

Max Raphael

O TEORIJI UMETNOSTI DIJALEKTIČKOG MATERIJALIZMA*

„...da se materijalistička metoda izvr-
gava u svoju suprotnost ako se pri isto-
rijskom izučavanju ne primenjuje kao
gotov šablon prema kojem se podešava-
ju istorijske činjenice.” (Engels u je-
dnom pismu Paulu Ernstu**)

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

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

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

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

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

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

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

I

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

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

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

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

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

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

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

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

Ukratko: uticaj ekonomskih odnosa proizvodnje na svest koja proizvodi ideologije pretvara se u „a priori” specifičnog područja svesti (pravilo specifične apriorizacije uslova).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

^{*} Pismo od 27. oktobra 1890. godine. — *Prim. red.*

^{**} Pisano 14. jula 1893. godine. — *Prim. red.*

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

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

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

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

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

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

i reproduktivnoj delatnosti ljudskog društva koja ih sve fundira.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

U svakom slučaju Marx je ovde podstakao mnoštvo istorijsko-socioloških istraživanja koja je neophodno izvršiti za izgradnju sociologije umetnosti dijalektičkog materijalizma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Preveo Pavluško Imširović