

„Umetnik traži za rad i proizvodnje, pre svega, slobodu“.
(J. M. Guyau)

Razložno je tvrditi da se umetnost, mada njeno traganje za vlastitim smislom otpočinje u središtu „borbe za opstanak“, od samog početka javlja i kao negacija trenutka ili onog postojećeg, nesavršenog, uspevajuci da načinom koji joj garantuje aktualnost u svim narednim trenucima trajanja, uroni u ono večno. Nasuprot filozofskoj pretenziji da pojmom *posredovane* negacije i vizionarskog projekta — kakvo bi postojeće (bolje) moglo biti — izrazi svoju istorijsku vezanost i opredeljenost svesnoj egzistenciji, svoj imanentni program umetnost „rešava“ neposrednim dejstvom.

Kao fenomen istorijske svesti, umetnost nosi i neophodna prisustva poruka vezanih za sferu iz koje sama, bezuslovno, ne mora crpiti svoju životnost, budući da ona, za svoje postojanje, pretpostavlja formu posrednog izražavanja. Tako, gledano u perspektivi istorijskog javljanja, umetničko delo ima dualistički karakter, ono nosi u sebi prisustvo estetskog i estetičkog, neposrednog (večnog) i posrednog (istorijskog) smisla važenja. Najčešće, *sužet*, ili *ono šta se u umetničkom delu prikazuje* (to nije, međutim, isto s onim *šta jeste* umetničko delo), predstavlja mogućnost da do središta umetničke strukture prođe i nađe u njemu svoje mesto svet estetičkih data.

Čini se da u tome dualizmu i leži osnovni razlog mnogostrukim mistifikacijama prirode umetničkog fenomena o čijem postojanju nam govore i primeri iz istorije estetičke misli. Tako su pokušaji da se umetnički fenomen do kraja svede na čisto formalna, svojstva, u najužem smislu, što su pitagorejci učinili u estetici „izgradivši je na metafizičkom pojmu harmonije“ (Oswald Külpe, *Grundlagen der Aesthetik*, Leipzig, 1921, S. 13) jednostrani, u istoj meri kao i oni, koji u redukciji umetničke pojave na sužet, ostaju nemoćni da bliže odrede „differentio specifica“ umetničkog dela. Ako je, doduše, u jednom broju umetnosti: u literaturi, filmu, likovnim umetnostima — do Tehelianusa (do 1907), doista teško izbeći *tematsko—predmetnu* dimenziju, ono svekoliko i večno isijavajući lepote umetničkog dela najčešće je skriveno iza same ove predmetne dimenzije.

Spoznavši u mogućnosti njegove sintetičke forme tajnu estetskog fenomena, Grci su već od početka ozbiljnijeg bavljenja zakonodavstvom države, umetnosti namenili značajnu vaspitnu ulogu. Ne samo u antičkoj filozofiji i estetici, ali u njoj posebno, ona funkcija umetnosti videna je u mogućnosti pesničkog, slikovitog iznošenja najviših istina o moralu, politici, filozofiji. Ono, međutim, što čini mogućnost njenog „neposrednog“ i trajnog bitisanja, u grčkoj teoriji je, delom, bilo previđeno.

Rezultat estetičke samosvesti, koji danas važi, ma koliko inače postojali bezbrojni pravci i strujanja u savremenoj estetici, jeste ovaj: „služeći drugim ciljevima, umetnost bi morala prestati da sebi služi“. Ambivalentnost grčkog izraza *μουσική* = muzika, koji znači u isti mah ne samo muzičku umetnost, nego i nauku i umetnost u celini, odnosno, koji predstavlja sve što se odnosi na muzej, ili na ono što se nekad zvalo „bonnes lettres“ ili današnjem reću „kultura“ (A. Koyré, *Introduction à la lecture de Platon*, 1945; p. 133) izvrstan je primer da se pokaže kako su Grci pod samim sintetički shvaćenim pojmom umetnosti (muzike) mislili više stvari i u vezi s tim, tražili od nje da rešava mnogostruke zadatke.

Već se u Hölderlinovoj „Geschichte der schönen Künste unter den Griechen“ ukazuje da je umetnost imala veliki uticaj na stvaranje nacionalnog duha Grka, da je bila zakonodavac, vojskovođa, učiteljica naroda. Međutim, tako široko shvaćena umetnička forma, ubrzo je postala i izvor opasnosti, jer su se u njoj mogla naći i ona prisustva filozofskih, političkih poruka, koja bi, po postojeći društveni poredak imala negativne efekte. Platon je požurio da kritikom „postojećih tendencija“ u umetnosti, koje „kvare“ omladinu, afirmiše ideju one prave „angažovane umetnosti“, koja je od značaja za moralni rast idealne države. Na stranu to što se je postojeca umetnička praksa oglušila o ove Platonove projekte nastavišći svoj unutrašnji razvoj u istom smislu u kojem su Platonova spekulativna izvođenja, gluha za umetničku praksu, sledila imanentne zahteve uma. Sam, na sreću, pesnička priroda, Platon nije, ipak, mogao trajno ostati na teoriji koja, sve i da ga je proslavila kao teoretičara umetnosti prema čijoj zamisli je suština umetnosti u podražavanju ideja „ropskom nužnošću“ (Schelling), nije mogla da ga učini mirnim pred tako složenim problemom umetnosti. To je razlog što je Filebus poslednje njegovo delo gde on napušta nesrećnu „teoriju mimezis“, preko koje se izražava i mogućnost imitiranja takvih sadržaja koji garantuju ostvarivanje ideje moralnog dobra.

Ovo je mogućnost da preciznije postavimo pitanje: je li za umetnost uopšte relevantan prikazivački plan i, budući da je teško izbeći njegovo prisustvo u nekim umetnostima, da li on predstavlja *conditio sine qua non* estetskog? „Razume se po sebi kaže Focht, da umetnost mora biti duboka i onim *šta* kaže, da postoji izvesna pozadina tematike. No, ta pozadina još nije najdublja pozadina samog dela. Iza nje leži „tajna“ umetnosti kao takve, leži ne umetnost o svetu i njegovim odnosima, nego svet same umetnosti i njenih vrednota“ (I. Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, 1965, st. 20).

Iako svako simplifikovanje nije uvek od koristi, u umetnosti

je čak štetno po samu formu, iz teorijskih razloga izvesni modeli o biti umetnosti jesu nužni. U umetnosti tako razlikujemo: *ono estetsko* — što je u logičkom smislu prius (ontološki horizont umetničkog dela) i strukturu *vanestetičkih data*, koja, budući da je u savezu sa oblicima svesti: moralom, religijom, filozofijom, naukom — koji koriste posredna sredstva izražavanja (pojmovni mehanizam), ima sazajnu vrednost (gnoseološki horizont umetničkog dela). Čisto estetsko u pravom smislu te reči, ne postoji, ono je u delu uvek „pomešano“ u većoj ili manjoj meri, — zavisi od vrste umetnosti i tendencije stvaraoaca, — sa vanestetičkim elementima. Njegovo prethodenje vanestetičkom je logičkog karaktera. Umetni-

SRETEN PETROVIĆ

demistifikacija pojma angažovane umetnosti

čko delo čine: neposredno estetska strana (ontološki aspekt) i posredna sazajna struktura (gnoseološki aspekt).

I pored toga što je umetnost među ljudskim aktivnostima ona aktivnost koja izričito i namerno fabrikuje stvari, ili opštije, neobična bića (kojima je cilj egzistencija (E. Souriau), što je ona oslobođala i još uvek oslobađa ljudska bića njihovih granica, pa je otuda „svaka umetnost ljudska“, humana (H. Lefebvre), što je plod jedne samostalne aktivnosti i izraz uzvišenog slobodnog sna, izraz jedne prividne protivrečnosti materije i duha, forme i sadržine (H. Focillon), što je njena suština u osećanju života (Alfred Fouillée), bilo bi ipak pogrešno kad bi se umetnosti osporavala svaka težnja za istinom i kad bi se utvrdilo da umetnost nije kadra pridoneti našem saznanju sveta i ljudi. Nije potrebno posebno dokazivati da su literarna dela bogato vrelo spoznaje. (A. Hauser).

Teza da su misao i volja urođeni umetničkom delu, ali ne čine neko delo umetničkim (L. Venturi), upućuje na ispitivanje relevantnosti (odnosno irelevantnosti) prisustva onog estetičkog materijala u umetničkom delu. Daleko od toga da budemo na udaru one kritike koju je R. Huyghe uputio vulgarizatorima estetičke misli, rekavši da je stara suprotnost između forme i sadržaja isto toliko smetnja koliko i sterilna, jer je zapravo samo apstraktna izveštavanje, držimo da pojam *estetskog* nije identičan sa formom, on je širi. Inače, o muzici bi se govorilo kao o besadržajnoj vrsti umetnosti. Reč je o tome da mi apostrofiramo samo onaj sazajni plan — nužan u nekim umetnostima, čijim posredstvom istražujemo prisustvo estetičkih momenata u delu umetnika.

Svesno ili ne, do svesti umetnika, koja je živo integrisana u tok društvenog zbivanja, dopire zov jednog ili drugog načina ideološke borbe, koju on kao političko biće, zavisno od intenziteta vlastite opredeljenosti, prihvata sredstvima političkog angažovanja. Paradoksalno međutim nastaje na području njegovog umetničkog stvaralaštva gde on ne istupa kao političko biće. Kao društveno biće sadašnjosti umetnik katkada svesno želi da u umetnosti transponuje i prezentira misaoni sadržaj borbe za koju se zalaže kao političko biće. Međutim, rezultati su često suprotni. To što je, na primer, kako upozorava Focht, magijski čovek očekivao od svojih proizvođa izvesnu praktičnu korist i zadovoljenje želje, ne govori ništa o tome kakvo je to delo. Da bi se umetnički stvaralo nije potrebna svest o tome šta se de facto stvara. Čak i Bach nije bio svestan koliko su mu dela velika, a Kafka svoju prozu nije smatrao umetničkom. Tako je i primitivac nastojao da svojim delom upliviše na tok događanja a stvarao je umetnost. Naime, u času kada umetnik želi da sredstvima svoje umetnosti realizuje jedan pozitivni

koncept (a koncept — ideja, jeste posrednog karaktera) dešava se to: da ili pretvara umetnost u sredstvo ovog koncepta (neposredno žrtvuje posrednom), ili uprkos svojoj nameri proizvodi pravu umetnost koja je rezultat nesvesne intuitivne negacije posrednog.

Gotovo iz istih razloga proizlazi i onaj drugi paradoks o odnosu umetničke teorije (i kritike) i stvarne umetničke prakse, koji pokazuje da se veliki broj pravih stvaralaca oglašivao o pozive kritičana koji su, budući u ulozi usmerivača, hteli da putem umetnosti osiguraju objektivaciju određenog (postojećeg) misaonog koncepta. Bez poštovanja relativne samostalnosti estetskog fenomena, zakonitosti umetničkog razvoja i stvaranja, kritičari su, tako, svoje stavove izvodili, ne iz biti umetnosti nego iz biti filozofskog sistema od koga su implicite ili eksplicite polazili.

Oni koji insistiraju na gnoseološkom aspektu dela, imajući u vidu mogućnost transpozicije idejnih sadržaja, najčešće svoja estetička shvatanja grade pomoću analiza vršenih na području prikazivačkih umetnosti. (Literatura, delom likovne umetnosti, film). Za njih je onda, sem misli i ideja u delu, sve drugo, čak i estetski kvalitet, irelevantno. Alain upozorava na činjenicu da se „Lepom naziva ona radnja koja ushićuje samim načinom, pre nego što se uspe da upozna njena zasnovanost na razumu i prirodi“ (Alain, *Les arts et les dieux*. Bridaux, 1958, pp. 1036—37). Dakle, lepim ili umetničkim se u najvišem smislu, — zove sve ono što može neposredno, ne tek razmišljanjem i njegovim posledicama, probuditi osećaj prijatnosti (Albert Haler). Jedan od rezultata druge evolucije estetičke svesti, jeste misao da neki sujet može imati izvrsnu intelektualnu moralnu, ekonomsku ili bilo koju drugu vrednost, no on nema umetničku vrednost sve dotle dok ga umetnikova kreativna delatnost nije apsorbovala i preobrazila, stvarajući jedan posve novi svet.

U Spenserovom smislu, koji je utilitaristički shvatio umetnost, Sartre danas pokušava nastaviti onu prvobitnu Platonovu misao, da je bitni smisao umetnosti u njenom angažovanju. Ovo implicira, po sebi, i mogućnost postojanja „neangažovane umetnosti“. Demistifikacija ovog spora je moguća ukoliko se učini neophodno distingvinanje pojmova: „angažovana umetnost ad hoc, za ciljeve trenutne egzistencije čoveka“ i „angažovana umetnost za čovekovu egzistenciju“.

Literatura je, doista, u mogućnosti da se, uz očuvanje osnovnog smisla koji kao umetnost ima, može „angažovati“ i za principe trenutne borbe za čoveka. Ovo ne involvira mogućnost, pod pretpostavkom da je samo osnovni smisao prisutan, ma kakve borbe protiv čoveka danas. Estetičari koji u literaturi — onim šta ona kaže — vide mogućnost njenog mnogo šireg delovanja u borbi za čoveka, nego druge umetnosti, određuju joj najviše mesto. Da je nerazumevanje dubljeg smisla umetnosti ovde očito, samo se po sebi razume. Činjenica je da se „umetnik bori protiv „otudjenja“ i to u krilu onog otudjenja koje on nije mogao uništiti, koje on katkada čini u izvrsnom smislu očevidnim i grubljim“ (H. Lefebvre, *Prilog estetici*, str. 26).

Dakle, ako dignitet literature proizlazi iz mogućnosti njene umetničke spoznaje, snažnog opisivanja i dočaravanja jednog nepoznatog sveta, angažovanja u socijalnim i moralnim pitanjima, — onda se ne opaža bitni smisao umetničkog dela uopšte. Arnold Hauser, čiji se autoritet u ovom pogledu može smatrati neospornim, povodom granica sociologije umetnosti kaže: „Sva je umetnost socijalno uslovljena, ali se u umetnosti ne da sve sociološki definisati. Sociološki se, pre svega, ne može definisati umetnički kvalitet: ona nema sociološki ekvivalent“ (Filozofija povijesti umetnosti, 1963. st. 21). Blizu je istine da se ni vrednosti pojedinih umetnosti ne mogu određivati kriterijumom njihove trenutne svrsishodnosti. Ako estetski kvalitet nema sociološki ekvivalent, onda on ne može biti relevantan ni za kriterijum umetničke vrednosti dela.

Ono, međutim, po čemu su sve umetnosti jednako angažovane u svetu čovekovog bitisanja, nije prevashodno u snazi ideje koja je u umetnosti ispoljena — budući da se sama ta ideja u svom čistijem i praktički efikasnijem obliku nalazi u filozofiji, nego u snazi njihovog *humanog* dejstva. Umetničko delo ne nosi, kaže R. Huyghe, u sebi samo smisao, šta je umetnik hteo i mislio da iskaže već i *humani smisao*, kojim je nesvesno prožeo delo, stavljajući se činom stvaranja u njega čitav.

Svakako je sada nužno da se naprave i druge distinkcije pojmova: „humanosti“ i „humanizma umetnosti“. Srodno ovom razli-

kovanju jeste pojmovni par: „neposredni“ i „posredni smisao umetnosti“, odnosno, „angažovanje za čoveka uopšte“ i „angažovanje ad hoc, za čoveka danas“. Tako su na jednoj strani, naime, na strani onog unutrašnjeg bitnog obeležja umetnosti, termini: *humani smisao*, neposrednost delovanja estetskog, angažovanje za čoveka uopšte, koji u osnovi sadrže istu dimenziju smisla. Na drugoj strani, na liniji onog spoljnog, koje je, doduše, u nekim umetnostima uslov njihove forme — mada ne doprinosi bitno onom estetskom, jesu ovi termini: *humanistički smisao umetnosti*, posredni karakter dejstva, angažovanje ad hoc, za čoveka danas, — koji mogu figurirati kao sinonimi.

Sartre je, očito, suzio značenje pojma umetnosti time što je izvršio inverziju ovih (suprotnih) pojmova, što je za bit umetnosti proglasio mogućnost njenog trenutnog angažovanja u borbi za praktične ciljeve, a ne njenu trajnu, večitu, dakle, neprolaznu mogućnost emanacije borbe za čoveka načinom neposrednog estetskog dejstva. Pretvorena u sredstvo praktičnog programa, umetnost ne bi više mogla opstojati bez podvrgavanja „ideji i prolaznosti“, a ostale umetnosti, koje se ne bi mogle — zbog „uskosti forme“ svog izraza, da umešaju u tokove neposredne svakodnevnne borbe, bile bi osuđene na propast, budući da se kriterijumom jednog pozitivnog angažovanja njihovo postojanje ne može da opravda.

*

Smisao ideje o potrebi neposredno angažovane umetnosti može biti opravdan jedino u predrevolucionarnom periodu i periodu neposredno iza revolucije. To je vreme kad je društvo najintenzivnije zaokupljeno stvaranjem osnova za jedan bolji čovekov svet, u čemu umetnost ima svoje mesto da posredstvom svojih specifičnih formi izražava ideje koje društvo, u tome času, smatra revolucionarnim. To je i vreme dinamičnog suočavanja društva i protivstruja u praksi i sferi ideja, pa je, i iz tih razloga kao spona sa najširim slojevima neophodno bilo da se u obliku prerađenih slika i estetski transponovanih ideja iznesu ciljevi revolucije na najjednostavniji i najrazumljiviji način. U tom smislu Gorki kaže: „Književnik — to su oči, uši, i glas klase“. Umetnik je „uvek i neizbežno organ klase — njeno čulo“ (O literaturi, 1949, st. 54). Razumljivo je onda, zašto Lukács vezujući svrhu umetnosti sa svrhom revolucionarnog preobražaja društva, toliko insistira na gnoseološkom aspektu umetnosti, što je, ugrađujući kategoriju „posebnog“ u temelj marksističke estetike, poreklo i dublji smisao „posebnog“ najintegralnije video u Hegelovom sistemu. Schellingovo ontološko fundiranje „posebnog“, jeste previđeno.

U fazi, međutim, u kojoj su već postavljeni temelji društva, u kome porast progresivnih snaga i načina idejne borbe predstavlja mogućnost da se sve snage društva bore za dalje i trajnije ciljeve egzistencije, i umetnosti je podareno vidno mesto da u atmosferi slobodnog stvaralaštva maksimalnim angažovanjem svih umetničkih stvaralačkih potencijala, nastavi da osmišljava čovekovo postojanje. To je trenutak u kome su sazreli svi uslovi, da se, kako kaže Guyau, pod vlašću demokratije, — rekli bismo konkretno — neposredne, vid koji se kod nas ostvaruje, — u slobodi i s punom svešću o humanoj misiji i umetnosti, stvaraju besmrtna, večna dela umetnosti.

Realnu mogućnost postojanja idejnih problema u umetničkom stvaralaštvu, implicira osobenost same umetničke forme. Iako je gotovo previđeno ono specifično u umetnosti, Platon je u ukazivanju na potrebu drugačijeg sadržaja (moralno vrednijeg) u umetnosti, dobro uočio da se u nekim umetnostima, koje nazivamo prikazivačkim, mogu da nađu i ideje i sadržaji koji su protiv progresivnih (ili određenih) intencija postojeće filozofske i političke borbe. Takvo umetničko delo, budući da se brine za to da postane sredstvo jedne konzervativne politike, ruši vlastito estetsko snedište time što kao delo, koje u eksplicitnom obliku guši progresivnu liniju razvoja čoveka *hic et nunc*, guši i onaj večni i immanentan sebi estetski smisao za čovekovim oslobađanjem, — mogućim upravo u budućnosti, čiji put realno ide preko sadašnjeg progresivnog toka.

Međutim, i ona druga krajnost mora biti izbegnuta. Umetnost ne treba da se kao sredstvo političke, filozofske borbe (dakle u formi bilo kakvog *neposrednog* angažovanja za te ciljeve) angažuje danas za ciljeve jedne pozitivno intonirane ideologije.

Ipak, zbog mogućnosti da umetnost postane sredstvo transpozicije ideja koje su suprotne realnim progresivnim nastojanjima, filozofija i kultura — posredno — moraju stalno biti na vrelu umetničkog stvaralaštva. Ovo naročito važi u onim umetnostima u kojima je moguće da u mistifikovanom obliku, i ne samo u njemu, bude ispoljen takav sistem ideja koji joj daje karakter jedne „angažovane“ umetnosti, za ciljeve ideologije koja danas, k središtu stvaralačke akcije — kojom se obavlja proces dezalijenacije čoveka, — prispeva destruktivno, razarajući je. Ni s istinskom umetnošću ova *misprodukcija* nema ničeg zajedničkog.

*

Tako, borba za stvarnu angažovanu umetnost — koja, angažujući se za fundamentalne ciljeve čoveka, angažuje se, u isti mah i za čoveka danas načinom svog humanog dejstva, budući da je „umetnost najveća radost koju čovek sam sebi daruje“ (Marx) — jeste moguća jedino *borbom protiv svake angažovane umetnosti ad hoc*. Ujedno to je i borba za misao da se iz konačnog ne otvara pogled u ono beskonačno, već se tek iz beskonačnog ono konačno određuje. Pojam mistifikacije time biva prevladan.

