagda geste okretnog podređivanja onome što aparat od njega zahteva. Šofer je model za tip slušanja okretnog delije. Njegova usaglašenost sa svim vladajućim idejama tako daleko da se on više uopšte i ne opire, već daje od sebe uvek ono što se od njega zahteva u cilju pouzdanog funkcionisanja. Potpuno svog podređivanja postvarenom mehanizmu on skriva od sebe u ovladavanju tim mehanizmom. Tako suverena rutina džez amatera nije ništa drugo do pasivna sposobnost da se u adaptaciji modelu ne da ničim zavesti. On je istinski subjekt džeza: njegove improvizacije dolaze iz sheme, a shemu usmerava on, cigareta u ustima, tako nemarno, kao da je upravo on sam to pronašao.

Sa čovekom koji mora da utuče svoje vreme, zato što svoju ratobornost ne sme ispoljiti ni prema čemu drugom, i sa radnikom koji radi s vremena na vreme, regresivni slušaoci imaju zajedničko nešto odlučujuće.

Čovek mora imati mnogo slobodnog vremena i malo slobode da bi postao ekspert za džez, inače mora po ceo dan da visi uz radio; a umešnost koja se tako dobro zadovoljava sinkopama kao i osnovnim ritmovima jeste umešnost automehaničara koji može da popravi i zvučnik i električno svetlo. Novi slušaoci liče na mehaničare, istovremeno specijalizovane i sposobne da specijalna znanja primene na nenadanim mestima izvan naučenog posla. Ali, ova despecijalizacija im pomaže samo prividno da izađu iz sistema. Ukoliko okretnije slede zahteve dana, utoliko kruće bivaju podređeni tom sistemu. Istraživačko zapažanje da se među slušaocima radija ljubitelji lake muzike pokazuju kao depolitizovani nije slučajno. Mogućnost individualnog uklapanja i, kao uvek, problematične sigurnosti potkopava pogled na promenu stanja u koje se želi uklopiti. Površno iskustvo tome protivreči. „Mlada generacija” — sam pojam je puka ideološka zavesa — izgleda da je baš kroz novi način slušanja u suprotnosti prema svojim roditeljima i njihovoj plišanoj kulturi. U Americi se upravo takozvani liberali i progresisti sreću među zagovornicima lake muzike, koju zbog širine njenog uticaja žele klasifikovati kao demokratsku. Ali, ako je regresivno slušanje uznapredovalo, nasuprot „individualističkom”, onda, svakako, samo u dijalektičkom smislu da se ono bolje prilagođavalo nadirućoj brutalnosti nego individualističko. Sva moguća plesan biva prezirno očišćena, a legitimna postaje kritika estetičkih ostataka jedne individualnosti koja je odavno izmakla individuumu. Ali, iz sfere lake popularne muzike, ova kritika može biti vršena utoliko manje ubedljivo što upravo ova sfera mumificira depravirane i gnjile ostatke romantičnog individualizma. Njene inovacije su neodvojivo združene s ovim ostacima.

Mazohizam slušanja ne definiše se samo u samonapušanju i zameni zadovoljstva kroz identifikaciju sa moći. U njegovoj osnovi nalazi se iskustvo da je sigurnost zaklanjanja pod vladajuće uslove provizornost, da je ona puko olakšanje, a da konačno sve mora ipak da dovede do sloma. Čak u samoodricanju čovek se sam ne oseća dobro: uživajući, on se oseća kao izdajnik mogućeg i istovremeno kao izdan od postojećeg. Regresivno slušanje je uvek spremno da se izrodi u bes. Ako se dozna da se u osnovi samo tapka u mestu, bes se usmerava pre svega protiv svega što bi modernitet sada prisutnog i sada novog mogao da dezavuiše i obelodani, ma koliko da se u stvari malo šta promenilo. Iz fotografije i filma poznat je efekat zastarelo modernog, koji se, prvobitno korišćen u nadrealizmu kao šok, od tada srozao

do jeftine zabave onih čiji se fetišizam kači za apstraktnu sadašnjost. Ovaj efekat se za regredirane slušaocce ponovo vraća u divljem prikraćivanju: oni bi želeli ismejati i razoriti ono čime su se još juče opijali, kao da bi se hteli naknadno osvetiti za to što zanos nije bio nikakav. Ovom efektu dato je posebno ime i propagiran je na radiju i u štampi. Ali, Corny uopšte ne označava, kao što bi se moglo pomisliti, ritmički jednostavnu laku muziku iz perioda koji prethodi džezu i njene relikte, nego sinkopuje svu muziku koja se ne sastoji iz upravo u ovom trenutku upražnjavanih ritmičkih formula. Džez-ekspert se može tresti od smeha kad sluša neki odeljak koji u dobrom delu takta šesnaestinu povezuje sa narednom punktiranom osminom, iako ovaj ritam, mada, istina, agresivniji, nije po svom karakteru nipošto provincijalniji od kasnije praktikovanih sinkopskih veza i odricanja od svakog kontranaglašavanja. Regresivni slušaoci su stvarno destruktivni. Prozaično difamiranje u pravu je na ironičan način: ironičan zato što se destruktivne tendencije regrediranih slušalaca uistinu usmeravaju protiv istog onoga što mrze staromodni slušaoci, protiv neposlušnosti kao takve, sem ukoliko se ona ne pokriva tolerisanim spontanitetom kolektivnih prestupa. Prividna suprotnost generacija nije nigde vidljivija nego u besu. Prznice, koje se u patetično-sadističkim pismima radio-stanicama žale na džeziranje svetih dobara, i zapekušenu omladinu koja se takvim egzibicijama raduje, isti su. Potrebna je samo pogodna situacija da bi se oni stopili u jedinstveni front.

Kritika se usmerava na „nove mogućnosti” u regresivnom slušanju. Moglo bi se pokušati da se ono spase tako kao da je to neko slušanje u kojem „auratički” karakter umetničkog dela, elementi njegovog privida, odstupaju u korist elementa igre. Kao i u filmu, današnja masovna muzika pokazuje malo takvog napredovanja u lišavanju začaranosti. Ništa u njoj ne preživljava postojanije od privida, ništa nije prividnije od njene stvarnosti. Infantilna igra teško da ima išta više zajedničko, sem imena, sa igrom produktivnog deteta. Buržoaski sport se ne trudi badava da se tako striktno odvoji od igre. Njegova životinjska ozbiljnost sastoji se u tome što se, umesto u distanciranju od svrha, održava vernost snu o slobodi, što se čin igre prihvata kao dužnost u korisne svrhe, i time se u njoj ugušuje svaki trag slobode. To u većoj meri važi za današnju masovnu muziku. Ona je igra još samo kao ponavljanje ranije datih modela, a kao igračko rasterećenje od odgovornosti, koje se pri tome realizuje, ona ne samo da ne prejedicira jedno sli-

kom dužnosti posvećeno stanje nego odgovornost prebacuje na modele, čije sleđenje se samo pretvara u dužnost. Takva igra je puki privid igre, stoga privid nužno inhereira vladajućem muzičkom sportu. Iluzorno je tehničko-racionalne momente današnje masovne muzike — ili posebne sposobnosti regrediranih slušalaca, koje mogu da korespondiraju tim momentima — forsirati na račun sumnjive čarolije, koja ipak propisuje pravila samom blistavom funkcionisanju. Ali to bi bilo iluzorno i zato što tehničke inovacije masovne muzike uopšte nisu nikakve inovacije. Za harmoniju i formiranje melodije to se razume samo po sebi: istinska koloristička tekovina nove muzike za ples, približavanje različitih boja u tolikoj meri da jedan instrument bez teškoća može da nastupa umesto drugoga, ili da se maskira jedan u drugoga, bliska je vagnerovskoj ili post-vagnerovskoj orkestarskoj tehnici, isto kao i efekti prigušivanja duvača; čak i među sinkopskim veštinama ne postoji nijedna koja rudimentarno ne bi postojala kod Brahmsa, koja ne bi bila prevaziđena kod Schönberga i Stravinskog. Praksa današnje popularne muzike nije te tehnike ni razvila, nego ih je konformistički otupila. Slušaoci koje ove veštine u stručnom pogledu zadivljuju time ne postaju ni pošto tehnički obrazovanim, već reaguju sa otporom i odbijanjem čim im te tehnike budu prikazane u onim sklopovima u kojima imaju svoj smisao. Od ovog smisla, od njegovog mesta u celini društva, kao i u organizaciji pojedinačnog umetničkog dela, zavisi samo da li se jedna tehnika može smatrati naprednom i „racionalnom”. Tehnizovanje kao takvo može stupiti u službu sirove reakcije čim se etablira kao fetiš i svojom perfekcijom postavi zanemarenu društvenu perfekciju kao već ostvarenu. Otuda su i svi pokušaji da se masovna muzika i regresivno slušanje prefunkcionišu na tlu postojećeg bezuspešni. Za potrošnju pogodna umetnička muzika mora da plaća cenom svoje konzistentnosti, a greške koje ona sadrži nisu „artističke”, nego se u svakom lažno postavljenom akordu izražava zaostalost onih čijoj se potražnji prilagođava. A ako bi se tehnički konsekvantna, zvučna i od elemenata rđavog privida očišćena masovna muzika pretvorila u umetničku muziku, smesta bi izgubila masovnu bazu. Svi pokušaji pomirenja, bilo artista koji veruju u tržište, bilo umetničkih vaspitača koji veruju u kolektiv, besplodni su. Oni nisu postigli ništa više do ili trgovinu umetnošću, ili onu vrstu proizvoda kojima mora biti pridodato jedno uputstvo za upotrebu, ili jedan socijalni tekst, da bi se time pravovremeno informisalo o njihovoj dubloj pozadini.

Ono pozitivno, što je donelo slavu novoj masovnoj muzici i regresivnom slušanju: vitalnost i tehnički napredak, kolektivna širina i odnos prema jednoj nedefinisanoj praksi, u čije pojmove je ušla usrdna samodenujacija intelektualaca, koji svoje društveno otuđenje od masa mogu ipak konačno da odstrane time što se poravnaju sa sadašnjom svešču masa — to pozitivno jeste negativno: prodor jedne katastrofične faze društva u muziku. Pozitivno je zatvoreno samo u svom negativitetu. Fetišizovana masovna muzika ugrožava fetišizovana kulturna dobra. Napetost između dve muzičke sfere tako je porasla da je onoj oficijelnoj teško da se utvrdi. Ma koliko malo da to ima veze sa tehničkim standardom standardizovanog masovnog slušanja po sebi, ako se stručno znanje jednog džez-eksperta uporedi sa onim nekog poštovaoca Toscaninija, ono će biti nadmoćno prema ovome. U regresivnom slušanju dorasta nemilosrdni neprijatelj ne samo muzejskih kulturnih dobara, nego i prastare, sakralne funkcije muzike kao instance za ukročivanje nagona. Depravirani proizvodi masovne kulture izručuju se, u, nekažnjeno, a stoga ni neobuzdano, bezobzirnoj igri i sadističkom humoru. Pred regresivnim slušanjem, muzika u celini počinje da poprma jedan komičan aspekt. Treba samo spolja pažljivo slušati zvuk neke horske probe. Sa veličanstvenom upečatljivošću, ovo iskustvo bilo je fiksirano u nekoliko filmova braće Marx, koji demoliraju jednu opersku dekoraciju, kada je trebalo da pripreme alegorijski filozofsko-povesni uvid u raspad operske forme, ili sa nekim visoko cenjenim komadom uzvišene zabave razvaljuju i cepaju stranice klavira, da bi se dokopali okvira klavirskih žica kao istinske harfe budućnosti, na kojoj se može preludirati. To što muzika postaje komična u sadašnjoj fazi, ima osnov pre svega u tome što se nečim tako beskorisnim bavi sa svim vidljivim naporima ozbiljnog rada. Stranost muzike za valjane ljude razotkriva njihovo međusobno otuđenje, a svest o tom otuđenju nalazi oduške u smehu. U muzici — a na sličan način i kod lirskog pesnika — postaje komično društvo koje je osuđuje na komiku. A u tom smehu udela ima raspad sakramentalne pomirenosti. Veoma lako, danas sva muzika zazvuči onako kao Parsifal za Nietzscheove uši. Ona podseća na nerazumljive običaje i preživele maske iz ranijih vremena, ona provocira kao neiskorišćena stvar. Radio, muzika istovremeno izbrušena i preosvetljena, doprinosi unapred tome. Možda takav raspad pomaže nečim neočekivanom. Možda će

jednom čak i umešnim delijama kucnuti bolji čas, koji pre zahteva pravilno povezivanje sa već postojećim materijalima, improvizatorsko premeštanje stvari, nego onu vrstu radikalnog počinjanja koje uspeva samo u zaštiti neuzdrmanog sveta stvari; čak disciplina može preuzeti izraz slobodne solidarnosti ako sloboda postane njen sadržaj. Ma koliko malo da je regresivno slušanje simptom napretka u svesti o slobodi, ipak se ono ne bi moglo naprasno promeniti, ako umetnost uvek zajedno sa društvom napušta stazu uvek istog.

Za ovu mogućnost model nije stvorila popularna muzika, ali umetnička jeste. Nije badava Mahler sablazan za svu građansku muzičku estetiku. U njoj se on naziva nestvaralačkim, zato što on suspenduje sam njen pojam stvaranja. Sve čime se on bavi već je tu. On to uzima u obliku svoje depravacije; njegove teme su otuđene /enteignete/. Ipak, nijedna ne zvuči kao što je to bilo uobičajeno: sve su kao nekim magnetom skrenute. Upravo ono što je izanđalo savitljivo se podaje ruci koja improvizuje; upravo korištena mesta dobijaju svoj drugi život kao varijante. Kao što šoferovo znanje o njegovom starom, polovno kupljenom autu, može da ga osposobi da ovaj auto proveze tačno do utvrđenog cilja, tako izraz jedne izvođene melodije, napregnut pod polugama es-klarineta i oboa u visok položaj, može da dospe na mesto koje izabrani muzički jezik neometan nikada ne bi došao. Takvoj muzici se celina, u koju ona uključuje depravirane fragmente, zbiljski sklapa u nešto novo, ali svoj materijal ona preuzima od regresivnog slušanja; štaviše, skoro bi se moglo pomisliti da je u Mahlerovoj muzici iskustvo ovog slušanja bilo seizmografski zabeleženo četrdeset godina pre nego što je proželo društvo. A ako je Mahler stao na put pojmu muzičkog napretka, nova i radikalna muzika, koja se kod svojih najnaprednijih predstavnika prividno toliko paradoksalno poziva na njega, odavno se više ne sme supsumirati samo pod pojam napretka. Ona sebi u prvi plan stavlja da se sveeno odupre iskustvu regresivnog slušanja. Strah koji Schönberg i Webern danas, kao i ranije, šire, ne potiče iz njihove nerazumljivosti, nego otuda što ih čovek samo isuviše dobro razume. Njihova muzika uobličava onaj strah, onaj užas istovremeno, onaj uvid u katastrofu koji drugi mogu izbeći samo time da regrediraju. Nazivaju ih individualistima, ali njihovo delo nije ništa drugo do jedan jedini dijalog sa silama koje razaraju individualnost — silama čije „bezoblične senke“ uveliko upadaju u njihovu muziku. Kolektivne sile i u muzici likvidiraju

individualnost koja se ne može spasti, ali samo su individue sposobne da, nasuprot tim silama, saznajući, još brinu o kolektivitetu.

(Theodor W. Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, *Gesammelte Schriften*, tom 14, *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973, str. 14—50.)

Prevela Jelka Imširović

Pored muzike, arhitektura je jedina umetnost koja „stvara svet” a u kojoj neposredno data objektivna stvarnost i u svojoj realnoj predmetnosti ne predstavlja veći mimičke evokacije. (Po sebi se razume da, u slučaju ovako postavljenog pitanja, izvan diskusije ostaje ornamentika „bez sveta”, kojom smo se već opširno bavili.) Zato je više nego razumljivo, iako je — kao što upravo treba da pokažemo — objektivno neodrživo to što je naročito spekulativna estetika veliku važnost pridavala paralelnosti muzike i arhitekture. Najuticajnu formulaciju tog stanovišta nalazimo kod Schellinga; njegova naknadna ideološka dejstva zapažaju se i kod starog Goethea, a povremeno čak i kod Hegela. Schellingovu polaznu tačku predstavlja njegova osnovna koncepcija filozofije prirode, po kojoj se umetnosti dele na realan — muzika, slikarstvo, plastična umetnost — i na idealan red, poezija, trostruko raščlanjena kao lirika, epika i dramatika; arhitektura se određuje kao jedan deo plastične umetnosti.¹ Zajednička crta sa muzikom izvodi se iz njene „anorganske” suštine; tako arhitektura postaje „okamenjena muzika”. I upravo kao što ova izreka nije ništa drugo do duhovit *aperçu*, tako su i njegova konkretizovanja čiste metafore (čak ni analogije), kao na primer: dorski stub — ritam, jonski — harmonija, korintski — melodija². Nije ni potrebna neka kritika takvih neodrživih poređenja. Jedini odatle izveden, donekle konkretan princip je takozvana matematička osobina obe umetno-

¹ Schelling, *Werke*, I, V, str. 488. i sledeće.

² *Isto*, str. 591. i sledeća, 593.

sti. Već smo se pozabavili ulogom matematike u lirici. U daljem tekstu valja reći još ponešto o tome šta ona treba da znači u arhitekturi, gde se tom matematičkom pridružuje i geometrijski, a pre svega i fizikalni element. Veće posledice ima glavna ideja koja leži u njihovoj osnovi: ograničavanje arhitekture na principe filozofije prirode. Jasno je da tako u filozofiji prirode moraju dobiti utemeljenja i velika suprotnost u idealističkoj spekulativnoj filozofiji, kojom se obuhvataju priroda i duh, i sve umetnosti čiji homogeni medijum nije čisto „idejna” reč. Naravno, kod Schellingove filozofije identiteta to se još nikako ne zamišlja tako *pejorativno*. Ipak, u svakom idealističkom pogledu na svet odatle nužno nastaje hijerarhijski poredak u kojem se „ideelnim” umetnostima *a priori* obezbeđuje duhovno i estetsko prvenstvo.

Ovo naturfilozofsko shvatanje arhitekture ima za poselnicu pre svega to što se njen odnos sa čovekom, sa čovekovim životom raskida ili bar postaje znatno labaviji. Schelling polazi, u najmanju ruku, od organskog kao osnovnog principa takođe „prirodnih” umetnosti, pa arhitekturu svodi na jedan „zakon”, po kojem se „i organizam u prirodi ponovo vraća proizvodnji anorganskog”. Tako se arhitektura dovodi u vezu sa takozvanim „umetničkim porivima” životinja.³ Schopenhauer, koji sistem umetnosti konstruiše po sasvim drugim principima, vidi u arhitekturi objektivaciju „onih ideja koje su najniži stupnjevi objektivacije volje”. Naravno, on se time konkretno, više od Schellinga, približava jednoj bitnoj strani arhitekture, budući da upravo navedenu odredbu ovako razjašnjava: „naime, težina, kohezija, krutost, tvrdoća, ta opšta svojstva kamena, te prve, najprostije, najtamnije vidljivosti volje, tonovi osnovnog basa prirode; i zatim pored njih svetlost, koja je u mnogim delovima njihova suprotnost”.⁴ Time se još odlučnije nego kod Schellinga arhitektura postavlja na najniži stupanj u hijerarhiji umetnosti, pa nastaje rangiranje po građi ili sadržaju umetnosti od neorganske prirode do čoveka, a arhitekturi tu obavezno pripada najniži stupanj. Naravno, kod Schopenhauerovog veoma visokog mišljenja o suštini muzike gubi se time i Schellingovo poređenje sa arhitekturom. Ali povezivanje estetske suštine arhitekture sa anorganskim karakterom njenog tipičnog materijala, sa jednim delom zakonitosti koja u njoj dejstvuje (čiju ćemo valjanu ocenu tek dati opširno u toku ovog izlaganja) ispoljava se još i u Hegelovoj estetici.

³ *Isto*, str. 573.

⁴ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 43.

S obzirom na istorijski karakter njegove estetike, arhitektura tako postaje umetnost početka; po Hegelu se „isto tako mora pokazati da ona [arhitektura] i u pogledu *egzistencije* prethodi ostalim umetnostima”; „arhitektura je... počela da se izgrađuje ranije nego skulptura ili slikarstvo i muzika”.⁵ Kao i uvek kod Hegela, tu se mešaju valjane i pogrešne teorije o povesti umetnosti. On je sigurno u pravu kad odbacuje direktno, nedijalektički evolutivno izvođenje arhitekture iz umetnički neutralnih, primitivnih početaka, kad energično naglašava njen apstraktan karakter. Ali tu valjanu tendenciju dvostruko sputava njegovo idealističko predubedenje. Pre svega, činjenice realnog istorijskog razvitka protivreče Hegelovoj teoriji koja arhitekturu stavlja na početak umetničke delatnosti ljudi. Razume se, te činjenice su u vreme kad je on pisao svoju estetiku bile malo poznate ili sasvim nepoznate. Recimo, pećinsko slikarstvo koje otkriva, iako jednostranu i problematičnu, slikarsku kulturu visoke vrednosti, i to na stupnju na kojem još nije moglo biti čak ni preumetničke gradnje; recimo, pesme pevane uz rad, magijske igre, ornamentika itd. Ipak, Hegelova zabluda nikako ne proizlazi prosto i neposredno iz nepoznavanja takvih činjenica, nego pretežno iz ukupne idealističko-hijerarhijske koncepcije njegovog sistema. Naime, njegov kritički stav prema počecima umetnosti, čiju smo opravdanost nasuprot prostom prerastanju fizioloških ili antropoloških stanja stvari u umetnost već istakli, ima specifično idealistički sadržaj: nepromenljivost (dakle: aistoričnost) estetičkih ideja, koje zato, u krajnjoj liniji, znaju samo za stupnjevitosti u svom približavanju najadekvatnijem im ostvarenju, ali ne mogu imati nikakvu stvarnu genezu, nikakvu pravu povest. Estetička ideja, kako umetnosti uopšte tako i pojedinačnih umetnosti, nastaje kod Hegela iz dijalektičkog razvoja same ideje, a ne iz realne dijalektike povesti. Dakle, ona je već u načinu na koji se prvi put pojavljuje — kao ideja — završena i gotova, sadrži sva svoja prasojsvena određenja; svakako — po Hegelovoj poznatoj opštoj koncepciji povesti — u čisto apstraktnom obliku, tako da se kasniji razvitak može sastojati samo u pretvaranju onoga što apstraktno i implicitno postoji u konkretno i eksplicitno.

Time se metodološki onemogućava pre svega saznanje stvarne istorijske geneze pojedinačnih umetnosti; pošto smo se ranije, u drugim kontekstima, opširno bavili ovim pitanjem, ovde se možemo odreći njegove

⁵ Hegel, *Estetika*, 3, Kultura, Beograd 1970, str. 27. i 28.

obrade. Još važnije je — posebno za problem arhitekture — to što gotovo postojanje njene estetičke ideje od samog početka, mada čisto apstraktno i implicitno, nužno daje pogrešna merila za donošenje suda kako o početku tako i o kasnijim etapama. To znači: pred očima onoga koji donosi sud stalno lebdi ta estetička ideja u svom dotada dostignutom najvišem razvoju, pa budući da ona ostaje permanentno „prisutna” pri posmatranju ranijih stadija, hotimice ili nehotice se sadržaj i oblik ranijih načina uobličavanja ne shvataju tako što se polazi od njihovih vlastitih pretpostavki, nego se neke njihove specifične svojstvenosti javljaju kao „nepotpuno” ostvarenje jednog principa, koji se istorijski rodio tek mnogo kasnije. Ipak, ovo spekulativno iskrivljavanje istorijske osobenosti nikako nije Hegelov specijalitet; naprotiv, ono izražava — još u nesvesnoj suprotnosti sa njegovim vlastitim, često istinski istorijskim težnjama — jednu oštu tendenciju filozofskog idealizma. Čak i kod takvih posmatrača umetnosti kakvi su Riegl* ili Worringer**, koji nisu bili ni u kakvom neposrednom odnosu sa Hegelom, neprestano nailazimo na takva predubedenja, koja iskrivljuju posebna istorijska stanja stvari. Kod samog Hegela odatle nastaje dijalektika za periodizovanje arhitekture koje je, kao što je to čest slučaj kod njega, zasnovano na valjano shvaćenju protivrečnosti, ali u svom konkretnom izvršenju vrši nasilje nad fenomenima. Naime, Hegel polazi od tačne konstatacije da je arhitektura, istovremeno, i sredstvo za ostvarenje vanumetničkih svrha i jedna u sebi završena umetnost. Prema tome, njegova dijalektika povesti arhitekture ima ovakav sklop: samostalnost (Egipat), služenje, naime kao okolina, kao kućište za bogosluženje (Helada); i, najzad, jedinstvo ovog protivrečja (gotika). To što se arhitektura renesanse i baroka kod njega uopšte ne pojavljuje već dovoljno jasno ukazuje na spekulativan formalizam tako postavljene protivrečnosti. Doduše, tačno je da njegova tri velika perioda ove umetnosti (simboličan, klasičan, romantičan), strogo uzevši, dopiru samo do srednjeg veka, a da je novi vek za Hegela period u kojem je pojam (filozofija) smenio opažanje (umetnost) i predstavu (religija) u gospodarenju ljudskim životom; ali kod muzike, slikarstva i naročito kod literature Hegel — pod pritiskom činjenica — prestaje da bude veran svojoj sistematskoj shemi, pa opširna obrada poezije doseže do

* Alois Riegl (1858—1905), austrijski estetičar i istoričar umjetnosti. — *Prim. red.*

** Wilhelm Worringer (1881—1965), njemački estetičar i istoričar umjetnosti. — *Prim. red.*

Shakespearea i Goethea. Nasuprot tome, za arhitekturu se izlaganje naglo prekida kod gotike, kao znak za to da je pseudosinteza ove Hegelove protivrečnosti sasvim iscrpla svoje unutrašnje mogućnosti.

Pri tom se jasno vidi da elementi ove protivrečnosti — apstraktno uopšteno posmatrani — pogađaju centralni problem arhitekture. Protivrečje i jedinstvo protivrečja u dijalektici „spoljašnje”, vanumetničke i čisto estetske svrsishodnosti, stvarno je centralni problem arhitekture. Za to što Hegel ovde dospeva samo do apstraktnog postavljanja pitanja postoje dva razloga, oba povezana sa idealističko-hijerarhijskim sklopom njegove estetike. Prvo, kod njega je idealistički prenaplašena „samostalnost” drugih umetnosti i teorijski potcenjen onaj socijalni nalog koji određuje njihov oblik i njihov sadržaj. Kad se postavi pravilna proporcija tog određenja, što je ovde u više navrata pokušavano, ta protivrečja i njihovo jedinstvo u arhitekturi javljaju se kao najzaoštriji slučaj umetničkog ostvarenja tog socijalnog naloga. Kvalitativan skok sastoji se u tome što neka zgrada može potpuno ispunjavati tu funkciju, a da u svojim oblicima čak i ne dotiče svet estetskog, dok u drugim umetnostima neispunjavanje estetičkih normi ne može dozvoliti pojavu takve neutralnosti bivstva [Neutralität des Seins]. Naravno, moguće je da jedno literarno delo, jedan muzički komad, jedna slika ostvaruju svoju socijalnu funkciju, mada nemaju umetničku vrednost. Ali tada je u pitanju otvoreno ispoljavanje one protivrečnosti u samom delu koja je imanentna ovom kontekstu; recimo *Čiča Tomina koliba* ili *Dole oružje!* kao osrednji ili loši romani, koji su uspešno obavili jedan važan društveni zadatak. Ali kuća sa stanovima za izdavanje u starom Rimu nije bila u estetskom pogledu manje vredna, nego je bila prosto izvan svake estetike. Ova mogućnost, čije ćemo estetske osnove i posledice u daljem tekstu još podrobno analizirati, ukazuje na ovaj kvalitativni skok; ali ona je ipak, a to Hegel ne uzima u obzir, samo krajnje zaoštravanje opšte estetske determinacije „spolja”.

Drugo, upravo tamo gde vanestetsko postavljanje svrhe treba da se preokrene u estetsko prenebrgavaju se osnovni estetički problemi arhitekture. Razume se, opšta polazna tačka je ispravna. Estetski zadatak arhitekture sastoji se, po Hegelu, u tome „da spoljašnju neorgansku prirodu obradi tako da ona kao spoljašnji svet, udešen prema pravilima umetnosti, posatne srodna duhu”⁶. Međutim, ako se ovo konkretizuje u tom pravcu

⁶ Hegel, *Estetika*, I, Kultura, Beograd 1970, str. 83—84.

da se poziv arhitekture sastoji u tome „da za duh koji već postoji, to jest za čoveka ili za božje likove, koje je on u objektivnoj stvarnosti uobličio i podigao, izgradi od spoljašnje prirode neki okvir koji umetnost uobličava u lepotu”⁷, onda se ne samo njen zadatak svodi na služenje religiji, nego arhitektura postaje puki ram, puki „okvir” za božje likove, za umetnost koja ih adekvatno izražava, za skulpturu. Ovo, već po sebi sumnjivo, određenje arhitekture kao „neorganske skulpture” postaje delimičan momenat jednog idealističko-hijerarhijskog sistematizovanja umetnosti, u kojem se gubi upravo ono što je specifično estetsko u arhitekturi, jer — kao što to Hegel očigledno objašnjava obrađujući klasični period — njena uloga postaje samo služenje, „dok skulptura dobija zadatak da uobličava pravu unutrašnjost”⁸. Tako su sve Hegelove pogrešne pozicije tesno povezane u ovom pitanju: shvatanje arhitekture kao umetnosti početka, istorijska dijalektika njenog razvitka, estetička dijalektika veze njene suštine sa njenim socijalnim nalogom koji joj određuje ostvarenje i odnos tog naloga prema pravim estetičkim problemima. U osnovi svih njih leži nerazumevanje centralnog estetičkog problema arhitekture: stvaranja prostora. I kad Hegel govori o zadatku „uokvirivanja”, on ima u vidu samo prostor u apstraktno-idejnom smislu, a, u krajnjem slučaju, prostor kakav se doživljava u svakodnevnom životu; on čak i ne dotiče stvarno estetičke probleme, koji su povezani sa stvaranjem osobenog prostora, ustrojenog za ostvarivanje vlastite mogućnosti doživljavanja.

Pošto upravo tu leži centralni problem arhitekture, razumljivo je što su se Hegelovi često puni duha i delimično valjani misaoni tokovi morali izvrci u prazne konstrukcije. Polemika sa takvim pogledima bila je neizbežna ne samo zato što oni još i u sadašnjosti imaju važne pristalice, pa ni zato što, kako je već nagovešteno, pojedini takvi pogledi, iako bez ukotvljenja u dijalektici, još i dalje nesvesno žive, nego pre svega zato što filozofsko razumevanje arhitektonskog uobličavanja prostora neizbežno iziskuje sticanje makar i nekog opšteg uvida u genezu tog uobličavanja: poimanje da su realnost i mogućnost doživljavanja arhitektonskog (estetskog) prostora nastali samo sasvim postepeno, te da njihovo postojanje i njihova dejstvenost — čak i potreba za njima — nikako nisu prosto dati s čovekovim fiziološkim i antropološkim osobinama. Jednom rečju: i ovde je reč o

⁷ Hegel, *Estetika*, III, str. 30.

⁸ *Isto*, str. 50.

problemu da ono što je estetsko nastaje malo-pomalo u toku razvitka čovečanstva, i nije nekakav odnos prema svetu koji je nastao istovremeno sa čovekom. Dakle, pitanje da li arhitektura stoji ili ne stoji na početku razvitka umetnosti predstavlja za estetiku mnogo više od obične stvari faktičnosti. Njega samog je, razume se, arheologija i etnografija odavno rešila u našem smislu. Sad se samo nastoji da se iz tog nediskutabilnog stanja stvari izvuku odgovarajući filozofski zaključci za estetiku, posebno za estetiku arhitekture.

Po sebi se razume da su svi vanestetski momenti arhitekture — kako potreba za prostorom koji pruža zaštitu od prirodnih sila, od neprijatelja uopšte, tako i saznanja o osobini nekog nađenog ili načinjenog prostora, podobnog za takve svrhe, a takođe i o sredstvima njegovog izbora ili proizvođenja — vrlo dugo bili prisutni i da su dejstvovali pre nego što se mogla pojaviti makar i slutnja o nekom arhitektonskom, o nekom estetskom prostoru. Kao što smo videli, ni druge umetnosti nisu nastale primarno iz estetskih potreba. Ipak, morale su — već i zato da bi ispunile svoju funkciju u praksi prožetoj magijom — od samog početka sadržavati određene elemente estetskog. Koliko god da je mimeza u igri ili pesmi, u slikarstvu ili plastici bila primitivna (a pojedine umetnosti dostižu u samim početnim stadijima već vrlo visok nivo mimeze), odlučujuća određenja njene predmetnosti moraju imati od samog početka estetski karakter. To nije slučaj kod prvih zadovoljenja potreba u oblasti građenja. Da čak i ne govorimo o nađenim, nena-pravljenim, u krajnjem slučaju adaptiranim pećinama, prve sagrađene kuće su ustrojene samo zarad tada dostižne korisnosti, a čak i kad takva građevina — mnogo kasnije — dobija izvestan ornamentalan ukras, taj deluje estetski samo kao ornament, a ne kao sastavni deo jedne arhitektonske celine. Razume se, u tome se navešćuje potreba koja će kasnije ići u ovom pravcu: izraz neke emocije koju izazivaju doživljaji povezani sa tom zgradom i koja — upravo kao emocija — silno teži da stekne važenje. (Kao što smo videli, pećinsko slikarstvo još nema nikakve veze sa ukrašavanjem površina koje pokriva.) Ali ta emocija pokrenuta je pre svega opštim značajem te zgrade za čoveka, izazvana je njime, ali ipak još ne može da deluje natrag na sam predmet, na njegovu uobličenuost.

Nastajanje i razvijanje takvih emocija ovde je, još više nego kod drugih umetnosti, proces koji potiče iz raznih, međusobno često heterogenih izvora koji se tek vrlo postepeno sjedinjavaju u bujicu socijalnog naloga

umetnosti. Pri tom valja napomenuti da je to poreklo iz veoma različitih životnih osećanja neophodno za genu svake umetnosti; inače, ona ne bi mogla ni da to što je uobličila razvuče do razmera jednog „sveta” i interiorizuje ga, niti bi mogla da vrši estetski uticaj na celog čoveka s njegovim mislima i osećanjima, koji su odgajeni u životu bogatom sadržinom. Takva osećanja koja po sebi, u samom životu, teže da se međusobno udalje moraju, ipak, vremenom — u periodu geneze jedne umetnosti — da konvergiraju prema jednom određenom žarištu i da, u smislu tako nastalog socijalnog naloga, podlegnu homogenizovanju one tendencije društvenog razvitka koja određuje posebnosti jednog takvog žarišta. Njihova prvobitna heterogenost tada postaje element tenzije u okviru novog jedinstva, koje je na ovaj način počelo da dejstvuje, i to jedinstvo pretvara u jedinstvo plodnih protivrečnosti. Tek kad se tako konstituisao homogeni medijum jedne umetnosti, izrastao iz životnih potreba, a ipak kvalitativnim skokom odvojen od mogućih doživljaja, možemo reći da je završena geneza te umetnosti. Činjenica — uveliko potvrđena u povesti umetnosti a i ovde u više navrata tretirana — da i u već estetski utemeljenoj umetnosti u toku istorijskog razvitka mogu iskrsnuti radikalno novi motivi, sredstva izražavanja itd., u principu ne menja ništa u pogledu ovog razdvajanja geneze i razvoja već osamostaljene umetnosti.

Ako želimo da s filozofskog stanovišta pratimo taj proces kod arhitekture, onda valja ustanoviti kako u vidu ostvarive društvene potrebe nastaje uobličavanje takvog prostora, koji je sa čovekom doveden u vezu, dakle koji antropomorfizuje a ipak je objektivno postojeći i dokučen, kako odatle izrasta socijalni nalog i njegovu estetsko ostvarenje. Kad polazimo od shvatanja prostora u svakodnevnom životu, nužno ćemo odmah ustanoviti da ono od samog početka uvek ima antropomorfizujuću tendenciju. To je uslovljeno već samom nužnošću prostora koji postoji neposredno za čoveka. Već smo ukazali na Hegelovu konstataciju da vertikalna osa u koordinatnom sistemu svakog takvog prostora pokazuje u pravcu središta Zemlje, dakle da je neposrednom doživljaju prostora svakodnevice svojstvena jedna — u neposrednosti neukidiva — geocentrična, antropomorfizujuća tendencija. Odmah postaje očigledno da vitalan preokret u procesu nastajanja čoveka, uspravan hod, tu tendenciju još više pojačava, pa nužno učvršćuje i njenu neukidivost. S razvojem diferenciranog uzajamnog odnosa između čoveka i njegove sredine — koji sobom donosi sve intenzivnije praktično ovladavanje pro-

stora koji čoveka okružava — i druge koordinate dobijaju odlučno antropomorfizujućii karakter. Recimo, pravac: ispred — iza, pa: desno — levo. Nemajući pojma o koordinatnom sistemu, čovek svakodnevnog života mora da se postavi kao svagdašnje središte takvog koordinatnog sistema, da bi se mogao snaći u prostoru koji ga okružava i tako ovladati njime: prirodno, taj sistem se za svakog čoveka menja uporedo sa svakom njegovom promenom mesta; ali upravo usled toga on može da čini osnovu za neposredno-praktično orijentisanje u okolnom prostoru.

Praktične potrebe relativno brzo prevazilaze tu naivno i spontano antropomorfizujuću poziciju. U toku ranijih posmatranja mogli smo videti da je dezanropomorfizujuće posmatranje prostora, geometrija, otkrivena u relativno ranim stadijima i da nužno izlazi iz okvira neposrednosti spontano antropomorfizujuće svakodnevice. Svakako, ukoliko ostaje nerazdvojno povezana sa svakodnevnom praksom, ona mora sačuvati geocentričan karakter vertikalne ose, što postaje presudno za arhitekturu. Ali već se geometrija površine razračunava sa antropomorfizujućim određnjima, kao što je desno — levo, ispred — iza. (Svojevremeno smo se pozabavili činjenicom da i u umetničko-geometrijskoj ornamentici nema nikakvog problema desno — levo, kao ni u predmetno-mimetskoj likovnoj umetnosti. Ovde valja samo ukazati na to da, uprkos razvijenoj geometriji, prvobitni antropomorfizam ostaje očuvan u estetsko-mimetskom prikazivanju spoljnjeg sveta.) Naravno, razvitak dezanropomorfizujućeg shvatanja prostora u geometriji se odvija vrlo sporo. Za nas ovde nisu značajne ni njene pojedine etape ni određeni istorijski trenuci tih etapa, nego samo njena opšta tendencija u životu i u slici sveta ljudi; utoliko pre što tehničko usavršavanje građenja, koje najpre nema nikakve veze sa estetskim problemima i principima arhitekture, nikad ne bi bilo ostvareno bez geometrije. Ulogu geometrije valja posebno isticati zato što ona, s jedne strane, kao egzaktna nauka o prostornim odnosima predstavlja dezanropomorfizujućii suprotan pol u odnosu na antropomorfnu, estetsko-arhitektonsku sliku prostora i zato što se ona, s druge strane, kao egzaktna nauka razvila mnogo ranije i potpunije nego druga teorijska utemeljenja građenja (statika, poznavanje materijala itd.); ova su dugo vremena fungirala kao čisto empiristička radna iskustva⁹, pri čemu, naravno, ni ovde ne smemo zaboraviti da je njihova objektivna ten-

⁹ Gordon Childe, *Man makes himself*, str. 125.

dencija, čak u empirističkim, ispitivačkim početnim pokušajima, već dezanropomorfizujuća. Odatle sledi da ono što je veoma važno kao razlika između arhitekture i svih drugih umetnosti, naime da tehnička strana građenja, proizvođenje zgrade kao korisnog predmeta za ljudsko društvo — bez obzira na nivo svesti o takvom karakteru — predstavlja jedan zatvoren, naučni, dakle dezanropomorfizujućii sistem koji se takav kakav je nikad ne može ukinuti arhitektonsko-estetskim postavljanjem u onom smislu u kojem je to slučaj sa zakonima naučnog učenja o perspektivi u slikarstvu, sa osobinama reči kao elemenata signalnog sistema u poeziji itd. Arhitektura kao umetnost mora, nasuprot ovome, usvojiti ove naučne rezultate kao postojanu osnovu svog specifičnog načina postavljanja i u svim svojim uobličavanjima polaziti od njih; to što im ona dodaje „samo” je estetski adekvatan način pojavljivanja, posredstvom koga se ta uobličavanja — ne gubeći svoj karakter kao naučno shvaćene povezanosti — pretvaraju u jedan nov, zaseban homogeni medijum: iz naučno utemeljene konstrukcije jedne prostorne tvorevine nastaje prostor kao čovekov zaseban svet na određenom društveno-povesnom stupnju razvoja.

Emocije, izazvane prvobitnim, još vanestetskim građenjem, mnogostruko su identične sa onima koje budi svaka delatnost na početku, kao rad i rezultat rada, naime pre svega radost i ponos zbog — makar i delimičnog — ovladavanja prirodom i zbog delimičnog razvoja vlastitih sposobnosti. U vrlo rano nastalom ukrasu na oruđu najraznovrsnije se izražava ta emocija; razume se, ovde se suština stvari određuje time što njen izraz ne može da izađe iz okvira ornamentalnog ukrasa. Ipak, u slučaju našeg problema, tako nastalo buđenje i izazivanje osećanja moramo uzeti u obzir kao ljudsku pretpostavku utoliko više što u toku takvog razvitka predmeti i njihova obrada mogu postati svesni izazivaćii takvih osećanja, koji, svakako, često samo intenziviraju osećanja nastala prilikom njihove uobičajene upotrebe, ali mogu i da izazovu osećanja koja su sa ovima samo u labavim vezama. Dakle, sve to čini da čovekove veze sa njegovom vlastitom neposrednom sredinom postaju sve bogatije i diferenciranije. Naravno, ta osećanja su primarno izazvana umnogostručavanjem i usavršavanjem oruđa i naprava. Međutim, upravo ukras na oruđu pokazuje da se pri tom, sledeći ovaj proces, zbivaju i emocionalna obogaćivanja: čovekov svet, svet uzajamnih odnosa između njega i njegove okoline postaje ne samo praktično racionalno, nego i emocionalno bogatiji zahvaljujućii uopštavanju u praksi.

Naravno, tako je za naše pitanje otkrivena samo jedna sasvim opšta i vrlo posredno dejstvujuća pretpostavka. Konkretni predmetni oblici, koji izazivaju emocije, još ne uobličavaju nikakve prostore. Od dvodimenzionalnih ornamenata često ne vodi nikakav — estetski — put do trodimenzionalnosti ni onda kad se ova već može ostvariti u praktično-tehničkom smislu. Boas* navodi značajan primer iz života Indijanaca koji presavijanjem prave kutije, pa po njima crtaju i slikaju interesantne dekorativne šare, ali nemaju dovoljno prostorne mašte da tu dvodimenzionalno tačno izvedenu skicu spoje tako da se u trodimenzionalnoj kutiji realizuje planirana dekorativna veza. Razume se, praktično-tehnički je kutija nastala valjanim postupkom.¹⁰

Na takvoj generalnoj životnoj osnovi nastaju one vanestetske, predestetske emocije koje se vezuju neposredno za prostor i za predstave o njemu. Odmah postaje razumljivo to da već zaštita od nepogode, od neprijatelja itd., koju pruža zatvoren, mada ne lično stvoren prostor (pećina), mora izazivati emocije radosti zbog postignute bezbednosti i zbrinutosti. Ukoliko je on proizvod vlastite delatnosti, ukoliko zgradu, odnosno nastambu štiti makar i primitivna ograda od opasnih životinja ili od neprijatelja, ne samo da se pojačava intenzitet tako izazvanih emocija nego i njihovi sadržaji postaju sve raznovrsniji; samosvest, ponos itd. počinju da dejstvuju kao momenti njihovog obogaćivanja. I kao i uvek na ovom stupnju, oko ljudskih aktivnosti koje su usmerene prema realnim potrebama ljudskog života nerazlučno se svijaju one aktivnosti čiji izvor predstavljaju magijske predstave. Neku granicu između te dve oblasti u najboljem slučaju možemo povući sa nekog veoma dalekog istorijskog stanovišta, a i pred nama se one vrlo često rasplinjuju; za čoveka sa ovog stupnja obe grupe delatnosti činile su jednu nerazdvojnu celinu njihovog bivstvovanja /Daseins/ i njihovog dejstvovanja /Wirks/. Pomenuću samo kamene grobove iz neolitskog doba; u većini slučajeva se može teško ili nikako ustanoviti da li je pri tom odlučujuću ulogu igrala zbrinutost mrtvacu ili obezbeđenost živih od njihove magijske moći. Međutim, za naš problem nema nikakvog značaja otkrivanje realnih motiva, njihovog stvarnog sadržaja, pošto je ovde važno samo ukazivanje na to da su takve nadgrobne građevine, koje još nisu imale nikakve veze sa arhitekturom u estetskom smislu, sigurno imale dubok i intenzivan afektivan naboj, te

* Franz Boas (1858—1942), američki antropolog. — *Prim. red.*

¹⁰ Boas, *Primitive Art*, New York 1951, str. 25—27.

su bile izazivači emocija za čoveka te epohe u njenom takvom prostorno-konkretnom bivstvu /Geradesosein/. Svakako, ta osećanja su nužno pratila samo postojanje jedne takve prostorne tvorevine uopšte, mada nisu mogla da vrše neki određen uticaj na njen vizuelan pojavni oblik niti je on mogao određivati njih. Razume se, tehnička osobina te tvorevine (podzemne pećine, teško kamenje kao zaštita, opskrbljivanje mrtvacu životnim namirnicama itd.) sigurno je sasvim u skladu sa svagda vladajućim magijskim propisima i iz tog izvora takođe evocira emocije (kao što su, na primer, strah, nada, pijetet, itd.).

Vidimo koliko je važno — nasuprot Hegelu — naglasiti karakter arhitekture kao relativno kasno nastale umetnosti. Odatle sledi da su njenoj estetskoj genezi prethodili, s jedne strane, dug period u usavršavanju tehnički korisnog raznovrsnog građenja, a, s druge strane, isto tako širok razvitak emocija, vezanih za prostorne predstave. Kvalitativan skok, kojim se iz već navedenih razloga ovde mnogo jasnije razdvaja ono što je predestetsko od estetskog, sigurno je pripremljen dotad skiciranim iskustvima. On se odigrao u onom periodu koji je Gordon Childe* nazvao „drugom“ ili „urbanom“ revolucijom¹¹ i koji je najpre nastao u oblastima regulisanih velikih reka u Prednjoj Aziji, Egiptu itd. Razvitak proizvodnih snaga omogućio je i naturio pojavu većih gradova umesto malih seoskih naselja novog kamenog doba. Tako su građevine dozele dotad nezamislivu kvantitativnu veličinu. Ipak, ta kvantitativna promena sadrži i nešto kvalitativno novo: kad umesto palisada nastanu moćne kamene zidine kao zaštita gradova, kad većinom male grobove, zaštićene nekim kamenim blokovima, zamenimo monumentalni hramovi i nadgrobne građevine itd., onda je to već i u tehničkom pogledu mnogo više nego samo kvantitativno povećanje. Tome se, kao odlučujući momenat, pridružuje kolektivan karakter takvih građevina, i to ne samo u tom smislu što se podizanje recimo jedne piramide može postići samo na osnovu organizovanog mobilisanja velikih masa nego što su — sa našeg stanovišta — to pre svega građevine čija se funkcija sastoji u buđenju kolektivnih osećanja. To se odnosi čak i na korisne građevine. Naravno, kamene zidine oko grada tu su u prvom redu zato da bi stvarno branile od neprijatelja. Osećanje sigurnosti, koje budi njihova visina, masivnost itd., kod stanovnika grada nije slučajna pro-

* Vere Gordon Childe (1892—1957), engleski arheolog. — *Prim. red.*

¹¹ Gordon Childe, *Man makes himself*, str. 157. i sledeće.

pratna pojava, nije puka asocijacija koja se vezuje za njih, već je nužna posledica takvih graditeljskih mera, pošto je već u svakodnevici objektivna i subjektivna bezbednost apsolutno nužna za redovno odvijanje života. Pri tom je za nas značajno to što se emocije, izazvane ovog puta, više ne vezuju samo za opšti i objektivni fakat sigurnosti, nego su neposredno izazvane vizuelnom pojavom gradskih zidina (opet: visina, masivnost itd.). Razume se, nasuprot određenim predrasudama, još jednom valja ukazati na podelu rada čula, kojom smo se već pozabavili, a zahvaljujući kojoj je moguće neposredno vizuelno opažati prvobitne osete pipanja. Pošto su oni, kao što je svojevremeno dokazano, proizvod kumuliranih radnih iskustava, opet se nameće nužnost da se arhitektura shvati kao relativno kasno nastala umetnost, koja pretpostavlja — takođe relativno — razvijen stupanj sposobnosti za vizuelno primanje.

Ako ovo povezivanje emocija punih života sa vizuelnom slikom jedne građevine važi u opisanom, prusto-praktičnom slučaju gradskih zidina, jasno je da tamo gde ta zgrada služi magijsko-religioznim svrhama, po svojoj suštini već emocionalno utemeljenim, to dejstvo mora ispasti još intenzivnije i raznovrsnije. Za naše svrhe važno je samo pokazati da se posredstvom uobličene slike prostora postiže to intenziviranje. Kao što ćemo odmah razjasniti, neposredno mimetski karakter građevina tu ne igra odlučujuću ulogu, mada postoji ceo niz indikacija da su u početnim stadijima ti mimetski momenti igrali znatno veću ulogu nego na onom stupnju arhitekture na kojem je mimeza bila već potpuno prevaziđena. Čak i Worringer, koji je, uopšteno uzev, sklon tome da iz posmatranja umetnosti eliminiše mimezu kao princip koji je manje vredan od ekspresije, od apstrakcije, smatra da svaki „kameni artefakt“ egipatskih nadgrobničkih građevina „predstavlja veštački proizveden i trajan brežuljak, i to kao imitaciju onih prirodnih brežuljaka koji su bili prirodno data mesta za obezbeđenje mrtvaca, pa su na odgovarajući način i iskorišćavani posredstvom duboko ukopanih pećina“; isto tako su kod njega egipatski stubovi takav mimetski oblik čiju preveliku bliskost prirodi on oštro kritikuje, naime „to što su se na donjem delu stubova nalazili tragovi plave boje koji su ukazivali na vodu iz koje su u vreme poplava izrastali žbunovi bilja“¹². Ovde ostavljamo otvoreno pitanje: u kojoj su meri ti mimetski oblici u takvim slučajevima ipak doprinosili arhitektonskom rešenju prostora,

¹² W. Worringer, *Ägyptische Kunst*, München 1927, str. 52. i 76.

ili su ga, kako to Worringer misli, sprečavali; ali u pogledu njihovog mimetskog karaktera nema nikakve sumnje. I kad Gordon Childe, posmatrajući sumersku arhitekturu, govori o „veštačkim brdima“ (Zigurat) kao bazama za pravo sveto mesto,¹³ i tu je, mada se on ne upušta u detaljniju arhitektonsku analizu, ustanovljena osnovna mimetska crta ovog građevinskog motiva. Mogli bismo nabrojati mnoštvo primera takvih mimetskih momenata u početnoj arhitekturi; međutim, u to pitanje se nećemo upuštati zato što se, kao što ćemo odmah i pokazati, problem mimeze u arhitekturi ovde ne rešava.

Kad je posredi prelaz sa čisto praktičnih (i magijsko-praktičnih) korisnih građevina na pravu arhitekturu, poučan je primer Stonehenge iz ranog bronzanog doba, koji je Scheltema* opsežno razmotrio. Pošto, kao što smo videli, ima nameru da dokaže potpunu nezavisnost nordijske umetnosti od klasične antika, a i njen izuzetan značaj za budućnost, on Stonehenge naziva „Petrovom crkvom našeg drevnog doba“¹⁴. Fantastično preterivanje u ovom opisu mora se odmah svesti na pravu meru zato što Stonehenge nesumnjivo predstavlja neobično zanimljivu prelaznu pojavu između geneze arhitekture i njenog umetničkog bivstva za sebe. Pre svega su ovde još uvek vrlo jake one neposredno mimetske tendencije, a ovim se nadovezujemo na neposredno prethodna razmatranja: u osnovi, cela građevina je odraz jedne krčevine u šumi, a Scheltema se u to uopšte ne upušta. Razume se, pri tom valja napomenuti jednu kvalitativnu razliku, recimo, u odnosu na upravo pomenute egipatske stubove: iako su kameni direci, što okružuju slobodan prostor, „imitacije“ drveća na ivici krčevine (Scheltema ističe da su u Engleskoj oko takvih prostora nalazili drvene direke, pa se takva priroda /Wesensart/ još jasnije ispoljavala), oni odmah gube taj karakter, budući da su pokriveni poprečnim gredama i tako međusobno povezani u krug. To pokazuje da ovde nije reč prosto o mimezi samog drveća, nego o mimezi njihove funkcije kao okruženja tako stvorenog posebnog prostora, krčevine. Njom treba izazvati doživljaj jednog određenog prostora, i to — na šta ukazuju već i kameni oltari i velike pristupne ulice — takvog prostora koji je za grupe ljudi pozornica evokacije značajnih zajedničkih doživljaja. Ovde sami ljudi svesno prave ono što tako često daje sama priroda za svrhe magijskih ili religioznih ceremonija (du-

¹³ Gordon Childe, *Man makes himself*, str. 162.

* Frederik Adama van Scheltema (1884—1968), holandski istoričar umjetnosti, živio, radio i umro u Njemačkoj. — *Prim. red.*

¹⁴ Scheltema, *Die Kunst der Vorzeit*, Stuttgart 1950, str. 54.

brave, krčevine itd.). To znači: mimeza nije toliko usmerena prema pojedinim prirodnim predmetima ili njihovim vezama, koliko prema njihovom skupu koji se nudi u vidu prostora, podobnog za kolektivne radnje ljudi. Sprovedene obrede i ceremonije, čiji je cilj već po sebi evokacija, treba intenzivirati evokativnim prostornim dejstvima, dejstvima veštački ograničenog prostora u njegovoj prirodnoj okolini. Ovo je pregnantan primer jednog početnog slučaja kod koga se probuđene emocije ne evociraju samo, u neku ruku, povodom jedne prostorne tvorevine, nego samom njenom jasno uobličenom prostornošću.

Scheltema s pravom ističe veliki značaj ovog građevinskog spomenika, mada njega tu više zanima ono što je kultsko nego ono arhitektonsko. Njegovo citirano poređenje je isto tako zaneseno i obmanjivo kao i polazna tačka tog poređenja, naime to što je pećinsko slikarstvo Altamire nazvano „Sikstinskom kapelom drvnog doba”. U tom poređenju je ispravno to što se u oba slučaja govori o ranim ostvarenjima koja upravo zato — sa stanovništa razvitka slikarstva odnosno arhitekture — nisu sadržavala mogućnosti daljeg razvoja, pa su tako bila sjajni ćorsokaci. Ta besperspektivnost se pokazuje u tome što Stonehenge smelo prenebregava tada mogući arhitektonski zadatak, uobličavanje jedne arhitektonske spolnije građevine, pa sebi za cilj postavlja simultano stvaranje spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora; a besperspektivnost se pokazuje i u tome što je bar postavljen problem koji je odlučujući za arhitekturu, suprotnost teže i otpornosti nosećeg materijala (ponrečne grede na direcima), svakako, bez mogućnosti da se konkretno razvije dinamika te oprečnosti. Istina, direci nose ponrečne grede, ali ove ništa ne nose. Pitanje odnosa uobličenog prostora prema prirodnoj okolini takođe je smelo pokrenuto, ali je, u uslovima upravo nagoveštenih granica sredstava uobličavanja, postignuto više uključivanje arhitektonskih elemenata u jednu prirodnu sliku (dakle, u prostor po sebi tuđ čoveku) nego pretvaranje jednog segmenta prirode u prostor koji je podređen ljudskoj aktivnosti i sposobnosti doživljavanja, prilagođen njima i tako pretvoren u čovekov prostor.

Pošto ovde nisu posredi pitanja povesti umetnosti (pa ni njihovo razjašnjavanje istorijskim materijalizmom), nego jedino i samo filozofija geneze arhitektonskog prostora, tj. filozofsko određenje njegovog karaktera kao estetske geneze, prinuđeni smo da podvojeno analiziramo pojedine momente jednog takvog zanimljivog preteče prave arhitekture. Naravno, i to samo u

pogledu njihove objektivno-estetske suštine, samo kao polaznu tačku za zaključivanja koja daleko prevazilaze taj povod, da bismo tim zaobilaznim putem razradili odlučujuće crte mimeze u arhitekturi. Zato u svom ispitivanju polazimo od problema oprečnosti teže i otpornosti kao principa arhitekture. Već ranije smo citirali shvaćanja Schopenhauera, koji je jasno sagledao centralan značaj ovog problema, mada — kao što ćemo sada videti — sa jednostranog aspekta. U neposrednoj vezi sa ranije navedenim on kaže: „...zapravo, borba između teže i otpornosti je jedina estetska građa lepe arhitekture: njen zadatak je da tu građu sasvim jasno pokaže na raznovrsne načine. Ona ga rešava tako što pomenute neuništive sile lišava najkraćeg puta do njihovog zadovoljenja i zadržava ih na zaobilaznom putu, čime se borba produžava i neiscrpna težnja te dve sile postaje vidljiva na raznovrsne načine.”¹⁵ Ovim je jasno izražen fundamentalan problem arhitekture. On sadrži dva, za nas vrlo važna momenta. Prvo, ukazuje na mimezu mnogo više vrste, na znatno manje neposredno odražavanje spoljnog sveta nego kod dosad navođenih primera. Reč je o energično uopštenoj mimezi, koja odražava suštinu, zakonitost jedne značajne oblasti stvarnosti. Razume se, kod Schopenhauera se još jednoznačno i precizno ne ispoljava njen estetski karakter. Doduše, tu i kasnije on tačno govori o tome da odražena stvarnost u arhitekturi postaje „vidljiva”. Ali pošto on — kao kantovac koji svoj uzor interpretira u Berkeleyjevom duhu — čisto subjektivno shvata kako viđenje tako i prostor, iz njegove estetike arhitekture iščezava konkretno uobličene prostora, a ni vidljivost ne dobija svoje specifično estetsko značenje. Zato on postavlja na glavu odnos između naučnog (dezantropomorfizujućeg) odražavanja i estetskog odražavanja (koje se odnosi na čoveka), budući da se to odnošenje na čoveka javlja kao obeležje čisto korisne građevine i samo se totalitet u oprečnosti među prirodnim silama priznaje kao osnova estetskog.¹⁶ Ipak, taj totalitet mora bezuslovno postojati već u — naučnoj — konstrukciji građevine; dezantropomorfizujuće uopštavanje dejstvujućih sila, njihovog uzajamnog odnosa, neophodna je pretpostavka svakog građenja i zato leži u osnovi svake arhitekture u estetskom smislu. Budući da Schopenhauer malo, odnosno nimalo, značaja ne pridaje vidljivosti, a posebno stvaranju prostora, budući da on — što je s tim tesno povezano — postavlja-

¹⁵ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 43.

¹⁶ *Isto*.

nja ljudskih svrha omalovažava označavajući ih kao „spoljašnja” i „proizvoljna”, njegov, s mnogo duha formulisan problem mora za njega samog ostati nerešiv. I ovde se pokazuje koliko je varljivo videti u arhitekturi početak umetnosti. Bilo da je shvaćen, kao kod Hegela, istorijski ili, kao kod Schopenhauera, sa stanovišta filozofije prirode, objekta odražavanja: u obla slučaja to dovodi do negativnih rezultata. Tek sada ćemo govoriti o estetskoj vezi ovih kategorija. Ova posmatranja dovode nas do drugog momenta: reč je o tome da mimeza borbe pomenutih prirodnih sila, koju je Schopenhauer tačno opisao, mora sazdati sistem, totalitet, da bi svoj odraz uzdigla na visinu jednog arhitektonskog umetničkog dela. Tek iz mnogostruko variranih, razuđenih, pojačanih itd. uzajamnih dejstava ovih sila može nastati jedan, u sebi zatvoren, na sebe upućen, odista u sebi savršen „svet”, koji i dejstvuje kao takav, jedno pravo arhitektonsko umetničko delo. Dakle, poređenje Stonehengea sa inače sasvim drukčijim stvaralačkim principima pečinskog slikarstva Altamire, nastalim iz sasvim drukčijih shvatanja, opravdano je i poučno samo utoliko što su u oboma — na stupnju geneze dotične umetnosti — pojedini momenti sveta njihovog dela dosegli neverovatan stvaralački nivo, a usled objektivnih okolnosti svog nastanka nisu mogli da postignu totalitet savršenstva dela.

Ako se sada okrenemo problemu spoljnog i unutrašnjeg prostora, odmah se pokreće pitanje objekta mimeze u arhitekturi. Kao što smo videli, u Stonehengeu je mitemski dokučena jedna određena prirodna pojava i to na relativno visokom stupnju uopštavanja. Ali ipak ne osnovni princip arhitekture, koji posle dosadašnjeg izlaganja možemo ovako izraziti u još vrlo apstraktnom vidu: to je vizuelna reprodukcija oprečnosti između prirodnih sila, i to tako što su tu oprečnost ljudi spoznali, zahvaljujući toj spoznaji podredili svojim ciljevima i tako nastali odnos sveta prema čoveku izgradili u obliku prostora, usmerenog na vidljivost. Posmatramo li sa tog stanovišta genezu arhitekture (pri čemu ćemo se stalno suočavati s tim da određene građevine izazivaju emocije), pokazaće se po sebi razumljivim to da spoljašnji prostor ranije od unutrašnjeg prostora stiče takvu estetsku osobinu. Doživljaj zaštite od prirodnih sila, od neprijatelja, magijskih sila itd. sa svim njegovim razgraničavanjima stavili smo u središte tih emocija. Ako je to ispravno, jasno je da sama zaštita pre može prerasti u čulno jasnu objektivaciju nego izvanredno raznoliki aspekti i interesi koji se zaštićuju. Ovi podležu velikim promenama u toku dugog razvitka. Mnogo toga što je prvo-

bitno bilo magijski obred i time i elemenat privrženosti starome postepeno se delimično menja u jednu raščlanjeniju, bogatiju i pokretniju religioznu ceremoniju ili čak, kao u Heladi, demokratski pretvara u nešto svetovno. Tako emocije daleko prevazilaze svoje izvore i kondenzuju se u jedan konkretan društveni nalog, pogodan za određivanje oblika prostora. Tek zaštićenosti, njeno razvijanje, navikavanje ljudi na bezbednost stvaraju takvo polje dejstva za doživljaje koje se sve više širi obuhvatajući ceo zajednički život ljudi. Po sebi se razume da to širenje, produbljivanje i usavršavanje doživljaja arhitektonskog prostora modifikuje i spoljnu građevinu. U svakom slučaju, u istoriji arhitekture se zapaža takva razvojna linija. Riegl, koji daje pregnantan i jasan rezime njenih najvažnijih etapa, smatra da je rimski Panteon „najstariji očuvani, sasvim zatvoreni unutrašnji prostor odista značajnih dimenzija i sa očito umetničkim namerama”, ukazujući na to da je sigurno pod dijadosima već postignut odlučan napredak u pravcu uobličavanja unutrašnjih prostora.¹⁷ Za naše stanovište je sasvim sporedno da li je sa aspekta istorije umetnosti Rieglova pretpostavka punovažna, ili se prioritet Panteona osporava u prilog neke druge zgrade. Sigurno je da ni Egipat ni klasična Grčka ne znaju za unutrašnje prostore u ovom, pravom smislu, dakle da je dug, promenljiv razvoj spoljnog prostora, koji je proizvodio moćne elemente, prethodio razvoju unutrašnjeg prostora.

Svakako, istorija bi mogla pokazati mnogo više stupnjeva razvoja oba problema nego što ih daje Riegl-ova zanimljiva skica; ali mi ovde nemamo nikakvog razloga da se u to upustimo čak ni u vidu nagoveštaja. Ipak, čini nam se da je, upravo u interesu filozofske geneze arhitektonskog prostora, poučno ukratko ukazati na dve principijelne zablude ovog istaknutog istoričara umetnosti. Prva Riegl-ova zabluda sastoji se u tome što on iz tendencije antičke umetnosti „da spoljnje stvari reprodukuje u njihovoj jasnoj stvarnoj individualnosti” izvlači zaključak: „ona je morala namerno negirati postojanje prostora”. A i kad se slaže s tim da se uobličanim stvarima „priznaje potpuna trodimenzionalnost”, taj ustupak odmah ograničava u tom smislu što kaže da se ovaj prostor nužno javlja kao „neprobno zatvoren, kubno merljiv prostor, a ne kao beskrajn dubok prostor između pojedinačnih tvarnih stvari”¹⁸. Mada Riegl ovde svesno polazi od određenih pozitivističkih dogmi

¹⁷ Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927, str. 40. i 39.

¹⁸ *Isto*, str. 26. i sledeća, 34.

(pogled izbliza, perspektiva itd.), čini nam se da se kod njega još oseća dejstvo Hegelove pogrešne teorije o arhitekturi kao „plastici neorganskog”. Rieglove konstatacije se s puno smisla odnose samo na plastiku; u njoj je prostor stvarno primarno „kubni”, pa se ceo prostorni spoljni svet — ukoliko uopšte dolazi u obzir kao doživljen prostor — svodi na neposrednu okolinu dela. Međutim, arhitektonski se stalno nešto konkretno prostorno uključuje u jedan konkretan, takođe prostoran svet; umetnost počinje tamo gde uobličavanje nije samo objektivno prostorno nego se svesno tako formira da njegova prostorna posebičnost /Ansich/ nužno postaje prostorno bivstvo za nas /Für uns/. Da je i najprimitivnija arhitektura samo „kubna”, ona ne bi ni mogla biti umetnost, kao što su, recimo, kameni blokovi koji štite stare grobne odaje u stvarnosti samo „kubni” pa zato arhitektonski mrtvi i ne mogu da zrače nikakvom unutrašnjom oživljenošću, nikakvim estetsko-prostornim emocijama. Princip živosti u svakoj plastioi proizlazi iz protivrečnosti prikazivosti kretanja; dijalektika onog sada, kao fiksiranog stanja, u njoj je nerazdvojna od njegovog: odakle? i kuda?

Takvu pokrenutost ne može imati nijedna arhitektonska tvorevina: otpor teže i otpornost materijala uvek se nagoni — iako posredstvom složenog sistema posredovanja — na zatišje, na statičku ravnotežu. Pošto je statika ravnoteže objektivni (najopštiji, još predumetnički) princip svakog građenja, pošto pretvaranje posebnosti /Ansich/ u estetsko bivstvo za nas /ästhetisches Füruns/ ne sme nikad počivati na neistini, pomenuta pokrenutost, koja predstavlja princip oblika za skulpturu, uopšte se ne javlja u arhitekturi. Pod takvim okolnostima odmah postaje jasno da Rieglova razmatranja o dvodimenzionalnosti nikako ne mogu biti umesna kad je reč o arhitekturi. Ona karakterišu sasvim tačno određene, pretežno egipatske i prednjoazijske reljefne oblike, ali naš zadatak ovde nije da o njihovom razvoju u pravcu trodimenzionalnosti raspravljamo makar i u vidu nagoveštaja. Ali čak i najnerazudjenija arhitektura, kao što je piramida, ne samo da je objektivno trodimenzionalna, nego i vizuelno dejstvuje kao prostor, mada sa izvesnih mesta postaje vidljiva samo jedna strana. Ovde se jasno vidi ona druga stranputica u ovim misaonim tokovima. Riegl — i nesvesno — polazi od visokorazvijenih oblika stvaranja arhitektonskog prostora kao što su gotika i barok, to merilo primenjuje — opet nesvesno — na početna ostvarenja i, držeći se do kraja dosledno svojih pogrešnih pretpostavki u mišljenju, u počecima nalazi

„osporavanje” prostora. A time zapliće i zatamnjuje upravo onu razvojnu liniju koju inače tačno izvlači, jer pozitivno arhitektonsko shvatanje prostora ne proizlazi iz negacije prostora. Naprotiv, ono se razvija iz prvobitno relativno apstraktnih i opštih odnosa ljudi prema takvom prostoru koji oni emocionalno-spontano prihvataju kao svoj vlastiti, prema sve zamršenijem prostoru koji se sve više obogaćuje posredstvom društvenih određenja. To se zbiva u razvoju spoljnog prostora od mitskih brda i brežuljaka do grčkih hramova, a i u razvoju unutrašnjeg prostora od egipatskih „malih grobnih odaja sa neuglednim prilazima koje su bile skrivene pogledu spolja”¹⁹ do Panteona, što ga je on tačno opisao i analizirao.

U svom dinamičnom totalitetu svi ti momenti geze pružaju mogućnost da se pojmovno formuliše estetska suština arhitektonskog prostora. Ipak, da bismo mogli naći konkretno-opažajnu polaznu tačku za to, ukratko ćemo navesti izvrsna razmatranja Leopolda Zieglera o Brunelleschijevoj kupoli crkve Santa Maria del Fiore u Firenci. On najpre opisuje ono što je novo i originalno kod te konstrukcije; detalje, pa čak i principe te strane rešenja možemo ostaviti po strani, pošto se njihova konkretna osobina ne tiče našeg pitanja. Međutim, Ziegler^{*} s pravom ističe da se veliki deo ovih objektivno neophodnih konstruktivnih momenata ne opaža kao vidljivo izveden. „Tako, od prave konstrukcije postaje vidljiva samo najmanja mera. Ali, sudbonosno-bitno je to što je vidljiva upravo ta konstruktivna najmanja mera koja je nužna da se saopšti tehnički zadatak i njegovo rešenje opažanja. Optički osjet haje za konstruktivnu osobenost građevine samo utoliko ukoliko posredstvom slike spoljnog prostora tu osobenost ubedljivo i prinudno opaža... Dakle, kupola Santa Maria del Fiore izaziva tako neiskazivo veliko dopadanje zato što izražava konstruktivan zakon zasvođavanja u opažanju prostora, u formalnom ritmu krajnjeg pojednostavljenja i sažetosti. Taj ritam tela građevine, ta statičko-matematička ideja pretvorena u opažajnost, upravo je ono što neko konstruktivno valjano delo pretvara u tvorevinu umetnosti.”²⁰ Ova izlaganja smo citirali ovako opširno zato što se u njima s retkom jasnoćom izražava principijelna

¹⁹ Isto, str. 36.

^{*} Leopold Ziegler (1881—1958), njemački filozof. — *Prim. red.*

² Leopold Ziegler, *Florentinische Introduction zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste*, Leipzig 1912, str. 18. i sledeća.

bitnost: posmatrano neposredno kao postojeće, svako delo arhitekture je naučno regulisan sistem statičkih odnosa ravnoteže. Kao i u svakoj tehnološkoj primeni naučnog odražavanja stvarnosti, ti odnosi se ovde shvataju u smislu dezantropomorfizovanja, tj. prilikom njihovog pretvaranja u praksu nastaje jedna konkretna i realna prostorna tvorevina (spoljnji i unutrašnji prostor). Po sebi se razume da se kod te tvorevine zapaža konkretna povezanost oblika, mada ona po sebi zato ne mora imati nikakve veze sa potrebama i zahtevima čovekove čulnosti. S tehnološkog gledišta, ona može biti veoma duhovita i (za stručnjaka) jasna i pregledna — setimo se, recimo, konstrukcije jedne složene mašine — čak i kad za neposredno-čulnu čovekovu vizuelnost predstavlja potpuni haos.

Zato, da bismo sa stanovišta estetike sasvim rasvetlili tu osobenost arhitekture koja ovde nastaje, moramo striktno istaći razliku u odnosu na „matematički“ karakter muzike. Svako muzičko delo postoji kao jedinstven tonski sistem; bilo da ga posmatramo sa stanovišta evokativne čujnosti ili sa stanovišta matematičko-fizikalne proporcionalnosti itd., ono ostaje jedna jedinstvena i u svojoj jedinstvenosti neukidiva tvorevina. Kao što smo upravo videli, ta nedeljivost u arhitektonskom pogledu ne postoji. „Matematički“ (tačnije: dezantropomorfizujući) sistem odražavanja postoji nezavisno od svog estetskog preobličenja, po sebi je estetski neutralan. Teorijska i praktična pogreška mnogih modernih shvatnja (na primer, Bauhaus), kobna za razvitak arhitekture, leži upravo u tome što se u objektivno tehnološkoj konstrukciji jedne građevine, kad ona kao takva uspe, vidi nešto što je, po sebi razumljivo, estetsko. Zieglerova zasluga sastoji se upravo u isticanju da arhitektonska tvorevina mora imati u estetskom smislu kvalitativno nove crte. To što su one ovde najpre negativno formulisane, naime kao izostavljanje čitavog niza konstruktivno-tehnički neophodnih momenata iz evokativnog sistema vidljivosti, ne može izbrisati činjenicu da je ovo radikalna novina. Moramo razmisliti o tome da je to izostavljanje u procesu umetničkog stvaranja nešto mnogo više nego puka negacija. „Crtanje je izostavljanje“, imao je običaj da kaže Max Liebermann*; tako nastaje nešto kvalitativno novo, pa se tek posredstvom toga fiksira kao estetsko. Svako stvarno umetničko izostavljanje usmereno je ka tome da se estetskoj, antropomorfizujućoj konstrukciji, koja se odnosi na čoveka — i u arhitekturi nije nepo-

sredno i po sebi razumljivo identična sa tehnološkom konstrukcijom, kao što ni plastično-vizuelna konstrukcija nije u skulpturi tako identična sa onom anatomskom — neosporno pribavi važenje kao suvereno jedinom vodećem principu doživljajâ. Dakle, to izostavljanje je u ranije opširno izloženom smislu negacija koja stvara konkretna i pozitivna određenja, dakle estetski prevazilazi puku negaciju utoliko što stvara nove sklopove, nove hijerarhijske sisteme zavisnosti, sisteme rukovođenja itd.

Bilo je nužno energično istaći ovu razliku između tehnološke i estetske konstrukcije u arhitekturi. Međutim, ako ovo pitanje treba stvarno dijalektički obraditi, odmah je nužno dodati da ta razlika ujedno u sebi skriva momenat jedinstva. Nasuprot svim drugim umetnostima u kojima je veza umetničkog odražavanja sa njenim neposrednim, odraženim uzorom u objektivnoj stvarnosti često izvanredno labava, pa važi samo zahtev za slaganje sa suštinom, nalaženje i uobličavanje onih pojava koje omogućavaju neposredno i adekvatno opažanje suštine — taj odnos je u arhitekturi neuporedivo jednoznačiji i strože propisan. Sistem i hijerarhija konstruktivnih određenja, koja čine estetsku suštinu jedne građevine, i sadržinski i formalno su jasno preformirani. Ne samo da se dosad analizirano izostavljanje ograničava na izbor iz tehnološki postojećih datosti, i samo iz njih, nego i tako stvorena, nova, vizuelna, evokativna slika prostora, u krajnjoj liniji, nije ništa drugo već transpozicija prvobitne, dezantropomorfizovanjem nastale konstrukcije u ono što je ljudski vizuelno. U svojoj razumljivosti po sebi, ovo stanje stvari izgleda skoro trivijalno; umetničko uobličavanje bi postalo puka prevara kad izostavljanje konstruktivnih momenata ne bi evociralo vizuelno doživljenu suštinu, kad bi pokušalo da tobože prikazuje konstrukciju druge vrste. Međutim, tek ova — u svojoj evidentnosti — prividno tautološka konstatacija sasvim jasno pokazuje dvostruki karakter mimeze u arhitekturi.

Kad smo u ranijim analizama ukazivali na mimetski karakter pojedinih momenata građenja u vreme geneze, istovremeno smo naglašavali da za suštinu arhitekture to nije od presudnog značaja. Sad je postalo vidno da je njen prvi temelj dezantropomorfizujuće odražavanje opštezakonitih veza u uzajamnom dejstvovanju pojedinih prirodnih sila, naravno, primenjeno na pojedinačan slučaj, čija je singularna osobina determinisana određenim ljudskim ciljevima. Ali u svakom slučaju nastaje sistem dezantropomorfizujućih odražavanja: poštovanje opštosti prirodnih zakona, uz njihovu istovremenu primenu na jedan pojedinačan slučaj. Ipak, samo sa stano-

* Max Liebermann (1847—1935), njemački slikar. — *Prim. red.*

višta primene opštih prirodnih zakona zarad ostvarenja u njoj sadržanih ciljeva, taj pojedinačni slučaj je nešto čisto pojedinačno. A ako se posmatra sa gledišta njegovog vlastitog sadržinskog svojstva, u njemu samom zapaža se proces uopštavanja. Već sama činjenica koju smo istakli, naime da su stvarno značajne tvorevine arhitekture nastale kao rezultat ciljeva jednog kolektiva da posluže za kolektivne svrhe, tendencije uopštavanja vode ka takvom cilju koji je dosada kvalifikovan — u pozicionom smislu — kao pojedinačin. Ipak, odatle sledi da zadatak koji je svagdašnji društveni kolektiv postavljao arhitekturi sadrži energično uopštavanje određujućih socijalnih potreba. A ove postoje neposredno kao spontane želje, naročite naklonosti, sklonosti itd. pojedinih ljudi; razume se, objektivno posmatrane, one su uvek nužne posledice svagdašnjeg društvenog bivstva, klasnog položaja, nacionalnih tradicija itd. Postavljanje arhitektonskog zadatka pretvara ih u objektivirajuću — najpre dezantropomorfizujuću — sintezu, čiji se objektivirajući karakter nikako ne ukida, već samo konkretizuje klasičnim stavom koji ga određuje, tj. onim što imponuje, čak što pretil kod jednog zamka, dvorca. Uzajamni odnosi ta dva apstrahujuća — dezantropomorfizujuća — sistema u socijalno determinisanom zadatku i u njegovom naučno-tehnološkom rešenju proizvode onaj opšti, razume se još ne umetnički oblik građevinskih dela koji smo upravo opisali.

Budući da se sprovodi pomenuti akt izostavljanja, novog raspoređivanja u Brunelleschijevom smislu, on pretvara taj opšti sistem u posebnost koja se odnosi na čulno-vizuelne, duhovno-vitalne potrebe ljudi. A koji je to, za čoveka značajan, sadržaj ovog preokreta? Razume se, neophodna transpozicija apstraktnih konstrukcija u konkretno-vizuelnu i zato čulno-evokativnu mora se pokazati kao duševno-duhovni sadržaj, društveno nužan za život, razvoj i razvitak čovečanstva, da bi mogla da funkcioniše kao osnova svojevrstnog estetskog odražavanja stvarnosti, kao osnova jedne posebne umetnosti. Da bismo mogli da odgovorimo upravo na ovo pitanje, u slikanju geneze pridali smo toliko značaj osećanjima koja su budili građenje, građevine, već na predesteskom stupnju (sigurnost, ponos, itd.). Pošto su građevine za čisto praktične (pa i magijsko-praktične) svrhe dugo vremena izazivale takve emocije, u ljudima se razvio takav signalni sistem l' da sada ne samo da njihovi refleksi reaguju na visinu, solidnost itd. bedema asocijacijom osećanja sigurnosti, nego čak i prostorno-stvaralački oblici zgrada, spoljnji i unutrašnji prostori, nastali posredstvom njih,

u ovom smislu evokativno dejstvuju neposredno kao prostorni oblici. I kao što se kod takvih transformacija onog prosto korisnog u estetsko obično svuda događa, one postepeno razvijaju diferenciranje, istančavanje, širenje, produblivanje itd. tako probuđenih emocija.

Ako se taj kompleks, koji, doduše, potiče iz veoma raznolikih izvora, pa zato na početku u sebi krije različita, čak međusobno heterogena osećanja, sada posmatra kao društveno-istorijski nastalo jedinstvo, onda je njegova sadržina, njegov princip stvaranja jedinstva, očovečeni prostor, tj. prostor samog čoveka. U jednom ranijem kontekstu naveli smo Marxovu izreku: „Vreme je prostor za čovekov razvitak” — i ukazali smo na to da je tu reč o nečem što je mnogo više od metafore. Bez nekog prostog obrtanja, koje bi, naravno, moglo biti samo mehaničko, pa bi zato shematizovalo ovo novo stanje stvari, možemo reći da je i ovde reč o širenju doživljaja prostora (i time posredno i — antropomorfizujućeg — shvaćanja prostora). Već smo ukazali na to da se u svakodnevnom životu spontano odvija antropomorfizovanje prostora. Ali time prostor još ne dobija svojstva koja bi ga učinila takvim prostorom samih ljudi. Naprotiv! U svakodnevnom životu često u prvom planu osećajnog života nužno stoji čoveku tuđ prostor, nezavisan od čovekove svesti, čak — upravo sa neposredno antropomorfizujućeg stanovišta — prostor koji je neprijateljski prema čoveku. Tek kad je čovek prirodu podredio svojim ciljevima, mogao je kod izvesnih segmenata prostora da nastane takav doživljaj da oni kao elementi njegove proširene ličnosti spadaju u njegovu, čovekovu sredinu. Ukoliko dejstvuje kao umetnost, arhitektura upravo ovde počinje. Sigurno nije slučajnost to što ona postaje prava umetnost tek tamo gde se svesno stvaranje jednog takvog prostora ostvaruje na kolektivnoj osnovi, dakle gde karakter takvog prostora ne određuju potrebe i zahtevi pojedinačnog čoveka nego jedne zajednice. (Pojedinačni vladar ranijih orijentalnih društava je prirodan reprezentant takve zajednice.) Za svaki takav konkretan kolektiv nastaju prva arhitektonska umetnička dela. Jezik njihovih oblika — makar koliko pojednostavljen, kao jezika piramida — ima za cilj da takve komplekse osećanja pojedinačnih ljudi sintetizuje u generalne komplekse koji obuhvataju celu zajednicu; s druge strane i istovremeno, u njima se, posredstvom njihovog evokativnog dejstva, razne struje osećanja koje su se, podstaknute prostornim konfiguracijama, dugo vremena razvijale podvojeno, sjedinjuju u jednu jedinstvenu struju. Pošto takav prostor postaje nužna i adekvatna pozor-

nica najvažnijih kolektivnih radnji ljudi, on i dobija takav akcenat da predstavlja čovekov vlastiti prostor, jedini primereni okvir, jedinu adekvatnu sredinu za veoma važne sadržaje čovekovog života. Ta kolektivna baza prodiere i tamo gde građenje služi u privatne svrhe. Pre svega ne treba zaboraviti da je povezanost individualnog života sa njegovim socijalnim osnovama u prekapitalističkim društvima bila mnogo tešnja i neposrednija nego u kapitalizmu. Privatan čovek, koji je davao da se gradi za njegove vlastite svrhe, činio je to kao član jednog staleža itd., pa je ta građevina uvek mnogo više izražavala vlastiti prostor dotičnog sloja nego partikularne osobine posednika. To je važno koliko za jedan *palazzo* iz italijanskih gradova toliko i za antičku vilu ili za građansku kuću iz srednjeg veka.

Ranije smo onaj kategorijalni proces koji dovodi do estetskog postavljanja u arhitekturi opisali u tom smislu da se dve opštosti, jedan sistem misaono savladanih prirodnih zakona, jedan sistem podređene im oprečnosti prirodnih snaga, s jedne strane, i jedna uopštenija društvena potreba, jedan, sad već opšti socijalni nalog, s druge strane, posredstvom nove mimeze pretvaraju u posebnost: u konkretan, vizuelno-evokativan prostor. Tu kategorijalnu promenu ovde valja striktno doslovno shvatiti: tu se upravo ona sadržina koja nastaje iz naučno-tehnološkog rešenja socijalnog naloga dovodi do jedinstva koje je moguće doživeti; stoga, tvorbeni momenti građenja u svojoj vizuelno-evokativnoj obradi i usled nje izražavaju najbitniji elemenat socijalnog naloga i njegovog tehnološkog rešenja, koncentrisan na estetsko, da bi sintetizovali u čoveku dotad sporadično i pojedinačno buđena osećanja i misli u jedinstveni doživljaj, o kojem je čovek mislio, vlastitog prostora. Ali to ispunjenje mora biti rezultat uobličavanja samog prostora. Ranije smo pokazali da je prvi Hegelov ispravan instinktivni pokušaj da arhitekturu shvati kao umetnost morao propasti zato što je on to ispunjenje bio kadar da pojmi samo kao božji lik (slika čoveka). Ovde se još ne možemo podrobnije upuštati u veoma složenu problematiku, u onu koja proizlazi iz neprestanih pokušaja da se arhitektura i skulptura organski sjedine; ne možemo se upuštati u težnje da se njihove dijametralno suprotne tendencije stvaranja prostora dovedu do uzajamnog intenziviranja. Dovoljno je da konstatujemo činjenicu da bi arhitektura prestala da bude samostalna umetnost, da bi morala ostati na nivou onog čisto korisnog kad bi njen zadatak ostao ograničen na stvaranje okvira za čovekovo samopredstavljanje u obliku božjih likova u

skulpturi. Naravno, ta potreba, koju je Hegel shvatao kao jedini cilj arhitekture, postojala je kao deo socijalnog naloga religiozne arhitekture. Ali, sa stanovišta arhitekture, osim što je — s razvitkom društva u sve većoj meri — bila prisutna i svetovna arhitektura, radi se o zadatku koji je postavljen u obliku opštosti i upravo se može ispuniti tako da se njegova opštost pretvori u arhitektonsku posebnost, da postane organski sastavni deo jednog prostora koji se može doživeti kao jedinstven.

Specifičnost arhitektonskog prostora je njegova stvarnost. U slikarstvu i u skulpturi stvara se prostor čija se estetska suština pojavljuje čisto mimetski; on nastaje tako što mimetski odražena tela stvaraju svoju vlastitu, primerenu im vizuelnu sredinu /Umwelt/ kao takav prostor je nešto stvarno: on okružava celog čoveka svaku slikarstvo i skulptura i u ovom pogledu međusobno kvalitativno različiti i da su i jedno i drugo pretrpeli velike istorijske promene.) Nasuprot tome, arhitektonski prostor je nešto stvarno: on okružava celog čoveka svakodnevice; njegovo preinačenje u homogen medijum arhitekture, koji upravlja evokacijama, pretvara čoveka svakodnevice u čoveka u celini ove umetnosti. Samo tako, samo u vidu stvarnog prostora, on može postati vlastiti čovekov prostor u ovom najneposrednijem smislu. Adekvatnost prostora i ljudskih predmeta koji ga ispunjavaju, koje on okružuje (ljudi ili stvari koje su tesno povezane s njegovom egzistencijom, koje oposreduju njegove odnose sa bližnjima, sa prirodom), za posmatrača slikarstva i skulpture uvek je doživljaj kontemplacije o objektima koji se nalaze izvan njegovog ja i koje je samo posredstvom „tua causa agitur” moguće uzdići do njegovog vlastitog sveta; oni sačinjavaju „svet” naspram njega, u kojem on učestvuje receptivnim doživljajem. Ali u arhitekturi je on sa svim svojim telesno-duševnim bivstvom /Sein/ neposredno okružen umetnički uobličanim prostorom; ukoliko ovaj reprezentuje jedan „svet”, taj svet se u svojoj realnosti odnosi neposredno na stvarnog čoveka; on živi, u bukvalnom smislu, u ovom prostoru.

Ovaj karakter stvarnosti, svojstven arhitektonskom prostoru, predstavlja ključ za razumevanje specifične osobine mimeze u ovoj umetnosti. U svakoj drugoj estetskoj postavci stvarnost se javlja kao čisto mimetska, kao čisto postavljena. Ako se ta postavka ukine, svako delo gubi svoju stvarnost; tad je slika samo komad platna s mrljama u boji, itd. A arhitektonski prostor ostaje — nezavisno od svake estetske postavke — precizno i konkretno sazdan stvarni prostor; to što je kod njega estet-

ski postavljeno specifičan je kvalitet njegove stvarnosti, a sama stvarnost ostaje neizmenjena i kad se ukine estetsko postavljanje, nju samo ne primećuje subjekt koji egzistira u tom prostoru; setimo se samo našeg primera Brunelleschijeve kupole u Firenci, gde su sve estetske promene u vidljivoj konstrukciji („izostavljanje“) materijalno stvarne koliko i one koje su njima prikrivene. A kad sad taj fenomen posmatramo sa stanovišta mimeze, možemo i ovde, kao i ranije kod muzike, posmatrati dvostruku mimezu. U primarnoj, prvoj grupi oblik odražavanja koji odražava prirodne zakonitosti kao što su teža i otpornost u njihovoj statičkoj ravnoteži je, u suštini, dezantropomorfizujuće-naučne vrste, kao što je to i drugi oblik koji pojmovno uopštava socijalni nalog što sazreva u pojedinačnim ljudima. Taj dvostruki sistem dezantropomorfizujućih odražavanja stvarnosti postaje sad objekt jedne druge mimeze, one antropomorfizujućie-estetske, koja, međutim, već objektivno postojeću stvarnost prostora, projektovanu na osnovi prve mimeze, ne ukida nego „samo“ kvalitativno menja njegovu konkretnu uobličenosć, adekvatno principima estetskog.

Tako u osnovi arhitekture, kao i muzike, leži dvostruka mimeza. A, kao što smo svojevremeno videli, usled toga što se već po sebi mimetska osećanja menjaju posredstvom druge mimeze homogenog medija, u čisto auditivnoj muzici u toj dvostrukoj mimezi nastaje maksimum, najčistiji oblik dubokih osećanja, moguć ljudima, izivljavanje osećanja po njihovoj vlastitoj dinamici i logici, što ne haje za one mogućnosti koje kauzalni lanci života pružaju ili uskraćuju za njihov nastanak, razvoj, obilje itd. Udvostručena mimeza u arhitekturi kvalitativno je drukčija, pa se zato i sve istorijski uticajne paralele između te dve umetnosti nužno pokazuju kao nezasnovane analogije. Prvo, primarni oblici odražavanja u arhitekturi imaju dezantropomorfizujućie karakter, i to ne samo oni koji su teorijski nego i tehnološki orijentisani, tako da kao njihova posledica nastaje nacrt jedne realne, praktično upotrebljive tvorevine. Drugo, budući da estetska mimeza ovog odražavanja, kao što smo videli, obe praktično konvergentne opšćnosti sintetizuje u jedinstvenu posebnost, ona ne samo da daje aspekt, odraz ove primarne stvarnosti, nego i nju samu preobličava takođe u praktično-realnom smislu, pa realan prostor, koji služi praktično-ljudskim svrhama, pretvara u prostor koji te iste svrhe, takođe kao vodeći, homogeni medijum, razvija u pravcu ostvarenja dubokog doživljavanja. To znači da se i estetski već receptivan čovek ne odnosi samo kontemplativno prema potpuno uobličenom

prostoru, nego se slobodno kreće u prostoru koji je za njega određen i primeren njegovom misaonom i čuvstvenom životu.

Samo to kretanje uopšte ne mora biti estetske kakvoće, i u tome se jasno izražava specifičnost ovog prostora. Dok je pretpostavka slikarskog prostora stroga estetska komponovanost svih mimetski dokućenih kretanja u njemu, čovek zaposeda arhitektonski prostor upravo svojim spontanim, estetski nereguliranim, stvarnim kretanjama; pa čak i u estetskom smislu. Izvesna vrsta kretanja receptivnog subjekta javlja se i pri posmatranju slikarstva i naročito plastike, na primer: kad se takvo delo posmatra uzastopce sa svih strana. Ali i u ovom slučaju menjaju se samo čisto kontemplativni aspekti u odnosu na delo, a čak ni njihovo sintetično sjedinjavanje nimalo ne menja taj njihov karakter. Nasuprot tome, čovekove kretnje u arhitektonskom prostoru su ili čisto spontane ili nisu estetski svrhovno uslovljene. (Magijske ili religiozne ceremonije u hramovima, društvena reprezentacija u palatama, itd.) U takvim slučajevima, estetski karakter arhitektonskog prostora pribavlja sebi važenje u tome što iz homogenog medija njegove uobličenosć /Gestaltetseins/ potiču evokativna dejstva, koja daleko prevazilaze ono što je po sebi svrhovno uslovljeno u emocionalnom svojstvu takvih akata. Dakle, estetski odnos prema arhitektonskom prostoru, čovekovo zaposedanje tog prostora nerazdvojno je povezano sa takvom — ne primarno estetskom — mogućnošću življenja u tom prostoru. Tek budući da čovek ovako živi u takvim prostorima, svaki od tih prostora postaje čovekov vlastiti prostor, takav prostor u kojem njegovi odnosi sa spoljašnjom (nužno prostornom) stvarnošću, uzdignuti do maksimuma svojih intenzivnih mogućnosti, mogu doći do izražaja u punoj čistoti svojih unutrašnjih određenja. I mada pri tom nije nužno, pa se često, skoro po pravilu, i ne javlja razdvajanje estetskog od onog što je magijski itd. svrsishodno, nego su oba kompleksa emocija subjektivno nerazdvojno sjedinjena, mogućnost da se doživljaji sličnih sadržaja, baš kao i kod drugih estetskih oblika, evociraju čak i kad u društveno-povestnom pogledu sasvim odumru povodi koji su ih prvobitno izazivali, pokazuje i ovde realno razdvajanje estetskog od onih postavljanja svrha koja su s njim prvobitno bila nerazdvojno povezana.

Stvarna osobenost udvostručene mimeze arhitekture može se shvatiti samo ako se počne od ove posebne stvarnosti njenih tvorevina. Čudno je i za idealizam Kantove estetike značajno to što on svoju tezu — da je za isprav-

no ponašanje neophodna ravnodušnost „prema egzistenciji predmeta” estetske predstave — ilustruje ukazivanjem na arhitekturu.²¹ Njegove prethodne napomene, od kojih je pozivanje na Rousseauovu mržnju prema rasipništvu velikaša najzanimljivija, ne dokazuju baš ništa. Takvu političku ili religioznu strast moguće je pretvoriti čak u razorne akcije, a time se i ne približiti našem problemu. Naravno, juriš na Bastilju „negira” tu zgradu sve do njenog srušenja s temeljom, ali u ikonoboračkom pustošenju to isto se događalo sa slikama i statuama, prilikom spaljivanja knjiga s literarnim delima itd. U svim tim fenomenima — i u mnogo slabijim, ali u tom pravcu usmerenim svakodnevnim afektima — reč je o umetničkim delima koja ispunjavaju određene socijalne, religiozne, političke itd. funkcije u društvu, i tako mogu postati objekti društvenog sukoba, klasne borbe. U tom pogledu ne postoji bitna razlika između arhitekture i drugih umetnosti.

Diferencija o kojoj je ovde reč nastaje, naprotiv, u estetskoj sferi. Kao što smo videli, ona počiva na sledećem: u drugim umetnostima se stvarnost primerena čoveku uobličava tako što jedan specifičan, homogen medijum realizuje svoje adekvatno odražavanje u umetničkom delu. Međutim, u arhitekturi se sprovodi odgovarajuće preobličavanje jedne tvorevine koja i dalje postoji kao stvarnost. Odatle nastaju neke važne modifikacije u kategorijalnom sklopu /Aufbau/ umetničkog dela. U prethodnoj glavi smo detaljno analizirali kako iz onoga za nas /Füruns/ estetskog odražavanja, iz njegovog fiksiranja u umetničkom delu, proizlazi svojevrsno bivstvo za sebe tog dela. Naravno, ta struktura, fundamentalna za estetiku, mora postojati i u arhitekturi. Ali ona podleže jednoj ne nebitnoj modifikaciji, budući da primarni pojavni način arhitekture, koji je — kao što znamo — zasnovan na udvostručenom dezantropomorfizujućem odražavanju objektivne stvarnosti, već kao takav mora biti nešto za sebe bivstvjuće. Druga, zapravo estetska mimeza ne može i neće ukinuti ovo bivstvo za sebe (dok svaka druga estetska postavka ukida bivstvo za sebe svojih neposrednih objekata, recimo svojih „modela”, i prevodi ih u jedno novo, čisto estetsko bivstvo za sebe); ona izvršava preobražaj „samo” ukoliko se u ovoj za sebe bivstvjućoj stvarnosti ističu ona svojstva koja mogu dejstvovati kao estetsko bivstvo za nas u doživljaju prostora, a iščezavaju (bivaju prikrivana itd.) druga svojstva koja nisu kadra da tu stvarnost unapređuju

²¹ I. Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1975, § 2, str. 95.

nego pre da je sputavaju. A pošto prvobitna stvarnost kao stvarnost mora ostati netaknuta ovim premodeliranjem, onda se i ovo novo bivstvo za nas može pretvoriti u estetsko bivstvo za sebe, pri čemu će ono svoje primarno bivstvo za sebe očuvati kao ukinuto u trostrukom Hegelovom smislu ovog akta. To je takva stvarnost — jedina u čovekovoju celoj životnoj sferi — čiji je način pojavljivanja usmeren na sprovođenje evokativnih doživljaja. Dakle, postoji jedan stvaran prostor čiji je način pojavljivanja, i u svom sklopu i u svojim detaljima, nastao u svrhu tog evokativnog upravljanja. To je stvaran prostor, koji je u svakom pogledu usmeren na zadovoljenje čovekovih potreba, na zadovoljenje njegovih zahteva za unutrašnjim doživljajem. Zato ga možemo nazvati čovekovim vlastitim prostorom, a, kao takav, on poseduje estetsko bivstvo za sebe.

Ako udvostručenu mimezu u arhitekturi, ono opisano pretvaranje dve opštosti u jednu jedinstvenu posebnost, posmatramo detaljnije sa stanovišta dosad rasvetljenog, naići ćemo na specifičnu svojstvenost arhitekture koju smo već susreli u ranijim kontekstima. Mislimo na njenu nesposobnost da umetnički izrazi nešto negativno. Ona beskrajna skala osećanja i stavova u smislu pogleda na svet koja se proteže od tragedije do komedije, satire, karikature, estetski je, zahvaljujući suštini svog stvaranja sveta *a limine*, isključena iz kosmosa evokacija za koje je arhitektura sposobna. Ali to ograničavanje evociranog sadržaja ne sme se shvatiti u nekom privatnom ili čak pejorativnom smislu. Ako neka umetnost ili umetnički rod ne može da primi određene životne fenomene u svoj „svet”, uvek se radi o tome da se jedan određeni odnos čoveka prema stvarnosti, jedan određeni pravac razvoja njegovih najdubljih osećanja, jedan određeni odnos njegove individualne ličnosti prema čovečanstvu i razvoju čovečanstva — konkretno posredovan klasom, nacijom, itd. — može realizovati samo takvim tematskim ili stvaralačkim odricanjem. Ono što je čovečno — u svojoj često opisivanoj, složenoj i široko razgranatoj posredovanosti — nije neka kruta, zatvoreno-jedinstvena, „večna” ideja u Platonovom smislu u kojoj bi „sudelovala” pojedine objektivacije ili načini ponašanja, s tendencijom da se sasvim utope u njoj. Naprotiv, to je živa, pokretna sinteza svih dela, misli i osećanja pojedinih ljudi, klasa, nacija, koji sazdaju čovečanstvo u istorijskoj stvarnosti — sinteza koja se neprekidno dalje razvija, obogaćuje i produbljuje. Umetnost kao samosvest ovog procesa razvijanja nužno nikad ne može *uno actu* ekstenzivno dokučiti taj totalitet. Njego-

vo raspadanje na pojedine, strogo diferencirane umetnosti orijentiše se upravo prema tome da se pojedini suštinski momenti dosegnu tako da u njihovom intenzivnom totalitetu važni momenti te celine ostanu očuvani kao sadržaji samosvesti. I upravo zato težnja pojedinačnog čoveka ka vlastitom svestranom razvoju, najviši stupanj njegovog samouzdizanja u ono čovečno, isto tako nije doseganje jednog gotovog bivstva, u kojem bi istovremeno sva moguća određenja mogla da procvetaju u svojoj ekstenzivnoj potpunosti. To jeste i ostaje težnja, pokušaj približavanja ekstenzivnoj i intenzivnoj beskonačnosti koja je — po sebi — sadržana u ovoj svestranosti, bolje rečeno: koja se objektivno razvija; i upravo taj odnos između težnje i zadatka neizbežno nužno dovodi do pluraliteta puteva kao i uvek samo do približavanja mogućim ispunjenjima.

Dakle, ako ta negacija, to odsustvo svakog negiranja, svake borbe između pozitivnog i negativnog spada u suštinu arhitekture, nameće se pitanje: u čemu se za čovečanstvo sastoji vrednost te, u sferi umetnosti jedinstvene, neposredne i apsolutne privacije? Da bismo odgovorili na ovo pitanje, istorijski moramo poći od toga što smo nagovestili kod geneze arhitekture: naime, da je ona kao stvarna umetnost mogla nastati samo u periodu većih država, pre svega većih gradova. I to samo — i tu istorijski povod počinje da se pretvara u umetnički elemenat — kad je bilo moguće i nužno da svrha koja determiniše konstrukciju i svojstvo građenja dobije kolektivan karakter. Naravno, to je samo polazna tačka za specifičnu suštinu arhitekture. I na mnogo primitivnijim stupnjevima svrha koja je uvek neposredno određivala umetničku praksu bila je magijska tj. kolektivna. Ali ta kolektivna određenost umetničke prakse, o kojoj još nije postojala svest kao o takvoj, usmerena je inače svuda direktno na čoveka (ples, pesma, itd.), pa je i na stvarno prvom stupnju moralo doći do izvesnog ukidanja čisto partikularnog ljudskog elementa u kolektivnom. Kasnije, posle raspada prakomunizma, s nastankom klasnih društava, ono što je društveno-opšte u svim tim umetnostima može pribaviti sebi važenje u estetskom pogledu samo ukoliko konkretne protivrečnosti između čoveka i društva (bilo u vidu konflikta između pojedinačnog čoveka i klase ili nacije, bilo kao sudar klasa i celog društva, kao sudar pojedinih klasa, itd.) adekvatno svom značaju postaju predmeti estetske mimeze. Čini se da je jedini izuzetak apstraktna ornamentika. A ova je, kao što znamo, s jedne strane, umetnost „bez sveta” a, s druge strane, njen

procvat je upravo zato vezan za ne potpuno razvijene društvene prilike.

Sad više nije naročito teško rasvetliti tu posebnost arhitekture na koju mi mislimo. Ona je umetnost koja stvara svet, a ipak se ne odnosi neposredno na čoveka, pre svega ne na pojedinačnog čoveka; ona za tog čoveka — razume se, samo za njega u svojstvu člana jednog društvenog kolektiva — stvara primerenu realnu prostornu sredinu, koja vizuelno evocira tu primerenost. Ipak, u uobičenom svetu arhitektonskog dela sâm čovek, kao objekt mimeze, ne može se ni pojaviti. Upravo stvaranje jedne ujedno primerene i realne prostorne sredine za čoveka isključuje takvo umetničko uobličavanje: kao realan čovek on ulazi u taj „svet” a ne u njegovu mimezu, čovekova realna egzistencija u tom svetu adekvatan je odnos prema njemu. U tom se izražavaju pre svega elementarna određenja prostora, u vezi sa kategorijama, koje su nerazdvojive od njega, kao što su vreme, kretanje i materija. Hegel je u pravu kad kaže: „Ne može se naći nijedan prostor koji je prostor za sebe; nego je on uvek ispunjen prostor i nikad nije različit od svog ispunjenja. Dakle, on je nečulna čulnost i čulna nečulnost.”²² Ovde su jasno date filozofske osnove dve konstatacije koje smo ranije nagovestili. Prvo, uloga dvostruke mimeze koja se pretvara u nešto praktično i koja ovim putem stvara za sebe bivstvujući prostor. Modifikacije koje vrši arhitektura po Hegelovom apstraktno-opštem određenju prostora, naime to što u njoj presudan problem manje predstavlja „ispunjen” nego konkretno ograničen prostor, ne tiču se onog što je odlučujuće kod nje; utoliko manje što se — a to naročito važi za spoljnu građevinu — ispunjavanje prostora, po svojoj suštini, teško može razdvojiti od ograničavanja prostora. Dakle, udvostručena mimeza u estetskom postavljanju arhitektonskog prostora je — kao i u svakoj umetnosti, mada ovde na sasvim specifičan način — postavljanje jednog bivstva za sebe koje, upravo usled toga što u toj mimezi posebičnost /das Ansich/ postaje za nas /Füruns/, pokazuje svoj estetski karakter, vladavinu posebnosti u stvarnosti koja je postavljena u antropomorfizujućem smislu.

Drugo, upravo s obzirom na masivnu materijalnost homogenog medijuma u arhitekturi veoma je važno to što Hegel tako energično naglašava dijalektičko-protivrečno jedinstvo čulnoga i nečulnoga. Kad bi arhitektura bila isključivo realno uobličavanje materije, puko odra-

²² Hegel, *Enzyklopädie*, § 254. Zusatz.

žavanje njenih unutrašnjih zakonitosti, došlo bi samo do dezantropomorfizujućeg odražavanja i do njegove praktične primene. Svako građenje dovelo bi samo do jednog „bivstva koje bivstvuje za sebe” /*daseiendes Fürsichsein*/, do konkretno-materijalne egzistencije, čija se suština ograničava na to što ta egzistencija faktički isključuje druge prostore. Tek zahvaljujući sposobnosti estetske postavke da i nečulan momenat prostora uzdigne u novu, sintetizovanu čulnost svagdašnjeg homogenog medijuma, ovo estetsko bivstvo za sebe arhitektonskog prostora, koje daleko prevazilazi puko bivstvovanje /*Dasein*/, postaje moguće. (Ovde ne možemo opisivati kako se odvija to analogno uzdizanje recimo u slikarstvu ili plastici. Dovoljno je ukazati na to da čisto mimetsko ukidanje i prevazilaženje mora biti sasvim drukčijeg kvaliteta.) Arhitektonski prostor preuzima sva konstruktivna svojstva „bivstva koje bivstvuje za sebe”, „samo” u njemu se struktura tog bivstva svesno ističe kao vizuelna evokacija. To znači da materija kao takva — sa svim svojim zakonitostima, sada uzdignutim do vidljivosti — postaje utemeljujući faktor tog prostora. Ta veza dovodi do otkrivanja svih momenata onog totaliteta koji se, kako je to Hegel tačno pokazao, sastoji od prostora, vremena, kretanja i materije. Posebnost arhitektonskog prostora leži u tome što u njemu sâm taj prostor i materija postaju presežujući momenti jedinstva. Materija je, kaže Hegel, „odnos prostora i vremena kao mirujući identitet”.²³

Tako je kretanje iščezlo iz ovog sintetičnog jedinstva. A, u stvari, u suštinu arhitekture spada upravo taj ovde istaknuti mirujući identitet. Već smo ukazali na to da se u arhitektonski uobličenom sukobu prirodnih sila taj sukob pretvara u nešto što se može vizuelno doživeti ne u svojoj promenljivoj dinamici nego kao statika — razume se, napete — ravnoteže. Na prvom — dezantropomorfizujućem — stupnju odražavanja to je tehnološka nužnost; praktična solidnost bilo koje građevine bila bi nemoguća na ne savršeno statičkoj osnovi. Ali budući da umetnost ovu dezantropomorfizujuću opštost, ovo odražavanje opštih prirodnih zakona, posredstvom još jednog odražavanja konkretizuje u vizuelno evokativnu posebnost, u okviru te čiste materijalnosti i nepokolebljive statike nastaje mnogostruko isprepletano kretanje koje, ukoliko se ispuni suštastveno društveno-ljudskom sadržinom, taj vizuelan prostor pretvara u „svet”, u čovekov svet. Ovaj nastaje već u vizuelnoj konkretnosti uobličenog prostora. U drugim kontekstima.

²³ Isto, § 261, Zusatz.

kad je bilo reči o objektivitetu vremena, pozivali smo se takođe na Hegelova izlaganja o posebnosti u realnoj egzistenciji prošlosti i budućnosti; sad ćemo ih dopuniti njegovim primedbama o realnosti tih vremenskih dimenzija u vezi sa prostorom. Hegel kaže: „Ali prošlost i budućnost vremena, kao u *prirodi bivstvujuce*, jeste prostor.”²⁴ Zato se statika u savladavanju prirodnih zakona tako sprovodi u vizuelnoj evokaciji istinski arhitektonskog prostora da se javlja kao nosilac trajanja, čak večnosti, pa su neograničena bilost /*Gewesensein*/ i isto tako sazdano buduće bivstvo spontano takođe sadržani u doživljaju takvog prostora.

Ovo nužno, estetski normativno dejstvo arhitekture još više se pojačava u adekvatnom subjektivnom odnosu. Već ranije smo istakli da u arhitekturi, nasuprot slikarstvu i plastici u kojima je kvazi-vreme takođe objektivna estetska kategorija, kvazi-vreme može biti samo subjektivno. A zato ono ima sasvim poseban aspekt. Čovekovo kretanje u arhitektonskom unutrašnjem prostoru, njegovo kretanje u vezi sa spoljnim prostorom (približavanje itd.), ne samo da su neizbežni estetski preduslovi receptivnog ponašanja (jedno arhitektonsko delo ne može se kao kompoziciona celina, u načelu, sagledati samo sa jedne tačke), nego, što je neodvojivo od toga, dobijaju značenje čovekovog zaposedanja tog kompleksa stvarnosti. Arhitektonska kompozicija, koja izrasta iz brojnih složenih objektivnih određenja i u kojoj je, kao što smo videli, već objektivno takođe sadržana vladavina čoveka nad prirodnim silama, dobija svoje stvarno intencionalno ispunjenje upravo u takvom zaposedanju do kojega dolazi čovekovim kretanjima u ovom prostoru, primicanjem njemu, obilaženjem oko njega itd. Tek ta čovekova kretanja koja se odnose na arhitektonski prostor upotpunjuju totalitet ovog prostora, kako za sebe tako i za čoveka. Hegel kaže o kretanju u upravo navedenom opštem kompleksu: „Kretanje je proces, prelaženje vremena u prostor i obrnuto.”²⁵ Zahvaljujući tome što to kretanje ispunjava pomenute svrhovne postavke, koje objektivno leže u osnovi celokupne građevine i uslovljavaju konkretno-jedinstven, u posebnost transformisan karakter statike u sukobu prirodnih sila, ovo subjektivno ponašanje dobija pojačani unutrašnji patos, pa može postati primeren, čak proširujući i produbljujući organ onog „sveta” kojem arhitektonski prostor kao receptivno bivstvo za nas /*rezeptives Füruns*/“ daje život. Naravno, dosad opisano subjektivno ponašanje društveno-po-

²⁴ Isto, § 259.

²⁵ Isto, § 261. Zusatz.

vesno je vezano za vreme; to jest, ono postoji kao neposredno neizmenjivo samo dok su predestetske svrhe građevine žive, dejstvujuće sile u zajedničkom životu ljudi. Ali delo otkriva upravo ovde, kao i u drugim umetnostima, svoj — prvobitno često nesvesno nastao — estetski karakter. Odumiranje onih stavova koji su prvobitno doveli do stvaranja građevine i subjektivnog odnosa prema njoj ne mora povući za sobom i iščezavanje estetskog prostora i mogućnosti njegovog doživljavanja. Štaviše, sâm prostor tako intenzivno, tako silno izražava prvobitnu evokativnu intenciju da sad čisto estetsko doživljavanje tog prostora u sebi može očuvati najvažnije čuvstvene sadržaje /Empfindungsgehalte/ njegovog nastanka i njegove savremene dejstvenosti, razume se, s mnogostrukim modifikacijama. Dakle, odumiranje takvih sadržaja ili njihovo održavanje u životu ne razlikuje se, u načelu, od sličnih procesa u sad već istorijskom dejstvu drugih umetnosti. I ovde je odlučujući faktor prelazanje u razvitak samosvesti ljudskog roda, one tako svagda omogućene žive i oživotvorujuće svesti o aktualnosti ili zastarelosti: „*tua res agitur*”.

Iz svega ovoga jasno proizlazi da ovde opisana evocirana osećanja /evozierten Empfindungen/ moraju imati takav kolektivni karakter koji je kvalitativno drukčiji nego u drugim umetnostima, odnosno karakter nečega što je usmereno neposredno na ono što je opšte. Iščezavanje negacije, otvoreno ispoljene protivrečnosti iz „sveta” arhitekture bilo je prećutan ali svuda implicitno prisutan sadržaj svih naših neposredno prethodnih razmatranja. Subjekt potčinjavanja prirodnih sila u društvenom smislu može biti samo opšti. Već opštezakonito, još ne tehnološki usmereno ovladavanje prirodnim silama izražava moć društva, a ne moć pojedinačnog čoveka u savladavanju prirode. A naročito je postavljane svrhe, koje leži u osnovi građevine, neukidivo upravo neposredno kolektivno postavljanje svrhe. Kao što smo videli, to važi i za građevine koje služe u privatne svrhe. Ako se apstrahuje prvo, opšte pitanje odražavanja, koje može biti samo kolektivno, u estetiци privatne kuće klasične određenost individue preseže čisto ličnu partikularnost te individue. Naravno, kolektivnost je u svojoj svagdašnjoj istorijskoj pojavi rezultat klasnih borbi; upravo za arhitekturu najizrazitije važe Marxove reči da su vladajuće ideje jednog doba ideje vladajuće klase. Ali dok se u drugim umetnostima — u svakoj različito — odražavanja tih borbi, njihov unutrašnji i spoljašnji antagonizam, njihov uspon i pad, njihove tragedije i komedije i sami pojavljuju kao mimetski, arhitektura izražava —

u nešto pojednostavljenoj formulaciji — uvek samo njihove svagdašnje rezultate a ne njihov društveni razvoj. Naglašavamo da smo rezervisani u pogledu ovog pojednostavljivanja, zato što bi svaki rezultat morao biti prazan, apstraktan, lišen sveta, ukoliko se na njemu ne bi neposredno video trag njegove geneze. Ali time se kvalitativna suprotnost prema drugim umetnostima ne ukida, pa čak ni smanjuje. Arhitektura ne izražava, kao te umetnosti, borbe u okviru svagdašnjeg društva, borbe za čovekovo ovladavanje prirodom, proces razmene materije između društva i prirode, nego pre svega potčinjavanje prirode potrebama jedne konkretne ljudske zajednice, i to kako u tom pogledu svagda dostignut stupanj tako i ljudske svrhe koje su se odista ostvarile u tom procesu.

To znači da se sve što je negativno postavlja dvojako kao neegzistentno, kao nešto što leži sasvim izvan ove sfere. Prvo, sad već vizuelna statika arhitektonske konstrukcije koja stvara prostor izražava upravo naznačeni stupanj u ovladavanju prirodnim silama, pokazujući ponos svojstven konačnoj, ovekovečenoj pobedi. Ono što je već prevladano iščezlo je bez traga, pa više ništa ne nagoveštava dalje napredovanje. Razume se, u konkretnosti uobličenog stepena sadržani su implicitno — ali samo objektivno, samo po sebi — prošlost i budućnost; uprkos tome, samo uobličavanje je konačno fiksiranje onoga što je upravo osvojeno. A ako se setimo da svako umetničko delo upravo u svom najdubljem umetničkom dejstvu uvek ovekovečava svoje vlastito mesto u procesu razvitka čovečanstva, shvatićemo da se arhitektura samo direktnije, neposrednije, bez prevladanih disonancija i zato bez perspektiva za budućnost odnosi na onaj isti objekt koji u drugim umetnostima dolazi do izražaja na složeniji, posredniji način, na način koji je pun protivrečnosti. Zato bismo izvrtali pravo stanje stvari, ako bismo ovde videli neko odricanje, neko siromaštvo. Naprotiv, ova negacija svakog negativiteta zasniva singularnu osobenost arhitekture, naime to da je jedino ona kadra da direktno obelodani opšte društveno bivstvo u jednom periodu, da društvenim određenjima, što se u životu nameću mnogostrukim posredovanjima dela, misli itd. pojedinačnih ljudi da dejstvo neposredne, čulno upadljive evokacije. Društveni patos koji svaku umetnost bilo kako, makar i posredno prožima, ovde se ispoljava u sasvim čistom obliku; nebivstvo /das Nichtsein/ negativiteta izrasta u čist i zreo pozitivitet. Isto je tako i sa razvojem unutrašnjih suprotnosti jednog društvenog stupnja u arhitekturi. Ni ovde rezultat nije neko apstrakt-

no odbacivanje njegovih društvenih pretpostavki, pa ni prosto praznjenje. S jedne strane, arhitektonsko rešenje obuhvata ona opšta određenja koja od svakog društva — uz sve protivrečnosti i suprotnosti njegovog sklopa i njegovog bivstvovanja — grade realno jedinstvo. S druge strane, u načinu sprovođenja svagdašnje sinteze uvek se pomalo odražava i društvena problematika koja leži u osnovi toga. Razume se, i ova se ovde javlja uvek u — neposredno — afirmativnom obliku. Ali nije teško u preterano patetičnim oblicima baroka sagledati krizni elemenat klasnih borbi toga doba. To stanje stvari se nimalo ne menja time što do ovoga može doći samo indirektno, pa se arhitektonski uobličena problematika estetski ipak pojavljuje kao mirujuća ravnoteža, makar koliko bila ispunjena tenzijom.

Dakle, evokativno bogatstvo, svet arhitektonskih tvorevina zasniva se na ovom isključenju svakog negativiteta, na isključenju prisutnosti svake borbe, a taj pozitivitet, koji se privatno izražava, srasta u arhitekturi sa činjenicom da se u njenom umetničkom uobličavanju pretežno pretvara ono što je opšte u posebnost, dok je pojedinačnost, baš kao i negiranje, isključena iz njene sfere. Ta dva kategorijalna odnosa idu zajedno. U upravo opisanom odsustvu svakog negativiteta, u centralnom značaju rezultata društvenih procesa umesto samih borbi koje su vojevane za to, uključena je već intencija ka opštosti, ka ostavljanju svega pojedinačnog za sobom. Ono pojedinačno, ukinuto i prevaziđeno u estetskoj posebnosti, ima u drugim umetnostima uglavnom (razume se, ne isključivo) tu funkciju da očituje takve borbe. Kad sadržaj koji tako nastaje uporedimo sa našim ranijim izlaganjima, po kojima se estetska mimeza u arhitekturi ne usmerava neposredno na objektivnu stvarnost, nego preinačujući odražava dva njena opšta, dezantropomorfizujuća odraza, jasno se vidi da se kategorijalni sklop u arhitekturi ne može — kao u drugim umetnostima — bazirati na tenziji između opštosti i pojedinačnosti, na njihovoj, protivrečnostima ispunjenoj sintezi u posebnosti. Naprotiv, njegova glavna tendencija je da opšte moći čovekovog života — vladavinu društva nad prirodnim silama, njegovu kolektivnu delatnost u interesu kolektivnih ciljeva — iznese na videlo tako da udvostručena mimeza stavi pojedinačnog čoveka u neposredno doživljiv, evokativan odnos prema estetskom odražavanju tih moći, koje se ovde javljaju kao prostorna stvarnost.

U ovom procesu specifično estetska kategorija posebnosti ima tu funkciju da opšte sile dovede u nepo-

srednu vezu sa čovekom, sa svakim pojedinačnim čovekom. I to tako da se u ovom odnosu posredstvom evokacije može doživeti njihov opšti, kolektivni karakter. Pošto je u arhitektonsko-estetskom sadržaju ove opštosti toliko prevaziđen /aufgehoben/ njen zategnuti odnos prema pojedinačnosti da je sasvim iščezao, estetska mimeza takođe ne može da prikaže pojedinačnost kao estetsku kategoriju. U toku ranijih izlaganja već smo skren-

pažnju na to da se ta pojedinačnost ne sme brkati sa detaljem. Naravno, u svakoj arhitekturi ima detalja; ali oni estetski egzistiraju isključivo na osnovu svoje funkcije u celokupnom sklopu, dok u drugim umetnostima služe i tome da izraze protivrečnost, umetnički plodnu napetost između pojedinačnosti i opštosti, njeno ukidanje u posebnosti. Dakle, ova kategorijalna razlika između arhitekture i svih drugih umetnosti ne samo da određuje odlučujuće principe kompozicije nego zadire čak u detalje. Tek ovo uspelo sadržinsko jedinstvo, ovo obuhvatno bogatstvo homogenog medijuma omogućava to da istinski estetska građevinska dela imaju kompoziciju jednog sveta. Tek ono izaziva specifično katartična dejstva arhitektonskog prostora: iznenadno, naglo uzdizanje partikularnog pojedinačnog čoveka u onu atmosferu, na onu visinu sa koje se moć opštedruštvenoga, koja vlada u zajedničkom socijalnom životu i delovanju ljudi, može doživeti potresno. Ali ne kao moć koja bi stajala nasuprot čoveku kao neprijateljska ili preteća, već kao njegova vlastita moć koju on, razume se, ne može imati u samom svom partikularitetu, nego samo kad se uzdigne u konkretno-opšte jedinstvo svog svagdašnjeg konkretnog kolektiva. Koliko god sadržaj i oblik ove katarze mogli biti različiti od onih u drugim umetnostima, ipak u potresu i u njegovom estetskom razrešenju ovde dejstvuju iste strukturne kategorije.

Ovu jedinstvenost arhitektonskog prostora možemo sasvim posebno razjasniti ako je protivstavimo drugim vrstama estetskog stvaranja prostora, onima koje su svojstvene plastici i slikarstvu. Ovo kontrastiranje je poučno već i zato što su te umetnosti dugo vremena tesno sarađivale sa arhitekturom (iako su nastale nezavisno od nje), tako da njihova konvergencija, odnosno divergencija rasvetljava ne samo suštinu svih tih umetnosti nego i važan deo njihovih istorijskih realnih uzajamnih odnosa. To pitanje je relativno prosto kod plastike. Prostor svakog od njenih dela je stvarno kubni, kao što to Riegl pogrešno kaže za određene faze arhitekture. To znači, svako to delo je — sa kategorijalnog stanovišta — predmet u prostoru, a ne princip za konstruisanje vlastitog

prostora. Ukoliko plastika kvalitativno određuje jedan prostor, taj se prostor ograničava na njenu neposrednu okolinu. Zato njoj nije svojstvena nekakva imanentna tendencija da se takmiči sa arhitektonskim uobličavanjem prostora. Zato je arhitektonsko stvaranje prostora u principu uvek u stanju da kubno-plastične predmete kao organske sastavne delove podredi prostornom totalitetu, koji je ono proizvelo, da ih organski uključi u taj totalitet. Sasvim uopšteno rečeno, uvek se radi samo o tome da se oni svagdašnjom arhitektonskom kompozicijom stave u relativno izolovane položaje koji ih čine samostalnim i u kojima se njihova specifična predmetnost može izživeti bez ostatka, pri čemu oni zajedno sa ovom arhitektonski stvorenom okolinom mogu predstavljati puke momente ukupne arhitektonske kompozicije prostora. U raznim građevinskim stilovima kvalitativno je različit ovaj poredak koordinacije i subordinacije. Ali bilo da se plastična dela smeštaju u niše ili se, kao u gotici, dovode u vezu sa nizom stubova, osnovni princip ostaje isti. Čak i takva individualna rešenja kao što je Michelangelova kapela Medici mogu se svesti na ovaj princip: obezbediti specifičan prostor za svako kubno-plastično obličje i zatim to obličje učiniti pukim momentom sklopa, ritmike ukupnog prostora.

Mnogo složeniji je odgovarajući odnos između arhitekture i slikarstva. Ono stvara u svakoj individualnosti dela jedan — mimetski — prostor jedinstvenog kvaliteta, koji bezuslovno teži da pribavi važenje svojoj vlastitoj dinamici nasuprot dinamici stvarnog arhitektonskog prostora. Naravno, kao što znamo, svako slikarsko delo je protivrečno-organsko jedinstvo dvodimenzionalnih i trodimenzionalnih faktora. Ali estetska harmonija slikarstva i arhitekture može nastati samo na bazi dvodimenzionalnosti, jer samo u ovom slučaju slika popunjava i ukrašava zid, čija je suština određena isključivo funkcijom tog zida u ukupnom arhitektonskom prostoru. Dakle, ako u slikarskom odražavanju stvarnosti ostaje očuvana vladavina dvodimenzionalnosti, nastaje takav nedostižan sklad arhitektonskog uobličavanja prostora i slikarske dekoracije kao u vizantijskim mozaicima Ravene. Ali ako — s pojavom Giotta — procveta slikarstvo u pravom smislu, putevi ove dve umetnosti nužno se razilaze. Revolucija koju je Giotto započeo u slikarstvu bila je tako epohalan događaj da je većina njenih istoričara detaljno ispitala samo tu stranu, a retko ili samo u vidu uzgrednih primedaba ulazila u principijelnu problematiku koja nas interesuje. Pri tom, Giotto je slikao freske, dakle objektivno je bio stavljen pred zada-

tak da ukrasi onaj konkretni zid koji pokrivaju njegove freske i da ujedno očuva, čak potkrepí njegovu funkciju u arhitektonskom totalitetu. Ali pri tom se kod njega ispoljava jedna duboka, nerešiva protivrečnost. Svaka pojedina Giottova slika slikarskim sredstvima uobličava po jednu veliku jedinstvenu životnu dramu, pa zato u svakom slučaju mora stvarati primeren joj, jedinstven, neuporediv — mimetski — prostor. Arhitektonsko jedinstvo zida se raskida zato što svakoj fresci odgovara jedan zaseban — mimetski — prostor. Zid postaje puki povod fresaka, izložba divergentnih slika, pa se — sve dok je receptor opčinjen Giottovim slikarstvom — sasvim zaboravlja arhitektonska funkcija tog zida. Ona se može zapaziti samo ako se apstrahuju freske. Slična je situacija i kod Giottovih velikih sledbenika, kod Masaccia, Mantegna, Piero della Francesca itd.

Naravno, uvek postoje primeri za suprotne tendencije. Tako je i sa freskama Španske kapele u Santa Maria Novella, a i kod Bonozzo Gozzolija, itd. A što se tiče stvarnih slikarskih vrednosti, u koje stvaranje prostora spada kao pretpostavka ljudskog uobličavanja, oni su, ipak, znatno ispod nivoa Giotta i njegovih velikih sledbenika. Dakle, ovde je protivrečnost između slikarskog i arhitektonskog prostora očita. Razume se, bilo bi dogmatično zaustaviti se kod protivrečnosti u ovoj gruboj nepremostivosti, jer upravo visoka renesansa pruža primere veoma značajnih pokušaja rešenja. Jednim putem je, posle ne malobrojnih preteča, krenuo Raffael (pre svega u Stancama). Daleka mu je bila pomisao da se odrekne trodimenzionalnosti slikarstva a s njom i vidljivog prikazivanja najvažnijih, tragičnih, idiličnih itd. vrhunaca zemaljskog života. Prema tome, njegova težnja je usmerena na to da tako uredi, da tako ukroti trodimenzionalno mimetsko uobličavanje prostora da ono ne dejstvuje razorno na arhitekturu. Kao i kod svakog velikog umetnika, temeljna tendencija je u ljudskom sadržaju sliká: Raffael teži reprezentaciji na najvišem nivou, takvoj koja ima maksimalan značaj kao pogled na svet. Doduše, u uzajamnom odnosu između sila ljudskog života koje je on prikazao nikad sasvim ne iščezavaju dramatični konflikti; ali akcenat uobličavanja leži na njihovom — nedavnašnjem — sadejstvu, na njihovoj — nedavnašnjoj — harmoniji, a ne na ostrim kolizijama protivrečnosti i suprotnosti. Prema tome, mimetski prostor je isto tako fundament i ispunjenje tako shvaćenih ljudskih odnosa, kao što je kod ranijih velikih slikara tu funkciju ispunjavao za dramatisovanje već vidljivog života. Njegova trodimenzionalnost ostaje očuvana, ali pre

svega kao dostojna pozornica za takve reprezentacije jednog — u krajnjoj liniji — harmoničnog životnog sadržaja; to jest tako da prava mimetska dimenzija uobličanog prostora ostaje razapeta u okviru jedne dekorativne dvodimenzionalnosti. I pored svih kvalitativnih različnosti po kojima se „Disputa” odvaja od „Parnasa”, od „Petrovog oslobođenja” itd., ta zajedničnost sveutemeljujuće kompozicijske osobenosti prožima sve pomenute slike. Već sâm prekid sa celim ciklusima na jednom zidu, strogo povijanje za specifičnim oblicima svakog zida (prozor u obe poslednje pomenute slike) pokazuje da se tu radi o jedinstvenom i svesnom pokušaju prevladavanja protivrečnosti sa stanovišta dekorativne reprezentacije.

Dijametralno je suprotan pravac kojim je krenuo Michelangelo u slučaju tavanice Sikstinske kapele. Pošao je od posebnog mimetskog prostora slikarstva, koji svakoj slici služi kao osnova uobličavanja i nužno mora biti u sukobu sa stvarnim vizuelnim prostorom arhitekture. Michelangelo dovodi do krajnjih konsekvenci tendenciju koja je imanentna slici, ali tako da se posebna uobličavanja prostora u pojedinim slikama sintetizuju u dinamično jedinstvo svima njima zajedničkog mimetskog prostora. Tako cela tavanica postaje jedinstvena mimetska prostorna kompozicija koja potpuno anulira arhitektonske funkcije stvarne tavanice i dovodi do kulminacije realnog prostora kapele u mimetski stvorenom prostoru tavanice. Time se ostvaruje jedno sasvim singularno rešenje ovog sekularnog konflikta između arhitektonskog i mimetski-slikarskog prostora. Ali ono je iz raznoraznih uzroka, ipak, samo jednokratno rešenje, vezano za Michelangelovu ličnost, mada su i značajni umetnici, kao što je Correggio, preduzimali nešto slično. Osnova tog rešenja je pre svega u Michelangelovom dubokom pogledu na svet. Naime, mimetska prostornost slikarstva po sebi ne iziskuje onu opštost koja obuhvata svet a koju je on dao svom prostoru tavanice; zavisno od predmeta umetničke obrade i od sredstva izražavanja, osnove mogu ležati duboko u onome što je lično i prolazno, pa njih i uzdići do umetničke posebnosti. Ali da tako stvoren prostor ne bi postojao samo u sebi i za sebe, nego i potiskivao — u principu opšti — arhitektonski prostor, on mora zahvaljujući svojoj tematici i njenom umetničkom savladavanju biti kadar da konkuriše toj opštosti. Kad u takvom slikarstvu prevagnu tendencije igre, pred nama se javlja, čak i pored sve tehničke uspelosti, ona stara disonancija. Tome se pridružuju i dva, za Michelangela posebno povoljna momenta. Prvo, skulpturne tendencije njegovog slikarstva, koje njegove figure približavaju ku-

bnom elementu plastike. Ako one pre dejstvuju kao kočnica nego kao podsticaj za normalan mimetsko-slikarski prostor, ovde postaju upravo nosioci njegovih specifičnih mimetskih sinteza. Drugo, arhitektonska jednostavnost, čak primitivnost Sikstinske kapele, naročito njene tavanice, koja je mogla biti prosto zbrisana naletom Michelangelovog patosa, dok kupole, kod kojih su često činjeni slični pokušaji, reprezentuju mnogo pregnantniji, pravim vlastitim životom ispunjeni i zato otporniji prostor.

Ovde nam namera nije mogla biti da makar samo nagovestimo iscrpljivanje ovog problema. Analiza protivrečnosti i njihovih rešenja trebalo bi da posluži tome da se osobenost, samostalna estetska moć arhitektonskog prostora bliže nego dosad konkretizuje u ovom uzajamnom odnosu sa drugim umetnostima koje stvaraju prostor. Tek tako možemo jasno sagledati estetsko jedinstvo svih umetnosti i specifičnost upravo arhitekture u celokupnom bogatstvu njihovih određenja. Na to jedinstvo sad moramo gledati iz drugog važnog ugla, iz ugla prvobitne povesnosti svake umetnosti, koja važi i za arhitekturu. Naime, budući da u arhitekturi dolazi do pretvaranja dve ranije tretirane opštosti u estetsku posebnost, upravo u tome što tako doživljeni prostor ima karakter sveta energično se ispoljava društvenost tog prostora. Ali to ujedno znači i izrazitu istoričnost arhitekture kao umetnosti koja se nužno gubi u shvatanju arhitekture kao početka razvoja umetnosti ili kao odražavanja pukih prirodnih odnosa. Zasluga estetike Nicolaja Hartmanna je u tome što ona veliki značaj pridaje toj, reklo bi se, penetrantno istorijskoj suštini građevinske umetnosti. Budući da on taj njen karakter izvodi iz same njene suštine manje nego što je to ovde slučaj, u celini uzev u pravu je kad tvrdi da je građevinsko delo „stavljeno u pojavno vreme i s njim u pojavni život”.

Ispravno je takođe videti u građevini „u neku ruku odeću” „najuzeg zajedničkog života” ljudi, zbog čega se i „povesni narodi i epohe mogu „pojavit” u svojim građevinskim delima”, i to „upravo njihovi ciljevi, želje i ideje”.²⁶ Glavna linija je u svemu ovome ispravna. Za žaljenje je samo to što Hartmann, iako se objektivnom idealizmu približava više od svojih savremenika, ipak, i ne priznajući to, podleže generalnoj mani subjektivnog idealizma, tj. misaono razdvaja prave probleme estetičkih kategorija od istorijske uloge umetnosti. Zato u

²⁶ N. Hartmann, *Ästhetik*, str. 126. i sledeća. (Upor. Nikolaj Hartman, „O pojavljujućoj pozadini u arhitekturi”, *Estetika*, Kultura, Beograd 1968, str. 147.)

ovom slučaju ne vidi da se — kao i u svakoj umetnosti — i u arhitekturi upravo najdublji i najpresudniji formalni problemi, i to upravo u estetskom pogledu, kao problemi konkretnog uobličavanja prostora ne mogu razdvojiti od svoje istorijske baze. Konkretno društveno — još predestetsko — postavljanje cilja, o kojem je toliko puta bilo reči, čini ovo po sebi razumljivim; jer kako bi, recimo, to tako konkretno društveno moglo imati neki drugi a ne izrazito istorijski karakter?

A sad se radi o nečem višem; posredi je to što je ova društvena suština ne samo nerazdvojno povezana sa egzistencijom arhitekture nego čak seže i u njene najdublje estetske slojeve i izrasta iz njih. Za ubedljivo demonstriranje ovog položaja dovoljno je podsetiti na često opisivan nastanak barokne arhitekture. U svojim monumentalnim projektima renesansa na vrhuncu daje prednost centralnoj zgradi kupole. Čak i kad je, duboko uzbuđen socijalnom, političkom i religioznom krizom tog doba, kao i krizom tadašnjeg pogleda na svet, već daleko prešao granice renesansne harmonije, Michelangelo još nije bio raskinuo s tom koncepcijom; štaviše, smatrao je da se pri gradnji crkve sv. Petra valja vratiti tipičnom Bramanteovom renesansnom projektu.²⁷ Razume se, njegov plan kao koncepcija prostora, ipak, predstavlja dijametralnu suprotnost Bramanteovom planu. Tragičan nemir, strasna težnja za monumentalnošću, u kojima je previrao dubok unutrašnji nemir i problematika, skriveni iza jakog i silnog patosa, možda su po prvi put punovažno spojeni u Vignolinom unutrašnjem prostoru crkve Gesu. Dvořák* uverljivo opisuje radikalno novu sintezu duguljaste zgrade i kupole, koja dočarava pojačano slikarsko dejstvo. Tu zgradu on upoređuje sa prividno sličnom starohrišćanskom bazilikom. „Razlika se sastoji u tome što su bočne lađe obogaljene, što su se pretvorile u nizove međusobno povezanih kapela, odvojenih od glavne lađe rasporedom trijumfalnih lukova. Tako bi glavna lađa delovala kao samostalna sala da nije povezana sa prostorom kupole. Tu moćni dvostruki direci nose jednu tešku gredu na kojoj počiva isto tako na tone težak svod sa usećenim prozorima. Glavna lađa je široka i relativno kratka. Duhovni i umetnički centar građevine je prostor kupole; on nije odvojen od ostale građevine, nego utiče na ceo unutrašnji prostor. Stupivši u crkvu, posetilac sa svakim korakom sve jače doživ-

²⁷ M. Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst*, München 1928, tom II, str. 104. i sledeća.

* Max Dvořák (1874—1923), austrijski estetičar i istoričar umjetnosti. — *Prim. red.*

ljava kupolu, pa taj dominantan uticaj rastače sjajan prostor sale i masivne građevinske oblike koji ga okružuju. Kao da se sve što je umetnost izumela za tektonsko savladavanje masa, kao kakva natprirodna sila, kreće ka prostoru kupole, gde teža gubi svoju moć a pogled i duh se uzdižu u više regione.²⁸ U takvim slučajevima — a svaki značajan arhitektonski prostor mogao bi se na sličan način svesti na svoj socijalni čuvstveni sadržaj — lako se zapaža da naučno-tehnološko savladavanje prirodnih sila, doduše, u svojoj sad već vidljivoj mizezi pruža opšti fond doživljaja za arhitektonsko stvaranje prostora, ali da je ono, uprkos tome, samo vehikl za ispunjavanje socijalnog naloga, isto tako preinačenog zarad podsticanja evokacije. Dakle, istoričnost arhitekture zasnovana je upravo u njenim najdubljim i najpresudnijim formalnim problemima. Opštost, čisto afirmativan karakter ovog fundamentalnog odnosa oblik-sadržaj nije sputavajući momenat ove istoričnosti, već joj, naprotiv, daje još jaču osobenost. Upravo ono zajedničko što ljude, makar i protivrečno, čak antagonistički, socijalno povezuje i sjedinjuje dobija ovde, u svojoj estetskoj posebnosti, neizbrisivu povesnu fizionomiju.

Iz svega toga sledi izvanredna osetljivost arhitekture kao umetnosti prema društveno-povesnim promenama. Valja naglasiti: kao umetnosti, jer, opet za razliku od drugih umetnosti, svako društvo mora počev od određenog stupnja razvitka imati građevinarstvo. Društvo bez slikarstva ili tragedije ne samo da se može zamisliti nego je u više mahova i realno postojalo, ali bez građevinskih dela ne može. Međutim, ova ogromna prinuda koju vrši društvena potreba nikako ne učvršćuje one momente socijalnog naloga koji umetnički karakter arhitekture određuju kako u dobru tako i u zlu. Naprotiv, ona njihovo dejstvo čini labilnijim nego kod ijedne druge umetnosti. To je povezano upravo sa neposredno socijalnim karakterom arhitekture kao nauke, koji se afirmiše bez ograde. Svako labavljenje odnosâ između društveno uslovljenog misaonog i čuvstvenog sveta individua i njihovim sumiranjem dobijenog socijalnog naloga mora, naime, uneti u ove nesigurnost i nestabilnost, mora taj nalog učiniti apstraktnijim, neobaveznijim nego u svim drugim vrstama umetnosti. Naime, pošto se cijalnim karakterom arhitekture kao nauke, koji se afirmičnih ljudi, njihovih sudbina itd., pošto se druge vrste umetnosti samo zahvaljujući posredovanjima, koja je preformirao njihov svagdašnji homogeni medijum, tiču

²⁸ *Isto*, str. 115. i sledeća.

društva kao totaliteta, i pošto su u njima rešenja problemâ oblik-sadržaj neposredna postignuća po jedne stvaralačke ličnosti — u tim drugim vrstama umetnosti uvek ima otvorenih zaobilaznih puteva, koji i usred opštedruštvene problematike omogućavaju veoma vredna ispunjenja. Recimo, setimo se onog prelaza sa vladavine freske na vladavinu slike na ploči do koga je došlo bez ikakvog trvenja i iza koga se odvijao proces prvih poburžoavanja, privatizacije; ili, setimo se labavljenja odnosâ između scene i drame koji se odvijao, razume se, uz veće potrese, izazivajući nastanak dublje problematike, ali nije mogao da spreči da 19. i 20. vek dâ niz značajnih dramatičara i drama. Takvo skretanje u davanje individualnog odgovora na svagdašnju epohalnu problematiku, koje može samo indirektno da izvojuje njeno opšte važenje, nije dostupno arhitekturi. Način na koji u njoj dejstvuje socijalni nalog, direktan odnos između tog naloga i njegovog izvršenja stvara estetsku osnovu za ovu osetljivost. Činjenica da se ovde radi o fundamentalnom strukturnom pitanju pokazuje se već u tome što u arhitekturi i spolja dejstvuje mnogo robusniji, jednoznačniji spoj naloga i njegovog sprovođenja nego u bilo kojoj drugoj umetnosti.

U detaljno razlaganje ovog pitanja ovde ne možemo ući već i zato što ono po svojoj suštini spada u istorijsko-materijalistički deo estetike. Čak i o principima takve veće ili manje osetljivosti pojedinih umetnosti prema promenama u njihovoj društvenoj sredini moguće je tek tamo primereno raspravljati. Ako smo ovde, uprkos tome, makar samo nagovestili taj fundamentalni problem, učinili smo to iz svog, već više puta izražavanog, ubeđenja da dijalektikomaterijalistički i istorijskomaterijalistički problemi estetike, doduše, iziskuju podvojenu metodološku obradu, ali da objektivno ostaju nerazdvojno isprepleteni. S jedne strane, to znači da bi dijalektikomaterijalističko ispitivanje umetnosti i pre svega pojedinih umetnosti moralo ostati nepotpuno, ako se ne bi ukazalo na onu specifičnu istoričnost koja je nerazlučivo spojena sa njihovom estetskom formalnom strukturom; s druge strane, to znači da bi svako istorijskomaterijalističko istraživanje koje pokušava da zanemare i takve povezanosti i da umetnost — bez takve analize — obuhvati kao prostu društvenu pojavu, ne uzimajući neprekidno u obzir njeno specifično estetsko svojstvo, moralo zapasti u vulgaran sociologizam. Upravo jedan tako odlučujući problem istorijskomaterijalističkog učenja o umetnosti, kao i neravnomeran razvitak, i to kako u genezi i u unutrašnjem razvoju pojedinih umetnosti, tako

i u njihovoj neposrednoj i posrednoj društvenoj dejstvenosti, morao bi se bez takve tesne saradnje dijalektičkog i istorijskog materijalizma izopačiti u apstraktno vulgarizovanje. A takva saradnja dijalektičkog i istorijskog materijalizma mora doprineti uništenju analogija koje shematizuju. (Setimo se opet poređenja muzike i arhitekture. Dijalektički materijalizam pokazuje da su vrste udvostručene mimeze, kakve postoje i kod jedne i kod druge, sasvim različite. A istorijskomaterijalistička istraživanja bi pokazala kako je isti društveno-povesni razvitak suprotno delovao na obe: u toku ovih poslednjih stoleća u muzici je nastao nov procvat, a u arhitekturi problematika i raspad.)

Kad se setimo svog poslednjeg navedenog primera, baroknog uobličavanja prostora, jasno ćemo videti koliko ova društveno-povesna osetljivost arhitektonskog stvaranja zadire duboko u odlučujuće formalne probleme. Na tom primeru smo pratili nastanak jednog specifičnog unutrašnjeg prostora. To što se tamo dogodilo Riegl je opisao kao „pobedu dubine nad visinom i širinom”. Ali takvo radikalno preraspoređivanje principâ unutrašnje građevine ne može ostati bez uticaja i na principe spoljnje građevine. I o tome Riegl daje vrlo pregnantno obaveštenje; on kaže o upravo opisanoj crkvi Gesù: „... spoljašnjost se sasvim zanemaruje u prilog unutrašnjosti, samo sa izuzetkom fasade i kupole, koja je ionako izgubljena za pogled iz blizine. Ali na fasadu umetnici bacaju svu svoju stvaralačku snagu.”²⁹ A time u građevinski stil ulazi jedna sasvim nova i ujedno veoma problematična kategorija, koja neprekidno intenzivira problematiku nove arhitekture: upravo kategorija fasade. Riegl daje jasan opis njene suštine i njene arhitektonske uloge: „Fasada je zid koji nam ujedno odaje da iza njega postoji prostor koji se proteže u dubinu... Fasada podseća na nešto što nije istovremeno vidljivo a još manje opipljivo... Fasada je od iskona 'slikarski' element.”³⁰ Pri tom je, u principu, važno pre svega to da je organski jedinstvena povezanost unutrašnjeg i spoljnjeg prostora raskinuta nastankom fasade, onim raspoloženjem koje je ona izazvala. Naravno, dug je bio proces sazrevanja svih tendencija koje rastaču to arhitektonsko jedinstvo i koje su od samog početka bile svojstvene ovoj novoj koncepciji. Fasada Giacomo della Porta* za crkvu Gesù još je u potpunom skladu sa Vignolinim unutrašnjim prostorom. Ali već u doba baroka počinje sebi krčiti put

²⁹ Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, str. 108. i 112.

³⁰ *Isto*, str. 59.

ta principijelna otrgnutost fasade od unutrašnjeg prostora, njen time nužno postavljen karakter kulise, osamostaljšivanje slikarskih tendencija od ukupne arhitektonske namere, a u 19. veku to prerasta u princip radikalnog razaranja. Naime, postaje moguće snabdeti bilo kakvom fasadom bilo kakav — po sebi čak i ne arhitektonsko-umetnički projektovan — unutrašnji prostor. Tako su kuće za izdavanje kasarnskog tipa u modernim velegradovima zavisno od mode mogle biti spolja snabdevene gotskim, renesansnim ili baroknim kulisama. Time su propast konkretno-jedinstvenog socijalnog naloga datog arhitekturi, koji je bio društveno-povesno uslovljen razvijenim kapitalizmom, njegovo utapanje u opštost, praznu subjektivnost i pomodnu proizvoljnost doveli do skoro potpunog uništenja arhitekture kao umetnosti. Jasno je da se pri tom radi o jednom kompromisu, o eklektici-ističkoj želji za sjedinjavanjem nespojivih tendencija. Taj eklekticism je nužna etapa razvitka socijalnog naloga u ekonomski zreloom kapitalističkom društvu. Osnovu predstavlja kvalitativan obrt koji je izazvan razvitkom proizvodnih snaga i o kojem smo govorili već u drugim kontekstima. Činjenica da se instrumenti rada rapidnim tempom odvajaju od antropoloških datosti radnika, da postaju sve naučniji, sve više dezantropomorfizujući, usmereni isključivo na objektivni zadatak, dakle činjenica da čovek više ne teži da u svojim oruđima postigne poravnanje objektivnog cilja i svojih najintenziviranijih sposobnosti, nego se mora povinovati čisto objektivnim uslovima koje mu mašina propisuje — ta činjenica je ogroman, prevratnički „napredak” u razvitku čovečanstva. Ali mašinski rad istovremeno raskida onu organsku povezanost između čoveka, rada i proizvoda rada koja je vladala u pretkapitalističkim kulturama. Istovremeno sa ovim procesom javlja se, kao objektivna društveno-povesna nužnost, neizbežno slučajna odredba između individue i klase. Marx energično ističe ovu razliku u odnosu na ranija vremena: „U staležu (a još više u plemenu) to je još prikriveno, npr. plemić ostaje uvek plemić, neplemić (roturier) ostaje uvek neplemić, bez obzira na njegove ostale uslove — osobina nerazdvojno vezana s njegovom individualnošću. Razlikovanje lične individue od klasne individue, karakter slučajnosti koji imaju uslovi života za individu, javlja se tek uporedo s pojavom klase koja je i sama proizvod buržoazije. Tek konkurencija i borba među individuama rađa i razvija taj karakter slučajnosti kao takav. Stoga se zamišlja da su individue pod vlašću buržoazije slobodnije nego ranije, jer za njih njihovi uslovi života imaju karakter slučaj-

nih, dok su u stvarnosti one, naravno, neslobodne, jer su više potčinjene stvarstvenoj vlasti.”³¹ Za naše sadašnje svrhe ovde je važno to što time ujedno opšti i konkretno-poseban karakter socijalnog naloga u arhitekturi mora kvalitativno više propasti nego u drugim umetnostima.

Ranije nagovešteno eklektičko kompromisno rešenje, u čije se pogubne posledice za arhitekturu danas već više ne sumnja u najširim krugovima, potiče otuda što su pored gore opisanih tendencija, neposredno proizašlih iz ekonomskog razvitka kapitalizma, u 19. veku postojali specifični političko-socijalni razvojni uslovi za uzimanje vlasti, odnosno za očuvanje vlasti buržoazije. Naš zadatak ovde ne može biti opširno opisivanje tih uslova. Samo ukratko ćemo ukazati na političke kompromise buržoazije sa ranijim vladajućim klasama, kojima je ova pokušala da spreči radikalnu demokratizaciju društva, a pre svega prodor socijalističkog proletarijata. Da bi ostvarila ovaj cilj, ona je morala kako da preuzme deo ideološkog nasleđa feudalnog apsolutizma, tako i da u svojoj vlastitoj ideologiji razvije antiplebejsku „respektabilnost” i tako postane čuvar društvene „bezbednosti”. Marx je s pogubnom ironijom prikazao te tendencije kod Napoleona III, a dovoljno je, možda, ukazati samo još na romantično-patetičan spoj ekonomskog napretka kapitalizma sa dekorativnim ostacima ranijih društava na primeru likova kao što je Friedrich Wilhelm IV i naročito Wilhelm II u Nemačkoj. Ali i „otmeniji” oblici ovog eklekticiističkog kompromisa, kao što je period Franca Josepha u Austrougarskoj ili, pak, viktorijansko doba u Engleskoj, u suštini imaju veoma srodne crte. Dakle, tako duboko neumetnička „istoričnost” ove etape arhitekture nužno se javlja na takvom društvenom tlu. Eklektička rascepljenost te istoričnosti, njena prazna apstraktnost koja podražava konkretnost vrlo tačno izražava onaj kompleks osećanja kojim vladajuća klasa tog doba potvrđuje svoje vlastito bivstvovanje. A činjenica da je period ovog čorsokaka neimarstva, ipak, u slikarstvu doneo procvat francuskog impresionizma, u literaturi ličnosti kao što su Dickens i Thackeray, Gottfried Keller i Henrik Ibsen, u muzici figure kao što su Wagner i Liszt, Brahms i Verdi, jasno dokazuje ispravnost naše teze o posebnoj osetljivosti socijalnog naloga u arhitekturi.

Međutim, sasvim sličnu sliku dobijamo ako kasniji pasionirani pokret suprotan ovom eklekticismu u arhi-

³¹ MED, tom 6, str. 59.

tekturi posmatramo sa stanovišta principa. Koliko god da je svaka kritika arhitekture počev negde od sredine 19. veka bila opravdana, ona nije mogla da prodre do srži, do propasti socijalnog naloga usled ljudskog bivstvovanja u kapitalizmu. To je bilo nemoguće već i zato što se u odbacivanju istorizujućeg eklekticizma pošlo u velikoj meri od stanovišta „čistog“ kapitalizma koji u pretkapitalističkoj prošlosti više nije mogao tražiti nikakav ideološki oslonac. Naravno, kod pojedinih struja nove arhitekture presudnu ulogu su odigrali sasvim različiti motivi. Međutim odlučujući faktor ostaje to što je u uslovima propadanja socijalnog naloga fundamentalan zadatak — stvaranje prostora za čoveka posredstvom preobraćanja konstruktivnih potencija građenja u vizuelnosti — ovde, mada iz drugih razloga, morao biti odbaćen ili zaobiđen kao i u prezrenom, komercijalno-nadmenom akadezimu. Tako ovde iza radikalnog raščišćavanja sa ovim tradicijama, iza apela „čistoj“ arhitekturi, takođe stoji duh „konformizma“ kao u vreme eklektike, samo — adekvatno socijalnoj promeni — s drugim sadržajima i drugim oblicima. Drukčije nije ni moglo biti, jer princip afirmacije spada upravo, kao što smo pokazali, u suštinu arhitekture. Budući da je arhitektura ovog perioda bila prinuđena da afirmiše — u suštini — neljudski kapitalizam, princip neljudskosti morao je poslužiti kao osnova njene koncepcije prostora, bolje rečeno, kao osnova njenog arhitektonskog uništenja estetsko-arhitektonskog prostora, kao zamena tog prostora jednim čisto dezanthropomorfizujućim prostorom.

Borba protiv principa onog što je ljudsko u umetnosti opšta je tendencija ovog perioda. Ortega y Gasset*, koji među prvima rezimira razne, ovako usmerene tendencije, kaže: „Čini mi se da novim senzitivitetom u umetnosti vlada gađenje prema onome što je ljudsko... Za umetnika radost prema umetnosti proizlazi iz ovog trijumfa nad tim ljudskim. Zato je nužno tu pobedu jasno očitovati i u svakom slučaju javno pokazati udavljenju žrtvu.“³² Iz već navedenih razloga ta tendencija se morala najjasnije ispoljiti u arhitekturi. Njena prava suština ne dopušta problematične proteste u stilu drugih umetnosti, a da se i ne govori o tome da je ona takođe neposredno mnogo zavisnija od poznog kapitalizma. Tu tendenciju pojačavaju dezanthropomorfizujuće osnove mi-

* José Ortega y Gasset (1883—1955), španski filozof. — *Prim. red.*

³² Ortega y Gasset, *Die Aufgabe unserer Zeit*, Zürich 1928, str. 135. i 129; *Gesammelte Werke*, tom II, Stuttgart 1955, str. 245. i 240.

meze u arhitekturi. Govoreći o ovom načinu saznanja, već smo ukazali na filozofski pogrešnu tendenciju tog perioda da se smisao i stalno širenje dezanthropomorfizovanja u naukama tumači kao nešto antiljudsko. U arhitekturi iz suštine stvari proizlazi da se — čim princip onog što je ljudsko iščezne iz socijalnog naloga — zastane kod tog prvog odražavanja i da se druga mimeza ili ospori ili identifikuje s prvom. Tako, na mesto eklektički-prekomerne, lažljive velelepnosti proteklog perioda stupa svesno dezanthropomorfizujuća i (kao umetnost) neljudska „jednostavnost“ i „naučnost“, tehnicizam posredstvom čega su pustoš i praznina kapitalističkog života dobili objektivaciju; ubeđenje koje je samo u bezmernosti povećanog apstraktnog kvantiteta moglo naći svoj patos. (Po sebi se razume da su novi naučni rezultati, novi materijali itd. unapređivali ovaj proces, olakšavajući iščezavanje sad već vizuelnih tvorbenih principa — ali to nije odlučujuću motiv ovog razvitka.)

Iz mnoštva motiva izvući ćemo samo jedan: geometrizam. Sedlmayr* opravdano skreće pažnju na to da se ova teorija pojavila već u vreme francuske revolucije s načelom da se arhitektura mora regenerisati geometrijom. Njeni pobornici već projektuju zgrade u obliku lopte, u kojima geometrija potpuno trijumfuje nad svakom tektonikom i nad njenim vizuelnim izrazom. I Sedlmayr s tim ispravno upoređuje Le Corbusierov iskaz: „U slobodi je čovek sklon čistoj geometriji.“³³ Naravno, analogija simetrije, osobine pojedinih sastavnih delova itd. lako je razumljiva, mada je veoma površna. Usled svog upoređivanja arhitekture sa muzikom nju upotrebljava već Schelling (svakako, kombinovanu s protivrečnom joj, ali isto tako površnom analogijom sa onim što je organsko),³⁴ dok Schopenhauer, na osnovu mnogo tačnijeg saznanja suštine arhitekture, samo u težini, otpornosti, koheziji itd. vidi njenu „temu“ pa zato dosledno odbacuje svaki geometrizam.³⁵ Modernoj građevinskoj tehnici uveliko ide na ruku prevlast čisto „geometrijskog“, pošto građevinski materijali koji se sada upotrebljavaju dopuštaju proizvoljne spoljnje oblike i ovi su tako potpuno prepušteni subjektivnosti građevinarstva.

* Hans Sedlmayr (rođ. 18. januara 1896), njemački estetičar i istoričar umjetnosti — radio je kao profesor u Beču, a potom u Minhenu. — *Prim. red.*

³³ Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955, str. 20. i 66. Uporediti i ono što je Le Corbusier rekao o mašini i geometriji, na istom mestu, str. 60.

³⁴ Schelling, *Werke*, I, V, str. 576. i 580.

³⁵ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, tom II, glava 35.

Naravno, ova subjektivnost je takođe društveno uslovljena. Ali to ne sprečava njeno razorno i apstrahujuće dejstvo na socijalni nalog, dat arhitekturi. Društveno konkretan koristan efekat svagdašnje građevine gubi svoju čulnu osobenost, to jest on se može — što se tiče čiste korisnosti — ostvarivati sa svim komforom, bez nužnosti da se odredi spoljnji i unutrašnji prostor koji bi tu korisnost vizuelno pokazao. Zato, javno kupatilo može izgledati kao kancelarija, fabrika kao crkva — i obrnuto — a, uprkos tome, sa geometrijskog stanovišta davati potpuno rešenje. (To pokazuje koliko se ovde radi o komplementarnom obliku eklektičkog građevinarstva iz druge polovine 19. veka. Dijametralna suprotnost principa konstrukcije, sadržaja raspoloženja izazvanog pojavnom površinom itd. ne ukida blisku srodnost; postepeno svodenje konkretnog socijalnog naloga na apstrakciju, ravnodušnu prema predmetnosti.) Propadanje socijalnog naloga, bolje reći, njegovo potpuno pretvaranje u apstraktan, na primer zahtev za visokom zgradom usled povećanja gradske zemljišne rente, donosi sobom „oslobođenje“ od svih „zastarelih“ postulata, od stvaranja jednog konkretnog prostora za čoveka. Dakle, ukoliko građevinski oblici nisu određeni nekom potpuno samovoljnom ekscentričnošću, što se, naravno, događa samo u izuzetnim slučajevima, takva prevlast geometrijskog elementa lako se može razumeti.³⁶

Naravno, fetišizujuće ideologije imperijalističkog perioda podržavaju takve tendencije. Po sebi se razume da se ovo dejstvo može zapaziti u svim ideološkim ispoljavanjima toga doba, dakle i u svim umetnostima. Ne ulazeći ovde detaljnije u taj problem, možemo sasvim ukratko napomenuti da se u drugim umetnostima neprekidno vodi borba između potčinjavanja, prilagođavanja, mirenja sa fetišizovanim stanjem čoveka toga doba, s jedne strane, i manje-više svesne pobune protiv toga. Dovoljno je ukazati na tako značajne ličnosti kao što su Thomas Mann i Béla Bartók, da bi se jasno očitovao ovaj antagonizam. Činjenica da je suprotan pokret u likovnim umetnostima slabiji od onog u literaturi ili muzici utemeljena je u suštini tih umetnosti, u objektu njihovog specifičnog načina odražavanja, u odnosu subjekt-objekt koji odatle nastaje, ali o tome ovde ne mo-

³⁶ Ovdje podsećamo na naše ranije ukazivanje na analizu hrama Paestum koju je dao Jacob Burckhardt. Naravno, ovaj nije geometrijski projektovan, ali je i sama njegova arhitektonska simetrija očovečena finim odstupanjima. Takve bi se tendencije mogle naći kod svake prave arhitekture. Moderan geometrizam ih, u načelu, isključuje; on je iz principa anti-ljudski.

žemo raspravljati a da ne napravimo predaleku digresiju. Estetska borba protiv fetišizovanja može se, kao što smo na odgovarajućem mestu i pokazali, sastojati samo u tome da se postvarenim, pseudo-objektno ščvrnutim tvorevinama otkriju i umetnički uobličeni ljudi koji realno i objektivno leže u njihovoj osnovi. Neposredniji i intenzivniji društveni karakter arhitekture kao umetnosti onemogućava takvu unutrašnju opoziciju. Na primer, u poeziji je moguće konkretni razorni proces takvog fetišizovanja prikazati kao društveno nužnu varljivu sliku socijalne površine, a pri tom ne bezuslovno kritiku fetišizovanja prevesti u obličje defetišizovanog sveta. Nasuprot tome, arhitektonski raskid s fetišizmom mogao bi nastupiti samo kad bi se na mesto uništenog, zbrisanog čovekovog vlastitog prostora, postavio neki faktički nov takav prostor. A to nije moguće u sadašnjim društveno-povесnim uslovima. Nužna posledica situacije koja danas nastaje je to što se arhitektonsko mišljenje ograničava isključivo na prvi — naučni, dezanropomorfizujući — akt odražavanja stvarnosti i na tehnološki optimalnu primenu tog odražavanja, pa uništava vizuelno uobličavanje prostora neposrednim identifikovanjem s tom primenom. Usled strukture i razvojnih tendencija imperijalističkog kapitalizma nije moguće neko postavljanje društvenog cilja, kojim bi se u ime društva (njegove vladajuće klase) zahtevao konkretan prostor, primeren čovekovim vizuelnim potrebama orijentisanim prema samosvesti. Zato bi se sve težnje, bilo kako usmerene na umetničke efekte, zadovoljile sporednim pitanjima (boja zgrada, ublažavanje elementa neljudskog u izgradnjama fasada itd.), ograničile bi se na to da stvore nešto bar prijatno. A i novo, socijalističko društvo dosad nije bilo kadro da arhitekturi da konkretan socijalni nalog u pogledu prostora, pa da je tako izvuče iz ovog već sekularnog čorsokaka. Čini nam se da je glavni uzrok za to činjenica da je socijalistički razvitak mlad i da zbog toga još nije mogao da konkretizuje nov socijalni nalog. Naravno, ne smemo prećutati da tu igraju ne beznačajnu ulogu i — dosad još ne stvarno prevladana — ideološka izopačenja iz Staljinovog perioda.

(Georg Lukács, „Architektur“, *Werke*, tom 12. *Ästhetik*, deo I. *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2. polutom, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1963, str. 402—457.)

Prevela Olga Kostrašević

Della Volpeova *Kritika ukusa* (1960) predstavljala je prvi pokušaj u Italiji u pravcu onoga što njen autor naziva „sistematskim izlaganjem jedne historijsko-materijalističke estetike”.¹ Italijanska marksistička estetika koja joj je prethodila imala je fragmentaran karakter i, osim u nekoliko slučajeva, bila je zaražena idealističkom estetikom Crocea i Gentilea, uprkos svim namerama i izjavama njenih tvoraca. Mada je njihov status problematičniji, istoj kategoriji pripadaju i Gramscijeve beleške o književnosti. Gramsci je postavio niz sasvim novih pitanja o umetnosti, naročito u vezi sa širenjem književnosti i čitalačkom publikom i sa funkcijom intelektualaca literata u nacionalnoj kulturi, ali kada bi razmatrao estetiku kao posebnu oblast istraživanja nije uspevaao da se oslobodi kroceovske perspektive.² U svojim ranim estetičkim radovima, koji su prethodili njegovom aktivnom interesovanju za marksizam tokom četrdesetih godina, Della Volpe se i suprotstavljao Croceu i Gentileu i bio pod njihovim uticajem, a i u samoj *Kritici ukusa*, s njenim odbacivanjem razlika između književnih žanrova i opštim empirijskim pristupom, naziru se tragovi Croceovog sistema. No, Della Volpeovo delo ipak predstavlja značajan prekid s dominantnom tradicijom književne kritike u Italiji, i da bismo u potpunosti razumeli njegovu novinu, moramo se ukratko osvrnuti na tu tradiciju.

¹ *Critica del gusto* (Milano 1960; 3. izdanje, 1966), str. 9.

² O Gramscijevima beleškama o književnosti, vid. A. Guiducci, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Milano 1967.

Mnogi od istaknutih kritičara na posleratnoj književnoj sceni bili su liberali vaspitani na Croceovoj estetici a, kako je primetio Luigi Russo 1942. godine, i oni koji se suprotstavljaju Croceu „još uvek moraju da prođu kroz Croceovu misao: odlagati ovaj eksperiment samo je iluzorni eskapizam”.³ Ukoliko su po svršetku rata naginjali političkoj levlci, ovakvi kritičari bi pokušavali da se otresu otvorenije idealističkih elemenata Croceovog sistema: razlike između istorije poezije i prave istorije, shvatanja da je umetnost nezainteresovana i suprotstavljena praktičnom. No, istoricizam dominantne marksističke tradicije, Labriola—Croce—Gramsci—Togliatti, u stvari je išao na ruku kombinovanju njihovih starih i njihovih novih pretpostavki. Oni su sada uzimali da su književna dela historijski određena, ali su ih istovremeno posmatrali kao izraze duha. O tim delima su govorili kao o izrazima, a ne tekstovima, zato što je Croce shvatao književni tekst kao senku prave supstance, materijalni trag koji za sobom ostavlja idealni intuitivno-izražajni akt. Socijalistički kritičar Giuseppe Petronio u ovom duhu je skicirao jednu „socijalnu estetiku” koja bi bila sposobna da posreduje između krajnosti „individualističke” estetike na jednoj i „determinističke” estetike na drugoj strani. Kroz svoje shvatanje „čoveka koji deluje slobodno a ipak je uslovljen svojom sredinom” i umetničkog dela kao „izraza društva i istovremeno pojedinca, vezanog za stvarnost a ipak originalnog, neočekivanog i nepredvidljivog” socijalna estetika uspeće da pojmi dijalektičku vezu između subjekta i objekta.⁴

Ovi kritičari pokušavali su da premoste Croceovu razliku između istorije i umetničkog dela služeći se pojmom „poetike”. Termin „poetika” u njihovoj upotrebi jednostavno je označavao svesni sistem umetnikovih ide-

³ L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, 1977, II, str. 451. Za ovakvo površno suprotstavljanje Croceu karakteristični su Togliattijevi članci koji su od 1944. do 1949. godine izlazili u *Rinascita* (kasnije sabrani u P. Togliatti, *I corsivi di Roderigo*, Bari 1976) i u kojima se prvenstveno napadao Croce kao politička ličnost, i eksplicitno, kao antikomunist, i implicitno, zbog podzemnih veza između Croceove idealističke filozofije i kulture Mussolinijevog režima. Uporedi i komentar Fabrizija Onofrija: „Ono što povezuje istoriju književnosti i umetnosti pod fašizmom s istorijom svih drugih intelektualnih aktivnosti u tom vremenu upravo je odvojenost od stvarnog života i stvarnih borbi, budući da su Croceove ‚razlike’ delovale u glavama pisaca, pesnika i umetnika” („Irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo”, *Rinascita*, I, 4/1944, str. 34).

⁴ G. Petronio, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucca 1950, str. 13.

ja.⁵ U delu jednog od komunističkih kritičara, Carla Salinarija (ali njegov slučaj je tipičan), poetika je identifikovana s pišćevom ideologijom. Kritičareva delatnost usredsređivala se na poetiku, s ciljem da pokaže kako su istorijski uslovi stvorili poetiku a ova opet datu pesmu. Da bi se kritikovala poetika jednog pisca, bilo je dovoljno ukazati na njenu klasnu osnovu i uporediti je s naprednijom ideologijom ukorenjenom u svesti istorijski povlašćene klase toga vremena. Pesnikova ideologija može paradoksalno da zaostaje za svojim vremenom i ipak bude napredna, činjenica koju je Salinari objašnjavao pozivajući se na protivrečan pogled na svet sadržan u jednoj složenoj poetici. Kritika pisana u skladu s ovim metodom nikako nije uspevala da se odvoji od ideološkog sadržaja, u smislu ideja u književnom delu, a sam književni tekst se javljao u poslednjem koraku genetsko-ideološkog objašnjenja. U pogledu estetičkog nivoa dela postojale su dve mogućnosti. Bilo odvojiti njegove duhovne vrednosti od istorijskih, razdvojiti „poeziju” u Croceovom smislu od „nepoezije” („strukture”, ideološkog sadržaja). Bilo poistovetiti estetičke s ideološkim vrednostima, smatrati najboljom poezijom onu koja nosi najbolji, najprogresivniji sadržaj.⁶

Osnovno obeležje ove kritičke struje upravo je i bilo njeno progresističko shvatanje realizma. Za njene pripadnike istorija je predstavljala proces čiji protagonisti postepeno stižu svest o sopstvenom delanju. Otuda svaki kritičarev zahvat u istoriju otkriva jedan trenutak njenog progresiva. Realizam, pisao je Salinari, „poima pravac u kojem se stvari kreću”. Ovo shvatanje realizma dopunjavalo se s progresizmom Togliattijevog marksizma: s idejom providencijalnog istorijskog razvoja i gledištem da socijalizam može izrasti unutar kapitalizma. Ono je bilo i jedna od glavnih prepreka Lukácsevov uticaju na knji-

⁵ O pojmu „razlike” kod Crocea, vid. Merle Brown, *Neo-Idealist Aesthetics*, Detroit 1966, str. 46. O „poetici”, vid. W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze 1936, str. 15. i N. Sapego, „Marxismo, cultura, poesia”, *Rinascita*, II, 7—8/1945, str. 183.

⁶ Za prvu od ovih dveju mogućnosti, vidi zaključak Salinarijevog oglada o Pascoliju: „Čini mi se da su ovo najautentičniji trenuci Pascolijeve poezije, oni u kojima je pesnik spoznao za sve nas, i za uvek, nešto što pripada našoj svesti modernih ljudi” (*Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1960, str. 183). Za drugu, vidi Petronijevu studiju o Pariniju, prema kojoj se zrela dela ovog pesnika kolebaju između progresivnog realizma i nazadnog arkadizma i u čijem se zaključku tvrdi da su progresivne ideje „najviša Parinijeva muza” (*Parini e l'illuminismo lombardo*, Bari 1972, str. 117).

⁷ C. Salinari, *La questione del realismo*, Firenze 1960, str. 39.

ževnu kritiku u Italiji pedesetih godina. Valentino Gerratana, na primer, koji je prihvatio Lukácsevu kritiku formalizma u umetnosti, zamerao mu je što nije shvatio naturalističke tendencije kao deo borbe za novi realizam.⁸ Na sličan način, provokativne formule u Gramscijevim beleškama o književnosti — borba za novu kulturu i za književnost koja bi imala narodni karakter — bile su prilagođene potrebama kulturne politike IKP, orijentisane na stvaranje organskih pisaca-intelektualaca, koji bi bili tvorci progresivne nacionalne književnosti (neorealizma) s ispravnom „ideološkom osom”.⁹

Za ovu kritičku teoriju, dakle, estetika i tekst nisu se više nalazili u središtu pažnje, tako da su se pesnički jezik i pesnički stil smatrali nekom vrstom ukrasa, stranog njenim istorijskim i ideološkim preokupacijama. U dva članka objavljena u *Società* 1958. i 1959. godine, Petronio je napao stilističku kritiku optužujući je da poklanja suviše pažnje jeziku tekstova na račun njihovog istorijskog sadržaja.¹⁰ On se poslužio Gramscijevom parolom „povratku De Sanctisu” da bi opravdao devetnaestovekovni tip prikazivanja književnog dela situiranjem u istorijski kontekst i odbacio elitističku specijalizaciju kritike. Della Volpeov raskid s tom estetičkom tradicijom može se vrlo dobro osvetliti ako ga sagledamo u ovom sklopu, u kontekstu ove diskusije o stilističkoj kritici. Petronijevim člancima bio se suprotstavio Gianfranco Contini, jedan nemarksistički kritičar, tvrdeći da ozbiljna marksistička kritika ne može da mimoide analizu jezičkih činjenica, analizu „čija je otvoreno antidemokratska priroda u stvari izraz maksimalne privrženosti krajnjoj složenosti stvarnog, kao što je to slučaj i s postupcima takozvanih prirodnih nauka”.¹¹ Della Volpe se umešao u ovu debatu, stavljajući se, s izvesnim ogradama, na stra-

⁸ Vid. Gerratana, „Lukács e i problemi del realismo”, *Società*, IX, 1953, str. 546—563.

⁹ Ova formula je Salinarijeva, vid. *La questione del realismo*, str. 37. Za kritiku ove struje u književnoj kritici, vid. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Roma 1965, od koga sam pozajmio izraz „genetsko-ideološki”.

¹⁰ Petronijevi članci objavljeni su u *Società*, XIV, 4/1958, i XV, 1/1959. Upor. i njegovo pismo u *Società*, XIV, 6/1958. Njegovo gledište podseća na prigovore koje su Trocki i Buharin uputili ruskim formalistima. Vid. L. Trotsky, „The Formalist School of Poetry and Marxism”, D. Craig (ed.), *Marxists on Literature*, Penguin 1975. i N. Bukharin, „Poetics as the Technology of Poetic Craftsmanship”, u *Soviet Writers' Congress 1934*, London 1977.

¹¹ G. Contini, pismo u *Società*, XIV, 6/1958, str. 1226—1229.

nu Continija protiv Petronija.¹² Nasuprot Petronijevom povratku De Sanctisu i vezivanju za uopšten sadržaj koji je on podrazumevao, Della Volpe je tvrdio da je zadatak marksističkog kritičara da ukaže na istorijski specifičnu prirodu pesničkog jezika, da proučava tekstove umesto da razmišlja o njima u grubim parafrazama. Po svojim osnovnim crtama, njegovo gledište je vodilo potpunom preokretanju procesa književne analize kako su ga zamišljali progresistički kritičari. Umesto da se krene od ideologije i preko poetike dođe do pesme, dodajući na kraju analize estetičku, formalnu ravan teksta, Della Volpe je predlagao da se pođe od jezika teksta, od forme i pesničkih slika koje tradicionalno predstavljaju mesto estetskog u poeziji, a da se zatim pređe na opšte istorijske pojmove.

Della Volpeov metod

Estetički metod *Kritike ukusa* predstavlja varijantu metoda logičke analize, koji je izložen u *Logici kao pozitivnoj nauci* (1950). U toj knjizi, Della Volpe je tvrdio da vodi teorijsku bitku na dva fronta. On se suprotstavljao kako idealističkoj nauci čistih pojmova, koja je poricala materiju podvodeći je pod svoje kategorije, tako i empirističkom odbacivanju epistemologije, naučnog organizovanja i razumevanja stvarnog. U logici se njegov metod sastojao u povezivanju opšteg pojma i pojedinačne datosti, razuma i materije. Deo ovog metoda je ključni pojam određene apstrakcije.

U *Ključu istorijske dijalektike* (1964) Della Volpe objašnjava kako funkcioniše određena apstrakcija u Marxovom razmatranju proizvodnog rada. Za razliku od klasičnih političkih ekonomista, koji su uzimali da je proizvodni rad istorijski nepromenljiv, Marx apstrakciju „proizvodni rad” dovodi u vezu s određenim načinima proizvodnje. Tako, on pokazuje da je stvaranje viška vrednosti specifično za kapitalistički način proizvodnje. Pozivajući se na ovo, Della Volpe govori o „metodološkoj potrebi da se svaka teorija (u ovom slučaju, ekonomska teorija) zasnuje kroz istorijsko-dijalektičku analizu... i izrazi određenim apstrakcijama. Te apstrakcije su određene u onoj meri u kojoj su istorijske, „naučne”

¹² G. Della Volpe, „Critica stilistica e critica sociologica”, *Società*, XV, 1/1959, str. 183—186. Članak je preštampan u Della Volpeovim *Opere* (6 tomova), koje je priredio Ignazio Ambrogio, Roma 1971—1972, tom 6, str. 485—488.

a ne metafizičke... kao uopštene ili neodređene apstrakcije Johna Stuarta Milla i drugih.”¹³

Metod koji predlaže Della Volpe ima oblik kruga konkretno—apstraktno—konkretno i dobro je ilustrovan njegovim prilogom debati o marksističkom metodu vođenoj u *Rinascita* 1962. godine. Della Volpe tu uzima kao primer „današnji politički problem od prevashodne važnosti: problem mogućih odnosa između demokratije i socijalizma u Italiji, u Evropi, u razvijenim kapitalističkim zemljama”¹⁴. Demokratija se, tvrdi on, ne pojavljuje u građanskom društvu tek s diktaturom proletarijata: ona postoji od trenutka kada se prava rada sukobe s pravima svojine. Međutim, građansko društvo je učinilo da Rousseauov princip lične zasluge postane povlastica jedne klase. Ovde Della Volpe izdvaja iz istorijske sadašnjice jedan konkretan slučaj prava rada i povezuje ga s drugim slučajevima u obliku određene apstrakcije. On zatim na normativan način primenjuje tu apstrakciju na sadašnjicu, otkrivajući gde danas postoje mogućnosti promene. Ideja određene apstrakcije je, dakle, prisno povezana s Della Volpeovom nehegelovskom dijalektikom, koja hipostaziranje čistih pojmova zamenjuje krugom diferencije, posebnog (materije) i opšteg (razuma) i koju je on nazvao „tautoheterologijom”, identičnošću-u-razlici. Taj krug je zatim preslikan na estetički metod *Kritike ukusa*.

Pomoću ovog metoda u estetici se kritikuju s jedne strane idealistička hipostaziranja umetnosti kao čiste suštine, čiste opštosti (na primer, Hegel, Friedrich Schlegel, Croce), a s druge pozitivističke zablude o posebnosti umetničkog (na primer, Taine). Tako, zadatak istorijsko-materijalističke estetike postaje da objasni kako se u umetnosti povezuju materija i razum. Najjasniji primer ovog metoda u *Kritici ukusa* predstavlja razmatranje „poezije” (jezičkih umetnosti), kojem je posvećen najveći deo knjige. U osnovi Della Volpeovog razmatranja nalaze se dve premise. Prvo, jezik je uvek nužno društven i materijalan, drukčije rečeno on kao skup društvenih konvencija za komunikaciju stvara mišljenje ali nije identičan s njim. On je materijalno sredstvo za postizanje određenog cilja: mišljenja. Drugo, pesnički jezik se razlikuje od ostalih upotreba jezika — praktične ili svakodnevne i naučne (jezik filozofije i prirodnih i društvenih nauka) — po tome što poseduje bogatstvo značenja bez redundantnosti, to jest višeznačnost (mnogostruko značenje). Prva premisa jamči da višeznačnost nema u

¹³ Della Volpe, *Opere*, tom 6, str. 309.

¹⁴ *Isto*, tom 6, str. 277.

sebi ničeg iracionalnog ili neizrecivog. No, upravo ona daje poeziji njenu posebnu prirodu. Zadatak estetičara je da otkrije proces kojim se u poeziji iz prostih stvaraju višestruka značenja. On će moći to da učini ako razloži njenu višeznačnost na jednoznačan jezik, ako „prevede” jezik poezije na isti polazni jezik koji leži u osnovi istoriografije i sociologije. Prema tome, njegova će parafraza ukazivati na istorijsku prirodu jezika kojim je napisana pesma i omogućiće nam da dođemo do znanja o njemu. U isti mah i putem istih sredstava ona će uhvatiti ono što je specifično za pesnički jezik. Akt „prevodjenja”, „dijalektička parafraza”, otkriće i očuvaće razliku između sopstvenog jezika i jezika pesme, obezbeđujući na taj način ono što Della Volpe naziva momentom ukusa. Metodološki rečeno, ovaj tip parafraze sačuvaće poseban semantički kvalitet poezije (njenu materiju) ne zanemarujući njenu istorijsku osnovu (što je bila pogreška platonističke, larpurlartističke tradicije) i moći će da spozna pesmu istorijski (razum) ne zanemarujući njene poetske kvalitete (što je bila pogreška sociološke, sadržaju okrenute tradicije marksističke kritike).

I na ovoj ravni sasvim uopštene argumentacije postavljaju se dva problema. Prvi, koji je uočio Giuseppe Prestipino, tiče se statusa termina „saznanje” i „ukus” u Della Volpeovoj estetici.¹⁵ Da li je jezička razlika između pesničkog i naučnog jezika istovremeno i epistemološka razlika, ili je to samo tehnička razlika unutar iste vrste saznanja? Della Volpe je ovde nejasan. S jedne strane, on kaže da je višeznačnost tehnički kvalitet jezika, koji je bitan samo u poeziji. S druge strane, njegovo insistiranje da se pesme ne mogu jednostavno grubo parafrazirati kao da govori da je ovaj tehnički oblik pesničkog jezika na neki način povezan s posebnim tipom saznanja. Drugi problem se tiče statusa parafraze. S jedne strane, izgleda da je parafraza okosnica čitavog sistema, jer obezbeđuje stalni dodir između tumačenja teksta i njegovog istorijskog opisa, istovremeno ih držeći „tauto-heterološki” razdvojenim. S druge strane, tumačenja književnih tekstova u *Kritici ukusa* ne služe se onim tipom parafraze o kojem govori Della Volpe; drukčije rečeno, izgleda da njih ne treba uzeti kao model. Oni samo imaju za cilj da osvetle istorijsko podneblje u kojem nastaje pesma opisujući njene ključne pojmove (grčka tragedija) ili poseban način korišćenja metafo-

¹⁵ G. Prestipino, *La controversia estetica nel marxismo*, Palermo 1974, str. 116—123. Vid. i Fraserovo razmatranje ovog pitanja u John Fraser, *An Introduction to the Thought of Galvano Della Volpe*, London 1977, str. 248. i dalje.

rom (Dante) ili, još jednostavnije, da ilustruju teorijsku postavku o nužno racionalnoj i materijalnoj prirodi pesničkog jezika. Osim toga, parafraza je primenljiva samo na verbalne umetnosti. U poslednjem poglavlju *Kritike ukusa*, gde govori o likovnim umetnostima, plesu, muzici i filmu, Della Volpe kaže da se jezici ovih umetnosti ne mogu u pravom smislu prevesti na verbalni jezik zato što mogu biti mišljeni direktno.

Kritika ukusa je, dakle, problematičnije delo nego što se u prvi mah čini. Della Volpe se zalaže za dijalektički estetički metod, ali ga stvarno ne ilustruje. On iznosi teze o kritici koje kao da se ne mogu preneti s književne na umetničku ili muzičku kritiku. I najzad, on ne rešava na dosledan način pitanje razlike između umetnosti i nauke.

Della Volpe i strukturalizam

Moći ćemo da naznačimo kako bi se dala rešiti ova pitanja tek pošto budemo detaljnije govorili o metodu *Kritike ukusa*. Jedan od glavnih oslonaca Della Volpeovog metoda, Saussureova lingvistika, istovremeno predstavlja osnovu strukturalističke književne teorije. Sam Della Volpe, međutim, nikako se ne može smatrati strukturalistom. Štaviše, on je posle 1960. godine nekoliko puta polemisao sa strukturalizmom. Šta razlikuje Della Volpeov metod od strukturalističkog i koji su njegovi prigovori strukturalizmu?

Pre svega, za ruske formaliste i češke i francuske strukturaliste osobenost pesničkog jezika leži u većem isticanju označiteljâ, Saussureovih *signifiants*. U praktičnom jeziku, kako govornom (svakodnevni jezik) tako i pisanom (naučni i vanknjiževni jezik), označitelj je prazan prenosilac: ono što je važno je drugi deo znaka, označeno (*signifié*). U pesničkom jeziku, međutim, istaknut je čitav znak, bilo da označitelj preteže nad označenim (niska komunikativnost pesničkog jezika prema ranom Jakobsonu) bilo da oba dela znaka dobijaju jednaku težinu.¹⁶ U poetici ruskih formalista (Jakobsona, Brika, Tinjanova, itd.) pesnički označitelj bio je identifikovan s jezičkim: s celinom fonetskih, ritmičkih i intonacionih elemenata u nekom primeru pesničkog jezika.¹⁷ U

¹⁶ Ove dve mogućnosti nisu nespojive jedna s drugom u formalističkoj teoriji. Vid. Jakobsonov ogled „La nouvelle poésie russe” u R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris 1973, str. 14. i 15.

¹⁷ Vid. oglede sakupljene u T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris 1965. i L. Matejka i K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge (Mass.) 1971.

francuskom strukturalizmu, pod uticajem Hjelmslevljevog modela povezanih sistema, pesnički označitelj bio je shvaćen drukčije, kao celina svih jezičkih elemenata (čitavih znakova) koji zajednički funkcionišu kao prenosioci jednog značenja drugog reda, književnog značenja. Drukčije rečeno, rezultat (znak) označavajućeg procesa na prvom (jezičkom) nivou postaje element (označitelj) jednog procesa na drugom (književnom) nivou.¹⁸

Ako uporedimo ovaj sistem s Della Volpeovim, odmah ćemo zapaziti jednu razliku. Osobnost pesničkog jezika za Della Volpea ne leži u većoj aktualizaciji označitelja nego u većoj semantičkoj koncentraciji, višeznačnosti. Time što po definiciji sadrži više od jednog označenog, metafora ili doslovno-višeznačan pojam (na primer, zalazak meseca upoređen sa smrću) saopštava više od jedinice čisto referencijalnog jezika. Ovo shvatanje pesničkog jezika u stvari je bliže Richardsovom i Empsonovom nego formalizmu ili strukturalizmu.¹⁹

Zatim, u formalizmu i strukturalizmu postoji nekoliko pravaca istraživanja koji izlaze iz okvira jednog teksta, sagledavajući veze između tekstova u istom korpusu (Prop), između teksta, književnog 'niza' tekstova i vanknjiževnog 'niza' (Tinjanov), između teksta i institucije 'književnosti' (Barthes) i između teksta i drugih označavajućih sistema (Kristeva). Ove analize ne zanemaruju sistematsku prirodu pojedinačnog književnog teksta, ali smatraju da se ona nalazi u nužnom ukrštanju s drugim sistemima.²⁰

U Della Volpeovim teorijama, međutim, opšta struktura književnog teksta razlikuje se od strukture naučnog teksta upravo po svom „organskom“ kvalitetu, po svojoj zatvorenosti. Dok se jedan historiografski ili filozofski

¹⁸ Vid. Roland Barthes, *Elements of Semiology*, London 1967, str. 89–94.

¹⁹ Kao i Della Volpe, Empson odbacuje ideje o zvukovnom simbolizmu i, mada u nekim slučajevima dovodi u vezu jezičku dvosmislenost s piščevom nesigurnošću, on je u osnovi shvata kao produktivnu razliku u značenju, sličnu Della Volpeovoj višeznačnosti (vid. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1963, 3. izdanje). Za Richardsa, upor. „Nauku i poeziju“ (1926): „Po svojoj upotrebi reči, najveći deo poezije nalazi se na suprotnom polu od nauke. Javlja se i sasvim određene misli, ali ne zato što su reči tako odabrane da isključuju sve mogućnosti osim jedne“ (I. A. Richards, *Poetries and Sciences*, London 1970, str. 32).

²⁰ Vid. V. Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas, 1968; Y. Tynyanov, „Literary Evolution“, Matejka i Pomorska (eds.), *naved. dela*; R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1953; J. Kristeva, *Semeiotike*, Paris 1969.

tekst, da bi ostvario uspešnu komunikaciju, mora oslanjati na termine koji su mu zajednički s drugim tekstovima, na određen semantički niz, u slučaju književnog teksta ova međuzavisnost ili ne postoji ili je, tamo gde postoji, od neznatne važnosti. Upravo je organski kvalitet poetskog konteksta ono što, za Della Volpea, obezbeđuje funkcionalnu višeznačnost njegovih sastavnih književnih elemenata. Kada uopšte ne bi bilo „organske kontekstualnosti“, metafore i drugi višeznačni oblici ne bi mogli da poseduju i ispoljavaju mnogostrukost značenja. Kao što ćemo videti, ova druga razlika u odnosu na strukturalizam ima važnije posledice po Della Volpeov sistem od prve: jer, shvatajući semantičku autonomnost teksta kao njegovu nezavisnost od drugih tekstova, Della Volpe je sklon da izdvoji svaki tekst iz istorijskog niza kojem ovaj stvarno pripada, što dovodi u pitanje ispravno istorijsko razumevanje književnih dela i stvara suviše uprošćenu sliku o kritici.

Della Volpeovo neslaganje sa strukturalizmom povezano je s njegovim prigovorom strukturalistima da im nedostaje filozofija. U *Kritici savremene ideologije* (1967), u kojoj doduše ukazuje i na pozitivne aspekte istraživanja ruskih formalista (naročito Brika i Tinjanova), Della Volpe zamera formalistima što su prevideli semantičke istinosne vrednosti suviše se usredsređujući na pesničku tehniku. Slično ovome, on tvrdi da se francuski strukturalizam odlikuje eskapističkim interesovanjem za oblike komunikacije koje je zamenilo proučavanje njenog realnog ljudskog sadržaja. Barthesov i Lévi-Straussov sistem su plod lažnog hipostaziranja, reifikovanja.²¹ Razume se, ovakve ili slične kritike na račun strukturalizma postale su dobro poznate na levcici tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, i to ne samo u Italiji.²² Međutim, ovde je zanimljivo da Della Volpe sada gotovo ponavlja Petronijeve primedbe stilistici iz 1958. godine, primedbe s kojima smo videli da se tada nije slagao. No, ako se

²¹ Della Volpe, „Il caso Lévi-Strauss ovvero la grande vacanza che continua“ (1965), *Opere*, tom 6, str. 411–412; „Marxismo contro strutturalismo“ (1965), *Opere*, tom 6, str. 426–429; „Linguistica e critica letteraria“ (1966), 5. Dodatak *Kritici ukusa*; „Settling Accounts with the Russian Formalists“ (1966), *New Left Review*, 113–114/1979, str. 133–145; „I conti con la poetica strutturale“ (1966), *Opere*, tom 6, str. 398–407.

²² Za marksističku kritiku strukturalizma u Italiji, vid., recimo, M. Cacciari i F. Dal Co, „Lévi-Strauss; strutturalismo e ideologia“, *Angelus Novus*, 9 i 10/1966; R. Luperini, „Critica marxista e critica strutturale“ (1966) u *Marxismo e letteratura*, Bari 1971. Za anglosaksonske varijante, vid. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton 1972. i J. Fekete, *The Critical Twilight*, London 1977. (o američkoj Novoj kritici).

složimo da *Kritika ukusa* nije predstavljala konačnu, definitivnu formulaciju Della Volpeove estetike već samo etapu jedne estetike *in fieri*, ipak se može otkriti jedna misao vodilja: naglašavanje važnosti semantike.

Ovo naglašavanje i odbacivanje reifikovanih sistema strukturalistâ pokazuju da je Della Volpe potcenio vrednost Saussureovih argumenata o relacionoj prirodi jezika. Pored toga što je smatrao da je znak proizvoljan, Saussure je verovao da jezik sačinjavaju razlike: ove dve ideje povezane su jedna s drugom u njegovoj lingvistici. Ako nema prirodne korespondencije između zvuka i značenja, komunikativnu funkciju pojedinačnih reči ne mogu obezbeđivati njihova intrinzična svojstva. Ta funkcija, naprotiv, mora biti vezana za njihovu sposobnost da se razlikuju od drugih reči, za fonološke, gramatičke i semantičke razlike koje ih suprotstavljaju jedne drugima. Tako, jezička funkcija reči zavisi od njihovog položaja u jezičkom sistemu kojem pripadaju. Della Volpe uviđa važnost obeju Saussureovih ideja, ali daleko više govori o proizvoljnoj prirodi znaka nego o relacionoj prirodi jezika.

Postojao je još jedan razlog za ovu tendenciju da se Saussure shvati na jednostran način: reč je o posebnom empirizmu kojim se odlikuje Della Volpeov pristup estetičkim problemima. Ovaj empirizam vodi poreklo iz Della Volpeovih *Osnova jedne filozofije izraza* (1936), dela koje je postavilo temelje za njegova dalja istraživanja u estetici. Problem o kojem se raspravlja u toj knjizi ostao je jedan od ključnih problema i u *Kritici ukusa*: kojim se kriterijem književni govor može razlikovati od vanknjiževnog? Della Volpe nalazi da razliku među njima čini *jedinstvenost* pesničke slike nasuprot *ravnodušnosti prema kontekstu* nepesničkog iskaza.²³ Mada se i u ovoj fazi bori da sačuva svoju samostalnost u odnosu na Crocea i Gentilea, Della Volpeov pristup ovom problemu uslovljen je njihovim. „Romantičarska” estetika, kako je naziva Della Volpe, bila je usredsredila svoju argumentaciju na pesničku sliku i jednu afektivnu teoriju slike primenjivala je na čitavu književnost. Ovaj potez se opravdavao time što su „romantičarski” estetičari primenjivali termin „poezija” na sve jezičke umetnosti obuhvaćene književnošću i, u Croceovom slučaju, time što se poricala svaka stvarna razlika među žanrovima. Della Volpeov cilj 1936. godine je da pobije teoriju intuitivne neposrednosti slike, prema kojoj je ova proglašena svojstvom čitave poezije (književnosti). Ali, i on prihvata

²³ Della Volpe, *Opere*, tom 3, str. 20—33.

princip da ono što odlikuje deo odlikuje i celinu. Prema tome, on smatra dovoljnim da preokrene iracionalističku karakterizaciju slike, da je postavi na njene racionalističke noge, da bi dobio racionalističku karakterizaciju čitave književnosti. Struktura njegove argumentacije 1960. godine potpuno je istovetna.²⁴

Neposredna posledica ovog empirizma i jednostranog shvatanja Saussurea je da Della Volpe stalno precenjuje višeznačnost i potcenjuje veze između književnog i vanknjiževnog jezika koje su svojstvene samoj književnosti. Svi problemi koje on postavlja mogu se sagledati u drukčijem svetlu kada priznamo da poezija ne zavisi samo od višeznačnosti i organske kontekstualnosti. Prvo, osim višeznačnosti, poeziju čine i ritmička i glasovna svojstva, prosti (jednoznačni) iskazi, narativne strukture, i tako dalje. Svi ovi elementi mogu stajati u različitim odnosima s višeznačnošću. Oni mogu da predstavljaju pozadinu na kojoj se aktualizuje višeznačnost. Tako je magla koja se, na prvim stranicama Dickensove *Sumorne kuće*, nadvija nad Temzom višeznačna jer joj je funkcija da istovremeno opiše mesto i definiše raspoloženje. Ona je deo topografije radnje i u isti mah, kao simbol, ljudske situacije u zapletu romana. Istrgnute iz svog konteksta, ove stranice bi izgubile višeznačnost. Međutim, čamci na koje se magla spušta nisu višeznačni, mada doprinose razvoju pripovedanja u odlomku o magli. Oni bi se slobodno mogli zameniti i nekim drugim elementom (recimo, šlepovima) a da to nimalo ne utiče na značenje ovog odlomka. U književnom tekstu postoje čitavi delovi koji ne zavise strogo od konteksta već se daju zamenjivati drugim delovima, rečima, predmetima. U drugim slučajevima, književni jezik može da aktualizuje jednoznačno nasuprot višeznačnom ili jednoznačno i višeznačno mogu biti ravnopravni. U nekima od Blakeovih *Pesama nevinosti*, jednostavan, jednoznačan jezik je aktualizovan nasuprot semantičkom bogatstvu određene osamnaestovekovne retorike (implicitno) i nasuprot izvesnim bogatim metaforama (u samim pesmama).

Drugo, iako poetski kontekst nesumnjivo ima veću semantičku autonomnost od nepoetskog (takozvani Te-

²⁴ Međutim, njena sadržina je različita. Osnovne tačke u kojima se razilaze estetika iz 1936. i estetika iz 1960. godine su (a) shvatanja poezije (1936. godine) kao aktivnost duha čiju sadržinu, ipak, čine ideje a ne neodređene asocijacije i (b) ideja o neprevodljivosti poezije kao poezije (za razliku od poezije shvaćene kao dokument). Nasuprot ovome, Della Volpe 1960. tvrdi da je sva dobra poezija prevodljiva, jer je višeznačnost od centralne važnosti a ona je uvek prevodljiva (*Kritika ukusa*, II poglavlje, odeljak 16).

sniereov efekat), to ne znači da on nije u vezi s nizom drugih tekstova. Značenje jedne reči ili stiha u pesmi može da zavisi od drugih književnih tekstova (kao što je slučaj u bilo kojem neopetrarkističkom sonetu), od tradicije filozofske terminologije (Donneova „Ekstaza” i renesansni platonizam) ili od istorijskih i ekonomskih tekstova (Poundovi *Kantosi*). Podražavanje i parodija imaju funkciju da prisvoje, iskoriste ili podvrgnu kritici fragmente drugih kultura, i ne mogu se zamisliti bez niza drugih tekstova od kojih su zavisni. Della Volpeova estetika odvraća pažnju od ovog značajnog aspekta književnog teksta i književne istorije.

Problem ideologije

Aristotel u *Poetici* razlikuje poeziju od istorije na sledeći način: istorija se bavi događajima koji su se odigrali, poezija događajima koji su se mogli odigrati (mogućim) ili nemogućim ukoliko je ono „*vraisemblable*”, verodostojno.²⁵ Croce je ovako komentarisao to mesto: „/Aristotel/ je krenuo putem otkrivanja čiste fantastičnosti, potpune zatvorenosti poezije u sebe; ali je, nesiguran i zbunjen, zastao na pola puta.”²⁶ Po Della Volpeovom shvatanju, Aristotel nije bio nimalo zbunjen; bilo bi tačnije reći da je bio blizu same suštine stvari. Njegova pogreška bila je u tome što je smatrao pesničku „istinu” samo idealnom: u stvari, poezija, nauka i istorija, kao oblici govora, nalaze zajedničku osnovu u istini. One samo razvijaju istinu u različitim tehničkim oblicima. Postoji „semantičko-formalno transcendiranje doslovno-materijalnog... u višesmisleno ili višeznačno (pesnička vrednost)... /a/ ista dijalektika — kao transcendiranje doslovno-materijalnog u jednoznačno — konstituiše nauku...”²⁷ Ali, šta se u ovoj argumentaciji događa s lažnim, s verodostojnim neistinama Aristotelovog nemogućeg-*vraisemblable*?

Della Volpe odgovara: „čak i takozvani slobodni uzleti mašte Pindara, Petrarce, Ariosta i Cervantesa imaju umetnički karakter (poseduju pesničku vrednost) ukoliko su verodostojni po svojoj istini, a to su u onoj meri u kojoj se daju proveriti — makar to bilo kontrastom ili posredno — ljudskim iskustvom: jednom reči, irealnost’ ili idealnost’ Pindarove ili Petrarceine košute i Ari-

²⁵ Aristotel, *Poetika*, 1451a36—1451b32.

²⁶ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano/Palermo/Napoli 1902, str. 173.

²⁷ *Critica del gusto*, str. 167.

ostovog hipogrifa (budući da svaki od njih ima tačno određeno i koherentno značenje, s obzirom da ga sačinjava neko *rationale* kao i bilo koje biće realnog sveta...) nije irealnost’ ili fikcija’ u apsolutnom smislu već u relativnom smislu u kojem su, ponavljamo, pesničke metafore i simboli irealni’ rodovi samo u poređenju s naučnim rodovima i s njima povezanom realnošću i istinom, a ne i u poređenju s realnošću i istinom uopšte”²⁸.

Ovaj odgovor je neadekvatan. Ako je kriterij istine proverljivost ljudskim iskustvom „makar to bilo kontrastom ili posredno”, onda se bilo koji iskaz, slika ili gledište mogu smatrati istinitim, jer bi ih u nekom trenutku neko mogao posredno iskusiti. Ovim kao da je izgubljena svaka mogućnost razlikovanja između istine i mistifikacije. Della Volpeov stav u ovom pitanju u stvari je jedan od simptoma činjenice da se u *Kritici ukusa* ne može naći nikakvo zadovoljavajuće razmatranje ideologije. Della Volpe toliko želi da pokaže da poezija u pogledu istine u načelu ne ustupa naukama da u ravni teorije gubi iz vida ideologiju.²⁹

Međutim, to se ne bi moglo reći za njegova konkretna tumačenja poezije i vrednosne sudove. Njegova analiza Rimbaudovih „Radnika”, na primer, može se razložiti na četiri koraka, koji nas od slike vode do ideologije. On najpre identifikuje kao karakterističnu verbalnu tehniku pesme „sintetičke polemičko-aluzivne, a time i simboličke formule” kao što su „indigents absurdes” /„besmisleni siromasi”/, „notre jeune misère” /„naša mlada beda”/, „l’horrible quantité” /„užasna količina”/. Drugo, Della Volpe doslovno parafrazira jedau od izraza iz pesme, „une chère image” /„draga slika”/, kao „samo zamišljena žena”, a ova parafraza se zasniva na sudu o značenju čitavog teksta. Treće, on daje marksističko tumačenje opšteg značenja pesme: Rimbaudovi radnici optužuju sudbinu, a ne kapitalizam, da je prouzrokovao njihovu bedu. Najzad, četvrto, on govori o autorovom ideološkom stavu koji, kod Rimbauda kao i kod drugih pesnika, „čini ton’ i atmosferu’ njegove poezije”

²⁸ *Isto*, str. 162—163.

²⁹ Franco Fortini je izneo ovo zapažanje o Della Volpeovoj estetici 1959. godine: „praktično i na brzinu primenjujući” svoju ideju „semantičke koherentnosti”, Della Volpe ponavlja grešku stilističkih kritičara, koja se sastoji u tome „da se znači tumače u najjednostavnijoj ravni (leksika, sintaksa, figure), s tim što se istovremeno — da bi se proverili makro-znaci (likovi, situacije, pogledi na svet, ideološki sukobi) — poziva na nešto izvan dela, to jest na ideološki univerzum prema kojem ne može postojati nikakva unapred utvrđena neutralnost” (F. Fortini, *Verifica dei Poteri*, 1965, str. 206—207).

i u stvari predstavlja njenu supstancu.³⁰ U načelu izgleda da bi ovaj postupak, dolazeći preko reči do opštih ideja, trebalo da obezbedi manje „sociologističko” tumačenje nego postupak koji se zasniva na opštim parafrazama sadržaja. Međutim, nije teško primetiti da postoji jaz između prva dva i druga dva koraka Della Volpeovog postupka. Drugim rečima, ideologija nije direktno identifikovana u prvim koracima, u samim slikama koje istovremeno pripadaju jednom istorijski specifičnom kulturnom pravcu (simbolizmu) i odražavaju način mišljenja koji nije autorov. Umesto toga, ideologija se izvodi iz opšte parafraze sadržaja i izjednačava s autorovim pogledom na svet. Della Volpeov pristup još uvek je opterećen historicističkim shvatanjem ideologije, svojstvenim progresističkoj kritici koju je on hteo da obesnaži svojim metodom.

Pokušajmo da skiciramo pristup koji bi mogao da otkloni ovaj nedostatak i istovremeno sačuva Della Volpeovu ideju o materijalnosti i racionalnosti književnog jezika. Prvi korak bi se sastojao u tome da se razjasni odnos između istine i semantike koji važi za književnost. Kako je književnost sačinjena od jezika, trebalo bi da bude moguće primeniti na jednu rečenicu iz književnosti istu vrstu semantičke analize koju primenjujemo na rečenicu iz praktičnog jezika. Složimo se sa Saussureom da značenje treba identifikovati s odnosima među rečima u rečenici i skrivenim odnosima među njima i drugim rečima i klasama reči koje se u toj rečenici ne javljaju. I složimo se s Tarskim da treba postulirati korelaciju između rečničnog značenja i istine. Provizorna semantička analiza rečenice: „Nekoliko sati kasnije, kada je Julien napustio sobu gospođe de Rênal... više nije imao šta da želi” onda bi mogla da glasi: u trenutku kada je jedan čovek po imenu „Julien” napustio deo kuće u kojem je obično boravila jedna žena po imenu „gospođa de Rênal”... i tako dalje.³¹ Ovim smo istovremeno dali uslove pod kojima je ta rečenica istinita. Zdravorazumski gledano, međutim, nismo učinili ništa slično. Te stvari nisu istinite zato što se nisu odigrale. One su Stendhalova fikcija. Ili, da se poslužimo Aristotelovim terminima, to nisu stvarni događaji (istorija) nego verodostojne neistine. Prema Della Volpeovom shvatanju, ukoliko odgovaraju iskustvu, te stvari su istinite, iako nisu deo istorije, jer je moguć viši stepen istine, koji uključuje u

³⁰ *Critica del gusto*, str. 132.

³¹ Vid. A. Tarski, „The Semantic Conception of Truth”, L. Linsky (ed.), *Semantics and the Philosophy of Language*, Chicago 1952.

sebe stvarno. No, ono što je bitno jeste da je njihova sličnost istini fasada, i da su ta fasada, taj posredni odnos s istinom, ipak funkcionalni. Della Volpeovo rešenje prikriva ovu funkcionalnu napetost između dveju vrsta istine. I odlomci praktičnog i odlomci književnog jezika razlikuju se od predmeta na koje se odnose, jer se svaki jezik razlikuje od vanjezičke stvarnosti. Ali u isti mah autonomni i neautonomni kontekst književnog jezika stvara posebnu vrstu dvostrukog odnosa između jezika i predmeta. Književni jezik traži proveru kako u sebi samom (u svojoj fiktionalnosti, u tom da je njegov svet nalik na svet) tako i izvan sebe (u svetu koji podražava). U slučaju naše rečenice iz Stendhala, napetost ovog dvostrukog odnosa da se bolje sagledati kada rečenici vratimo njen ispušten srednji deo: „Nekoliko sati kasnije, kada je Julien napustio sobu gospođe de Rênal, moglo se, u stilu romanâ, reći da više nije inao šta da želi.” U ovom delu rečenice ili imamo varijantu narativnog postupka kojim se sugerira da ono što čitamo nije roman nego istina ili je njegova funkcija da suprotstavi ovaj roman drugima, onima koji se služe „jezikom romanâ” i od kojih se Stendhalov realizam svesno udaljava.³² Bilo kako bilo, roman mora da „situirâ” svoju istinu: ili tako što će je dovesti u vezu sa spoljašnjom istinom ili tako što će je dovesti u vezu s drugim, još fiktivnijim, fikcijama; ili u vezu s ne-tekstovima ili u vezu s nizom drugih tekstova.

Ako na ovaj način pridemo tekstu, lakše ćemo protumačiti njegove ideologije nego ako se oslonimo na Della Volpeove iskaze o proverljivosti iskustvom. Dvoličnost teksta znači da se u njemu stiču mehanizam sličan ideologiji (tekst stvara i sadrži sopstvenu samodovoljnu istinu) i mehanizam za osporavanje ideologija njihovim poređenjem s drugim tekstovima i drugim istinama.

Marksistička književna kritika

Jedini marksistički estetičari o kojima se više govori u *Kritici ukusa* su Plehanov i Lukács, ali se Della Volpe mnogo ne zadržava ni na njima. Mada ukazuje s odobravanjem na njihove pokušaje da zasnuju estetiku polazeći

³² Možemo odbaciti kao anahronizam treću mogućnost: da se ovim postupkom usmerava pažnja na činjenicu da je ono što čitamo fikcija. Stendhal je suviše daleko od Diderota i Sterne u jednom, a od *nouveau roman* u drugom pravcu da bi se na ovakav način koristio autorskom samosvešću.

od konkretnih historijskih interpretacija, on zlovoljno po-
minje rezidualni idealizam u njihovim pristupima i nji-
hovom traganju za progresivnim realizmom. On piše o
Lukácsu: „Što se tiče ‚marksističke‘ estetike, šta reći
o jednom Lukácsu za koga ‚umetnost čini da primamo
čulnom intuicijom‘ ono što nauka raščlanjava na ‚ap-
straktne elemente‘ i ‚pojmovne definicije‘...“³³ Della Vol-
pe ovde brka Lukácsovo hegelijansko značenje intuicije
(u kojem ona nije suprotstavljena intelektu) s Croceo-
vim, ali to nije najvažnije. Bitno je da mu to onemogu-
ćava da ispravno shvati Lukácsov metod u celini.

Kao i Della Volpeova, Lukácsova estetika postavlja
u središte pažnje pitanje odnosa između nauke i umet-
nosti. Međutim, za Lukácsa formalna razlika između
književnosti i nauke nije samo tehničke prirode već je i
simptom različitog načina spoznavanja iste stvarnosti.
Ako umetnost i nauka odražavaju istu objektivnu stvar-
nost, i njihov sadržaj mora biti isti, a to znači da je
ono što ih razlikuje različita raspodela epistemoloških
kategorija, opšteg, pojedinačnog i posebnog. Oblast po-
sebnog je umetnost.³⁴ Della Volpe zamenjuje Lukácsovu
trijadičku dijalektiku svojom dijadom (opšte i posebno;
razum i materija). Tako su umetnost i nauka svedene
na zajednički epistemološki imenitelj, čije je sredstvo
doslovno-materijalni jezik, dok se za specifičnost umet-
nosti smatra da je tehničke a ne epistemološke prirode.
Videli smo kakve su posledice ovog stanovišta. Della
Volpeov metod nije u stanju da ispravno sagleda umet-
ničke ideologije zato što je za njega istina svuda pris-
utna.

U isti mah, Della Volpeov metod sadrži u sebi klicu
korektiva Lukácsu. Mada je Lukácsovo hegelijansko shva-
tanje neredundantne forme kao forme sadržaja omogu-
ćilo kritiku ideologija, ova kritika bila je dogmatska i
shematska zato što je samo jedna vrsta forme bila pri-
hvaćena kao kanonska: forma velikog realističkog roma-
na. Della Volpeov jezički zasnovan sistem raskida ovu
vezu između sadržaja, forme i istine zato što je po njemu
sav književni jezik podjednako zasnovan na stvarnom
(doslovno-materijalnom) i tako se podjednako nalazi u
dodiru sa istorijom. Ali, sada smo u položaju i da vidi-
mo zašto je njegova primena ovog sistema bila tako
redukcionistička. Della Volpe posmatra jezički sistem
(Saussureov *langue*) kao materiju koja se na različite
načine može razviti u misao. No, jezički sistem sam po

³³ *Critica del gusto*, str. 14.

³⁴ G. Lukács, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, Neuwied 1967, 5. poglavlje.

sebi je apstrakcija. Stvarni jezik se sastoji od iskaza koji
se osnivaju na sistemu i predstavljaju proizvod mišlje-
nja. Otuda jezik može i da odražava materijalno stvarno
i da ga krivotvori.

Kritici ukusa ne polazi za rukom da stvarno razdvo-
ji ideologiju i istinu. U jednom članku iz 1954. godine,
„Ideologija i umetnost“, Della Volpe uzima da je ideo-
logija ekvivalent intelekta u poeziji.³⁵ Kako su sve pesme
nužno intelektualne (tj. racionalne), one su nužno i ideo-
loške. S ovog stanovišta, sve što kritičar treba da čini je
da podržava progresivne ideologije (za Della Volpea,
kao kritičko-dekadentnog tipa, kao kod Eliota, tako i
socijalističkog tipa, kao kod Majakovskog) protiv reak-
cionarnih: to je dovoljno da bi se vrednovalo u marksi-
stičkom duhu. Ili, kako Della Volpe obrazlaže na nešto
drukciji način: ne može biti poezije bez ideja; sve ideje
su tendenciozne (sve ispoljavaju „neizbežnu historijsku
determinisanost“);³⁶ prema tome, umetnički ideal našeg
vremena mora biti socijalistički realizam.³⁷

Posmatran iz jednog ugla, ceo teorijski aparat *Kri-
tike ukusa* prirodno vodi ovom sigurnom tvrđenju. Po-
jam određene apstrakcije predstavlja čisto logički postu-
pak koji može podjednako dobro da funkcioniše s ideo-
logijama i sa stvarnošću. Della Volpeov proces tumačenja
književnog teksta prirodno dolazi od autorove ideologije
zato što potcenjuje ideološku složenost ugrađenu u jezik
i strukturu samog teksta, u institucije (jezičke i književ-
ne) kojima se autor služi ali koje sam ne stvara. Posma-
trana iz drugog ugla, tvrdnja o socijalističkom realizmu
samo je dodata Della Volpeovoj preciznoj metodologiji
i ostaje joj potpuno tuđa.³⁸ Njegovo tumačenje jednog

³⁵ Della Volpe, *Opere*, tom 5, str. 77–78.

³⁶ *Critica del gusto*, str. 216.

³⁷ *Isto*, str. 181–183.

³⁸ U *Kritici ukusa* pozitivni sudovi o Kafki, Eliotu, itd.
stoje naporedo s tvrdnjama o socijalističkom realizmu. Za ove
prve nema razloga sumnjati da nisu sasvim iskreni, ali na druge
je mogla uticati kulturna politika IKP krajem pedesetih
godina. Posle pobune u Mađarskoj, Togliatti je ublažio svoj
stav o eksperimentisanju u umetnosti. (Vid. „Irodalmi Ujsag‘.
Testimonianze sui fatti d’Ungheria“ u Togliatti, *naved. delo*.)
Mario Alicata, koji je tada bio zadužen za kulturnu politiku
IKP, prihvatio je Togliattijevu tezu da određeni pravac for-
malnog istraživanja može da bude „etapa“ u umetničkom raz-
voju, kroz koju se mora proći da bi se došlo do viših oblika
umetničkog izraza. On je isto tako priznao da je znatan deo
sovjetske umetnosti bezvredan i da je bespredmetno vraćati
se starim realističkim uzorima. Ali, slično Togliattiju, i on je
dodao da postoji potreba za realizmom, koji je nazvao „socija-
lističkim“, bio taj realizam eksperimentalan ili ne. Upor. M.
Alicata, „Avanguardia e decadentismo“ (1959), u *Intelletuali e*

Mallarméovog soneta pokazuje da je Mallarméov jezik, uprkos izjavama samog pesnika, nužno društven i prema tome istorijski određen; na ovaj način, Della Volpe postavlja temelje kritičkom tumačenju simbolističke poezije kao govora o svetu, posrednog, ezoteričnog, ali još uvek društvenog govora.³⁹ Veliki teorijski doprinos Della Volpeove knjige leži upravo u njenom pronicljivom razvijanju ideje da je umetnost racionalna aktivnost koja neizbežno govori o svom vremenu zato što je jezik kojim se služi istorijski određena društvena ustanova. Njeno duboko teorijsko ograničenje leži u tome što nije shvatila umetnost kao izraz nadgradnje koja ima sopstvenu istoriju, konvencije, veze među tekstovima i poseban odnos s ideologijom.

(David Forgács, „The Aesthetics of Galvano Della Volpe“, *New Left Review*, 117/(septembar—oktobar) 1979, str. 91—107.)

Preveo Leon Kojen

azione politica, Roma 1976. O sličnostima i razlikama između Della Volpeovog stava i linije IKP šezdesetih godina, vid. N. Badaloni, *Il marxismo italiano degli anni sessanta*, Roma 1971.
³⁹ *Critica del gusto*, str. 126—127. Mallarméov sonet je „A la nue accablante tu...“.

Robert Sayre

LOWENTHAL, GOLDMANN I SOCIOLOGIJA KNJIŽEVNOSTI

Kroz istoriju sociologije književnosti bilo je prilično neslaganja oko definicije same discipline i granica njene intelektualne oblasti. Bez obzira na značajne ideološke raspre do kojih je ovo dovelo u okviru različitih književnih i socioloških teorija, možemo reći da sociologiji književnosti pripada svako kritičko razmatranje kojim se književne pojave *na bilo koji način* povezuju s društvenim. No, koje su veze najvažnije ostaje otvoreno. Nemoguće je ovde nabrojati sve moguće varijacije koje su predlagali sociolozi književnosti. Umesto toga, ja ću analizirati i uporediti shvatanje sociologije književnosti u delima dvaju pionira ove discipline, Lea Lowenthala i Luciena Goldmanna. Kako je povod za ove napomene Lowenthalov osamdeseti rođendan, najpre ću izložiti njegov pristup a zatim ću govoriti o Goldmannu na tačkama gde se on razilazi s Lowenthalom. Pokazujući kako su jedan i drugi prilazili nekima od mnogih pitanja važnih za sociologiju književnosti, nadam se da ću uspeti da osvetlim u čemu se sastoji njihov specifični doprinos ovoj disciplini.

Lowenthalova razmišljanja o književnosti i društvu protežu se na preko pola veka, od njegovih prvih veza s Institutom za društvena istraživanja krajem dvadesetih godina do danas. Od svih pripadnika frankfurtske škole, Lowenthal i Benjamin najviše su se bavili književnošću. Razume se, Adorno i Marcuse takođe su pisali o književnim temama, ali su obojica postavljali svoje analize u ravan estetike ili kulture. Nasuprot njima, Lowenthal i Benjamin posebno su se zanimali za književ-

nost i njen odnos prema društvu — ili za sociologiju književnosti (mada Benjamin nije upotrebljavao ovaj izraz). Pošto je napustio Institut za društvena istraživanja, Lowenthal je napisao veliki broj radova iz ove oblasti i, na Kolumbiji i Berkliju, redovno držao predavanja iz sociologije književnosti. Kao i sve druge članove Instituta koji su se od nacizma sklonili u Sjedinjene Države, i Lowenthala je pripadnost nemačko-jevrejskoj intelektualnoj kulturi vodila neslaganju s američkom akademskom sociologijom; ali američka sociologija možda je dublje uticala na njega nego i na jednog drugog predstavnika kritičke teorije.

Znatan broj Lowenthalovih radova, često ispravljenih i dopunjenih, sabran je u tri knjige. Prve dve se bave „visokom“ umetnošću. *Umetnost pripovedanja i društvo /Erzählkunst und Gesellschaft/*, objavljena u Nemačkoj 1971. godine, sadrži oglede o nemačkoj prozi XIX veka, napisane između 1928. i 1931, tokom Lowenthalovih ranih godina u Frankfurtu. *Književnost i čovekova slika /Literature and the Image of Man/*, objavljena u Sjedinjenim Državama 1957. godine, ima poglavlja o nekoliko španskih pisaca XVI i XVII veka, o Shakespeareu, klasičnim francuskim dramatičarima, Goetheu, Ibsenu i Knutu Hamsunu. Poreklo ovih radova je dvojako: tri poslednja su nove verzije članaka iz tridesetih godina (ogledi o Ibsenu i Hamsunu nastali su krajem tridesetih godina kada se Lowenthal već nalazio u Sjedinjenim Državama), a ostali su bili napisani godinu dana pre objavljivanja knjige (1955—1956). Poslednja zbirka radova prvenstveno se bavi „popularnom“ književnošću. Objavljena 1961. godine, *Književnost, popularna kultura i društvo /Literature, Popular Culture and Society/* sadrži četiri poglavlja koja razmatraju popularnu književnost i debatu o njoj; ova četiri poglavlja bila su objavljena kao zasebni radovi četrdesetih i pedesetih godina. Poslednje, peto poglavlje, „Književnost i društvo“ /„Literature and Society“/, govori o sociologiji književnosti uopšte. Ovakva opšta razmatranja povremeno se sreću tokom čitave Lowenthalove karijere, od njegovog članka u prvom broju *Zeitschrift für Sozialforschung* 1932. godine do predgovora za *Umetnost pripovedanja i društvo*, napisanog 1971. godine.¹

¹ Nabrojaćemo ih hronološkim redom: „Zur gesellschaftlichen Lage der Literatur“, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1/1932, preštampano u *Erzählkunst und Gesellschaft*. Die Gesellschafts-problematik in der deutschen Literatur des 19 Jahrhunderts, Berlin/Neuwied 1971; „The Sociology of Literature“, W. Schramm (ed.), *Communications in Modern Society*, Urbana

Mada je raspravljao o nekim opštim temama služeći se uopštavajućim teorijskim iskazima, u celini uzev Lowenthal poklanja relativno malo pažnje teoriji i metodi. Pitanja te vrste razmatraju se samo u nekim oledima, a ni onda ne dobijaju iscrpniju razradu. Kao i drugi pripadnici frankfurtske škole, i Lowenthal je izbegavao programske formulacije. Za Goldmanna su, naprotiv, teorija i metod od fundamentalne važnosti, i pitanja u vezi s njima najtešnje su isprepletana s njegovim pojedinačnim, empirijskim radovima. Odnos između teorijskog i empirijskog on zamišlja kao neprestani dijalektički *va-et-vient*.

Lowenthal nije odobravao ovakav pristup. „Opsednutost“ metodom, tvrdio je on 1968. godine, simptom je pozitivizma: metod treba samo da bude implicitan u konkretnoj analizi. Osim toga, sociologija književnosti ne treba da razvija opštu teoriju već da se ograniči na pojedinačne priloge.²

Sa svoje strane, Goldmann je priznavao vrednost Lowenthalovog dela, ali je istovremeno ukazivao na važna ograničenja u njegovom pristupu. U članku o sociologiji književnosti koji je napisao za *Encyclopaedia Universalis*, Goldmann izdvaja Lowenthala kao značajnog predstavnika jednog od triju savremenih pravaca istraživanja (drugi pravac predstavlja Escarpit, a treći Lukács i sam Goldmann). Po njegovom mišljenju, Lowenthalovo delo se usredsređuje na *parcijalne* elemente teksta i njihov sadržaj pre nego na strukture. Odgovarajući Lowenthalu na kolokvijumu u Royaumontu, Goldmann mu je prigovorio da njegova sociologija književnosti baca svetlo na društvo ali ne i na književnost.

Lowenthalovo delo neosporno daje za pravo Goldmannovom prigovoru. Lowenthal prvenstveno želi da

1948, preštampano u *Literature, Popular Culture and Society*, Englewood Cliffs (N. J.) 1961; „Social Meanings in Literature“, uvod za *Literature and the Image of Man*; „Literature and Sociology“, J. Thorpe (ed.), *Relations of Literary Study — Essays on Interdisciplinary Contributions*, New York 1967; „Vorwort“ za *Erzählkunst und Gesellschaft*.

² Iz neobjavljenih akata Trećeg međunarodnog kolokvijuma o sociologiji književnosti, Royaumont 1968, u *Centre de la Sociologie de la Littérature* na *Ecole Pratique des Hautes Etudes* u Parizu. Koliko mi je poznato, postoji samo još jedan Lowenthalov komentar o Goldmannu, u anotiranoj bibliografiji kojom se završava njegov ogleđ iz 1967. godine, „Književnost i sociologija“. Mada tu kaže za Goldmannovog *Skrivenog boga* da je „izvršna studija“, Lowenthal istovremeno smatra da Goldmann, kao i Sartre, pokušava da poveže egzistencijalizam s ortodoksnim marksizmom i veoma se kritički odnosi prema „egzistencijalističkim izjavama“ u Goldmannovim novijim radovima.

osvetli društvene a ne književne pojave, i govori o književnosti kao „jednom od bitnih izvora za proučavanje odnosa između čoveka i društva“. Po njemu, analiza književnih dela otkriva „one centralne probleme koji su zaokupljali čoveka u različitim vremenima i omogućava nam da stvorimo sliku o datom društvu iz ugla pojedinaca koji ga sačinjavaju... Književnost nam ne govori samo o tome kakvo je bilo neko društvo u jednom dobu već i o tome šta je pojedinac o njemu osećao.“³ Osim toga, kako tačno zapaža Goldmann, Lowenthal često insistira na analizi sadržaja i u razmatranju popularne i u razmatranju elitne književnosti. Međutim, on ne prihvata strogo kvantitativni oblik analize sadržaja (za koji se, recimo, zalaže Bernard Berelson) i umesto toga se izjašnjava za „kritičko, kvalitativno i vrednosno orijentisano istraživanje“.⁴ Ovde vidimo i uticaj američkih socioloških metoda i trajnu privrženost kritičkom stanovištu usvojenom pre emigracije u Sjedinjene Države.

Povlašćeno mesto u tumačenju književnosti Lowenthal pripisuje i psihologiji, socijalnoj psihologiji i psihanalizi. Još 1932. godine, on je ukazivao na to da Freudova psihoanaliza ima važnih implikacija po društveno-istorijski pristup književnosti.⁵ Preciznije rečeno, on je samtrao da se ne može adekvatno objasniti odnos između književnosti i društva ako se ne uzme u obzir međuravan individualne i kolektivne psihe. Tako psihologija predstavlja ključnu „pomoćnu posredujuću disciplinu“ (*Hilfswissenschaft der Vermittlungen*)⁶, a Lowenthal se u svojim radovima često služi psihološkim kategorijama. Govoreći o Shakespeareovoj *Buri*, na primer, on identifikuje Calibana, Ariela i Prospera s Freudovim pojmovima onog, nadja i ja.⁷ Na sličan način, on se pišući o Knutu Hamsunu pozivao na psihologiju autoritarne ličnosti, koju je razvila frankfurtska škola. Na žalost, Lowenthal ne upotrebljava dosledno neku jedinstvenu i koherentnu psihološku teoriju. Otuda njegova primena psihologije u sociologiji književnosti ostaje u priličnoj meri proizvoljna i eklektička.

³ *Literature, Popular Culture and Society*, naved. delo, str. XII, XV.

⁴ *Relations of Literary Study*, naved. delo, str. 96. Zalažući se ovde za analizu sadržaja, Lowenthal istovremeno dodaje: „pod uslovom da kritičar ne zanemari analizu strukture i dela u celini...“. No, ovaj rad je prvenstveno bio upućen stručnjacima za književnost, i Lowenthalu je očigledno bilo stalo da otkloni sumnje u pogledu književne neosetljivosti sociološke analize.

⁵ *Erzählkunst und Gesellschaft*, naved. delo, str. 27—28.

⁶ *Isto*, str. 32.

⁷ *Literature and the Image of Man*, naved. delo, str. 63—64.

Duboko zaokupljen socijalnom definicijom književnosti i naročito karakterizacijom „popularne“ književnosti, Lowenthal je samo fragmentarno odgovorio na fundamentalnije pitanje šta je sama književnost. On kaže: „Književnost je istorijsko sabiralište elemenata individualnog iskustva, uključujući i najličnija iskustva kao što su ljubav, prijateljstvo, doživljaj prirode; ali to iskustvo je određeno društvenim sistemom. U tome leži tajna umetničke uobrazilje“. A u uvodu za *Književnost i čovekovu sliku* Lowenthal tvrdi da je posebna vrednost književnosti kao istorijskog izazova u tome što „otkriva šta je značilo preživljavati ovo iskustvo“⁸. Društvena svest — stavovi i osećanja o društvenoj stvarnosti — važnija je u književnosti od slikanja te društvene stvarnosti. Književnost prenosi *preživljeno* iskustvo koje je lično i ujedno društveno-istorijsko, a „umetnik će pre opravdavati ili osporavati društvo nego što će biti njegov pasivni hroničar“⁹. Mada pišćeva svest može da prihvata društvo, ona je češće kritička: „Umetnikov glas, jednom reči, najčešće nije glas pobednika koji prisvajaju plen. Njegov glas je glas onih koji gube.“¹⁰ Tako, Lowenthalov odgovor na pitanje estetičke vrednosti sledi iz njegove definicije književnosti. „Dobra“ književnost je ona koja najdublje otkriva preživljeno društveno-istorijsko iskustvo, a „pisac postaje veliki zahvaljujući dubini svog pronicanja u ljudsku sudbinu“¹¹. Jedna usputna primedba pokazuje da Lowenthal prihvata i klasični nemački estetički kriterij „unutrašnje, nužne, nerazdvojne veze između forme i sadržaja“¹².

Goldmann se slaže s Lowenthalovim osnovnim pojmom književnosti, ali potpunije razvija sve njegove ideje. Kao i Lowenthal, i on pridaje najveći značaj pišćevoj svesti; no, kroz pojam pogleda na svet on daje i teorijску razradu ovog problema. Velika literatura je ona koja najadekvatnije predstavlja jedan pogled na svet — to jest, ona koja daje najveći stepen jedinstva i koherentnosti određenom skupu stavova prema mnogostrukosti stvarnosti. Ovo je Goldmannova verzija klasične nemačke estetike, s njenim dijalektičkim polovima jedinstva i mnogostrukosti, forme i sadržaja. I za Goldmanna, kao i za Lowenthala, književna svest može da bude kritička ili konformistička, ali najvažnija dela uglavnom imaju

⁸ *Isto*, str. X.

⁹ *Isto*, str. XI.

¹⁰ *Isto*, str. 42.

¹¹ *Isto*, str. XII.

¹² *Literature, Popular Culture and Society*, naved. delo, str.

značajnu kritičku dimenziju. Goldmann češće od Lowenthala analizira društvene korene konformističkih ili kritičkih stavova — na primer, kada povezuje tragičnu (kritičku) viziju kod Pascala, Racinea i Kanta s posebnim položajem protivrečne *noblesse de robe* i s bedom nemačke buržoazije.

Goldmannovo shvatanje književnosti je razrađeno i istančanije od Lowenthalovog, ali je istovremeno i ključnije, jer se usredsređuje samo na priznata književna remek-dela. Goldmann ne poklanja nikakvu pažnju masovnoj kulturi i njenom odnosu prema „visokoj“ kulturi — a ovo je važan aspekt sociologije književnosti o kojem se iscrpno raspravlja kod Lowenthala. Frankfurtška škola je četrdesetih godina pokazivala veliko interesovanje za masovnu kulturu, a Lowenthal je u tome bio aktivniji od svih drugih članova.¹³ Pored ogleđa sabranih u *Književnosti, popularnoj kulturi i društvu*, on je, u Marcuseovom *Festschriftu*, objavio i studiju o popularnim nemačkim biografijama.¹⁴ Lowenthal upotrebljava termine „popularna“ i „masovna“ kultura (ili literatura) u gotovo istom značenju, mada sugerira da se oni razlikuju po istorijskoj primeni. „Popularna“ kultura, u smislu kulturnih predmeta koje proizvodi određena elita za potrošnju široke publike, „verovatno je stara koliko i ljudska civilizacija. Treba samo da se setimo razlikovanja između ezoteričnih i egzoteričnih religioznih vežbi u ranim istočnim i zapadnim civilizacijama.“¹⁵ S druge strane, „masovni mediji“ u smislu „kulturnih dobara koja se proizvode za veliki broj kupaca i iznose na tržište“ nastali su u Engleskoj, u 18. veku.¹⁶ Tako se termin „masovna kultura“ striktno odnosi samo na modernu kulturu koju *iznosi na tržište* kulturna industrija, opisana u radovima frankfurtske škole, mada Lowenthal, govoreći o ovoj kulturi, često upotrebljava i opštiji termin „popularna“.

„Popularnoj“ ili „masovnoj“ kulturi Lowenthal suprotstavlja nekoliko termina: „visoku“ ili „elitnu“ umetnost, „istinsku“ umetnost i „umetnost“ *tout court*. „Protiv-pojam popularnoj kulturi je umetnost.“¹⁷ Popularna kultura očigledno ne predstavlja autentičnu estetsku po-

¹³ Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, London 1973, str. 172, 212.

¹⁴ „German Popular Biographies: Culture's Bargain Counter“, K. H. Wolff i B. Moore, Jr. (eds.), *The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse*, Boston 1967.

¹⁵ *Literature, Popular Culture and Society*, naved. delo, str. XVII.

¹⁶ *Isto*, str. 52.

¹⁷ *Isto*, str. 4.

javu, koja se u modernom društvu može ostvariti samo u visokoj kulturi. Lowenthal isto tako pravi razliku između popularno-masovnih kulturnih oblika i „narodne“ umetnosti. On čak ni letimično ne definiše narodnu umetnost, a i pomnije je samo usput. Ali, iz onoga što kaže o njoj proizlazi da se ona odlikuje time što su njeni proizvođači i potrošači isti slojevi, nasuprot popularnoj kulturi koja se iz viših prenosi u niže slojeve. Za Lowenthala, narodna umetnost je umetnost *per se*, što znači da ima zajedničkih odlika s visokom umetnošću — poreklo ovog shvatanja Lowenthal nalazi kod Montaignea.¹⁸ Mada on nikada nije sistematski razvio ovu temu, kod Lowenthala se visoka, narodna i istinska umetnost grupišu zajedno i suprotstavljaju masovnoj i popularnoj kulturi.

Pozivajući se na američke i nemačke popularne biografije koje je detaljno proučavao, Lowenthal na nekoliko načina definiše masovnu kulturu. Ona se po pravilu odlikuje nepostojanjem kritičke dimenzije koju Lowenthal nalazi u velikom delu istinske umetnosti. Ona ostvaruje „manipulisano reprodukovanje stvarnosti takve kakva jeste; i, čineći to, popularna kultura sankcioniše i glorifikuje sve čemu želi da bude odjek.“¹⁹ Njeno nekritičko predočavanje stvarnosti istovremeno je odraz te stvarnosti i model koji naovdi čitaoca da prihvati *status quo* i prilagodi mu svoje ponašanje.²⁰ Reifikacija je još jedno od obeležja koja definišu popularnu kulturu. Dela ovog tipa svedena su na čistu robu, a i sama pridaju karakter robe ljudskoj stvarnosti koju predočavaju. Osim toga, Lowenthal otkriva postojanje autoritarnih tendencija u svojim izvorima. Američke biografije uspostavljaju „vladavinu psihičkog terora, kojim se mase primoravaju da shvate trivijalnost i beznačajnost svog svakodnevnog života“²¹. Nemačke biografije imaju ideološke korene u onoj istoj *Lebensphilosophie* koja je utrla put nemačkom fašizmu.²² One pokazuju mnogo sličnosti s delima Knuta Hamsuna, o čijim je protofašističkim tendencijama Lowenthal govorio u posebnom radu. Ukazivanje na ove veze između fašizma i popularne kulture deo je opšteg gledanja frankfurtske škole na masovnu kulturu kao na nov oblik autoritarizma i zamenu za otvoreni teror.

¹⁸ *Isto*, str. 16.

¹⁹ *Isto*, str. 4.

²⁰ *Isto*, str. 11, 128.

²¹ *Isto*, str. 131.

²² *The Critical Spirit*, naved. delo, str. 276.

Ali, mada je uglavnom nemilosrdno kritikuje kao degradiran kulturni oblik, Lowenthalovo tumačenje popularne kulture ponekad je manje nepovoljno. U njegovim kasnijim radovima primetno je delimično odstupanje od stanovišta frankfurtske škole, do kojeg je došlo pod uticajem američkih intelektualnih kretanja. Uvod za *Književnost, popularnu kulturu i društvo* pokazuje nesumnjivu otvorenost prema idejama američkih pobornika popularne kulture: Lowenthal je spreman da bar uzme u obzir mogućnost da „masovni mediji u svom najboljem vidu možda razvijaju nove umetničke forme koje se nalaze između narodne i ‚visoke‘ umetnosti”²³. Ova promena stava može se objasniti činjenicom da je uvod napisan znatno kasnije od većine ogleđa u knjizi, početkom šezdesetih godina, kada je pozitivno shvatanje popularne kulture bilo naročito jako u Sjedinjenim Državama. Lowenthal je ranije, kako vidimo iz jednog pisma Horkheimeru 1942. godine, imao drukčiju i suptilniju pozitivnu ocenu popularne kulture. On tu kaže da mase „samim svojim interesovanjem za ove ljude (o kojima se pišu popularne biografije) i njihov način ‚potrošnje‘ pokazuju čežnju za čistim i nevinim životom”. I nemačke i američke biografije „predstavljaju izobličene utopije... I jedne i druge podrazumevaju bezuslovnu važnost stvarne, žive i postojeće ličnosti: dostojanstvo, sreću.” A Horkheimer zatim dodaje u jednom kasnijem pismu: „Ne možemo kriviti ljude što ih više zanima oblast privatnog i potrošnje nego proizvodnja. Ova crta sadrži u sebi jedan utopijski element; u Utopiji proizvodnja ne igra odlučujuću ulogu. To je zemlja gde teku med i mleko.”²⁴ Ovde se priznaje dijalektički karakter popularne kulture; ona poseduje i utopijski i ideološki aspekt — jedan skriveni kritički momenat, kao i jedan vidljiviji, konformistički momenat. Tako, uprkos tome što u svojim objavljenim radovima gotovo isključivo ističe odlike ovog drugog tipa, vidimo da je Lowenthal svestan sušitnske dvosmislenosti popularne kulture.

Lowenthalovo interesovanje za popularnu kulturu u tesnoj je vezi s njegovim zanimanjem za još jedan aspekt sociologije književnosti kojem Goldmann ne poklanja nikakvu pažnju: za proces proizvodnje, distribucije i potrošnje književnih tekstova. Prema Goldmanovom shvatanju, najbitniji element sociologije književnosti je proučavanje imanentnih književnih struktura i njihovog odnosa s društvenim strukturama; književni

²³ *Literature, Popular Culture and Society*, naved. delo, str. XX.

²⁴ Citirano kod Jaya, naved. delo, str. 213.

život, u kojem pretežnu ulogu igraju strukture izvan samog teksta, on je smatrao oblašću pozitivističkih, nedijalektičkih sociologa književnosti kao što su Escarpit i N. H. Fügen. Nasuprot tome, za Lowenthala književni život predstavlja važnu oblast ispitivanja. Mada se ni jedan ni druge ne bave tehničkom infrastrukturom književne proizvodnje, Goldmann poklanja manje pažnje od Lowenthala pitanjima vezanim za društvene klase, grupe i književne sredine, jer po njegovom shvatanju ne postoji nikakva nužna veza između stvarne pripadnosti pisca nekoj društvenoj klasi ili sredini i pogleda na svet predstavljenog u njegovom delu.²⁵ Osim toga, i Goldmann i Lowenthal gotovo potpuno zanemaruju distribuciju, element književnog života koji ima najmanje veze sa specifično književnim preokupacijama. Ali zato završni element, potrošnja, ima važno mesto u Lowenthalovoj koncepciji, dok u Goldmanovoj ne igra nikakvu ulogu.²⁶ Na početku svog ogleđa o američkim biografijama, Lowenthal kaže da nas njihova ogromna popularnost u doba prvog svetskog rata „neizbežno navodi na zaključak da mora postojati društvena potreba koja traži zadovoljenje kroz ovaj tip književnosti. Jedan od načina da se ovo proveri bio bi da se proučavaju reakcije čitalaca, da se putem različitih tehnika intervjuisanja ispituje šta oni traže... No, izgleda preuranjeno prikupljati i analizirati ovakve izazvane reakcije dok ne znamo više o strukturi samog sadržaja.”²⁷ U daljoj analizi, Lowenthal donosi implicitne zaključke o publici oslanjajući se na sadržaj delâ. On prećutno pretpostavlja da će analiza dela koja imaju najviše uspeha kod određene publike otkriti koje su odlike njene svesti. Tako, „analiza popularnih biografija pre svega predstavlja analizu njihove čitalačke publike i, kao takva, uključuje u sebe kritiku poznog evropskog liberalizma”²⁸. Recepcija isto tako igra

²⁵ Vid. *Recherches dialectiques*, Paris 1959, str. 47—48. Goldmann ima odeljak o Pascalovom životu (ali ne i o Racineovom) u *Skrivenom bogu*, ali podvlači da ga je uneo samo zato što u Pascalovom slučaju postoji izuzetna podudarnost između života i dela. Međutim, jedna Goldmanova učenica je proučavala društvene sredine u kojima se kretao Stendhal; upor. Geneviève Mouillaud, „The Sociology of Stendhal’s Novels: Preliminary Research”, *International Social Science Journal*, XIX, 4/1967.

²⁶ Međutim, pred kraj Goldmanovog života on i njegov istraživački tim počeli su da rade na jednom istraživanju o recepciji zajedno s grupom mađarskih naučnika. U trenutku Goldmanove smrti istraživanje još nije bilo završeno.

²⁷ *Literature, Popular Culture and Society*, naved. delo, str. 110.

²⁸ *The Critical Spirit*, naved. delo, str. 268.

izvesnu ulogu u studiji o Hamsunu, koja je prvobitno saržala odeljak o recepciji Hamsunovog dela posle prvog svetskog rata u grupama s različitim političkim tendencijama, mada je Lowenthal izostavio ovaj odeljak iz verzije koju je objavio u *Književnosti i čovekovoj slici*.²⁹

Lowenthal je eksplicitno i detaljno proučavao ovu temu samo u jednom radu, „Recepcija Dostojevskog u Nemačkoj, 1880—1920”.³⁰ No, ni ovde se ne ispituju čitalačke reakcije *per se*. Predmet proučavanja je književna kritika a ne samo delo. Polazna pretpostavka (koju Lowenthal eksplicitno formuliše u svojim uvodnim napomenama prilikom kasnijeg objavljivanja rada u Americi) je da kritika namenjena određenoj publici odražava reakciju te publike na dela o kojima govori. Lowenthal nalazi da kritika sitnoburžoaske publike ima tendenciju da mistifikuje i mitologizuje stvarnost; kritičko reagovanje više buržoazije i proletarijata na Dostojevskog pokazuje daleko tačnije razumevanje kako Dostojevskog tako i same stvarnosti. Zanimljivo je da Lowenthal nije izveo na izgled očigledan zaključak da su različite društvene klase u stanju da manje ili više adekvatno tumače književna dela u zavisnosti od svog posebnog položaja unutar društvenog sklopa i da je ta sposobnost u vezi s opštom sposobnošću za shvatanje društvene stvarnosti. Lowenthal je kasnije imao ozbiljnih sumnji u vrednost ovog rada. Ponovo ga objavljujući 1964. godine, on je rekao: „Da sam u to vreme znao za razvijene metode istraživanja stavova i projekтивne psihologije, verovatno se nikada ne bih odlučio da pišem ovaj rad, budući da on nastoji na elementaran način da postigne iste ciljeve kao ove metodologije.”³¹ Mada je tačno da je Lowenthalov pristup naivan, to ne obesnažuje njegove rezultate niti poriče činjenicu da je on bio jedan od prvih koji su se bavili problemima recepcije.³²

Uprkos tome što je Lowenthal ispitivao i oblasti kojima Goldmann nije poklanjao nikakvu pažnju, oba kritičara su se prvenstveno zanimala za delovanje društvene stvarnosti na unutrašnju strukturu dela „visoke”

²⁹ Vid. Jay, *naved. delo*, str. 141; *Literature and the Image of Man*, *naved. delo*, str. 190, 194.

³⁰ Objavljenom u R. N. Wilson (ed.), *The Arts in Society*, Englewood Cliffs (N. J.) 1964. Rad je prvo bio objavljen na nemačkom, „Die Auffassung Dostojewskis in Vorkriegsdeutschland”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, III, 3/1934.

³¹ *Isto*, str. 125.

³² *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung* (1923) Levina Schückinga, koja je uticala na Lowenthala na početku njegove karijere, jedno je od malobrojnih ranijih dela. Vid. *Erzählkunst und Gesellschaft*, *naved. delo*, str. 9.

ili „istinske” književne umetnosti. Osim toga, za obojicu su se u središtu pažnje nalazili načini na koje se u književnosti izražava društvena svest. Pa ipak, oni ne daju isti odgovor na pitanje kako se sama društvena stvarnost predočava u književnosti. Za Lowenthala se objektivne društvene pojave očituju samo kroz subjektivno; društvena stvarnost je pre svega subjektivna. Za Goldmanna je tačno upravo obrnuto. Struktura jednog realističkog teksta homologna je sa strukturom društvene stvarnosti.

Lowenthal nije poricao da bar jedan deo književnosti ima „realističku” funkciju i kod nekih pisaca, na primer Cervantesa, Shakespearea, Molièrea i Ibsena, nalazio je realističke crte. Na drugom mestu on te crte pripisuje i *Bildungsromanu* u celini.³³ Mada ne upotrebljava ovaj termin, Lowenthal očigledno ima u vidu tradiciju „kritičkog realizma”; tako, on kaže za Cervantesa da je „realist po metodi a idealist po nameri”³⁴. Pa ipak, stvarnost na koju on misli gotovo isključivo je ograničena na *stavove* u određenim istorijskim situacijama — drugim rečima, na društvenu svest. „Pisca ne zanima gola stvarnost predmeta, događaja ili institucija već *ljudska* stvarnost čiji su sastavni deo stavovi i osećanja koji nikada nisu neutralni.”³⁵ Tako, u svojoj briljantnoj analizi uvodne scene brodoloma u *Buri* Lowenthal pokazuje da brod predstavlja simbolični mikrokozam društva Shakespeareovog vremena. Ali, društvena stvarnost ovog mikrokozma ovaploćena je u nizu stavova tipičnih za glavne društvene klase ovog perioda. Na sličan način, Lowenthalovo razmatranje Ibsena kao realističkog pisca usredsređuje se na subjektivni aspekt stvarnosti: na primer, „specijalizacija” kao odlika modernog društva pojavljuje se u Ibsenovom delu kroz svoje prodiranje u psihologiju njegovih likova.

Goldmannova analiza realizma mnogo je više strukturalno orijentisana. Mada se u središtu Goldmannove pažnje očigledno nalazi svest izražena u pogledu na svet, njegovi kasniji radovi pretežno se zasnivaju na pojmu realizma.³⁶ Goldmann razvija hipotezu da je u modernom dobu došlo do „fundamentalne promene u prirodi

³³ *The Critical Spirit*, *naved. delo*, str. 268—269.

³⁴ *Literature and the Image of Man*, *naved. delo*, str. 39.

³⁵ *Literature, Popular Culture and Society*, *naved. delo*, str. XVI.

³⁶ „Goldmann and Modern Realism: Introduction to the *Balcony* Article”, *Praxis*, 4/1978; vid. i „Goldmann et le problème du réalisme”, rad pročitani na kolokvijumu o Lukácsu i Goldmannu u Seriziju avgusta 1979. godine (u štampi).

odnosa između dela i društva s kojim je ono povezano³⁷. Taj odnos više ne zahteva posredovanje pogleda na svet već se neposredno ostvaruje kroz strukturalnu homologiju između društveno-ekonomske stvarnosti i dela. Mada Goldmann nikada nije u potpunosti prihvatio ovu tezu i ostavio je otvorenom mogućnost da i moderna književna dela, kao i njihovi klasični prethodnici, budu u vezi s pogledima na svet društvenih grupa, on je ipak često razmatrao moderne pisce kao primere književnog realizma. Tako se, govoreći o „novom romanu”, on poziva na svoju definiciju realizma: „Ako reći realizam pridamo smisao stvaranja jednog sveta čija je struktura analogna suštinskoj strukturi društvene stvarnosti u kojoj je napisano dato delo, za Nathalie Sarraute i Robbe-Grilleta moramo reći da se nalaze među najradikalnijim realističkim piscima moderne francuske književnosti.”³⁸ Međutim, Goldmann istovremeno podvlači da delo može da odražava samo izvesne vidove društvene suštine i da još uvek zadovoljava njegovu definiciju realizma. Goldmanov realizam tako se razlikuje od Lukácsiovog jer ne zahteva dijalektičko jedinstvo suštine i pojave, opšteg i pojedinačnog: u jednom realističkom delu mogu biti transponovane samo opšte i suštinske društvene strukture. Na ovaj način, Goldmannova definicija može da obuhvati i „apstraktna” modernistička dela i romane XIX veka koje je kao uzor isticao Lukács. Ali, kao i Lukács, i Goldmannova definicija usredsređena je na objektivnu društvenu stvarnost, i Goldmann, recimo, govori o Genetovom *Balkonu* kao strogo realističkoj transpoziciji „suštinskih transformacija industrijskog društva u prvoj polovini dvadesetog veka”³⁹ U ovom pogledu, Goldmann se zajedno s Lukácsom suprotstavlja Lowenthalu.

Kod Lowenthala nalazimo dva načina pojavljivanja društvene svesti u književnom tekstu. Prvo, u nekom tekstu može da se javlja više svesti koje deluju jedna na drugu. Ovako izražena društvena svest vrlo je slična društvenoj stvarnosti predočenoj u delu, budući da je međusobno delovanje više svesti unutar nje tako važna komponenta date društvene stvarnosti. Međutim, drugi tip društvene svesti u književnim tekstovima zahteva da razlikujemo dve kategorije svesti i stvarnosti: jedna jedi-

³⁷ Goldmann, *Cultural Creation in Modern Society*, Telos Press, St. Louis 1976, str. 80.

³⁸ Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964, str. 324.

³⁹ Goldmann, „Genet's The Balcony: A Realist Play”, *Praxis*, 4/1978, str. 126. Goldmannov rad prvo je bio objavljen u *Les Temps Modernes*, 171, jun 1960.

na svest može u nekim slučajevima da utisne svoj pečat čitavom tekstu. Kroz opšte značenje teksta onda će se izražavati određeno socijalno stanovište, skup stavova ili ideologija — a oni u različitim slučajevima mogu biti više ili manje realistički. Lowenthalovo razmatranje scene brodoloma u *Buri* pokazuje kako se mogu kombinovati ova dva načina pojavljivanja društvene svesti. On govori o više svesti koje se ispoljavaju u toj sceni i istovremeno objašnjava kako se više svesti uključuje u jedinstvenu objedinjujuću perspektivu. „Ako posmatramo ovu scenu u svetlu onoga što saznajemo iz komada u celini, jasno je da Shakespeare koristi progresivne ideje i moralne pojmove svog vremena da bi definisao svoje junake, ostavljajući negativne ličnosti u reakcionarnom, ili bar neprogresivnom, dremežu.”⁴⁰ U borbi između suprotstavljenih stavova plemstva u opadanju i buržoazije u usponu, on se stavlja na stranu buržoazije; služeći se prećutnim vrednovanjem likova, on unosi u komad svoje sopstvene stavove. Prema Lowenthalovoj analizi, dakle, u ovoj sceni nemamo subjektivni realizam već i izraz nove, buržoaske ideologije.

U svojim radovima s početka tridesetih godina, Lowenthal je upotrebljavao suženu definiciju ideologije kao lažne svesti i polazio od pretpostavke da se u književnosti izražavaju ideologije društvenih klasa ili njihovih segmenata. Ideologija mistifikuje društvenu stvarnost, zastire je velom; ona „preobražava” (*verklärt*) stvarnost jer „zatvara put do razumevanja protivrečnosti građanskog društva”⁴¹. Lowenthal identifikuje pisce s ideologijama, tvrdeći da je književna istorija „velikim delom ispitivanje ideologija (*Ideologieforschung*)”⁴² U radu o Dostojevskom, on se poziva na „jedan od centralnih faktora u izgradnji svake ideologije, veličanje postojećih društvenih protivrečnosti. On predstavlja suštinu ovog mehanizma.”⁴³ I najzad, on identifikuje ideologije s pojedinim delovima društvenih klasa: „Kao što je Stendhal romanopisac napoleonske buržoaske aristokratije, tako je Gustav Freytag bard liberalne nemačke buržoazije iz sredine XIX veka.”⁴⁴ Ovaj tip analize sledi dobro poznatu marksističku praksu. Lowenthalovi rani ogledi u stvari su bliži ortodoksiji od Goldmanna, mada

⁴⁰ *Literature, Popular Culture and Society*, naved. delo, str. 144—145.

⁴¹ *Erzählkunst und Gesellschaft*, naved. delo, str. 37. Vid. i *The Arts in Society*, naved. delo, str. 128.

⁴² *Isto*, str. 32.

⁴³ *The Arts in Society*, naved. delo, str. 130.

⁴⁴ *Erzählkunst und Gesellschaft*, naved. delo, str. 37.

je Lowenthal kasnije kritikovao Goldmannov ortodoksni marksizam.

U kasnijim radovima Lowenthal je u znatnoj meri modifikovao svoj pristup. Ova promena u prvi mah je verovatno bila pretežno taktička reakcija na ekstremni posleratni antikomunizam u Sjedinjenim Državama. No, izgleda da je američka sociološka misao polako dovela do *bona fide* evolucije Lowenthalovih polaznih ideja. U njegovim kasnijim radovima pojmovi „stava“, „norme“ i „vrednosti“ često se javljaju umesto pojma „ideologije“, a „društvena klasa“ se zamenjuje širim i neodređenije definisanim entitetima. U *Književnosti i čovekovoj slici* govori se o „čoveku“, ili o „evropskom čoveku“, u različitim društveno-istorijskim konstelacijama. Tako se u jednom Don Quijoteovom govoru nalaze moderna „demokratska uverenja“, a sam govor predstavlja „dokument o renesansnom intelektualcu“; Corneille se definiše kao „pesnik novog nacionalizma“; a Hamsunov anti-intelektualizam samo se identifikuje sa „širokim društvenim slojevima u Evropi“.⁴⁵ Pisci se češće dovode u vezi s filozofskim sistemima nego s društvenim grupama: Corneille s Descartesom, Molière s Gassendijem, itd. Mada se Lowenthal još povremeno služi klasnim identifikacijama, upotrebljavajući moderni američki termin „srednja klasa“ umesto „buržoazija“ ili „treći stalež“, *Književnost i čovekova slika* uglavnom opisuje pisce kao predstavnike opšteg *Zeitgeista*, a dobar deo knjige u stvari je sasvim blizak tradicionalnoj intelektualnoj i književnoj istoriji.

Oba tipa Lowenthalove analize društvene svesti u književnosti u nesaglasnosti su s Goldmannovom teorijom i praksom. Goldmannov pojam pogleda na svet predstavlja poučan kontrast Lowenthalovoj upotrebi pojmo-va ideologije i norme. Goldmann uspeva da izbegne isključivost „demistifikatorskog“ pristupa kojim se često služio Lowenthal u svojim ranim radovima i koji je tako raširen u ortodoksnoj marksističkoj kritici. Dok se u ovom pristupu ideologija definiše negativno, nasuprot „istinitoj“ svesti proletarijata, Goldmannovi pogledi na svet su dinamičke strukture svesti koje u procesu reagovanja na svoju sredinu stvaraju sve društvene klase; svaki od njih u određenoj meri je adekvatan, ali nijedan ne poseduje konačnu istinu. I Lowenthalov i Goldmannov pristup imaju kako prednosti tako i slabosti. Goldmannov pojam je manje podložan redukcionizmu implicitnom u ideji demistifikacije i istovremeno izbegava neodređenost karakterističnu za *Književnost i čove-*

kovu sliku. Demistifikovanje je najprikladnije kada je reč o drugorazrednim delima, o kojima je često pisao rani Lowenthal, a fluidnost i nepreciznost njegovog kasnijeg metoda umanjuju sociološku vrednost raspravljanja o važnim delima svetske književnosti u *Književnosti i čovekovoj slici*. Nasuprot tome, Goldmann je u stanju da adekvatno osvetli najznačajnija književna dela i da ih u isti mah integriše u precizan i koherentan sociološki okvir. Njegov pogled na svet je strukturalni pojam koji je bolje prilagođen razumevanju složenosti i jedinstva važnih književnih dela. Osim toga, jedan pogled na svet povezan je na sasvim određen način s nekom precizno identifikovanom društvenom grupom. Ali, prednosti Goldmannovog pristupa istovremeno su i nedostaci: pojam pogleda na svet primenljiv je *samo* na književne vrhove. Lowenthalov mnogo manje jasno definisani pristup omogućava mu da, s različitih tački gledišta, obuhvati širu oblast književnih pojava.

Kada pređemo na specifičnije pitanje da li društvo prvenstveno utiče na književnu formu ili na književni sadržaj, suprotnost između Lowenthala i Goldmanna nije tako nedvosmislena kao što je tvrdio sam Goldmann. Kako smo već pomenuli, Goldmann je smatrao Lowenthala jednim od najboljih predstavnika sociologije književnosti orijentisane na sadržaj. Međutim, Lowenthal je tokom čitave svoje karijere, počevši od svog prvog rada, bio ozbiljno zainteresovan za socijalne determinante književne forme.⁴⁶ Ali, njega ne zanima ona forma koja zanima Goldmanna. Lowenthal poklanja vrlo malo pažnje pitanju žanra i njegovog odnosa s društvenom stvarnošću, koje je od primarne važnosti i za Lukácsa i za Goldmanna; isto tako, on ne pokušava da analizira opštu strukturu književnih dela. Njegova formalna interesovanja prvenstveno su vezana za stil, ili za jezik dela, mada u *Umetnosti pripovedanja* razmatra i narativne postupke. On kaže u uvodu za *Književnost i čovekovu sliku*: „Ponekad umetnikov stil daje značajne indikacije, kao kod Ibsena gde se ličnosti služe gotovo istim rečima da bi opisale konkurenciju između muža i žene i konkurenciju u profesionalnom svetu.“⁴⁷ Njegovo razmatranje *Bure* u istoj knjizi sadrži analizu jezika glavnih ličnosti, a u oba rada o popularnim biografijama on se osvrće na socijalno značenje upotrebe superlativâ. Prema tome, mada je Goldmann u pravu kada tvrdi da Lowent-

⁴⁶ Vid. *Erzählkunst und Gesellschaft*, naved. delo, str. 33. i sledeće.

⁴⁷ *Literature and the Image of Man*, naved. delo, str. XI; vid. i str. 173—174.

⁴⁵ *Literature and the Image of Man*, naved. delo, str. 5, 54, 55, 99, 216.

hal ne govori o formalnim strukturama u ravni dela u celini, Lowenthal se ipak bavi formom, i to u ravni koju Goldmannov metod uopšte ne uzima u obzir.

Oba kritičara raspravljaju o dodatnom problemu društvenih uticaja na književnu promenu, ali on igra srazmerno važniju ulogu u Lowenthalovoj sociologiji književnosti. Mada se Goldmann bavio evolucijom romana i razvio teoriju koja uspostavlja korelaciju između triju etapa modernog kapitalizma i transformacija u književnosti, njegova opšta metodologija povlašćuje sinhronijsku na račun dijahronijske analize, a u središtu njegove pažnje nalaze se strukture u datom trenutku pre nego njihove promene tokom vremena. Nasuprot tome, Lowenthalu je bilo važno da situira svoj projekt ne samo unutar književne sociologije nego i unutar književne istorije. Njegove namere jasno se vide u *Književnosti i čovekovoј slici*, koja je strukturirana tako da prati postepeni razvoj pojma pojedinca: „Kao društvena istorija, knjiga podseća na luk, koji se uzdiže za vreme prvili neodlučnih koraka ka modernom individualizmu, zatim dopire do visoravni samopouzdanja u pojedinca i najzad opada u trenutku kada se pojedinac oseća ugrožen tehnološkim i društvenim snagama.”⁴⁸

Uticaj književnosti na društvo, poslednja dimenzija sociologije književnosti o kojoj ćemo ovde govoriti, ne igra gotovo nikakvu ulogu u Goldmannovom delu, ali je važan za Lowenthala. Doduše, Goldmann postulira da izražavanje pogleda na svet u književnosti ima dvojaku funkciju. S jedne strane, ono pomaže „ljudima da postanu svesni sami sebe i svojih afektivnih, intelektualnih i praktičnih težnji”; to je aktualizacija virtuelne klasne svesti. S druge strane, ono „članovima grupe na imiginar-nom planu pruža zadovoljenje koje mora i može da predstavlja kompenzaciju za mnogobrojne frustracije izazvane neizbežnim kompromisima i nedoslednostima nametnutim od stvarnosti”.⁴⁹ Ova druga funkcija nagoveštava da uticaj književnosti može da bude bilo progresivan bilo konzervativan, ali Goldmann ne razvija dalje svoju argumentaciju, kao što i ne uvodi pitanje uticaja u svoje radove o pojedinim delima.

Za razliku od njega, Lowenthal govori o pitanju uticaja književnosti u nekoliko pojedinačnih slučajeva. Hamsunova dela, na primer, pružaju ideološku kompenzaciju potčinjenima, navodeći ih „da prihvate život takav kakav jeste, a to znači i postojeće odnose vladanja i potči-

⁴⁸ Isto, str. XIII.

⁴⁹ Goldmann, *Cultural Creation in Modern Society*, naved. delo, str. 77.

njavanja”⁵⁰. Pišući o recepciji Dostojevskog u Nemačkoj, Lowenthal dolazi do sledećeg zaključka: „Proučavanje recepcije prozних dela tako postaje važno s jedne nove tačke gledišta. Ono doprinosi proučavanju onih faktora koji, mimo i povrh samog aparata moći, na osnovu svoje psihološke moći vrše društveno konzervativnu i usporavajuću funkciju. Želje ne iščezavaju potpuno, ali se moraju usmeriti u drugom pravcu, a umetnost može doprijeti preobražavanju instinkata.”⁵¹ Tako, Lowenthal ukazuje na mogućnost da književna dela koja izražavaju konzervativne ideologije imaju konzervativan uticaj u društvu uopšte. A može se zaključiti da je obrnuto tačno kada je reč o kritičkim i buntovničkim delima.

Ne pokušavajući da dam ocenu specifičnih prednosti i nedostataka Lowenthalovih i Goldmannovih analiza, što bi zahtevalo detaljno razmatranje književne istorije koje bi ovde bilo neprikladno, nastojao sam da situiram Lowenthalovo delo unutar opštih kategorija jednog književno-sociološkog okvira i da ga uporedim s Goldmannovim. Razume se, Goldmannov teorijski doprinos daleko je veći, ali Lowenthal razmatra ključne oblasti koje Goldmann zanemaruje ili im ne poklanja nikakvu pažnju. Lowenthalovom delu bi koristila Goldmannova stroga teorijska i metodološka refleksija, dok bi Goldmannovom delu koristili Lowenthalova širina i elastičnost. Uzeta zajedno, oba dela bi mogla da vrše komplementaran uticaj na opšti razvoj sociologije književnosti.

(Robert Sayre, „Lowenthal, Goldmann and the Sociology of Literature”, *Telos*, 45/(jesen) 1980, str. 150–160.)

Preveo Leon Kojen

⁵⁰ *Literature and the Image of Man*, naved. delo, str. 218.

⁵¹ *The Arts in Society*, naved. delo, str. 137.

Theodor Wiesengrund Adorno — (11. septembra 1903 — 6. avgusta 1969) studirao je filozofiju, kompoziciju (kod Albana Berga) i muzikologiju, psihologiju i sociologiju u Frankfurtu. Od 1922. radi kao muzički kritičar i teoretičar. Promovirao je 1924, a nakon habilitacije 1931, postaje privatni docent, a zatim i saradnik Instituta za socijalna istraživanja. Od 1928. do 1931. urednik je časopisa *Anbruch* u Beču. Već 1933. oduzeta mu je *venia docendi*. Emigrirao je u Englesku 1934, a 1938. odlazi u SAD. U Njemačku se vraća 1949, a od 1950. predaje filozofiju i sociologiju na Univerzitetu J. W. Goethe u Frankfurtu na Majni. Od 1953. godine bio je direktor Instituta za socijalna istraživanja.

Bibliografija Adornovih radova bila bi veoma obimna (upor. npr. Klaus Schultz, „Vorläufige Bibliographie der Schriften Theodor W. Adornos“, *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*. Eine Sammlung, Hermann Schwepenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a. M. 1971, str. 177—239) i zato navodimo samo osnovne podatke za *Gesammelte Schriften*, koje od 1970. godine izdaje Rolf Tiedemann kod izdavačke kuće Suhrkamp iz Frankfurta a. M.: 1. *Philosophische Frühschriften*, 1973, 388 str.; 2. *Kierkegaard*. Konstruktion des Ästhetischen, (Tübingen 1933) 1979; 3. (sa Maxom Horkheimerom, Amsterdam 1947) *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, 1980; 4. *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, (Berlin/Frankfurt a. M. 1951) 1980, 304 str.; 5. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. Drei Studien zu Hegel, (Stuttgart/Frankfurt 1963, 1970) 1975², 388 str.; 6. *Negative Dialektik*. Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, (1966/1964, 1973) 1977², 532 str.; 7. *Ästhetische Theorie*, (1970) 1972², 569 str.; 8. *Soziologische Schriften I*, (1970) 1972, 587 str.; 9. 1. *Soziologische Schriften II*. Erste Hälfte, 1975, 415 str.; 9. 2. *Soziologische Schriften II*. Zweite Hälfte, 1974, 509 str.; 10. 1. *Kulturkritik und Gesellschaft I*, 1977, 453 str.; 10. 2. *Kulturkritik und Gesellschaft II*, 1977, 390 str.; 11. *Noten zur Literatur*. (1958/1961/1965) 1974, 708 str.; 12. *Philosophie der neuen Musik*, (Tübingen 1949) 1975, 206 str.; 13. *Die musikalischen Monographien*, (1971) 1977², 524 str.; 14. *Dissonanzen*. Einleitung in die Musiksoziologie, (Göttingen 1956/Frankfurt 1962) 1973, 448 str.; 15. *Komposition für den Film* (sa Hannsom Eislerom). Der getreue Korrepetitor, (*Composing for the Films*, Oxford University Press, New York 1947; Henschel Verlag, Berlin 1949/Frankfurt 1963), 1976, 406 str.; 16. *Musikalische Schriften I-III*, (Berlin/Frankfurt 1959/Frankfurt 1963) 1978, 684 str.; 17. *Musikalische Schriften IV*, 1980; 18. *Musikalische Schriften V*, 1981; 19. *Musikalische Schriften VI*, 1981; 20. *Miszellen*, 1982; (21. Fragmente 1: Beethoven. Philosophie der Musik; 22. Fragmente 2: Theorie der musikalischen Reproduktion; 23. Fragmente 3: Current of Music. Elements of a Radio Theory).

Louis Althusser — rođen 1918. godine u Birmandreisu (Alžir), profesor je filozofije na Ecole Normale Supérieure (gdje je predavao do 1981). Član je FKP od 1948. Urednik je poznate biblioteke „Théorie“ u izdavačkoj kući François Maspero u Parizu. Do sada je objavio: *Montesquieu. La politique et l'histo-*

rie, PUF, Paris 1959; „Philosophie et sciences humaines“, *Revue de l'enseignement philosophique*, 5/1963, str. 1—12; „Problèmes étudiants“, *La Nouvelle Critique*, 152/1964, str. 80—111; „Freud et Lacan“, *La Nouvelle Critique*, 161—162/1964—1965, str. 88—108; *Pour Marx*, Maspero, Paris 1965, 261 str.; *Lire le Capital*, I-II (zajedno sa: E. Balibarom, R. Establetom, P. Machereyjom, J. Rancièreom), Maspero, Paris 1965 (drugo, izmjenjeno izdanje 1968); „Deux lettres sur la connaissance de l'art. Réponse à André Daspre“, *La Nouvelle Critique*, 175/1966, str. 136—146; „Crémonini, peintre de l'abstrait“, *Démocratie Nouvelle*, (avgust) 1966; „Sur le contrat social“, *Cahiers pour l'analyse*, 8/1966; „Matérialisme dialectique“, *Cahiers Marxistes Léninistes*, 11/1966; „Sur le travail théorique. Difficultés et ressources“, *La Pensée*, 132/1967; „La philosophie comme arme de la révolution“, *La Pensée*, 138/1968, str. 26—34; „Comment lire *Le Capital*?“, *L'Humanité*, 23. 03. 1969; „Avertissement aux lecteurs du livre I du *Capital*“, u: K. Marx, *Le Capital*, Garnier-Flammarion, Paris 1969, str. 5—30; „A propos de l'article de Michel Verret, sur Mai Etudiant“, *La Pensée*, 145/1969, str. 3—14; *Lénine et la philosophie*, Maspero, Paris 1969; „Ideologie et appareils idéologiques d'État“, *La Pensée*, 151/1970; „Sur le rapport de Marx à Hegel“, u: *Hegel et la Pensée moderne*, PUF, Paris 1970; „Une erreur politique“, *France Nouvelle*, 31. 07. 1972; *Réponse à John Lewis*, Maspero, Paris 1973; *Eléments d'autocritique*, Hachette, Paris 1974; *Philosophie et philosophie spontanée des savantes*, Maspero, Paris 1974; „Est-il simple d'être marxiste en philosophie?“, *La Pensée*, 183/1975; *Positions*, Ed. Sociales, Paris 1976, str. 172; „Entretien“, *Dialectiques*, 23/1978.

Kod nas su objavljeni slijedeći tekstovi*: „O mladom Marksu“, *Pregled*, LIX, 11—12/1969, str. 547—558. (prev. Eleonora Prohić); „Lenjin i filozofija“, *Ideje*, I, 3—4/1970, str. 183—227. (prev. Mladen Kozomara); „Marxova golemo teorijska revolucija“, *Kritika* (Zagreb), /Strukturalizam/, 4/1970, str. 180—191. (prev. D. Kolibaš); *Za Marksa*, Nolit, Beograd 1971, 288 str. (prev. E. Prohić); „Od *Kapitala* do Marxove filozofije“, *Delo*, XIX, 12/1973, str. 1593—1617. (prev. M. Komnenić) (takođe u: *Marksizam — strukturalizam. Istorija — struktura*, Nolit (Delo), Beograd 1974, str. 76—100); „Odgovor Johnu Lewisu“, *Marksizam u svetu*, II, 7—8/1975, str. 100—134. (prev. Dragutin Lalović); „Elementi samokritike“ (I. „Rez“, II. „Nauka i ideologija“, III. Strukturalizam?), *Marksizam u svetu*, II, 7—8/1975, str. 151—172. (prev. Teodora i Ivan Stojanović); „Filozofija kao borba klasa u teoriji“, *Marksistička misao*, I, 2/1975, str. 299—306. (prev. M. Kozomara); *Elementi samokritike*, BIGZ, Beograd 1975, 90 str. (prev. M. Kozomara); *Kako citati Kapital*, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb 1975, 312 str. (prev. Rade Kalanj i Ljerka Šifler); „Elementi samokritike“, u: *Marksizam misao savremene epohe*, I, Službeni list SFRJ, Beograd 1976, str. 402—408. (prev. Teodora i Ivan Stojanović); „Marksizam i humanizam“, u: *isto*, str. 394—398. (prev. E. Prohić) /upor. *Za Marksa*, naved. izd. str. 204—214/; „Oblici prakse“, u: *isto*, str. 398—402. (prev. E. Prohić) /upor. *Za Marksa*, naved. izd. str. 145—151/; „Diktatura proletarijata i staljinizam nisu nipošto istoznačni“, *Kulturni radnik*, XXIX, 5/1976, str. 123—126. (prev. D. Rapić); „Filozofija iskorišćava nauku“, *Gledišta*, XXII, 10/1976, str. 991—1002. (prev. K. Jova-

* Mladenu Kozomari zahvaljujem na nizu podataka o Althusserovim radovima.

nović); „Zaključena zgodba, zgodba brez konca”, *Problemi — razprave*, XIV, 163—168/1976, str. 242—247. (prev. M. D.); „Je li jednostavno biti marksist u filozofiji?”, *Naše teme*, XXI, 11/1977, str. 2531—2558. (prev. M. Čižmek) /*takođe*, u: *Čemu još filozofija*, CKDSSO, Zagreb 1978, str. 69—159. (prev. S. Knežević); „Sto više ne smije trajati u Komunističkoj partiji Francuske”, *Kulturni radnik*, XXXI, 3/1978, str. 147—186. (prev. E. Postružnik); „O Marxu i Freudu”, *Marksizam u svetu*, VI, 1/1979, str. 178—196. (prev. P. Imširović); „Freud i Lacan”, *Marksizam u svetu*, VI, 1/1979, str. 197—217. (prev. M. Kozomara); „Ideologija i državni ideološki aparati. (Beleške za jedno istraživanje)”, *Marksizam u svetu*, VI, 7—8/1979, str. 77—119. (prev. Verica Kozomara); „Razgovor” (sa Rossanom Rossandom), *Marksizam u svetu*, VII, 1—2/1980, str. 294—300. (prev. Ivana Zdravković); „Najzad se oslobađa nešto živo iz krize i u krizi marksizma”, *Marksizam u svetu*, VII, 5—6/1980, str. 187—196. (prev. Olga Kostrešević).

Kostas Axelos — rođen 26. juna 1924. godine u Atini, započinje studij prava i ekonomije, te grčkog, njemačkog i francuskog jezika. U okupiranoj Grčkoj, 1941—1945. godine, prekida studij, učestvuje u pokretu otpora, a u građanskom ratu aktivan je kao novinar, komunistički teoretičar i organizator, da bi najzad bio isključen iz Komunističke partije Grčke, a od strane desničarske vlade osuđen na smrt. Emigrira 1945. godine u Francusku i na Sorboni studira filozofiju. Od oktobra 1950. do decembra 1957. godine radi na Odjeljenju za filozofiju pri Centre National de la Recherche Scientifique, zatim od juna 1959. rukovodi istraživanjima na Ecole Pratique des Hautes Etudes, a od 1962. godine predaje (filozofsku propedeutiku) na Sorboni. Pokreće 1957. godine vrlo uticajan časopis *Arguments*, čiji je glavni urednik do 1962. godine. U izdavačkoj kući Éditions de Minuit utemeljuje poznatu biblioteku „Arguments” u kojoj su među prvima u svijetu objavljeni prevodi knjiga: Gy. Lukács, *Povijest i klasna svijest*; K. Korsch, *Marksizam i filozofija* i dr.

Djela: Philosophiques dokimes, (na grčkom jeziku) Atina 1952; *Héraclite et la philosophie*. La première saisie de l'être en devenir de la totalité, Éd. de Minuit, Paris 1962. (1968², 1971³); *Marx penseur de la technique*. De l'alienation de l'homme à la conquête du monde, Éd. de Minuit, Paris 1961. (1963², 1969³); *Vers la pensée planétaire*. Le devenir-pensée du monde et le devenir-monde de la pensée, Éd. Minuit, Paris 1964. (1970³); *Einführung in ein künftiges Denken*. Über Marx und Heidegger, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966; *Arguments d'une recherche*, Éd. de Minuit, Paris 1969; *Le jeu du monde*, Éd. de Minuit, Paris 1969, 449 str.; *Pour une éthique problématique*, Éd. de Minuit, Paris 1972, 120 str.; *Horizons du monde*, Éd. de Minuit, Paris 1974, 140 str.; *Contribution à la logique*. Éd. de Minuit, Paris 1977, 160 str.; *Problemes de l'enjeu*, Éd. de Minuit, Paris 1980, 208 str.

Kod nas objavljeni radovi: „Dvanaest nepotpunih teza o problemu revolucionarne prakse”, *Naše teme*, 4/1966, str. 817; „Od logosa do logistike — s ovu i onu stranu fenomenologije i marksizma”, *Praxis*, (Zagreb), 5—6/1967, str. 731—740; „Teze o Marksu”, (prev. Eleonora Mićunović), *Filozofija*, (Beograd), 1—2/1968, str. 235—238; „Shema igre čovjeka i igre svijeta”, *Praxis*, 1—2/1969, str. 85—88; „Marks mislilac tehnike: otvorena pitanja”, (prev. Aleksa Buha), *Ideje*, II, 2/1971, str. 195—236;

„Marx i Heidegger”, *Naše teme*, 11/1971, str. 1971—1979; *Uvod u buduće mišljenje*. O Marxu i Heideggeru. *Na putu k planearnom mišljenju*, Stvarnost, Zagreb 1972, 218 str.; „Igra skupa skupova”, *Praxis*, 1—2/1973, str. 135—140; „O tradiciji”, u: *Mit. Tradicija. Savremenost*, Nolit, Beograd 1973.

Walter Benjamin — rođen 15. jula 1892. u Berlinu, studira filozofiju u Frajburgu (Brajsgau), Berlinu, Minhenu i Bernu, gdje 1919, kod Richarda Herbertza, brani doktorsku disertaciju: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (Pojam umjetničke kritike u njemačkom romantizmu). Od 1920. godine živi kao slobodni pisac i prevodilac. Habilitacioni rad *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Porijeklo njemačke tragedije) počinje da piše 1923. godine. Rad, međutim, nije prihvaćen (1925) na Univerzitetu J. W. Goethe u Frankfurtu/M, tako da se Benjamin odrekao univerzitetske karijere. Tokom 1924. upoznaje Asju Lacis i počinje studij marksizma, a decembra i januara 1926—27. posjećuje SSSR. Emigrirao je u Francusku 1933. godine. Postaje član Instituta za socijalna istraživanja i objavljuje „L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée” (prev. Pierre Klossowski — „Das Kunstwerk im Zeitalter siener technischen Reproduzierbarkeit”, upor. W. Benjamin, *Eseji*, /prev. Milan Tabaković/, Nolit, Beograd 1974, str. 114—149), *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1/1936, str. 40—66. Slijedeće godine objavio se, u ovom broju *Marksizma u svetu* prevedeni rad, a 1939. „Über einige Motive bei Baudelaire”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII, sveska 1—2, str. 50—89. U junu 1940. bježi iz Pariza. Posredstvom Maxa Horkheimera dobio je vizu kako bi iz Španije otišao za SAD, ali odmah po prelasku Pirineja biva uhapšen u Port Bouu, gdje je izvršio samoubistvo 27. septembra 1940. godine.

M. Horkheimer i Th. W. Adorno umnožavaju 1942. godine zbornik *Walter Benjamin zum Gedächtnis* (U spomen Walteru Benjaminu), gdje su objavljene i teze „Über den Begriff der Geschichte” (O pojmu povijesti) pisane u Parizu 1940. godine. Theodor W. Adorno i Gretel Adorno objavljuju 1955. dvotomni izbor Benjaminovih *Spisa* (*Schriften*, I, II, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1955, [XXVIII+656/+544 str.]). Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser započeli su 1972. godine, u saradnji sa Th. W. Adornom i Gershomom Scholemom, izdavanje Benjaminovih *Gesammelte Schriften*, I-VI, kod frankfurtskog Suhrkampa (I, *Abhandlungen*, 1—3, 1974, 1275 str.; II, *Aufsätze. Essays. Vorträge*, 1—3, 1977, 1528 str.; III, *Kritiken und Rezensionen*, 1972, 727 str.; IV, *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1—2, 1972, 1148 str.; V, *Das Passagen-Werk*, 1979; VI, *Fragmente und autobiographische Schriften*, 1981; Suplemente I-III). Bibliografiju prvih izdanja Benjaminovih radova sačinio je Rolf Tiedemann, „Bibliographie der Erstdrucke von Benjamins Schriften”, *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Aus Anlass des 80. Geburtstags von Walter Benjamin, Siegfried Unseld (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, str. 225—279.

Kod nas su objavljene dvije Benjaminove knjige: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, 324 str. i *Uz kritiku sile*. *Eseji*, Studentski centar Sveučilišta, Zagreb 1971, 130 str.

Ernst Bloch — (Ludvigshafen na Rajni, 8. jula 1885 — 4. avgusta 1977. Tübingen) studirao je filozofiju (kod Theodora Lippsa u Minhenu, 1905—1906, a potom kod Oswalda Külpea u Virzburgu, gdje brani doktorsku disertaciju o Heinrichu Ri-

ckertu i teoriji saznanja — 1908), fiziku i germanistiku. Boravi u Berlinu od 1908. do 1911. posjećuje seminare Georga Simmela, susreće Georga von Lukácsa. Odlazi u Hajdelberg 1911. godine. Sluša Wilhelma Windelbanda. Upoznaje Emila Laska, Pula Hensela, Juliusa Ebbinghauusa, Richarda Kronera, Ernsta Hoffmanna, Fjodora Stepuna, Eugena Herrigela, Stefana Geor-gea. Posjećuje seminare Maxa Webera zajedno sa Lukácsom, Jaspersom, Radbruchom, Ledererom, Gundolfom. Uspostavlja ne- vjerovatnu „duhovnu simbiozu“ sa Györgyom Lukácsom (upor. o tome npr. intervju koji je Bloch dao Jean-Michelu Palmieru 1976. godine: „Revolt moje generacije“, *Marksizam u svetu*, IV, 6/1977, str. 337—352). U Garmiš-Partenkirhenu, 1915. priprema *Geist der Utopie i Spuren* (Tragovi). U Grinvaldu (Izartal) završava 1917. *Duh utopije*. Upoznaje Waltera Benjamina 1918. godine. U Münchenu, 1920—1921. završava *Thomasa Münzera*. Vraća se u Berlin 1921, druguje sa ekspresionistima, upoznaje Brechta. Novo, djelimično izmjenjeno izdanje *Duha utopije* objav- ljuje 1923. godine, a potom i *Durch die Wüste*. Kritische Essavs (Kroz pustinju. Kritički eseji). Emigrira 1933, najprije u Ciri, gdje će se pojaviti *Naslijeđe ovoga vremena* (*Erbschaft dieser Zeit*, Oprecht und Helbling, Zürich 1935), zatim u Beč, Pariz i 1936. u Prag. Piše knjigu *Geschichte und Gehalt des Begriffs Materie* (Povijest i sadržaj pojma materija) koju će objaviti tek 1972, pod naslovom *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz* (Problem materijalizma, njegova povijest i supstancija). U ljeto 1938. emigrira u SAD, gdje ostaje do 1949. godine. Za to vrijeme napisao je: *Freiheit und Ordnung*. Abriss der Sozial-Utopien (Sloboda i poredak. Nacr- t socijalnih utopija, 1946), *Naturrecht und menschliche Würde* (Prirodno pravo i ljudsko dostojanstvo, 1961), *Subjekt—Objekt*. Erläuterungen zu Hegel (Subjekt—Objekt. Objašnjenja uz He- gela, 1949), *Das Prinzip Hoffnung* (Princip nada, 1954—1959). Pri- hvata poziv da rukovodi Filozofskim institutom i radi kao re- dovni profesor na Univerzitetu Karl Marx u Lajpcigu (od 1949. do 1956. godine). Uređuje *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* od 1953. (u prvom broju časopisa, na prvoj strani objavljena je fotografija, a potom i in memoriam J. V. Staljinu). Poslije mađarskih događaja 1956. dolaze optužbe za revizionizam, pre- vremenno je penzionisan, ne može da objavljuje itd. Poslije jednog kraćeg boravka na Zapadu, 1961. godine odlučuje da prihvati poziv Univerziteta u Tibingenu i ostane u Zapadnoj Njemačkoj. Frankfurtski Suhrkamp počinje da objavljuje Blo- chova sabrana djela 1962. godine (preko 7850 stranica); navodimo podatke za svaki od šesnaest tomova (u zagradama su podaci o prvom, odnosno prethodnom izdanju): I, *Spuren*, (Paul Cas- sirer, Berlin 1930; Suhrkamp, 1959¹) 1969², 232 str.; II, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, (Kurt Wolff, Berlin 1921, Suhrkamp 1962³) 1969² (dopunjeno izdanje), 232 str.; III, *Geist der Utopie*, (prerađeno izdanje iz 1923: Paul Cassirer, Berlin 1923) 1964², 354 str.; IV, *Erbschaft dieser Zeit*, (Oprecht und Helbling, Zürich 1935) 1962² (prošireno izdanje), 416 str.; V, *Das Prinzip Hoffnung*, /pet djelova/ I—III /odnosno: I—II/, (Aufbau-Verlag, Berlin 1954. /I/, 1958. /II/, /? III/) 1959. (pot- puno izdanje), 1658; str.; VI, *Naturrecht und menschliche Wür- de*, 1961, 368 str.; VII, *Das Materialismusproblem, seine Ge- schichte und seine Substanz*, 1972, 553 str.; VIII, *Subjekt—Ob- jekt*. Erläuterungen zu Hegel, (Aufbau—Verlag, Berlin 1949) 1962² (prošireno izdanje), 526 str.; IX, *Literarische Aufsätze*,

1965, 582 str.; X, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phan- tasia*, 1969, 634 str.; XI, *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, 1970, 492 str.; XII, *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*. Leipziger Vorlesungen, 1977, 328 str.; XIII, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, (1963, 1964²) 1970³ (prošireno, novo izdanje), 384 str.; XIV, *Atheismus im Christentum*. Zur Religion des Exodus und des Reichs, 1968, 362 str.; XV, *Experimentum Mundi*. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis, 1975, 267 str.; XVI, *Geist der Utopie*. Faksimileausgabe der ersten Fas- sung von 1918, (Duncker und Humblot, Berlin 1918) 1971, 452 str.; dodatni tom, *Tendenz — Latenz — Utopie*, 420 str. Hanna Gekle, obrađujući Blochovu zaostavštinu u Tibingenskoj uni- verzitetskoj biblioteci, pronašla je niz radova koji nisu objav- ljeni u *Gesamtausgabe* te je sačinila knjigu *Abschied von der Utopie?*. Vorträge, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, 244 str. (*Ra- stanak od utopije?* — knjiga bi trebalo da bude objavljena kod Izdavačkog centra Komunist krajem 1982. godine), što poka- zuje da Suhrkampovo izdanje nije potpuno i da ćemo, možda, biti u prilici da, osim zbornikā kakav je sačinio npr. Gert Ueding: *Ästhetik des Vor-Scheins*, I, II, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, 327 + 295 str., vidimo još neku knjigu Blochovih radova. Upućujemo takođe na neke knjige razgovora sa Ern- stom Blochom i bibliografije radova o Blochu: *Ernst Bloch zu ehren*. Beiträge zu seinem Werk, Siegfried Unseld (Hrsg.), Frankfurt a. M. 1965 („Vorläufige Bibliographie“, str. 395—413); *Ernst Blochs Wirkung*. Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, 485 str. („Bibliographie“, str. 461—482); *Über Ernst Bloch*, Frankfurt a. M. 1968. („Ausgewälte Bibliographie der Schriften über Ernst Bloch“); *Materialien zu Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“*, Burghart Schmidt (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, 666 str. (Burghart Schmidt, „Ernst Blochs Wirkung. Eine Bibliographie“, str. 635—665); *Gespräche mit Ernst Bloch*, Reiner Traub/Harald Wieser (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975, 180 str.; *Tagträume vom aufrechten Gang*. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Arno Münster (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, 202 str.

Pored preko osamdeset kraćih radova kod nas je objavljeno i osam Blochovih knjiga i jedan zbornik: *Subjekt—Objekt*. Objašnjenja uz Hegelovu filozofiju. Naprijed, Zagreb (1959, 410 str.) 1975² (novo, prošireno izdanje), XX + 470 str.; *Tübingenski uvod u filozofiju*, Nolit, Beograd 1966, 288 str.; *Marksove teze o Fojerbaču*, BIGZ, Beograd 1976, 125 str.; *Prirodno pravo i ljud- sko dostojanstvo*. Izdavački centar Komunist, Beograd 1977, XXXIII + 299 str.; *Temeljna filozofska pitanja*. Uz ontologiju još-ne-bitka. Predavanja i dvije rasprave, „Veselin Masleša“, Sarajevo 1978, 131 str.; *Politička mjerena*. Doba pošasti. Pred- martovski period. Svjetlost, Sarajevo 1979, 295 str.; *Experimentum mundi*. Pitanje — kategorije izvlačenja — praksa, Nolit, Beograd 1980, 271 str.; *Princip nada*, I—III, Naprijed, Zagreb 1981, /518/-1092-/1637 str.; *O umjetnosti*. Izabrani tekstovi, pri- redio: Danko Grlić, Školska knjiga, Zagreb 1981, 296 str. Pot- puniji podaci o kod nas objavljenim Blochovim radovima i ra- dovima o Blochu mogu se naći u: Gordana Škorić, „Bibliogra- fija o Blochu“, *Kulturni radnik*, XXXI, 2/1978, str. 124—137. (takođe, isto u: *Dossier o Blochu*, Školska knjiga/Kulturni rad- nik, Zagreb 1979, str. 99—121) i Dobrilo Aranitović, „Bibliogra- fija prevoda dela i članaka Ernsta Blocha na jezicima naroda i narodnosti Jugoslavije sa literaturom o Blochovom delu“, *Ideje*, (XIII), 1/1982, str. 149—159. (Navodimo samo dva Blo-

chova intervjuja, za koje nema podataka u Aranitovićevoj bibliografiji: „Filozofija traje koliko i njeni problemi“ /poslednji Blochov intervju, objavljen u *Die Weltwoche*, 10. avgusta 1977/, *Marksizam u svetu*, IV, 6/1977, str. 331—336. i „Revolt moje generacije“ /intervju koji je Bloch dao Jean-Michelu Palmieru, objavljen u *Les Nouvelles littéraires*, 29. aprila i 6. maja 1976/, *isto*, str. 337—352.)

Peter Bürger — rođen 1936. u Hamburgu, studirao je germanistiku, romanistiku i filozofiju u Hamburgu i Minhenu. Poslije odbrane doktorske disertacije i državnog ispita radio je kao lektor u Monpeljeu i Lionu. Na Univerzitetu u Bonu je asistent na katedri za romanistiku od 1965. do 1970. godine. Habilitacioni rad: *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630* (Rane komedije Pierrea Corneillesa i francuski teatar 1630 — objavljeno 1971), odbranio je 1970. na Univerzitetu u Erlangenu. Profesor je na Univerzitetu u Bremenu od 1971. godine; predaje znanost o književnosti, francuski i komparativnu književnost. Bavi se estetikom, metodologijom znanosti o književnosti, sociologijom književnosti.

Objavljeni radovi: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* (Francuski nadrealizam. Studije uz problem avangardne književnosti), Frankfurt 1971; *Studien zur französischen Frühaufklärung* (Studije uz rano francusko prosvjetiteljstvo), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, 150 str.; *Theorie der Avantgarde* (Teorija avangarde), Suhrkamp, Frankfurt a. M. (1974) 1980², 147 str.; *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur* (Aktuelnost i povijesnost. Studije uz promjenu društvene funkcije književnosti), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, 196 str.; *Vermittlung — Rezeption — Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, (Posredovanje — recepcija — funkcija. Estetička teorija i metodologija znanosti o književnosti), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, 240 str.; *Formalismus — Hermeneutik — Ideologiekritik. Studien zur Theorie und Methode der Literaturwissenschaft* (Formalizam — hermeneutika — kritika ideologije. Studije uz teoriju i metodu znanosti o književnosti), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, 300 str.; *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft* (Od esteticizma do novog romana. Pokušaj kritičke znanosti o književnosti), Peter Bürger (Hrsg.), Frankfurt a. M. 1974. („Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre“, „Ideologiekritik und Literaturwissenschaft“); Seminar: *Literatur- und Kunstsoziologie* (Sociologija književnosti i sociologija umjetnosti), Peter Bürger (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, 491 str. („Kunstsoziologische Aspekte der Brecht—Benjamin—Adorno—Debatte der 30er Jahre“, str. 11—20; „Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie“); *Naturalismus/Asthetizismus*, Christa Bürger /Peter Bürger/ Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, 280 str.; „Funktion und Bedeutung des ‚orgueil‘ bei Paul Valéry“, *Romanistisches Jahrbuch*, XVI, 1965, str. 149—168; „Benjamins ‚Rettende Kritik‘. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik“, *Germanisch—Romanische Monatsschrift* N. F., XXIII, 1973, str. 198—210; „Probleme der Rezeptionsforschung“, *Poetica*, IX, 1977, str. 446—471; „Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos“, *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adorno*. Konstruktion der Moderne, Burkhardt Lindner/W. Martin

Lüdke (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, str. 169—184; „The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas“, *New German Critique*, 22/1981, str. 19—22; „Zur Geschichtlichkeit von Anschauung/Anschaulichkeit als ästhetischer Kategorie“, *Ästhetische Erfahrung*. (Kolloquium Kunst und Philosophie, tom I), Willi Oelmüller (Hrsg.), Ferdinand Schöningh, Paderborn/München/Wien/Zürich 1981, str. 41—49 (takođe, u istom djelu, drugi dio: „Autorisierte Protokolle“: P. Bürger, „Probleme gegenwärtiger Ästhetik“, str. 200—244).

Leo Kofler (pseudonim: Stanislaw Warynski), rođen 26. aprila 1907. godine u Poljskoj, proveo je mladost u Beču gdje je studirao kod Maxa Adlera. U Švajcarsku je emigrirao 1938, a 1944. okončao je studij (Promotion) kod Edgara Salina. Poslije rata odlazi u Istočnu Njemačku. Na univerzitetu u Haleu (Halle/Saale) je habilitirao 1947. i ostao da predaje filozofiju povijesti. Direktor je tamošnjeg Instituta za istorijski materijalizam. Nakon objavljivanja knjige *Prilog povijesti građanskog društva*, već krajem 1949. Kofler biva izložen žestokoj kritici, tako da poslije demonstrativnog istupanja iz Socijalističke jedinstvene partije Njemačke (SED), odlazi 1951. godine — u vrijeme hladnog rata — u Zapadnu Njemačku. Zbog sukoba sa nekim članovima frankfurtskog kruga, nije bio primljen na Goethe univerzitet u Frankfurtu a. M. Predaje na Univerzitetu u Bohumu.

Objavljeni radovi: (Stanislaw Warinski), *Die Wissenschaft von der Gesellschaft. Umriss einer Methodenlehre der dialektischen Soziologie*, Bern 1944, 328 str. (Makol Verlag, Frankfurt a. M. 1971², 176 str.); *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Versuch einer verstehenden Deutung der Neuzeit nach dem historischen Materialismus*, Halle 1948. (Neuwied am Rhein/Berlin 1971³); *Marxistischer oder stalinistischer Marxismus*, Köln 1951; „Theorie und Praxis in der stalinistischen Bürokratie“, *PZ-Archiv*, (Köln), II, 11/1951, str. 6—7; „Der Grundwiderspruch in der Geschichtsphilosophie des 18. Jahrhunderts“, *Aufklärung*, (Köln), I, 4/1951, str. 80—82; *Marxismus und Sprache. Zu Stalins Untersuchung „Über den Marxismus in der Sprachwissenschaft“*, Köln 1952; *Das Wesen und die Rolle der stalinistischen Bürokratie*, Köln 1952; *Der Fall Georg Lukács. Lukács und der Stalinismus*, Köln 1952; „Vorbemerkung zu einer Theorie der Geschichtsbetrachtung“, *Aufklärung*, II, 3/1952, str. 147—162; „Die methodischen Ausgangspunkte der Grenznutzen- und der Arbeitstheorie“, *Links*, (Frankfurt a. M.), II, 4/1953, str. 26—27; „Henri Pirenne und die ursprüngliche Akkumulation“, *Pro und contra*, april 1953; „Was ist Sprache?“, *Links*, mart 1953; *Perspektiven des sozialistischen Humanismus*, Internationale Gesellschaft für sozialistische Studien E. V., Köln 1954; *Menschlichkeit, Freiheit, Persönlichkeit*. Eine Einführung in den sozialistischen Humanismus, Düsseldorf 1954, 72 str.; *Das soziale Werden der Gegenwart*. Ein Gang durch die Neuzeit, Düsseldorf 1954, 56 str.; „Marxismus und christliche Heilslehre“, *Links*, april 1954; „Marxistischer und stalinistischer Marxismus“, *Deutsche Universitäts-Zeitung*, IX, 10/1954, str. 11—13; „Marxistische und stalinistische Kunstauffassung“, *Deutsche Universitäts-Zeitung*, (Göttingen), IX, 12/1954, str. 14—17; „Marxistische und stalinistische Geschichtsauffassung“, *Deutsche Universitäts-*

* Do zaključenja ovog broja časopisa nismo imali dovoljno pouzdanih podataka o Davidu Forgácsu i Robertu Sayreu.

Zeitung, IX, 13/1954, str. 8—9; *Marxistischer oder ethischer Sozialismus?*, Göttingen 1955, 130 str.; *Geschichte und Dialektik*. Zur Methodenlehre der dialektischen Geschichtsbetrachtung, Hamburg 1955, 231 str.; „Marxistische und stalinistische Ethik“, *Deutsche Universitäts-Zeitung*, X, 5/1955, str. 5—6; „Armseligkeit und Entmaterialisierung“, *Die Andere Zeitung*, (Hamburg), 20. oktober 1955; „Die Gesellschaftsauffassung des historischen Materialismus“, *Handbuch der Soziologie*, W. Ziegenfuss (Hrsg.), Stuttgart 1955, str. 512—529. (ponovo objavljeno u: *Zur Dialektik der Kultur*, 1972, str. 31—56); „Das Prinzip der Arbeit in der Marxschen und in der Gehlenschen Anthropologie“, *Schmollers Jahrbuch*, (Berlin), LXXVIII, 1/1955, str. 71—86; „Die Soziologie des Arbeiters“, *Schmollers Jahrbuch*, LXXVIII, 5/1955, str. 1—30; „Über die Entstehung des kapitalistischen Reichums“, Dio I, *Der Senefelder*, VII, 4/1956, str. 71—76; Dio II, *isto*, 5/1956, str. 99—103; „Georg Lukacz und das ideologische Bewusstsein“, *Die Andere Zeitung*, 7/(16. februar) 1956; „Der Verlust des Citoyen“, *Die Andere Zeitung*, 25/(21. jun) 1956; „Die List der Vernunft bei Hegel und Marx“, *Die Andere Zeitung*, 46/(15. november) 1956; „Bourgeois und Citoyen“, *Funken*, (Ulm), VII, 6/1956, str. 86—91; 7/1956, str. 103—108; 8/1956, str. 123—127; *Ist der Marxismus überholt?*, Internationale Gesellschaft für sozialistische Studien E. V., Köln 1957, 72 str.; „Klassische und realistische Kunst sind identisch“, *Die Andere Zeitung*, 17/(24. april) 1957; „Bert Brecht und die neue Epoche der progressiven dramatischen Kunst“, *Die Andere Zeitung*, 46/(14. november) 1957; „Die progressive Elite und ihr Verhältnis zur Kunst Bert Brechts“, *Die Andere Zeitung*, 47/(21. november) 1957; „Das Problem der Geste in der Kunst Bert Brechts“, *Die Andere Zeitung*, 48/(28. november) 1957; „Naivität und Verfremdung in Brechts Kunst“, *Die Andere Zeitung*, 49/(5. decembar) 1957; „Marxismus und Eshatologie“, *Deutsche Universitäts-Zeitung*, XII, 22/1957, str. 7—9; „Von Heraklit bis Hegel“, *Funken*, VIII, 7/1957, str. 108—112; 8/1957, 122—127; „Die Entfremdung des Arbeiters“, *Periodikum für wissenschaftlichen Sozialismus*, München 1958; „Zur Soziologie der führenden Elite unserer Zeit“, *Schmollers Jahrbuch*, LXXIX, 6/1958, str. 641—663; „Der Arbeiter und die sterbende Zeit“, *Die Andere Zeitung*, 12/(12. mart) 1958; „Eros und Kultur“, *Die Andere Zeitung*, 28/(10. juli) 1958; „Privateigentum und Persönlichkeit in der kapitalistischen Welt“, *Die Andere Zeitung*, 34/(21. avgust) 1958; *Die beiden Eliten zwischen Nihilismus und Humanismus*, Dortmund 1959; „Verstehende und materialistische Geschichtsbetrachtung“, *Deutsche Universitäts-Zeitung*, XIV, 1/1959, str. 5—17. (objavljeno ponovo u: *Zur Dialektik der Kultur*, 1972, str. 57—75); „Die bürgerliche Elite der Dekadenz“, *Periodikum für wissenschaftlichen Sozialismus*, 6/1959, str. 11—26; „Liberalismus und Demokratie“, *Zeitschrift für Politik*, (Berlin), VI, 2/1959, str. 113—126. (objavljeno ponovo u: *Zur Dialektik der Kultur*, 1972, str. 141—173); *Die drei menschlichen Tragödien des 20. Jahrhunderts und das Problem der Bildung*, Dortmund 1960. (pod naslovom „Das falsche Bewusstsein der Bildung“, objavljeno ponovo u: *Zur Dialektik der Kultur*, 1972, str. 107—140); *Staat, Gesellschaft und Elite zwischen Humanismus und Nihilismus*, Ulm/Donau 1960, 392 str. (objavljeno i pod naslovom: *Marxistische Staatstheorie*, Frankfurt a. M. 1970, 392 str.); „Die Funktion der Bürokratie in der bürgerlichen Gesellschaft“, *Periodikum für wissenschaftlichen Sozialismus*, juni 1960; „Friedrich Engels hat Recht behalten“, *Die Andere Zeitung*, 34/(4. avgust)

1960; *Das Ende der Philosophie?*, Dortmund 1961. (objavljeno ponovo u: *Zur Dialektik der Kultur*, 1972, str. 76—106); *Zur Theorie der modernen Literatur*. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht, (Neuwied 1962) Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974, 285 str.; *Der proletarische Bürger*, Wien 1964; „Haut den Lukacs. Zum Streit um eine marxistische Ästhetik“, *Res nostra*, (Kiel), 4/(novembar) 1964, str. 8—9; „Was heisst Widerspiegelung?“, *Res nostra*, 5/(decembar) 1964, str. 15—17; „Adorno oder Lukacs“, *Politikon*, (Göttingen), 7/(juni) 1964, str. 20—23; „Revolutionäre Praxis heute?“, *Notizen*, (Tübingen), IX, 62/1965; „Herrn Habermas Umwälzung des Totalitätsbegriffs“, *Notizen*, X, juli 1966, str. 22—23; *Der asketische Eros*. Industriekultur und Ideologie, Europa Verlag, Wien 1967, 340 str.; *Perspektiven des revolutionären Humanismus*, Reinbek bei Hamburg 1968, 180 str.; *Abstrakte Kunst und absurde Literatur*. Ästhetische Marginalien, Europa Verlag, Wien/Frankfurt a. M./Zürich 1970, 198 str.; *Stalinismus und Bürokratie*, Neuwied a. R./Berlin 1970, 182 str.; *Technologische Rationalität im Spätkapitalismus*, Makol Verlag, Frankfurt a. M. 1971, 162 str.; *Zur Dialektik der Kultur*. Sechs Beiträge, Makol Verlag, Frankfurt a. M. 1972, 228 str.; *Haut den Lukács* — Realismus und Subjektivismus. Marcuses ästhetische Gegenrevolution, Verlag Andreas Achenbach, Lollar 1977, 75 str.

Potpuniji popis Koflerovih radova mogli bismo imati već tokom ove godine, ukoliko izdavačka kuća Andreas Achenbach iz Lolara objavi najavljene Koflerove *Gesammelte Schriften* (u osamnaest tomova: 1. Die Wissenschaft von Gesellschaft, 2. Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, 3. Geschichte und Dialektik, 4. Staat, Geschichte und Elite /Staatstheorie/, 5. Der proletarische Bürger, 6. Der asketische Eros /Spätkapitalismus und Ideologie/, 7. Revolutionärer Humanismus, 8. Marxismus und Stalinismus, 9. Zur Theorie der modernen Literatur, 10. Abstrakte Kunst und absurde Literatur, 11. Rationalität und Irrationalität, 12. Aufklärung und Fortschritt. Populäre Schriften, 13. Das Ende der Philosophie. Aufsätze I, 14. Literatur und Ideologie. Aufsätze II, 15. Zur Soziologie der Klassengesellschaft. Aufsätze III, 16. Dialektische Gesellschaftstheorie. Aufsätze IV, 17. Alltagsbewusstsein, 18. Gemischte Schriften).

Kofler je kod nas vrlo malo preveden; uspjeli smo pronaći samo nekoliko podataka: „Suština i uloga staljinističke birokracije“, *Naprijed*, X, 8. maja—5. juna 1953, str. 19—23; *isto*, 26. juna 1953, str. 25—26; *isto*, 3—24. jula 1953, str. 27—30; „Lukács i Marcuse“, *Kulturni radnik*, XXIII, 3/1970, str. 126—138; „O dijalektičkoj antropologiji“ (iz knjiige: *Perspektiven des revolutionären Humanismus*, 1968, str. 10—14; prev. N. i Ž. Puhovski), *Marxistička filozofija XX veka*, izabrao i priredio Predrag Vranicki. Nolit, Beograd 1980, str. 301—306; „Sa stvarima na videlo“ (Intervju Dušanu Bjeliću), *Oko*, 259/(18. februara—4. marta) 1982.

György Lukács — (Budimpešta, 13. aprila 1885 — 4. juna 1971, Budimpešta) studira pravo, ekonomiju, književnost, filozofiju. Doktor prava 1906 (na Univerzitetu u Koložvaru /Koložsvár, danas: Cluj/). Na Univerzitetu u Budimpešti brani doktorsku disertaciju iz filozofije 1909. Upoznaje Bélu Balázsa. Na Simmelovom „privatnom“ seminaru susreće E. Blocha, oko 1910. godine u Berlinu. Objavljuje knjigu ogleđa *Duša i oblici* na mađarskom jeziku (a potom na njemačkom: *Die Seele und die Formen*, Egon Fleischel, Berlin 1911). Upoznaje Maxa Webera

i Emila Laska, 1912. godine, u Hajdelbergu. Započinje rad na *Teoriji romana* („Die Theorie des Romans“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1916). U Budimpešti, od 1915. do 1917. u Nedeljnom kružoku Béle Balázsa susreće: Belu Fogarasija, Arnolda Hausera, Karla Mannheima, Wilhelma Szilasija, Eugena Vargu. Započinje (1918. godine) intenzivni studij Marxa, R. Luxemburg, Pannekoeka. Postaje član novonovane Komunističke partije Mađarske, 2. decembra 1918. Kao narodni komesar za prosvjetu pokušava da reorganizuje kulturni život u Sovjetskoj Republici Mađarskoj. Septembra 1919, nakon ilegalnog boravka u Budimpešti, odlazi u Beč. Zahvaljujući pravovremenom apelu grupe intelektualaca (*Berliner Tageblatt*, 12. novembra 1919) nije izručen Horthyjevom režimu. Od 1920. urednik je uticajnog časopisa *Kommunismus*, gdje objavljuje eseje koji su kasnije ušli u *Povijest i klasnu svijest* (*Geschichte und Klassenbewusstsein*. Studien über marxistische Dialektik, Malik-Verlag, Berlin 1923). Susreće Thomasa Manna 1922. godine. Objavljuje knjigu o Lenjinu, u vrijeme žestokih napada na *Povijest i klasnu svijest* (*Lenin*. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken, Malik-Verlag, Berlin 1924). Slijedeće godine piše knjigu o Mosesu Hessu i problemima idealističke dijalektike (*Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik*, Verlag Hirschfeld, Leipzig 1926). Piše *Blumove teze* 1928. („Részletek a Téziservezet a magyar politikai és gazdasági helyzetéről és a KMP feladatairól /Blum-Tézisek/ c. dokumentumból”, *Párttörténeti Közlemények*, II, 3/1956, str. 75—94; „Thesen über die politische und wirtschaftliche Lage in Ungarn und über die Aufgaben der Kommunistischen Partei Ungarns /Blum-Thesen, 1928/”, *Schriften zur Ideologie und Politik*, /Werkauswahl Band 2/, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1967, str. 290—322). Poslije tromjesečnog ilegalnog boravka u Mađarskoj 1929, piše samokritiku u časopisu *Új Március* (V, 1929, str. 345). Od 1929. do 1931. radi u Institutu Marx—Engels—Lenjin u Moskvi. U Berlinu, gdje boravi 1931—1933, pripada opozicionoj Berlinskoj grupi Saveza pisaca Njemačke, član je Saveza proletersko-revolucionarnih pisaca, objavljuje u časopisu *Die Linkskurve*. Emigrira u SSSR 1933. Odriče se teza u *Povijesti i klasnoj svijesti*. Saradnik je (1933—1938. i 1942—1944) Instituta za filozofiju pri Akademiji znanosti SSSR (čiji je član od 1934). Učestvuje u diskusiji o ekspresionizmu (upor. *Die Expressionismusdebatte*. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt a. M. /1973/ 1976). Član je redakcije časopisa *Internationale Literatur* (1935) i *Uj Hang* (1938). Zatvoren je 1941, ali je ubrzo oslobođen, poslije intervencije Georgi Dimitrova, generalnog sekretara Kominterne. Poslije skoro dvadeset godina objavljena mu je knjiga (*Odgovornost intelektualca /Irastudók felelőssége*, Idegennyelvű Irodalmi Kiadó, Moskva 1944). Po povratku u Mađarsku, avgusta 1945, član je Parlamenta, Prezidijuma Mađarske akademije znanosti, Zemaljskog savjeta patriotskog narodnog fronta itd. Na univerzitetu radi kao profesor estetike i filozofije kulture. Objavljuje niz djela, najčešće paralelno — na njemačkom i mađarskom jeziku: *Lenjin i problem kulture* (*Lenin és a kultúra kérdesei*, Magyar-Szovjet Művelődési Társaság, Budapest 1946); *Goethe i njegovo doba* (*Goethe és kora*, Hungária, Budapest 1946); *Goethe und seine Zeit*, Francke, Bern 1947); *Veliki ruski realisti* (*Nagy orosz realisták*, Szikra, Budapest 1946); *Književnost i demokratija* (*Irodalom és demokrácia*, Szikra, Budapest 1947); *Istorijski roman* (*A történelmi regény*,

Hungária, Budapest 1947); *Osnovi marksističke estetike* (*A marxizmus esztétika alapjai*, Szikra, Budapest 1947); *O „kiču” i „proletkultu”* (*A „giccsről” és a „proletkultúról”*, Szikra, Budapest 1947); *Kriza građanske filozofije* (*A polgári filozófia válsága*, Hungária, Budapest 1947); *Der junge Hegel*. Über die Beziehungen von Dialektik und Ökonomie, Europa Verlag, Zürich/Wien 1948 (to je zapravo Lukácseva doktorska disertacija koju je branio 1935. godine u Sovjetskoj akademiji znanosti); *Essays über Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin 1948; *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Aufbau-Verlag, Berlin 1948; *Existentialisme ou marxisme*, Nagel, Paris 1948; *Problemi realizma* (*A Realizmus problémái*, Athenaeum, Budapest 1948); *Za novu mađarsku kulturu* (*Új magyar kultúráért*, Szikra, Budapest 1948); *Zadaci marksističke filozofije u novoj demokratiji* (*A marxista filozófia feladatai az új demokráciában*, Budapest Székesfővárosi Irodalmi Intézet, Budapest 1948). Lukácsu je, 1948. godine, dodjeljena nagrada „Kossuth”. Lászlo Rudas je 1949. godine započeo novi napad na Györgya Lukácsa, a pridružili su se kasnije: József Révai, Márton Horváth i József Darvas (tadašnji ministar prosvjete — govorio je protiv Lukácsa i na Prvom kongresu mađarskih pisaca, 1951). Lukács objavljuje „Kritiku i samokritiku” već 1949. godine („Bírálat és önbírálat”, *Társadalmi Szemle*, IV, 8/1949). Objavljuje knjigu *Ady Endre* (Szikra, Budapest) 1949. godine; potom, 1951. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* (Aufbau-Verlag, Berlin); povlači se iz političkog života Mađarske. Novembra 1952. završava *Razaranja una* (*Die Zerstörung der Vernunft*, Aufbau-Verlag, Berlin 1954). Prije toga, u Berlinu su, tokom 1952, objavljene dvije knjige: *Balzac und der französische Realismus* (Aufbau-Verlag) i *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Aufbau-Verlag; novo, prošireno i popravljeno izdanje). Pored većeg broja članaka objavljuje i: *Skizze einer Geschichte der neueren Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlin 1953; *Prilozi istoriji estetike* (*Adalékok az esztétika történetéhez*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1953; *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1954); *Der historische Roman*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955; *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955. Povodom Lukácssevog sedamdesetog rođendana objavljen je zbornik *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag* (Aufbau-Verlag, Berlin 1955; prilozi Ernsta Blocha, Thomasa Manna i dr.); iste godine Lukács dobija drugu nagradu „Kossuth”; postaje dopisni član Njemačke akademije znanosti u Berlinu. Naklonjen grupi Nagy-Losoncsy i Petöfi-krugu, Lukács raspravlja, 15. juna 1956, povodom diskusije o znanosti o književnosti i problema nastave filozofije na univerzitetima o situaciji nakon Dvadesetog kongresa KP SSSR. Na Političkoj akademiji Mađarske partije rada, 28. juna drži poznato predavanje „Borba napretka i reakcije u današnjoj kulturi”, u kojem ponavlja teze predavanja „La vision aristocratique et démocratique du monde”, koje je održao 1946. godine (poznata diskusija sa Karlom Jaspersom) u okviru „Recontres internationales de Genève” o temi: „Evropski duh”, tj. osnovne stavove iz „Blumovih teza” o kojima se diskutuje krajem juna iste godine na Institutu za povijest Partije, nakon prvog objavljivanja. Lukács povlači dijelove ranije samokritike. Član Centralnog komiteta i ministar za kulturu u vladi Imre Nagya postaje 24. oktobra. Već 4. novembra sklanja se, zajedno sa nizom drugih političkih ličnosti, u Jugoslovensku ambasadu u Budimpešti. Odmah po napuštanju ovog utocišta deportovan je u Rumuniju. Nakon vraćanja u Budim-

peštu, 10. aprila 1957. godine, uklonjen je sa Univerziteta i Akademije, povlači se svojim studijama estetike i etike. Iste godine objavljene su knjige: *Posebnost kao estetska kategorija* (*A különösség mint esztétikai kategória*, Akadémiai Kiadó, Budapest); *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino; *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Editori Riuniti, Roma. Počinje novi napad na Lukácsa i njegov „revizionizam“. Lukács je penzionisan 1958. godine; objavljeno: *Wider den missverständlichen Realismus*, Classen, Hamburg 1958. Ponovo se pojavljuje *Povijest i klasna svijest* 1960. godine (Minuit, Paris; Universität, Hamburg). Peter Ludz pravi izbor tekstova: *Schriften zur Literatursoziologie*, Luchterhand, Neuwied 1961. Isti izdavač počinje da objavljuje Lukácseva *Djela* (Werke, tom 9, *Razaranje uma*). Kao jedanaesti i dvanaesti tom *Djela* pojavljuje se 1963. *Die Eigenart des Ästhetischen*, a potom slijede: tom 5, *Probleme des Realismus II*. Der russische Realismus in der Weltliteratur i tom 7, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, 1964; tom 6, *Probleme des Realismus III*. Der historische Roman, 1965; *Der junge Marx*. Seine philosophische Entwicklung von 1840. bis 1844, Neske, Pfullingen 1965; *Von Nietzsche bis Hitler oder der Internationalismus in der Deutschen Politik*, Fischer-Bücherei, Frankfurt a. M. 1966; *Gespräche mit Georg Lukács* (Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth), Theo Pinkus (Hrsg.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1967; *Werke*, tom 8 (*Mladi Hegel*), 1967; tom 2, *Frühschriften II*. Geschichte und Klassenbewusstsein, 1968; tom 10, *Probleme der Ästhetik*, 1969; tom 4, *Probleme des Realismus I*. Essays über Realismus, 1971; *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. (Hegels falsche und echte Ontologie, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1971; Die ontologischen Grundprinzipien von Marx, 1972; Die Arbeit, 1973; na mađarskom: *A társadalmi lét ontológiáról*. I, *Történelmi fejezetek*; II, *Szisztematikuss fejezetek*; III, *Prologoména*, 1973; sva tri toma *Ontologije* objavljena su i na italijanskom i engleskom jeziku/ pojavile se tokom 1983. kod Izdavačkog centra Komunist; tom 16, *Frühe Schriften zur Ästhetik I*. Heidelberger Philosophie der Kunst (1912—1914); tom 17, *Heidelberger Ästhetik* (1916—1918), 1974; *Les écrits de Moscou*, izd. i prev. Claude Prévost, Paris 1974.

Kod nas objavljena Lukácseva djela popisana su u: Dobrilo Aranitović, „Bibliografija prevoda dela i članaka Đerđa Lukača na jezicima naroda i narodnosti Jugoslavije sa literaturom o Đerđu Lukaču“ (upor. *Savremenost*, XI, 8/1981, 9—10/1981, 11/1981, 12/1981 i (XII) 1—2/1982).

Stefan Morawski — rođen 20. oktobra 1921. godine u Krakovu, doktorsku tezu odbranio je 1947. Na Univerzitetu u Krakovu radi od 1946. do 1952. na Institutu za umjetnost u Varšavi od 1954. a na Visokoj pozorišnoj školi od 1958. godine. Bio je glavni urednik godišnjaka Instituta za filozofiju i sociologiju Poljske akademije znanosti *Estetyka* od 1960. do 1968. godine. Šef je katedre za estetiku na Univerzitetu u Varšavi od 1960. do 1968. godine, kada je suspendovan zbog učešća u studentskim nemirima. Poslije toga predaje kao gostujući profesor na nekim univerzitetima, a pojavljuje se i na brojnim međunarodnim skupovima i kongresima. Trebalo bi da je prije zavođenja ratnog stanja u Poljskoj postao profesor Univerziteta u Lodu.

Morawski je, naročito poslije 1968. godine, objavljivao po časopisima iz cijelog svijeta tako da navodimo naslove samo

jednog dijela njegovih radova: *Szkie z podstawowych zagadnień estetyki marksistowskiej*, Krakowie 1951; *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa 1957; „Spor o nazwe czy spor o fakty“, *Studia Filozoficzne*, 4/1958; „O przedmiocie, metodzie i zadaniach estetyki“, *Kultura i społeczeństwo*, 1—2/1960; „Les péripéties de la théorie du réalisme socialiste“, *Diogene*, (Paris), 36/1961; *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, (420 str.); „Przedmiot i metoda estetyki“, *Studia Filozoficzne*, 3—4/1963, str. 173—203; „L'esthétique marxiste en Pologne“, *Revue d'Esthétique*, 4/1963; „The Problem of Value and Criteria in Taine's Aesthetics“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXI, 1963; „Is Aesthetics a Philosophical Discipline“, *Memorias del XIII Congreso Internacional de Filosofía*, tom VIII, UNAM, México 1964; *Między tradycją a wizją przyszłości*, Warszawa 1964; „Estetyka polska w okresie dwudziestolecia“, *Studia Filozoficzne*, XXXIX, 4/1964, str. 13—40; „Hegels Ästhetik und das Ende der Kunstperiode“, *Hegel Jahrbuch*, 1964, str. 60—72; „Lenin as Literary Theorist“, *Science and Society*, (New York), XXIX, 1/1965, str. 2—25; „A Scheme for Criteria of Evaluation“, *Proceedings of Fifth International Congress of Aesthetics*, Amsterdam 1965; „O hudožestvennoi cenosti“, *Trudi po filosofii*, (Tartu), X, 1966; „Art and Obscenity“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXV, zima 1967; „Mimesis: Lukács' Universal Principle“, *Science and Society*, XXXII, 4/1968; „La riflessione estetica di Karl Kautsky“, *Rivista di estetica*, (Torino/Padova), XIII, 1968, str. 383—391; „Arte e società: una prospettiva marxista“, *Logos*, I, 1/1969, str. 25—39; „Ein Versuch zur Bestimmung des Begriffes *Kunstwerk*“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, (Bonn), XIV, 2/1969, str. 145—178; „Pablo Lafargue y el desarrollo de una estética marxista“, *Casa de las Américas*, (La Habana), 57/(novembar—diciembre) 1969; „The Aesthetic Views of Marx and Engels“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, 1970, str. 301—314; *L'absolu et la forme*. L'esthétique d'André Malraux, (prev. Yolande Lamy-Grum), Klincksieck, Paris 1972, 318 str.; „I presupposti filosofici di Karl Liebknecht“, *Logos*, (Libreria scientifica editrice, Napoli), V, 1/1973, str. 1—37; *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa 1973; *Il marxismo e l'estetica*. Prefazione di Giuseppe Prestipino, Editori Riuniti, Roma 1973, 521 str.; *Marx and Engels on Literature and Art*, Lee Baxandall/Stefan Morawski (eds.), Telos Press, St. Louis (Mo.) 1973, 175 str.; „On mimesis“, *Aisthesis*. Essays on the philosophy of perception. Proceedings of an International Colloquium on the philosophy of perception. Helsinki, September 24—26, 1973, Tieto, Clevedon/Avon (England) 1976, /270 str./; *Inquiries Into the Fundamentals of Aesthetics*, (predgov. M. C. Beardley), M. I. T. Press, Cambridge (Mass)/London 1974, XVIII + 408 str.; „Eine Schule des Fragens. Zu Roman Ingardens Buch: *Erlebnis — Werk — Wert*“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIX, 2/1974; „Lekcja ontologii“, *Studia Estetyczne*, XIII, 1976, str. 338—350; *Reflexiones sobre estética marxista*, Era, México 1977, 442 str.; „Philosophy of art from the historicist standpoint“, *Diotima*, VI, 1978, str. 83—89; „Some Thoughts On the 'End of Aesthetics'“, *Proceedings of the 9th Intern. Congress of Aesthetics/Akti 9. međunarodnog kongresa za estetiku*, tom II, Beograd 1980, str. 225—227.

Navodimo nepotpuni popis kod nas objavljenih radova Stefana Morawskog: „Peripetije teorije socijalističkog realizma“,

Izraz, 1—2/1960, str. 5—23. i 3/1960, str. 254—260; „Pogledi Jozefa Kramera na umjetnost. Počeci estetike i istorije umjetnosti u Poljskoj”, *Pregled*, XII, knj. I, 5/1960, str. 411—425; „Izvori marksističkih pogleda na primenjenu umetnost”, *Savremeni*, 7/1960, str. 62—77; „Problem objektivnosti i subjektivnosti u Engelskoj XVIII veka”, *Filozofija*, V, 1/1961, str. 16—26; „O estetskim ogleđima F. Meringa”, *Pregled*, XV (LIII), knj. II, 7—8/1963, str. 15—30; „Nacrt sistema kriterijuma ocjene”, *Pregled*, LVIII, knj. I, 4/1968, str. 313—332; „O umetničkoj vrednosti”, *Filozofija*, 3—4/1968, str. 151—180; „Hepening. Genealogija. Karakter. Funkcije”, *Treći program* (Radio Beograd), IV, 3/(ljetno) 1972, str. 359—432; *Predmet i metoda estetike*, Noli, Beograd 1974, 249 str.; „Izvori umetničke estetske vrednosti”, *Književna kritika*, VI, 2/1975, str. 5—20; „O funkcijama najnovije umetnosti”, *Treći program* (Radio Beograd), VII, (24), 4/(zima) 1975; „Estetika i semiotika”, *Treći program* (Radio Beograd), VIII, 31 (3)/(jesen) 1976, str. 193—257; „Kuda ide američka avangarda?”, *Treći program* (Radio Beograd), IX, (33), 1/(proljeće) 1977; „O načinima ispitivanja koji se primenjuju u estetici”, *Izraz*, knj. XLII, 7/1977, str. 785—811; „Šta nije u redu s estetikom”, *Književna kritika*, VIII, 6/1977, str. 29—37; „Revolucija i avangarda prije i poslije 1917”, *Naše teme*, 9/1978, str. 2017—2031; „Avangarda, marksizam, revolucija” (razgovor /sa Đorđem Malavrazićem/), *Gledišta*, XX, 5—6/1979, str. 149—157; „Socijalizam i kultura su blizanci...”, (intervju), *Politika*, 27. oktobra 1979; „Refleksije o motivu „kraja umetnosti””, *Dijalog*, 1/1980, str. 219—223; „Poslednje Lukačeve godine u Moskvi”, *Dijalog*, 3/1980, str. 100—121; *Marksizam i estetika*, I, II, Pobjeda, Titograd 1980, 309 + (315—533) str.; „O etosu borbe i etosu tolerancije”, *Gledišta*, XXI, 11—12/1980, str. 71—81. i XXII, 1—2/1981, str. 103—122; „Neofeminizam u umetnosti”, *Ideje*, XII, 1/1981, str. 43—75; „O smislu i funkcijama stvaralaštva”, *Naše teme*, 2/1981, str. 256—271.

D. G.

Marksisizam i umjetnost

Izbor tekstova,
predgovor,
bilješke o autorima:
Vjekoslav Mikecin

str. XVIII + 367 drugo izdanje 1976,
format 16 × 24
povez: platno, latinica
cena 260

Theodor W. Adorno,
Antonio Banfi, Walter
Benjamin, Ernst Bloch,
Bertolt Brecht, Nikolaj I. Buharin,
Christopher Caudwell, Galvano Della Volpe,
Ernst Fischer, Roger Garaudy, Lucien Goldmann,
Antonio Gramsci, Arnold Hauser,
Arnold Kettle, Karel Kosik, Miroslav Krleža,
Henri Lefebvre, Jurij M. Lotman, György Lukács,
Anatolij V. Lunačarski, Herbert Marcuse,
Jean-Paul Sartre, Lav D. B. – Trocki

„... možemo slobodno reći da je to jedan od najboljih zbornika takve vrste u svijetu i da je u tim tekstovima sabrano gotovo sve najvrednije što je u marksizmu napisano o umjetnosti.“

(Danko Grlić, ESTETIKA IV, str. 271)

IZDAVAČKI CENTAR KOMUNIST
Beograd
Trg Marksa i Engelsa 11

1/1981

PARTICIPACIJA I SAMOUPRAVLJANJE RADNIKA U ZEMLJAMA U RAZVOJU •

2—3/1981

STRATEGIJE DRUŠTVENOG RAZVOJA •

4/1981

DRUŠTVENI SMISAO SAVREMENE TEHNOLOGIJE •

5/1981

DRUŠTVENE POSLEDICE SAVREMENE TEHNOLOGIJE •

André Gorz, Problemi i dileme tehnološkog razvoja • *Fred Steward*, Politika tehnologije • *Devendra Sahal*, Alternativna koncepcija tehnologije • *Claud Durand*, Okovani rad: od fordizma do neofordizma • *Dave Albury*, Mikroprocesori — makroproblemi • *Raphael Kaplinsky*, Mikroelektronika i treći svet • *Wolfgang Schoeller*, Izbor tehnologije i zaposlenost u zemljama u razvoju • *Lothar Peter*, Naučno-tehnički napredak, nova tehnika i radnički pokret • *Dave Elliott*, Radničke inicijative i alternativne tehnologije • *Pete Cockcroft*, Radikalni izazov • *Peter Downs*, Tehnologija i produktivnost •

6—7/1981

SAVREMENI SVET • *Dr Aleksandar Grličkov*, Svet osamdesetih godina • *Eric Hobsbawm*, Pogled unapred: istorija i budućnost • *Silviu Brucan*, Rat i mir danas • *Edward Thompson*, Beleške o eksterminizmu, poslednjoj fazi civilizacije • *Romano Ledda*, Preobražaji i krize u svetskoj realnosti • *Willy Brandt*, Govor na XV kongresu Socijalističke internacionale u Madridu • *Elmar Alivater*, Tempirana bomba otkucava na svetskom tržištu • *Giuseppe Chiarante*, Prilog raspravi o sedamdesetim godinama • *Giuliano Procacci*, Aktuelni problemi imperijalizma i novi međunarodni poredak • *Biagio de Giovanni*, Kriza i legitimizacija države • *Eugenio Somaini*, Kriza levice i nov zamah neokonzervativizma u Evropi • *Luciano Gruppi*, Da li se može govoriti o evropskom „političkom ciklusu”? • *Eugenio Somaini*, Ekonomski i politički ciklus • *S. M. Miller*, Osamdesete godine i levica: Jedan američki pogled • *Samuel Bowles*, Trilateralna komisija —

da li se razilaze putevi kapitalizma i demokratije? • *William K. Tabb*, Domaća ekonomska politika pod Carterom: pečat trilateralizma • *Michael Kazin*, Pobjeda desnice i naš odgovor • *Willi Semmler*, O novijim tendencijama u teoriji i praksi američke privredne politike • **INTERVJU** • Posle 1968: država, pokreti i društvo u SR Nemačkoj, Intervju *Massima De Angelisa s Clausom Offeom* • Kriza hegemonije, „Pasivna revolucija” i novi subjekti, Intervju *Alfreda Sensalesa s Christinom Glucksmann* • **PRILOG** • Protiv imperijalizma, za društveni progres, Međunarodna konferencija u Berlinu •

8—9/1981

STUDIJE O ŽENI I ŽENSKI POKRET • *Rada Iveković*, Studije o ženi i ženski pokret • *Luisa Abbà*, *Gabriella Ferri*, *Giorgio Lazzaretto*, *Elena Medi* i *Silvia Moita*, Danas, kasta • *Rosaria Manieri*, Žena i istorijske suprotnosti građanskog društva kod Marxa • *Sheila Rowbotham*, Feminizam u radikalnom i ranom socijalističkom pokretu • *Maria-Antonietta Macciocchi*, Ženska seksualnost u fašističkoj ideologiji • *Chiara Saraceno*, Porodično vreme i ženski diskontinuitet • *Betty Friedan*, Seksualni solipsizam Sigmunda Freuda • *Kate Millett*, Teorija politike polova • *Haydee Birgin*, Žena i ravnoteža moći • *Ida Magli*, Kulturne funkcije žene • *Benoite Groult*, Mržnja prema P... • *Claude Meillassoux*, Odnosi proizvodnje i reprodukcije života • *Marjorie J. Mbilinyi*, Tanzanijska žena: prošlost i sadašnjost • *Julia Kristeva*, Zakon o braku (1950). Demografija i ljubav. Žene na rukovođim mestima • *Juliet Mitchell*, Pokret za oslobođenje žena • *Ulrike Prokop*, Stvarnost i želja • *Silvia Bovenschen*, Imaginarna ženstvenost • *Casey Miller* i *Kate Swift*, Sta je žena? • *Casey Miller* i *Kate Swift*, Ko je čovek? • *Natalija Baranskaja*, Sedmica kao i svaka druga • *Luce Irigaray*, Ogdalo druge žene • *Lydia Sklevicky*, Bibliografski prilog •

10/1981

VREDNOSTI I CENE • *Mihailo Crnobrnja*, Transformacioni problem: okosnica rasprave o Marxovoj teoriji vrednosti • *Oskar Lange*,

Marxova ekonomija i moderna ekonomska teorija • *Wassily Leontief*, Značaj Marxove ekonomije za savremenu ekonomsku teoriju • *Michio Morishima*, George Catephores, Vrednost, eksploatacija i rast • *Francis Seton*, Transformacioni problem • *Ian Steedman*, Vrednost, cene i dobit • *Anwar Shaikh*, Marxova teorija vrednosti i „problem pretvaranja vrednosti u cene” • *Joan Robinson*, Organiski sastav kapitala • **ZAJEDNIČKO ODLUČIVANJE** • *Vladimir Gligorov*, Sloboda i zajedničko odlučivanje • *Kenneth J. Arrow*, Vrednosti i kolektivno odlučivanje • *Amartya Sen*, Nemogućnost postojanja pareto-liberala • *John Rawls*, Kantovsko shvatanje jednakosti • *Allen W. Wood*, Marxova kritika pravednosti • *Gerald A. Cohen*, Radna teorija vrednosti i pojam eksploatacije • *Charles Taylor*, Nedostaci negativne slobode • *Stuart Hampshire*, Moral i pesimizam •

11—12/1981

UTICAJ TRANSNACIONALNIH PREDUZEĆA NA INFORMISANJE I KOMUNIKACIJE • *Dr Breda Pavlič*, Informaciono-komunikaciona moć kao element transnacionalizacije i novog međunarodnog porotka • *Karl P. Sauvant* i *Bernard Mennis*, Socio-kulturne investicije i međunarodna politička ekonomija odnosa Sever — Jug: uloga transnacionalnih preduzeća • *Tapio Varis*, Transnacionalne korporacije koje se bave masovnim komunikacijama: pregled njihovih poslova i mogućnosti da se one stave pod kontrolu • *Fernando Reyes Matta*, Evolucija transnacionalnih novinskih agencija tokom istorije • *Juan Somavia*, Transnacionalna struktura sile i međunarodno informisanje • *Armand Mattelari*, Nova ofanziva transnacionalnih kompanija: nova komunikaciona tehnologija • *Herbert I. Schiller*, Transnacionalna korporacija i međunarodni tok informacija: izazov nacionalnom suverenitetu • *Rafael Roncagliolo* i *Noreene Janus*, Ekonomska propaganda, zavisnost i masovniji mediji • *Thomas H. Guback*, Internacionalna filmska industrija • *Allan Ashbolt*, Mas-mediji: struktura, funkcionisanje i kontrola • *Cees J. Hamelink*, Novi međunarodni ekonomski poredak i novi međunarodni informacioni po-

redak • *Jean-Louis Missika* i *Jean-Philippe Faivret*, Informatika i slobode • *Hans Magnus Enzensberger*, Osnove teorije medija • **POLEMIKA** • *E. P. Thompson*, Otvoreno pismo Leszoku Kolakowskom •

1—2/1982

ARTIKULACIJA NAČINA PROIZVODNJE I NERAZVIJENOST • *Miomir Jakšić*, Koncepcija artikulacije načina proizvodnje • *Jurij Bajec*, Nerazvijenost i koncepcija artikulacije načina proizvodnje • *Harold Wolpe*, Artikulacija načina proizvodnje • *Pierre-Philippe Rey*, Proces artikulacije • *Aidan Foster-Carter*, Kontroverzija načina proizvodnje • *Bari Hindess* i *Paul Hirst*, Da li postoji opšta teorija načina proizvodnje? • *Bari Hindess* i *Paul Hirst*, Geneza i teorijska ograničenja „prekapitalističkih načina proizvodnje” • *Jonathan Friedman*, Marksistička teorija i sistemi totalne reprodukcije • *Hanza Atavi*, Indija i kolonijalni način proizvodnje • *Doug McEachern*, Način proizvodnje u Indiji • *John G. Taylor*, Artikulacija različitih načina proizvodnje i njen uticaj na strukturu formacija „trećeg sveta” • *Umberto Melotti*, Socijalizam i birokratski kolektivizam u zemljama u razvoju • **AKTUELNE TEME** • *Ludvik Čarni*, Marksistička načela periodizacije razvoja ljudskog društva • *Walter Süß*, NATO i Varšavski ugovor između „smanjivanja naoružanja” i nadmetanja oko suvereniteta • **PRIKAZI** •

3/1982

MARKSIZAM — ESTETIKA — UMJETNOST I • *Kasim Prohić*, Uvod • *Max Raphael*, O teoriji umetnosti dijalektičkog materijalizma • *Christopher Caudwell*, Lepota. Studija iz građanske estetike • *A. I. Burov*, Formalno načelo umetnosti i vulgarizatorski pristupi u estetici • *Henri Arvon*, Marksizam i umetnost • *M. S. Kagan*, Predmet, metoda i ciljevi estetičkog istraživanja • *Adolfo Sánchez Vázquez*, Definicija umetnosti • *Sidney Finkelstein*, Lepota i istina • *Nicolae Tertulian*, Autonomija i heteronomija umjetnosti • *Lee Baxandall*, Književnost i ideologija • *Liu Zaifu*, Estetički kriterijumi književne i umetničke kritike • *Biografsko-bibliografske bilješke I* • **PRIKAZI** •