

Od pojave Sartrovog (Sartre) eseja *Qu'est-ce que la littérature?* vodi se manje teorijskih sporova o angažovanoj i autonomnoj literaturi. Ali, kontroverza se i dalje nameće onoliko koliko to danas može samo nešto što pogada duh, a ne neposredno preživljavanje ljudi. Sartre se osetio pobuđenim na svoj manifest zato što je — sigurno ne prvi — u jednom panteonu neobaveznog obrazovanja video umetnička dela sačuvana jedna kraj drugih, raspadnuta u kulturna dobra. Svojom koegzistencijom ona se ogrešuju jedna o druge. Ako svako od njih želi ono što je najviše, a da autor to nije morao želeći, onda, u stvari, nijedno ne trpi ono najbliže kraj sebe. A takva blagotvorna netolerantnost ne važi samo za pojedine tvorevine već i za tipove kao što su oni u slučaju načina ponašanja umetnosti na koje se odnosila poluzaboravljena kontroverza. Postoje dva »stava prema objektivnosti«; oni vode međusobno rat iako duhovni život lažno predstavlja da među njima vlada mir. Angažovano umetničko delo skida čini sa takvog koje ne želi ništa drugo osim da postoji, kao sa fetiša, demaskirajući ga kao dokonu igrariju onih koji bi rado prespavali potop koji preti; čak kao krajnje politički apolitično. Po njemu, ono odvlači pažnju od borbe realnih interesa. Konflikt oba velika bloka ne pošteduje više nikog. Od njega toliko zavisi mogućnost samog duha, da se samo opsena razmeće pravom koje sutra može biti srušeno. Ali, za autonomna dela takva razmišljanja, i koncepcija umetnosti koja je njihov nosilac, i sama su već katastrofa na koju angažovani upozoravaju duh. Ako se on odrekne dužnosti i slobode svoje čiste objektivacije, onda se umirovio. A ono što se tada još formira od delâ poslovno se izjednačava sa onim golim postojanjem protiv kojeg žustro ustaje, tako efemerno kao što, obrnuto, angažovanima izgleda autonomno delo kome je već prvog dana mesto u seminarima u kojima neizbežno završava. Preteći vrh antiteze opominje kako danas sumnjivo stoji stvar sa umetnošću. Svaka od te dve alternative, negirajući drugu, negira i samu sebe: angažovana umetnost — zato što, kao umetnost nužno odvojena od realiteta, precrtava ovu diferenciju u odnosu na nju; umetnost tipa *l'art pour l'art* — zato što svojim apsolutizovanjem osporava i onu neuništivu vezu sa realitetom, koja je sadržana u osamostaljivanju umetnosti u odnosu na realno kao njen polemički a priori. Između ova dva pola popušta zapetost u kojoj je umetnost živeća do najnovijeg doba.

Međutim, sumnju u svemoć ove alternative pobuđuje sama savremena literatura. Nju još ne podjarmljuje tako potpuno svetski tok da bi se spremila na obrazovanje fronta. Angažman kao takav, makar mu namera bila i politička, ostaje politički mnogoznačan sve dok se ne svede na propagandu čije se uslužno obličje ruga svakom angažmanu subjekta. Ali, protiv suprotnosti, koja se u sovjetskom katalogu poroka naziva formalizmom, ne bore se samo ta mošnji zvaničnici niti, pak, samo slobodarski egzistencijalizam: čak i napredni lako prebacuju takozvanim apstraktnim tekstovima odsustvo jeda, društvene agresivnosti. Obrnuto, Sartre ima samo reči najveće pohvale za sliku *Gernika*; ne bi ga bilo teško optužiti ni za formalističke simpatije u muzici i slikarstvu. Svoj pojam angažmana on rezerviše za literaturu, zbog njene pojmovne suštine: »Pisac... ima posla sa značenjima.«<sup>1)</sup> Ali, sigurno ne samo sa njima. Ako se nijedna reč koja ulazi u neko poetsko delo ne oslobodi potpuno onih značenja koje ima u komunikaciji putem govora, ipak ni u jednom od njih, čak ni u tradicionalnom romanu, ovo značenje ne ostaje ono isto neizmenjeno značenje koje je ta reč izvan tog dela imala. Već i obično »bilo« u nekom izveštaju o nečemu što nije bilo dobija nov kvalitet obličja time što to nije bilo. To se nastavlja u višim slojevima značenja nekog poetskog dela sve do onoga što je nekad važilo kao njegova ideja. U posebno mesto koje Sartre daje literaturi mora posumnjati i onaj koji umet-

## ANGAŽMAN

o angažovanosti umetnosti



ničke rodove ne podvodi pristo-naprsto pod njihov opšti vrhovni pojam. Rudimenti tih značenja spolja u poetskim delima jesu bezuslovno ono što nije umetničko u umetnosti. Zakon njihove forme ne može se izvući iz njih, već iz dijalektike oba momenta. On vlada u onome u šta se pretvaraju značenja. Razlika između poete i literature je bleđa, ali predmet filosofije umetnosti, kakvu ima u vidu i Sartre, nije njen publicistički aspekt. A još manje ono za šta se u nemačkom uzima termin iskaz. On nepodnošljivo vibrira između onoga što umetnik želi od svog proizvoda i zapovedi metafizičkog smisla, koji se objektivno iskazuje. Uopšteno, to je ovde kod nas neobično upotrebljivo bivstvo. Društvena funkcija priče o angažmanu se unekoliko porbrkala. Onaj koji u kulturnokonzervativnom duhu zahteva od umetničkog dela da ono nešto kaže — taj se udružuje protiv dalekog od cilja, hermetičnog umetničkog dela sa političkom suprotnom pozicijom. Oni koji hvale veze pre će smatrati dubokim Sartrov »huis clos« nego što će strpljivo slušati tekst u kome jezik potresa značenja i nji-

hovom udaljenošću od smisla unapred podiže bunt protiv pozitivne pretpostavke smisla, dok za ateistu Sartra pojmovni smisao poetskog dela ostaje pretpostavka angažmana. Na dela protiv kojih na Istoku preduzima korake pandur pokatkad demagoški napadaju čuvari pravih iskaza zato što ona, tobože, iskazuju ono što uopšte ne iskazuju. Mržnja protiv kulturnoljševizma, koji su nacionalsocijalisti tako nazvali još za vreme Vajmarske republike, nadživela je doba Hitlera u kome je institucionalizovana. Ona se još i danas raspiruje kao i pre četrdeset godina na tvorevinama iste suštine, a među njima i nad takvim koja su međutim, po svom nastanku iz daleke prošlosti i čija je veza sa tradicionalnim momentima očevidna. U listovima i časopisima desničarskih radikala stalno se izražava negodovanje zbog onoga što je neprirodno, nadintelektualno, nezdravo, dekadentno; oni znaju za koga pišu. To se poklapa sa uvidima socijalne psihologije u karakter vezan za autoritet. U njegove egzistencijalije računa se konvencionalizam, poštovanje za okamenjenu fasadu mnenja i društva, odbrana od čuvstava koja u tome zavode ili u onome što je nesvesno kod vezanog za autoritet pogađaju nešto njemu svojstveno što on ni po koju cenu sebi ne priznaje. Literarni realizam svakog porekla, nazivao se on i kritički ili socijalistički, mnogo više je spojiv sa ovim stavom, neprijateljskim prema svemu tuđem i čudnom, nego što su to tvorevine koje, ne zaklinjući se u političke parole, samo svojim stavom stavljaju van akcije strogi koordinatni sistem onih koji su vezani za autoritet, za koji se oni kače utoliko ogorčenije ukoliko su manje sposobni za živo iskustvo nečega što još nije odobreno. Želja da se Breht (Brecht) skine sa repertoara pripisuje se srazmerno spoljašnjem sloju političke svesti; svakako, ona nije bila naročito jaka, inače bi se posle 13. avgusta ekstremnije manifestovala. Naprotiv, kosa se čoveku diže na glavi tamo gde se otkazuje društveni ugovor sa realitetom time što literarne tvorevine više ne govore tako kao da saopštavaju nešto stvarno. Nije jedna od najmanjih slabosti debate o angažmanu to što ona ne reflektuje i misao o dejstvu koje imaju takva dela čiji se vlastiti zakon forme ne obazire na povezanosti dejstva. Dokle god se ne shvata ono što se saopštava u šoku nerazumljivog, čitav taj spor liči na prividnu borbu. Istina, konfuzije o oceni stvari nimalo ne menjaju stvar, ali nagone na to da se razmišlja o alternativni.

Teorijski bi trebalo razlikovati angažman i tendenciju. Angažovana umetnost u pravom smislu te reči ne želi da izazove mere, zakonodavna akta, praktične pripreme, kao stariji tendencijski komadi protiv sifilisa, duela, paragrafa o zabrani abortusa ili popravnih domova, već teži izgrađivanju nekog stava: recimo, Sartre teži izgrađivanju stava odlučivanja kao mogućnosti da se uopšte egzistira, nasuprot posmatračkoj neutralnosti. Ali, ono u čemu angažman umetnički ima preimućstvo nad tendencioznim transparentom čini da sadržaj za koji se poeta angažuje ima više značenja. Prvobitna Kjerkegorova (Kierkegaard) kategorija odlučivanja preuzima kod Sartra nasleđe onog hrišćanskog: ko nije za mene taj je protiv mene, ali bez konkretnog teološkog sadržaja. Preostao od toga je samo apstraktni autoritet naređenog izbora, ravnodušan prema tome što njegova vlastita mogućnost zavisi od onoga što treba izabrati. Nju ukida označena forma alternative u kojoj Sartre želi da dokaže neizgubljivost slobode. U okviru realno predeterminisanog, ona omušuje u praznu tvrdnju: Herbert Markuze nazvao je pravim imenom nonsens filozofema da se stradanje intimno može prihvatiti ili odbaciti. Ali upravo to treba da izbije iz Sartrovih dramatičnih situacija. One ne vrede kao modeli njegovog vlastitog egzistencijalizma zato što, uistinu, u sebi razvijaju čitav svet što stoji pod upravom koji taj egzistencijalizam ignoriše; na njima se može učiti nesloboda. Ali, to nije nikakva individualna nedovoljnost njegovih ko-

mada. Umetnost ne znači: poentirati alter-native, već — ničim drugim osim njenim oblikom — odolevati svetskom toku koji ljudima neprestano stavlja nož pod grlo. Sartre je, kao konsekvencu pomenute mnogoznačnosti, s velikom otvorenošću izrazio da ne očekuje nikakvu realnu izmenu sveta literaturom; njegovu skepsu potvrđuju istorijske promene društva kao praktične funkcije literature od vremena Voltera (Voltaire). Angažman zapada u ubeđenje pisca, shodno ekstremnom objektivizmu Sartrove filosofije, u kojoj uprkos svim materijalističkim podtonovima odjekuje kao eho nemačka spekulacija. Za njega umetničko delo postaje poklič subjekata, jer ono nije ništa drugo do ispoljavanje subjekta, njegove odluke ili neodluke. On ne želi da kaže da svako umetničko delo samo svojim stavom konfrontira pisca, koliko god on bio slobodan, i sa objektivnim zahtevima, kao što se to, navodno, događa. U odnosu na njih njegova intencija srozava se na puki momenat. Sartrovo pitanje »zašto pisati?« i njegovo povezivanje sa »dubljim izvorom« neubedljivo je zato što su za ono što je napisano, za literarni proizvod, irelevantne motivacije autora. Sartre nije tako daleko od toga ukoliko ocenjuje da rang dela — kao što je to znao još Hegel — postaje viši ukoliko ona ostaju manje zatvorena u empirijskoj osobi koja ih proizvodi. Ako on jezikom Dirkama, (Durkheim) literarno delo naziva fait social, on time nehotice citira pomisao na njegov sasvim unutrašnji kolektivni objektivitet, u koji ne može proniknuti puka subjektivna intencija autora. Zato on ne bi hteo da angažman veže za tu intenciju pisca već za njegovo čoveštvo<sup>2</sup>. Ali, ova odredba je tako uopštena da angažman gubi svaku diferenciju bilo kojih ljudskih dela i načina ponašanja. Posredi je to da se pisac u sadašnjosti, dans le présent, angažuje; a on tome ionako ne može izmaći i zato se ne može odabrati nikakav program. Obaveza u koju pisac ulazi daleko je preciznija: ne obaveza odluke, već obaveza stvari. Dok Sartre govori o dijalektici, njegov subjektivizam tako malo registruje ono određeno drugo za koje se subjekt ospoljava i pomoću kojeg on uopšte tek postaje subjekt, da mu je svaka literarna objektivacija sumnjiva kao ukočenost. Ali zato što se čista neposrednost i spontanitet, koji on želi da spase, ne određuju na nečemu što im je suprotno, ona propada postajući drugo postvarenje. Da bi dramu i roman izveo iz okvira pukog oglašavanja — njihov prauzor bio bi kod njega krik stavljenog na muke — mora da potraži pomoć u prostom objektivitetu, oslobođenom dijalektike tvorevine i izraza, u saopštenju svoje sopstvene filosofije. Ona se nameće kao sadržaj poetskog dela još samo kod Šilera; ali, u srazmeri onoga što je spevano, ono što je saopšteno, pa bilo to još toliko sublimno, jedva da je nešto više od građe. Sartrovi komadi su sredstvo za ono što autor želi da kaže, zaostali za evolucijom estetskih formi. Oni operišu tradicionalnom intrigom i nadmašuju je nesmanjenim pobožnim pouzdanjem u značenja koja bi trebalo preneti od umetnosti na realitet. Međutim, teze izražene u slikama ili možda rečima zloupotrebljavaju duševni pokret, čiji izraz motiviše Sartrovu sopstvenu dramatiku, kao primer, i time zaviru same sebe. Kad na kraju jednog od njegovih najčuvenijih komada dođe rečenica: »Pakao — to su drugi<sup>3</sup>, to zvuči kao citat iz *L'être et le néant*; uostalom, isto tako bi se moglo reći: »Pakao — to smo mi sami«. Kompleks jake intrige i isto tako jake ideje, koju je moguće destilisati, doneo je Sartru veliki uspeh i učinio ga,

apsolutno protiv njegove volje, prihvatljivim za industriju kulture. Visok nivo apstrakcije komada sa tezom naveo ga je da neke od svojih najboljih radova, film *Les jeux sont fait* ili dramu *Les mains sales*, prikaže u političkoj prominciji, a ne samo među žrtvama u tami: međutim, sasvim slično, tekuća, Sartru mrska ideologija, meša dela i patnje obrasca vode sa objektivnom crtom istorije. U velu personalizacije satkano je to da odluke donose ljudi a ne anonimna mašinerija i da na nivoima na kojima se izdaju društvene naredbe još postoji život; oni koji kod Beketa (Beckett) krepavaju, saopštavaju to. Sartru smeta sopstveni stav da spozna pakao protiv kojeg se buni. Neke njegove parole mogli bi za njim ponoviti njegovi smrtni neprijatelji. Okolnost da se radi o odluci po sebi pokrila bi čak i ono nacionalsocijalističko »Samo žrtva nas oslobađa«; u fašističkoj Italiji Dentileov (Gentile) apsolutni dinamizam oglosio je i ono što je filozofski obuzano. Slabost u koncepciji angažmana obuzima ono za šta se Sartre angažuje.

I Breht, koji je u nekim komadima, kao u dramizaciji Gorkove *Mati* ili u *Meri*,



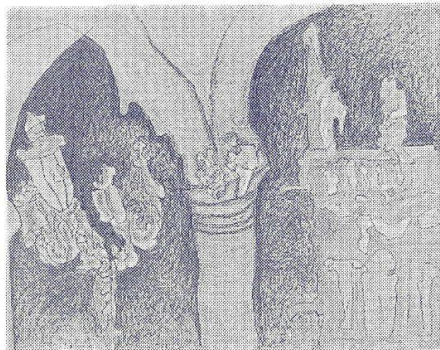
neposredno slavio partiju, hteo je ponekad, bar sudeći po njegovim teorijskim spisima, da odgaja za stav, koji je distanciran, koji misli, eksperimentiše, koji je suprotnost iluzionarnom stavu uživljanja i identifikacije. U sklonosti ka apstraktnosti, njegova dramatika, počev od *Johane*, znatno nadmašuje Sartra. Samo što ju je on, konsekventniji nego ovaj i kao već umetnik, sam uzdigao od zakona forme, do zakona didaktičke poezije koja isključuje tradicionalan pojam dramske ličnosti. On je uvideo da površina društvenog života, sfera potrošnje, u koju se ubrajaju i psihološki motivisane akcije individua, prikriva suštinu društva. Kao zakon razmene, ona je sama apstraktna. Breht sumnja u estetsku individuaciju kao ideologiju. Ljudi na pozornici vidno se skvrčavaju u one agente društvenih procesa i funkcija, što, i ne služeći to, i jesu u empiriji. Breht više ne zah-

teva, kao Sartre, identitet između živih individua i društvene biti, ili čak apsolutni suverenitet subjekta. Ali proces estetske redukcije, koji pokreće radi političke istine, ide ovoj istini naruku. Njoj su potrebna nebrojna posredovanja koja on prezire. Ono što se artistički legitimise kao infantilizam koji otuđuje — prvi Brehtovi komadi bili su u vezi sa Dadom — postaje infantilitet čim postavi zahtev za teorijsko-društvenom važnošću. Breht je hteo u slici da pogodi osobenost kapitalizma; njegova namera je bila stvarno realistička onoliko koliko ju je on prikrivao protiv staljinističkog terora. On je odbio da citira pomenutu bit, tako reći bez slika i slepo, daleko od značenja uz pomoć njene manifestacije u okrnjenom životu. Ali to mu je nametnulo obavezu na teorijsku tačnost onoga što je nedvosmisleno nameravano, ukoliko njegova umetnost prezire quid pro quo, naime da je ona, koja se iznosi kao učenje, istovremeno, radi svog estetskog oblika, oslobođena obaveznosti onoga čemu uči. Kritika kojoj je podvrgnut ne može da prečuti da on — iz objektivnih razloga koji leže s one strane dovoljnosti onoga što je on uobličio — nije ispunio normu koju je postavio sebi kao da je ona nešto spasonosno. *Sveta Johana klanica* bila je centralna koncepcija njegovog dijalektičkog teatra: još ju je *Dobri čovek iz Sečuana* menjao obrtom u tom smislu da, kao što Johana pomaže zlu neposrednošću dobrote, tako se i onaj koji želi dobro mora načiniti zlim. Taj komad se odigrava u nekom Čikagu i predstavlja sredinu između bajke o kapitalizmu sa Divljeg zapada i ekonomske informacije. Međutim, ukoliko se Breht više upušta u tu informaciju, ukoliko mu je manje bio cilj imagerie, utoliko je više promašio kapitalističku bit na koju se odnosi parabola. Pojave u sferi prometa, u kojoj konkurenti jedni druge kolju, javljaju se umesto aproprijacije viška vrednosti u sferi proizvodnje, u poređenju sa kojom su bitke veletrgovaca za udeo u plenu epifenomeni, koji nikako ne bi mogli sami po sebi da prouzrokuju veliku krizu; a ekonomske pojave, koje izgledaju kao mahinacije gramzivih trgovaca, nisu — kako bi to Breht želeo — samo detinjaste, već su i nerazumljive za svaku, ma koliko primitivnu ekonomsku logiku. Tome odgovara na suprotnoj strani politička naivnost, koja onima protiv kojih se Breht borio pomaže da se cerekaju, jer od takvih budalastih neprijatelja nemaju potrebe da se plaše; oni bi sa Brehtom mogli biti isto tako zadovoljni kao što su to u njegovom komadu sa Johanom na samrti u veoma impresivnoj završnoj sceni. To da rukovodstvo štrajka, iza kojeg stoji partija, odlučujući zadatak poverava osobi koja ne pripada organizaciji, — to je, i pored najveće širokogrudosti u interpretaciji poetski verodostojnog, isto tako nezamislivo kao i to da čitav štrajk propada zato što je zatajila ta jedna osoba. — Komedija o nezadrživom usponu velikog diktatora Artura Ui oštro i tačno prikazuje subjektivnu ništavnost fašističkog vođe. Međutim, demontaža vođa, kao što je kod Brehta demontaža individue, produžava se u konstrukciju društvenih i ekonomskih veza u kojima diktator dela. Umesto konspiracije veoma moćnih naredbodavaca, javlja se budalasta gangsterska

organizacija, karfiol-trust. Sa istinskim užasom fašizma izvodi se hokus-pokus; njega više ne stvara koncentracija društvene moći, već on nastaje slučajno kao nesrećni slučajevi i zločini. Tako to propisuje agitatorski cilj; protivnik se mora omalovažiti i to zahteva pogrešna politika kako u literaturi tako i u praksi pre 1933. Komičnost kojoj se izlaže Ui, protivno svakoj dijalektici, izbija zube fašizmu, koji je pre nekoliko decenija Džek London (Jack London) tačno predskazao. Antiideološki poeta priprema degradaciju sopstvenog učenja na ideologiju. Prečutno akceptirana svečana izjava da svet na jednoj svojoj strani više nije antagonistički, dopunjava se pravljenjem šala sa svim onim što teodiceju savremenog stanja uteruje u laž. Nije posredi to što bi, iz poštovanja prema svetskoistorijskoj veličini, bilo zabranjeno podsmevati se moleru, mada reč moler, upotrebljena za Hitlera, mučno spekulirše buržoaskom klasnom svešču. I gremijum koji je insecinirao preuzimanje vlasti bio je sigurno banda. Ali takav izbor po srodnosti nije eksteritorijalan već mu koren leži u samom socijetetu. Zato je pravljenje šala sa fašizmom, koje je zabeležio i Caplinov film, neposredno ujedno i najveći užas. Ako to zataji, ako se izvrgnu poruzi bedni izrabljivači piljara kad se radi o ključnim ekonomskim pozicijama, onda propada napad. I *Veliki diktator* gubi satiričnu snagu i ogrešuje se o satiru u sceni u kojoj jedna devojka, Jevrejka, redom razbija glavu vojnicima SA, a pri tom ostaje čitava. Zasad političkog angažmana previše se olako ocenjuje politički realitet: to smanjuje i politički uticaj. Sartrova iskrena sumnja u to da je slika *Gernika* »i jednog jedinog pridobila za špansku stvar« važi sigurno i za Brehtov dogmatski komad. Teško da je ikog potrebno podučavati izvučenoj fabula docet — da se u svetu događa nepravda: dijalektička teorija za koju se Breht sumarno izjasnio u tome je ostavila malo traga. Habitus dogmatskog komada podseća na američku igru reči: preaching to the saved, propovedati onima čije su duše ionako spase. Uistinu, taj primat učenja nad čistom formom, koji je Brehtova namera, postaje njen sopstveni momenat. Time što biva suspendovana, ona se okreće protiv svog prividnog karaktera. Njena samokritika je srodna stvarstvenosti u sferi primenjene vizuelne umetnosti. Heteronomno uslovljeno udešavanje forme, uništenje ornamentalnog za ljubav svrsishodnosti, padaju u deo njenoj autonomiji. To je supstanca Brehtovog pesništva: dogmatski komad kao umetnički princip. Njegov medijum, otuđenje neposredno iskrsljih pojava, takođe je pre medijum konstitucije forme nego što doprinosi praktičnom efektu. Istina, Breht o tome ne govori tako skeptično kao Sartr. Ali mudar i iskusan čovek teško da je bio u to ubeđen; jednom je suvereno napisao da, kad se ne pretvara, njemu je, konačno, teatar važniji od onog menjanja sveta kome on kod njega treba da posluži. Ali, umetničkim principom simplifikacije ne čisti se samo, kako se to njemu činilo, realna politika od prividnih diferenciranja u subjektivnom refleksu društveno objektivnog, već se falsifikuje upravo ono objektivno čiju destilaciju dogmatski komad traži. Ako Brehta uhvatimo za reč, ako poli-

tiku učinimo kriterijumom njegovog angažovanog teatra, onda se on na njoj pokazuje kao neistinit. Hegelova logika je učila da se mora pojaviti bit. Ali onda je prikaz biti koji ignoriše njen odnos prema pojavi takođe po sebi toliko pogrešan koliko i supstitucija onih poslednjih u povorci fašizma lumpenproleterijatom. Brehtova tehnika redukcije bila bi ispravna jedino u sferi one l'art pour l'art koja njegovu verziju angažmana osuđuje kao i on Lukula.

U savremenoj nemačkoj literaturi često se poeta Breht odvajava od političara. Postoji želja da se ova značajna figura spase za Zapad, da se, ako je ikako moguće, postavi na pijedestal svenemačkog poete i da se tako, au-dessus de la mêlée, neutrališe. Sigurno je tačno da Brehtova pesnička snaga kao i njegova lukava i neukrotiva inteligencija premašuju zvanični credo i propisanu estetiku narodnih demokratija. Ipak, Brehta bi trebalo braniti od takve odbrane. Njegovo delo, sa svojim otvoreno pokazanim slabostima, ne bi imalo takvu snagu da nije prožeto politikom. Još u najsumnjivijim proizvodima, kao što je *Mera*, to stvara svest da je posredi ono najozbiljnije. Utoliko je ona zadovoljila njegov zahtev da pomoću teatra podstakne na razmišljanje. Uzaludno je postojeće ili fiktivne lepote njegovog dela odvojiti od političke intencije. Ali, imanentna kritika, jedina dijalektička, morala bi da sintetizuje pitanje postojanosti tih tvorevina sa pitanjem njegove politike. U Sartrovom poglavlju *Zašto pisati?* kaže se zaista s pravom: »Ali niko ni za trenutak ne bi smeo da poveruje da bi bilo moguće napisati dobar roman u slavu antisemitizma.«<sup>4</sup> Ali ni u slavu mos-



kovskih procesa, čak iako se ranije slavilo to što je Staljin naredio da se ubiju Zinovjev i Buharin. Politička neistina prlja estetski izgled. Tamo gde se, za ljubav tema probandum, podešava društvena problematika o kojoj Breht diskutuje u epskom teatru, drama se raspada u sopstvenu vezu zasnivanja. *Majka hrabrost* je bukvar sa slikama kome je cilj da dovede ad absurdum Montekukulovu (Montecucul) rečenicu da se rat hrani ratom. Pukovska krčmarica, koja koristi rat da podigne svoju decu, treba upravo zato da bude kriva za njihovu propast. Ali, ova krivica ne sledi u komadu obavezno ni iz ratne situacije ni iz ponašanja male preduzetnice; samo da nije bila odsutna upravo u kritičnom trenutku, ne bi se dogodila nesreća, a u odnosu na ono što se događa ostaje apsolutno opšta pojava to da ona mora biti

odsutna. Tehnika tabaka sa slikama, potrebna Brehtu da pokaže očitost teze, ometa njene dokaze. Političko-socijalna analiza, kakvu su dali Marks i Engels protiv Lasalove (Lassalle) drame o Zikinguenu, pokazala bi da bi simplicističko izjednačavanje tridesetogodišnjeg rata sa nekim modernim ratom obrisalo ono što je presudno za ponašanje i sudbinu Majke hrabrost u Grimelshauzenovom (Grimmelshausen) uzoru. Zbog toga što društvo u tridesetogodišnjem ratu nije funkcionalno društvo u modernom ratu, tamo se ni poetski ne može stipulirati nikakva zatvorena veza funkcije u kojoj bi se život i smrt privatnih individua bez daljeg mogli nazreti u vezi sa ekonomskim zakonom. Ipak, Brehtu su potrebna stara strašna vremena kao poređenje sa sadašnjim, jer upravo je on tačno znao da društvo njegovog sopstvenog doba više nije opipljivo neposredno preko ljudi i stvari. Tako konstrukcija društva navodi prvo na pogrešnu društvenu konstrukciju, a zatim na dramski nemotivisanu. Politički loše postaje umetnički loše i obrnuto. Ali, ukoliko dela manje moraju da proklamuju nešto u šta ni sama ne mogu sasvim da veruju, utoliko zvučnija postaju ona sama, utoliko im je manje potreban višak onoga što kažu nad onim što jesu. Uostalom, istinski zainteresovani u svim taborima mogli bi još i danas sasvim dobro da prebrode ratove.

Takve aporije reprodukuju se sve do poetske groznice, do Brehtovog tona. Koliko god da se malo sumnja u njega i njegovu nezamenljivost — kvalitete kojima zreli Breht, možda, pridaje manje značaja — on je zatrovan neistinitošću njegove politike. Zbog toga što nije — što je on dugo verovao — samo nesavršeni socijalizam, već nasilnička vladavina ono u čemu se ponovo vraća slepa iracionalnost igre društvenih snaga, kojoj je Breht priskočio u pomoć kao panegiričar saglašavanja po sebi — lirski glas mora da proguta kedu da bi te bolje mogao pojesti, i škripi. Već to pubertetsko ispoljavanje muževnosti mladog Brehta odaje kupljenu hrabrost intelektualca, koji iz očajanja zbog nasilja po kratkom postupku pribegava nasilnoj praksi od koje se mora bojati iz mnogo razloga. Divljačka dreka u *Meri* nadvikuje nesreću koja se zadesila i on se grčevito upinje da je predstavi kao spas. I najbolji Brehtov deo zaražen je onim što je varljivo u njegovom angažmanu. Jezik dokazuje koliki jaz postoji između poetskog subjekta-nosioca i onoga što on proklamuje. Da bi premostio taj jaz, jezik afektira jezik potlačjenih. Ali doktrina za koju se bori zahteva jezik intelektualca. Njegova jednostavnost i simplicitet predstavljaju fikciju. On se odaje kako obeležjima preterivanja tako i stilizatorskim vraćanjem na zastarele ili provincijske izraze. Kao uzurpacija i kao kakvo rujanje žrtvama deluje kad se govori kao one, kao da je taj koji govori i sam jedna od njih. Dozvoljeno je igrati sve, samo ne proletera. Najteži argument protiv ovog angažmana je to što čak i valjana namera ozlovolji čoveka kad je primeti, a još više ako se ona maskira upravo zato. Nešto od toga ulazi kod starijeg Brehta u jezički gest mudrosti, u fikciju starog seljaka — punog epskog iskustva — kao poetskog subjekta. Više nijedan čovek ni u jednom

gradu na svetu ne može ovladati takvim jezgrovitim iskustvom južnonemačkog muzika; odmereni zvuk postaje propagandno sredstvo koje treba da stvori obmanu da je život valjan tamo gde je Crvena armija već preuzela upravu. Zato što uistinu ne postoji ništa čega bi se mogao držati taj humanitet, koji se potura kao ostvareni, Brehtov ton se pretvara u eho arhaičnih društvenih odnosa koji su nepovratno iščezli. Stariji Breht uopšte nije tako daleko od zvaničnog humaniteta; *Kavkaski krug kredom* mogao bi kakav novinar sa Zapada da slavi kao pesmu nad pesmama o materinstvu i kome ne bi zaigralo srce kad se na sjajnu devojkicu kao na primer ukaže dami koju muči migrena. Bodler (Baudelaire), koji je svoje delo posvetio onome ko je stvorio formulu *l'art pour l'art*, bio bi manje podesan za takvu katarzu. Čak i tako mnogo planirane i virtuozne pesme, kao što je *Legenda o nastanku knjige Taocekinja na putu Laocea u emigraciju*, pomućuje teatralnost savršene jednostavnosti. Ono što su njegovi klasici pokazivali kao idiotizam života na selu, obogaljenu svest onih koji se zloplate i potlačeni, za njega kao egzistencijalnog ontologa postaje stara istina. Čitavo njegovo oeuvre je Sizifov posao da se njegov veoma negovan i diferencirani ukus nekako izjednači sa nezgrapno heteronomnim zahtevima koje očajnički postavlja sebi.

Ne bih želeo da ublažim onu rečenicu da je varvarski i posle Aušvica pisati liriku; tu je negativno izražen impuls koji nadahnjuje angažovanu poeziju. Pitanje jedne ličnosti iz *Mort sans sépulture*: »Ima li smisla živeti kad postoje ljudi koji tuku sve dok ne polome kosti?« jeste i pitanje da li umetnost uopšte treba i dalje da postoji; zar duhovnu regresiju u pojmu angažovane literature ne određuje regresija samog društva. Ali, istinitost ostaje i Encensbergerov (Enzensberger) odgovor da poezija mora da odoli upravo ovom verдикtu, dakle da mora biti takva da se ne preda ciniizmu zahvaljujući samo svojoj egzistenciji posle Aušvica. Njena sopstvena situacija je paradokсна, a ne samo to kako se prema njoj čovek odnosi. Prekomerno realno trpljenje ne toleriše zaboravljanje; treba sekularizovati Paskalovu (Pascal) teološku izreku »On ne doit plus dormir«. Ali to trpljenje, po Hegelu svest o nevoljama, zahteva i trajanje umetnosti koja ga zabranjuje; teško da još igde drugde trpljenje nalazi svoj sopstveni glas, utehu koja ga ne bi odmah odala. To su sledili najznačajniji umetnici epohe. Beskompromisni radikalizam njihovih dela, upravo momenti proglašeni kao formalistički, daju im strahovitu snagu, koja nedostaje bespomoćnim pesmama posvećenim žrtvama. Ali čak i *Preživeli iz Varšave* ostaje zarobljen u aporiji kojoj se on, autonomno obličje heteronomije narasle do pakla, otvoreno izlaže. Šenbergovoj kompoziciji pridružuje se nešto mučno. Ni pošto ono zbog čega se u Nemačkoj ljute, zato što to ne dopušta da se potisne ono što bi se po svaku cenu želelo potisnuti. Ali dok se to, uprkos svim okorelostima i nepomirljivostima, pretvara u sliku, čini se kao da je povređen stid pred žrtvama. Od njih se stvara nešto, umetnička dela, baca se kao hrana svetu koji ih je umorio. Takozvano umetničko obličje golog fizičkog

bola prebijenih kundakom sadrži, koliko god to bilo nevidljivo, potencijal iznudičanja uživanja. Moral koji umetnosti nalaže da to ni za trenutak ne zaboravi survivare se u ponor njene suprotnosti. Zahvaljujući estetskom principu stilizacije, i uopšte svečanom molitvu hora, čini se kao da je nezamisliva sudbina nekad imala neki smisao; ona se preobražava, oduzima se nešto od užasa; već i samo time čini se nepravda žrtvama, dok pred pravедnošću ne može da odoli nikakva umetnost koja od njih beži. Još glas očajanja plaća danak bezočnoj afirmaciji. Dela nižeg ranga nego što su ona najviša gutaju se spremno — deo mukotrpnog podizanja prošlosti. Dok genocid u angažovanoj literaturi postaje posed kulture, lakše je dalje saradivati u kulturi koja je donela na svet umorstvo. Skoro je pouzdana karakteristika takve literature: to što ona, namerno ili ne, nagoveštava, čak i u takozvanim ekstremnim situacijama, i upravo u njima, da cveta ono što je čovečino; pokatkad odatle nastaje tmurna metafizika, koja užas, udešen za graničnu situaciju, ako je ikako moguće, afirmiše utoliko što se tamo javlja stvarnost čoveka. U egzistencijalnoj klimi koja podseća na zavijač rasplinjava se razlika između dželata i žrtava, zato što su i jedni i drugi podjednako upućeni na mogućnost ničega, koja je, istina, uopšte korisnija za dželate.

Pristalice pomenute metafizike grme kao i pre 1933. protiv nagrađivanja, izopačavanja, umetničke perversije života, kao da su autori krivi za ono protiv čega se oni bune, dok se to što oni pišu izjednačuje sa onim krajnjim. Navici mišljenja koja još vlada među mirnim Nemicima u zemlji daje



najbolju lekciju anegdota o Pikasu. Kad ga je nemački okupacioni oficir posetio u njegovom ateljeu i pred slikom *Gernika* zapitao: »Jeste li Vi ovo napravili?«, kažu da je on odgovorio: »Ne, Vi«. I autonomna umetnička dela kao što je ova slika, svakako, negiraju empirijski realitet, razaraju ono što vrši razaranje, ono što prosto jeste, i kao puko postojanje krivica se bes-krajno ponavlja. Samo je Sartre spoznao vezu između autonomije dela i htenja koje nije uloženo u to delo, već je njegov sopstveni gest prema stvarnosti. »Umetničko delo«, piše on, »nema nikakvu svrhu, u tome se slažemo sa Kantom. Ali postoji jedna vrsta Kantova formulacija gubi iz vida apel koji progovara iz svake slike, iz svake statue, iz svake knjige.«<sup>5</sup> Tome bi trebalo dodati još samo to da ovaj apel ne stoji ni u kakvom nenarušenom odnosu prema

tematskom angažmanu poezije. Bezobzirna autonomija dela, koja izmiče prilagodavanju tržištu i habanju, nehotice postaje napad. A on nije apstraktan, nije neki invarijantni način odnošenja svih umetničkih dela prema svetu koji im ne oprašta to što mu se ne pokoravaju potpuno. Već je distanciranje dela od empirijskog realiteta ujedno u sebi samom ovim oposredovano. Mašta umetnika nije neka *creatio ex nihilo*; tako je sebi predstavljaju samo diletanti i ljudi tanane osetljivosti. Suprotstavljajući se empiriji, umetnička dela se pokoravaju onim snagama koje, tako reći, odbacuju duhovnu tvorevinu, vraćajući je na sebe same. Nema nikakvog stvarstvenog sadržaja, nikakve kategorije forme poezije, koji, koliko god da su izmenjeni do neprepoznavanja i skriveni sami sebi, ne bi poticali iz empirijskog realiteta, kome se otima. Time, kao i pregrupisavanjem momenta po sili svog zakona forme, poezija se odnosi prema realitetu. Još je avangardistička apstraktnost — protiv koje se čiftni buni i koja nema ničeg zajedničkog sa apstraktnošću pojmova i ideja — refleks na apstraktnost zakona koji objektivno vlada u društvu. To bi se moglo pokazati na poetskim delima Beketovim. Ona uživaju danas jedino čoveka dostojnu slavu: svi se ježe od njih, a niko ne može da izrazi to da ekscentrični komadi i romani govore o onome što svi znaju i od čega se brane. Filozofskom apologeti može se njegovo oeuvre svideti kao antropološka skica. Ali, oni se odnosi na sasvim konkretna istorijska stanja stvari: na abdikaciju subjekta. Beketov ecce homo jeste ono što je postalo od ljudi. Kao što oni tupo, očima u kojima su presahle suze, gledaju iz njegovih rečenica. Zabrana koju oni šire i pod kojom stoje ukida se time što se u njima odražava. Do obećanja minimalne sreće u tome, koje se ne prodaje nikakvoj utehi, nije bilo moguće doći po manju cenu nego što je potpuna artikulacija sve do bezsvetovnosti. Nužno je odbaciti svaki angažman za svet, da bi se udovoljilo ideji angažovanog umetničkog dela, polemičkog otuđenja koje je zamišljao teoretičar Breht i koje je praktikovao utoliko manje ukoliko se više predavao čovečnome. Ovaj paradokson, koji provocira prigovor izmudrovanog, oslanja se, bez mnogo filosofije, na najprostije iskustvo: Kafkina proza, Beketovi komadi ili uistinu čudovišan roman *Bezimeni* vrše uticaj u poređenju sa kojim zvanično angažovana poezija izgleda kao detinarija; oni bude strah o kome egzistencijalizam samo govori. Kao demontaže privida, oni iznutra razbijaju umetnost koja proklamovani angažman podiarmlijuje samo spolja, i zato samo prividno. Ono što je kod njih neizbežno prinuđeno na takvo menjanje načina ponašanja kakvo angažovana dela samo zahtevaju. Preko koga jednom pređu Kafkini točkovi — za toga je mir sa svetom izgubljen koliko i mogućnost zadovoljiti se sudom da stvari u svetu teku loše: uništen je potvrdni momenat, svojstven rezigniranoj konstataciji o premoći zla. Istina, što je veći zahtev, to je veća šansa pada i neuspeha. Ono što je kao gubitak zategnutosti, primećeno u slikarstvu i muzici na tvorevinama koje se udaljavaju od predmeta preslikanosti i shvatljive smisaone veze, prenosi se mnogostruko u literaturu koja

je, u odvratnoj jezičkoj upotrebi, nazvana tekstovima. Ona dolazi do granice ravnodušnosti, neopaženo se degeneriše u amaterski rad, u igru ponavljanja s formulama, koja je već viđena u drugim umetničkim radovima, u mustru za tapete. To često opravdava grub zahtev za angažmanom. Tvorevine koje izazivaju varljivu pozitivnost smisla često ulaze u smisaonu prazninu druge vrste, u pozitivističko udešavanje, u sujetno kockanje elementima. Time one zapadaju u sferu od koje se odbacuju; graničan slučaj je literatura koja se nedijalektički meša sa naukom i uzaludno izjednačuje sa kibernetikom. Ekstremi se dodiruju: ono što preseca poslednju komunikaciju postaje plen teorije o komunikaciji. Nema čvrstog kriterijuma koji povlači granicu između određene negacije smisla i loše pozitivnosti besmislenog kao revnosnog daljeg rada radi sebe samog. Naposljetku bi takva granica bila prizivanje čovečnog i prokletstvo mehanizacije. Umetnička dela koja svojom egzistencijom staju na stranu racionaliteta koji vlada prirodom bila su u protestu stalno i po svojoj prirodi upletana u proces racionalizacije. Kad bi htela da ga poreknu, bila bi estetski i socijalno podjednako bez snage. Organizujući princip svakog umetničkog dela, princip koji stvara jedinstvo, pozajmljen je od racionaliteta, čiji bi zahtev za totalitetom želeo da spreči.

U istoriji francuske i nemačke svesti različito se prikazuje pitanje angažmana. U Francuskoj vlada estetski, otvoreno ili prikriveno, princip l'art pour l'art, koji se zaverio sa akademskim i reakcionarnim pravcima. To objašnjava revolt protiv toga. Čak i ekstremno avangardna dela imaju u Francuskoj touch dekorativno prijatnog. Zato je tamo pozivanje na egzistenciju i angažman zvučalo revolucionarno. Obrnuto stoji stvar u Nemačkoj. Tradiciji koja zadire duboko u nemački idealizam — njen prvi čuveni dokument, koji je prihvatila duhovna istorija gimnazijskih nastavnika, jeste Šilerova rasprava o pozorištu kao moralnoj ustanovi — bila je sumnjiva svrhovna sloboda umetnosti, koju je teorijski, pre svega, jedan Nemačkin čisto i nepodmitljivo uzdigao do momenta suda o ukusu. Još manje zbog s time povezanog apsolutizovanja duha; upravo ona se istutnjala u nemačkoj filosofiji sve do hibrisa. Već radi one strane koju umetničko delo svrhovne slobode okreće društvu. Ona podseća na ono čulno uživanje u kome učestvuju sublimirana i negacijom još krajnja disonancija, i to upravo ona. Ako je nemačka spekulativna filosofija primećivala onaj moment transcencije unet u samo umetničko delo: da je njegova suština uvek više nego što je ono — odatle se izvodilo uverenje o moralu. Po toj latentnoj tradiciji, umetničko delo ne treba da bude ništa za sebe, zato što se inače, kako je to žigosala još Platonova skica državnog socijalizma, razmekšava i zadržava od rada radi rada, nemačkog praotakčkog greha. Neprijateljski odnos prema sreći, asketizam, ona vrsta etosa koja neprestano govori o imenima kao što su Luter i Bizmark, ne žele nikakvu estetsku autonomiju; ionako plavi donja struja ropski heteronomnog patos kategoričnog imperativa, koji, s jedne strane, treba da bude sam um, a, s druge, nešto prosto dato što treba slepo poštovati. Pre

pedeset godina ustajali su protiv Georga (George) i njegove škole kao protiv esteticizma Nemaca koji naginju Francuzima. Danas se potmulo gundanje, koje ne dopušta da eksplozira bomba, udružilo sa gnevom zbog tobožnje nerazumljivosti nove umetnosti. Kao motiv trebalo bi razotkriti malograđansku mržnju prema seksu; u tome se dodiruju etičari sa Zapada sa ideolozima socijalističkog realizma. Nema moralnog terora koji bi imao moć nad tim što ona strana koju umetničko delo okreće svom posmatraču tom posmatraču pričinjava i zadovoljstvo, pa bilo to zahvaljujući formalnoj činjenici privremenog oslobođenja od prinude praktičnih ciljeva. Tomas Man (Thomas Mann) je to izrazio šaljivijom rečju, nepodnošljivom onima koji poseduju etos. I sam Breht koji nije bio bez asketskih crta — one se vraćaju izmenjene u preziru velike autonomne umetnosti prema potrošnji — žigosao je, istina, s razlogom, kulinarsko umetničko delo, ali je bio previše pametan a da ne bi znao da se iz sistema učinka kod veza dejstva ne može potpuno apstrahovati momentat uživanja, čak i pred nemilostivim tvorevinama. Ali primatom estetskog objekta kao potpuno obrazovanog nije ipak ponovo okolišnim putem prokrijumčarena potrošnja, a time i loše sporazumevanje. Jer dok se pomenuti momentat, pa bio on i ekstirpiran iz dejstva, stalno u njemu vraća, veza dejstva nije princip kome se podređuju autonomna dela, već njihov sopstveni sastav. U tome počiva njihovo dostojanstvo. Ona ne moraju da nagovaraju ljude na njega, jer je ono dato u njihove ruke. Zato je danas u Nemačkoj pre vreme zalagati se za autonomno delo nego za angažovano. Ono sasvim olako pripisuje sebi sve plemenite vrednosti, da bi se s njima poigravalo. Ni pod fašizmom nije počinjeno neko nedelo koje se nije moralno iskitilo. Oni koji se danas još busaju svojim etosom i čovečnošću vrebaju samo priliku da proganjaju one koji bivaju osuđeni po njihovim pravilima igre i da u praksi sprovode onu istu nečovečnost koju teorijski prebacuju novoj umetnosti. U Nemačkoj se angažman često svodi na ukalupljivanje, na ono što svi kažu, ili što bi bar svi rado slušali. U pojmu »message«, poruke same umetnosti, i politički radikalne, krije se već momentat prijateljstva sa svetom; u gestu oslovljavanja odomaćenog sporazumevanja sa oslovljenima, koji bi se mogli izvući iz zablude jedino još time što se to sporazumevanje upija.

Literatura — koja, kao i angažovana, ali i kao onakva kakvu žele etički filistri, postoji za čoveka — izdaje tog čoveka izdajući stvar koja bi mu mogla pomoći samo kad se ne bi ponašala tako kao da mu pomaže. Ali ono što bi odatle povuklo tu konsekvencu da sebe postavi kao apsolutno, da postoji samo radi sebe samog, isto tako bi propalo pretvarajući se u ideologiju. Ona ne može da preskoči senku iracionaliteta: da umetnost, koja još u svojoj suprotnosti prema društvu predstavlja momentat tog društva, pred tim mora da zatvori oči i uši. Ali kad se sama poziva na to, samovoljno koči pomisao na njenu uslovljenost i odatle sledi njen *raison d'être*, onda ona prokletstvo nad sobom falsifikuje u svoju teodiceju. Još u najsublimnijem

umetničkom delu krije se: »Trebalo da bude drukčije«; tamo gde bi bilo jednako još samo sebi samom, kao kod njegove čiste prekonstrukcije koja je učinjena naučnom, ono bi opet bilo u onome što je loše, bukvalno u predumetničkom. A momentat htenja oposredovan je samo obličjem dela čija se kristalizacija pretvara u sliku i priliku onog drugog koje treba da bude. Kao čisto napravljena, proizvedena, umetnička dela, pa i literarna, jesu upućivanja na praksu, od koje se uzdržavaju: proizvodnja valjanog života. Takvo posredovanje nije nikakav posrednik između angažmana i autonomije, nije nikakva mešavina, recimo, unapređenih elemenata forme i duhovnog sadržaja čiji je cilj stvarno ili tobože progresivna politika; sadržaj delâ uopšte nije deo duha koji je u njega ubačen, već je pre njegova suprotnost. Međutim, akcent na autonomno delo jeste i sam društveno-političke prirode, Izopačavanje istinske politike ovde i danas, okamenjavanje odnosa koji nigde ne počinju da se otkrivaju, poziva duh tamo gde on nema potrebe da bude kanalan. Dok sada sve što je kulturno, pa i integre tvorevine, preti da se uguši u praznoslovlju kulture, istovremeno se, pak, umetničkim delima nameće da se bez reči čvrsto drže onoga što je politički zabranjeno. Sam Sartr je to izrazio na jednom mestu koje služi na čast njegovoj iskrenosti<sup>1</sup>. Više nije vreme za politička umetnička dela, ali u autonomna se uvukla politika i to najdublje tamo gde se ona politički umrtvljuju, kao u slučaju Kafkine figure sa dečjim oružjem, u kojoj je spojena ideja nenasilja sa buđenjem svesti o parisanju politike koja je na pomolu. Paul Kle (Paul Klee), koji ulazi u diskusiju o angažovanoj i autonomnoj umetnosti, zato što je njegovo delo, *écriture par excellence*, imalo svoje literarne korene — taj Paul Kle crtao je u prvom svetskom ratu ili neposredno posle njega karikature uperene protiv cara Vilhelma kao nečovečnog razmetljivca. Od njih je zatim — to bi trebalo sigurnije dokazati — 1920. godine nastao *angelus novus*, mašinski anđeo koji više ne nosi nikakav otvoreni amblem karikature i angažmana, ali i jedno i drugo daleko nadmašuje. Zagonetnim očima taj mašinski anđeo nagoni posmatrača na pitanje da li to on oglašava završenu nesreću ili u njoj prikriveni spas. Ali, po rečima Valtera Benjamina (Walter Benjamin), koji je posedovao list, to je anđeo koji ne daje nego uzima.

1) Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Hamburg, 1960, str. 10.

2) *parce qu'il est homme*, *Situations II*, Paris, 1948, str. 51.

3) Jean-Paul Sartre, *Bei geschlossenen Türen (Iza zatvorenih vrata)*, u: *Dramen*, Hamburg, 1960, str. 97.

4) Sartre, *Was ist Literatur*, na naved. mestu, str. 41.

5) Na naved. mestu, str. 31.

6) »Tačno se zna da su čista umetnost i prazna umetnost jedno te isto i da je estetski purizam u poslednjem veku bio samo briljantan defanzivan manevar građana koji su više voleli da ih žigošu kao filistre nego kao izrabljivače.« (Na naved. mestu, str. 20.)

7) Uporedi Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1946, str. 105.

Prevela sa nemačkog  
OLGA KOSTREŠEVIĆ