RUDI SUPEK O LARPURLARTIZMU

U svojoj knjizi — *„Umjetnost i psihologija"*, Rudi se Supek u dva eseja: „O neaktualnosti larpurlartizma" i „Plehanov je vidio točno" polemički osvrnuo na Krležin referat „O slobodi kulture", na Trećem kongresu književnika Jugoslavije oktobra 1952. U Krležinom izlaganju, Supek je video punu rehabilitaciju larpur, lartizma, i to ne samo shvaćenu istoriski, već i u odnosu na naše jugoslovensko socijalističko društvo. Ono što je Supeka naročito povredilo bio je onaj deo Krležinog referata u kome se govorilo o estetskim shvatanjima Druge internacionale koja je Krleža podvrgao oštroj kritici. Ali citirajmo bolje neka mesta iz referata, da bi se stekao jasniji uvid u celu ovu polemiku, jer se radi o pitanjima koja ni danas još nisu potpuno, pa ni kod nas, izgubila svoj aktuelan smisao:

„Da je stvaralačka zamisao „umjetnosti radi umjetnosti" — bezidejna ,tu su parolu izbacili apologeti reakcionarne gradjanske umjetnosti, zato, jer l'art pour l'artisti na svojim stillebenima nijesu njegovali kult crkvenog misterija i državotvornog patosa kod osvajanja kolonijalnih zemalja...

L'art pour l'artistička umjetnost neutralizovala je gradjanski klasni patos golog noža i svela sve slikarske motive na štimung bezidejnog pacifizma...

... ukoliko u njenim sižeima ima realističke poezije, a po svojim velikim imenima ona doista jeste realistička i poetska, ona ni po čemu nije dekadentna...

Pompierreizam u socijalističkoj estetskoj puritanskoj varijanti Druge internacionale podredio se per analogiam spram l'art pour l'arta isto tako negativno. Druga internacionala preuzela je u tom pogledu sve gradjanske elemente umjetničke apologetike i proglasila ih svojim vlastitim likovnim simbolima, a te principe je Treća internacionala kultivisala i kanonizovala po zakonu estetske inercije. Nacionalni socijalizam ili fašizam talijanski u tom pogledu nijesu bili estetski originalni. Preuzeli su šeme od socijalne demokratije... Ora et labora pretvorilo se u obbedire, combattere. Entartete Kunst je parafraza vatikanske estetike beuronske škole (Labriola, Gramsci, ostali su izimke u Drugoj internacionali)...

...moglo bi se historijski utvrditi da adepti „umjetnosti radi umjetnosti" nikada nisu bili desno korisni...

To što je Baudelaire iz perspektive svog Salut publica godine 1848. smatrao „umjetnost radi umjetnosti" dječačkom teorijom, da bi dvije-tri godine kasnije, poslije pobjede kontrarevolucije postao propovjednikom l'art pour l'arta, to ne znači da je iz lijeve pao u desnu krajnost. Baudelaire odvojio se od četrdesetosmaških barikada, ali se u svom pjesničkom eksteritorijalitetu nikada nije priklonio drugom carstvu ni Cavaignacu. Iako je kod Baudelaira preovladal gadjenje nad socijalnom stvarnošću, to njegovo subjektivno, lirsko gadjenje bilo je uslovljeno desnim terorom i inferiornošću gradjanskog društva, koje je Baudelaire dosljedno prezirao i o kome nije nikad napisao ni jednog jedinog pozitivnog retka.

Sve stvari valja prosudjivati u prostoru i u vremenu (podvukao M. T.). *Tvrditi da je život Umjetnosti idealno uzvišen iznad stvarnosti, tvrditi to u punoj krvničkoj kontrarevolucionarnoj stvarnosti Drugoga carstva ili Treće republike (prije osamdeset godina) to je bila estetska borba protiv desnog utilitarizma, koji je u ono doba političke reakcije bio intelektualno, moralno i policijski neobično nametljiv...*

Flaubert izriče da se „Umjetnost sastoji od traženja beskorisnog" — onda tu parolu o „beskorisnosti" umjetničkoga stvaranja treba uzeti u prostoru i vremenu istorijski *(podvukao M. T.)...*

Sve teorije o izopačenoj umjetnosti su klerikalnog i socijal-demokratskog podrijetla"...

(„Svedočanstva", dvobroj 15-16, 1952).

Kao što se vidi, ovde se ističu tri stvari:

1. Postavka da „sve stvari treba uzeti u prostoru i vremenu historijski", pa prema tome tako treba postupiti i sa „larpurlarom".

2. Odricanje bezidejnosti u „umetnosti radi umetnosti" i njena rehabilitacija „u prostoru i vremenu" i

3. Tvrdnja da je „Druga internacionala preuzela... sve gradjanske elemente umjetničke apologetike".

Zaustaviću se najpre na prvoj tački. U svojoj rehabilitaciji larpurlartizma Krleža ističe da sve stvari „valja prosudjivati u prostoru i vremenu", iz čega logično proizlazi da se i stav larpurlartista prema društvenim prilikama Drugog carstva i Treće republike ne može i ne sme mehanički preneti na naše „u prostoru i vremenu" izmenjene uslove i prilike. Uostalom, iz celog Krležinog referata proizlazi da se umetnik socijalističkog društva ne može izolovati, te pasivno odnositi prema društvenoj stvarnosti. To su na Kongresu uočili i svi diskutanti. Čak i Boris Ziherl kaže: „Mislim da je najvažnije mesto u referatu druga Krleže (s kojim se u podrobnostima i pojedinim ocenama možemo i ne složiti) baš ono u kome on *traži okretanja naših književnika našem vlastitom životu*" („Svedočanstva", isti broj), (podvukao M. T.)

Supek, medjutim, postavlja u najmanju ruku čudno pitanje: „Da li se htjelo, da se izvesni suputnici socijalističke revolucije oslobode one nelagode, koju za njih znači ideološko uključivanje u socijalističku revoluciju, i da im se osigura neki nezavisan prostor, gdje će se moći predati svojim bavljenjima po „pasivno — rezistentskoj" liniji? Mislim da estetski revalorizirati djela larpurlartista znači navaljivati na otvorena vrata i brkati muzej sa životom?" Šta sve ovo znači? Očigledno samo jedno, da Supek nije dovoljno pažljivo pročitao Krležin referat, barem ne onaj njegov deo u kome se govori o ulozi umetnosti u „našem vlastitom životu".

A sada o samom larpurlartizmu. Supek tvrdi da larpurlartizam kao umetnički pravac (Sic!) znači „održavanje idejne stagnacije malogradjanske inteligencije". Po njemu se on javlja kao „faza stagnacije, skeptičkog i negatorskog odnosa prema humanističkoj jezgri romantizma". Po Supeku političke tendencije larpurlarista „ukoliko će se uopće očitovati oscilirat će od krajnje desnice (de Banville) do umjerene ljevice (R. Ghil), gdje će naći nekih dodirnih točaka s anarhistima." Supek prebacuje larpurlaru i njegov iracionalizam i hedonizam. „Iracionalizam znači negaciju jednakosti u razumnom prosudjivanju stvarnosti, on u ljudsku spoznaju uvodi intuiciju, iluminaciju, aristokratizam, privilegiranost. Sve će to usvojiti larpurlaristi („Umjetnost i psihologija" s. 131).

Iako su nesumnjivo mnoge tvrdnje koje Supek iznosi tačne, one su, nažalost, često tako jednostrano i uopšteno postavljene da mogu lako da izazovu zbrku i konfuziju. Čemu napr. suprotstavljanje larpurlara „humanističkoj jezgri romantizma"? Da li to, možda, treba da znači da je smisao romantizma human, a larpurlartizma nehuman? Teško da bi se ova tvrdnja, iznesena u ovako uopštenom obliku, dala dokazati. Uostalom, sam pojam „romantizam" toliko je širok da zahteva bliže odredjivanje. Što se pak iracionalizma tiče, on je karakterističniji upravo za romantizam, što mislim nije potrebno posebno dokazivati. (Šatobrijan, Nodije, (Žerar de Nerval, Vilje de Lil Adam, Barbe d Orevili nisu ništa manje romantičari od Igoa, Lamartina, Vinjija ili Misea, koje Supek na više mesta navodi, dok u drugim nefrancuskim književnostima, koje Supek vrlo malo uzima u obzir, ima „iracionalističkih" primera i više). Na kraju, čudno je umetnosti prebacivati „aristokratizam, privilegiranost". Do te se pogreške, medjutim, dolazi obično kada se nedovoljno uzmu u obzir vremenske i društvene prilike u kojima umetnici svaraju. Tako bi se napr. mogao prebaciti „aristokratizam" Geteu zbog „Predigre" u „Faustu" (što su i činili Mencel, Berne i estetski ograničenj duhovi „Mlade Nemačke"), pa ne samo to nego i kompletan larpurlartizam" („Politička pesma, fuj, odvratna pesma!"). No i tu bi romantičari bili tipičniji. Uzmimo samo Puškina u nekim njegovim stihovima, napr. „Pesnik" ili „Pesnik i gomila". Zar se ne susrećemo ovde sa najčistijim „larpurlarom"? I zar kod romantičara nije postojala pretsta va o pesnikovoj izuzetnosti? Kod Puškina i Ljermontova pesnik je žrec i prorok koji se kao Ničeov Zaratustra uzalud obraća inertnoj gomili. Ili uzmimo samog Bajrona i njegov kult uzvišene usamljenosti. Nama je danas jasno na kakvu su „gomilu" mislili Puškin ili Ljermontov (svakako ne na narodne mase što je u svojoj analizi Puškina Plehanov ubedljivo pokazao), i zašto su osećali svoju „izuzetnost". Sličan je slučaj bio i kod većine larpurlartista, koje od romantičara deli mnogo manje razlika, barem ne u gorenavedenom smislu, nego što to misli Supek Rudi. Političke tendencije larpurlartista, ukoliko se radi samo o njihovom ličnom mišljenju, za nas su od manjeg značaja; za nas je mnogo važnija njihova umetnost i odnos te umetnosti prema društvenoj stvarnosti Drugog carstva i Treće republike, odnosno pitanje da li je ta umetnost bila desno korisna i kakav je njen značaj za nas danas.

To je trebalo pokazati, inače tvrdjenje o „malogradjanskoj stagnaciji, aristokratizmu" itd. padaju u vodu. Zar se stagnacijom može nazvati plenerizam i oslobadjanje likovne umetnosti od zagušljive atmosfere neinventivnog i sladunjavog akademizma, zatvorenog prostora i romantičarske nacionalne i istorijske apologetike? Da li je možda trebalo nastaviti i dalje linijom Mileove adoracije malogradjanske pokornosti, Mesonjeovih batalističkih prizora ili Engrovih klasicističko-hladnih „uzvišenih" likova? Zar se „aristokratizmom" može nazvati ponovo uspostavljanje likovnog kontakta sa svakodnevnom životnom stvarnošću koja je, kako izgleda, og Brehela, Vermera i Hoha, sa redjim izuzecima, bila napustila slikarska platna, a koji se ogleda u likovnom fiksiranju ulica, kafana, prostitutki, klovnova, klošara i pijanaca, ili ta fiksacija govori ubedljivije od svake spolja nakalemljene tendencije o čoveku i za čoveka? Zar se baš malogradjani nisu sablažnjavali Manеovim „Doručkom u travi", dok impresioniste uzeto u celini, od njihove prve zajedničke izložbe (1874) prati opšte nerazumevanje koje će potrajati gotovo sve do kraja prošloga veka. Ovo nerazumevanje naročito prati Tuluz-Lotreka, Van Goga, Sezana i Gogena. Sezan će se, ne mogavši da proda nijednu svoju sliku, ogorčen povući na selo, Van Gog, uvek prazne kese, potražiće inspiraciju u radnom čoveku, Gogena još 90-ih godina neće priznavati, a Tuluz Lotrek, zgadjen na klasu iz koje je potekao naći će svoje likovno utočište u barovima i javnim kućama. Kada se već govori o humanizmu, treba reći da su Van Gogu najomiljeniji pisci bili Dikens, Igo i Bičer-Stou, a da je u slikarstvu obožavao velikog društvenog kritičara Domijea, da su Mone i Sinjak stali uz Zolu kod Drajfusovog procesa. itd. itd.... Ne, nije uzalud kritičar konzervativnog „Figaroa", Alber Volf, nazvao ove slikare 1876 godine skupinom od „pet-šest ludaka".

A sada predjimo na književnost. Čak ako se larpurlartizam kao teorija ograniči na impresionizam u slikarstvu i parnasizam i simbolizam u književnosti, što je po mom mišljenju šablonsko postavljanje stvari, jer se ne radi o jednom pravcu ili školi, kako to misli Supek, već o jednom *odredjenom stavu prema odredjenoj društvenoj svarnosti*, čak i tada se moramo upitati da li stav ovih umetnika, ispoljen u njihovim delima, znači prihvatanje ili osudu tadašnje društvene stvarnosti. Kad kažem negaciju ne mislim uvek na socijalnu, aktivnu tendenciju jer je veliko pitanje da li bi ona u ono vreme bila moguća i efikasna, pošto po rečima Krleže postoje i takva stanja kada je jedini adekvatan stav — očajanje. Trebalo bi zato napr. pažljivije ispitati prirodu Raskinovog estetizma, Bodlerovog plasticizma, Ujldovog dendizma ili Lekon de Lilovog egzotizma i historicizma i otkriti njihov pravi smisao. Tim pre što se ovde radi o napredno orijentisanim umetnicima kojima nisu bile strane socijalističke ideje. Meni nikako ne pada na pamet da odričem njihovo gradjansko, najčešće malogradjansko, pa ponekad i aristokratsko poreklo, ali treba priznati da ideološki pogledi larpurlartista nisu bili baš idejno homogeni, što Supek uglavnom uvidja, ali iz čega ne izvlači potrebne zaključke. Ako se već reklo da je Gotje bio miljenik princeze Matilde, trebalo je kazati da se Lekon de Lil zanosio furijerizmom, a ako se tvrdilo da je de Banvil bio desničar, trebalo je na neki način objasniti Korbijerovo oslanjanje na narodno stvaralaštvo i Kopeovu simpatiju za „niže" klase. Supek na jednom mestu citira Remboa: „Ruka s perom vredi isto kao ruka za plugom" i kaže za Remboa da će se odlučiti „za plug". Medjutim, poznato je da je taj plug bila sumnjiva trgovina oružjem po Abisiniji i da je ona bila izraz duboke pesnikove unutrašnje krize (možda razočaranje i dezorijentacija u društvenoj stvarnosti, možda sukob sa Verlenom, a možda i svest da se kao „vunderkind" ispisao), dok je svoje pesme napisao u vreme oduševljenja za ideale radničke klase i Komune. Nije nimalo iznenadjujuće da je Igo u vreme svoje pune političke angažovanosti osetio kod Bodlera „novi drhtaj", a Remboa nazvao — „Sekspir-dete". Svakako da je stari romantičarski bard u stvaranju ovih pesnika osetio nove humanističke kvalitete, koji ne stoje ni u kakvoj protivrečnosti prema „humanističkoj jezgri romantizma".

Posebno delikatno je pitanje estetskih pogleda Druge internacionale. Supek hoće da pokaže da „kad dvojica čine isto, nije isto", odnosno u našem slučaju da je bitno različita kritika larpurlartizma sa desne (Burže) i sa leve (Plehanov) tačke gledišta. Ovde se, medjutim, u prvom redu postavlja pitanje da li umetnost u socijalističkom društvu treba da bude utilitaristički podredjena apologetici, ili treba da „ide u smislu sve većeg oslobadjanja pojedinca od kolektivnih predodžaba i normi... u smislu sve većeg individualizma na humanoj osnovi, kako to sam Supek na jednom mestu kaže. A smisao larpurlartizma, uzimajući u obzir vreme i sredinu u kojem je nastao, značio je van svake sumnje, upravo oslobadjanje „pojedinca od kolektivnih predodžaba i normi", u smislu neposrednijeg odnosa prema životu, kako je to na primerima iz likovne umetnosti Krleža ubedljivo pokazao u svome referatu.

Što se estetskog kriterijuma tiče, činjenica je da je jedan od najumnijih teoretičara nemačke socijalne demokratije — Franc Mering stavio Šilera iznad Getea i Špilhagena, senzacionalističkog pisca trećeg reda kojeg danas više niko ne čita, iznad Hauptmana, zato što je ovaj zadnji u svojoj neromantičarskoj fazi razvitka otupio svoju socijalnu oštricu. Pažljivom analizom moglo bi se pokazati da se Meringovo gledanje na „dekadenciju" ne razlikuje mnogo od sličnih pogleda konzervativnog antisemite Bartelsa. Kao što su Mering i Kohan „osudili" Hauptmana, tako će Lunačarski odbaciti Hesea, jednog od najvećih i najhumanijih pisaca našeg doba. Tako i Plehanov beznačajnim narodnjačkim epigonima dodeljuje mesto koje im ni po kakvim estetskim merilima ne pripada. Time nikako ne mislim da kažem da ovi teoretičari nisu dali sjajne *sociološke* analize pojedinih pisaca, ali kada se radi o umetnosti ona o samom umetničkom fenomenu ne kazuje mnogo više od pozitivističkog teoretisanja jednog Tena ili Gizoa. Ni jedan ni drugi ne daje *potpuno* objašnjenje ove veoma složene materije, jer operišu suviše racionalnim i suviše uopštenim kategorijama (time nikako ne mislim da kažem da je marksističkosociološka analiza nepotrebna kako bi to možda neko mogao da protumači. U analizi ljudske praktične delatnosti ova metoda mnogo više dolazi do svog izražaja). Prema tome *samo* takva analiza još ne daje odgovor na pitanje: da li je neko delo značajno ili nije značajno i da li ima progresivan ili regresivan karakter? Ako je uz to takva analiza povezana sa kritičarevom i teoretičarevom sposobnošću da neposredno oseti vrednost umetničkog dela, što je u našim primerima uglavnom i slučaj, onda dolazi do izvesnog dualizma u oceni dela; priznaje se uz izvesne ograde, „lepota" nezavisno od kategorija kojima ovi teoretičari gotovo stalno operišu. Tako nailazimo kod Lunačarskog na prilično visoku ocenu poezije Tjutčeva, A. K. Tolstoja i Feta, pisaca koji su pripadali konzervativnom taboru i čiji su idealistički pogledi dobro poznati. Kao da sadržaj i forma ne čine dijalektičko jedinstvo!

Osvrnimo se još sa nekoliko reči na pompijerizam. Njega nije potrebno naročito dugo tražiti. On se ogleda pre svega u arhitekturi u težnji za „monumentalnošću", u mešanju jednog neoampir stila sa elementima jednog neobaroka i jedne neosecesije (napr. kod sovjetskog arhitekte Jofana). U slikarstvu njega nalazimo u malogradjanskom žanr-slikarstvu degradiranom često do „razglednice", u „gerasimovštini" kako ovu pojavu u sovjetskoj likovnoj umetnosti Krleža naziva. U književnosti njima bi odgovarala teorija „beskonfliktnosti" (nažalost, češće rezultat nego teorija), koja je na Istoku u zadnje vreme češće bila podvrgnuta dosta oštroj kritici, a koja vodi poreklo od takvih bulevarskih pisaca kao što su bili One, Oktav Feje, Pol de Kok i njima slična legija netalentovanih skribenata.

Niko pametan neće tvrditi da njihovo stvaralaštvo nije bilo u „socijalnom" i „moralnom" smislu tendenciozno.

Milan A. TABAKOVIĆ