

značaja umetnosti u procesu humanizacije sveta (bez prethodnog nepoznavanja mogućih negativnih ishodišta takvih stanovišta) moralno je biti ne samo za istraživača podsticajno već i zavodljivo.

»Ne tako strogi pojам« estetičkog humanizma definisan je »kao skup različitih pojavljivanja ideje autentičnog, ispunjenog, stvaralačkog ljudskog života i rada, zamišljenog po uzoru umetničkog, estetskog dela i delanja, tj. kao skup likova ideje moguće estetske egzistencije« (s. 9) a delotvornost same ideje propitvana je sa stanovišta promene društva, kroz prizmu »metodološkog parametra revolucije«. Pošavši od ovog određenja, autor ideju estetičkog humanizma razgraničava od onih koncepcija umetnosti u kojima ta sfera ljudske duhovne delatnosti ima na glašenju autonomnu funkciju, ili bar u kojima ne postoji izrazitija sprega između estetskog i revolucionarnog odnosa prema stvarnosti. U traganju za genezom same ideje se išlo predaleko, do njenih prapočetaka, koji se svakako mogu vezivati za ime Platona i njegove kalokagatske projekte, već je njena društveno-istorijska uslovljenošć omedena godinom 1789., dakle francuskom revolucijom. Sama pak ideja nije se najpre javila kod Francuza već su je »porodili« oni Nemci koji su filozofski mislili to što su Francuzi činili u revolucionarnom zanosu. Normalno je stoga da je poreklo ideje estetičkog humanizma traženo u nemačkoj klasičnoj, odnosno, Kantovoj transcedentalnoj filozofiji.

U prvom delu Žunićeve knjige, naslovljenom »Od transcendentalizma do estetičkog humanizma« razmatraju se shvatanja estetskog i umetnosti u nemačkoj klasičnoj filozofiji. Dok su Kant i Fichte estetskom i umetnosti pridavali značajno mesto u svojim transcendentalnim razmatranjima, i dok je Šeling nastojao da čitav univerzum konstruiše kao umetničko delo i da filozofiju umetnosti označi naukom o vaspeljenju, dotele je Šiler u estetskom tražio razrešenje čovekovog problema vidjevši ga u ostvarenju estetske države kao otelovljene lepe ljudskosti, estetičkog humanizma. Ovim iskoračajem estetskog ka povesnom, kako to veli Žunić, Šiler će ne samo formalisati i imenovati ideju estetičkog humanizma (zasluga za identifikaciju tvorca i ideje pripaše Vindelbandu) već će joj odrediti i smer razvoja. Time je istorija prvi put pojmljena kao sfera otelotvorenja lepote, lepota kao svrha istorijskih zbivanja, a kategorija lepog postaje funkcionalna izvan estetičkih promišljanja.

Princip klasifikacije po kome će razlikovati zatupnike ideje estetičkog humanizma od onih koji to nisu, autoru je u drugom delu knjige bila alternacija između revolucije i estetizma, radikalnog preobražaja i »šminkanja« stvarnosti. Razmatrajući u ovom odeljku stanovišta Marks, Šopenhauera, Kjerkegora, Nićea, Džona Raskina i Viljema Morisa, on zaključuje da se u filozofiji, posle klasične nemačke, ideja estetičkog humanizma ne susreće više sem kod marksista. Šopenhauera, Kjerkegora i Nićea Žunić ne smatra estetičkim humanistima, zbog osobene metafizičke estetske soteriologije kod prvoga, zato što je estetsko samo etapa na životnom putu za ostvarenje religiozne egzistencije za drugoga, dok koncepciju trećeg, nasuprot nekim automima, naziva estetskom metaforikom ili transestetičkom antimetafizikom. Ovo differenciranje počiva na dinstinkcijama između filantropije i humanizma, dekora-

cije i revolucije, čime autor samo pojačava svoje uverenje da se otelovljene lepote i humanuma može ostvariti radikalnim socijalnim preobražajima.

Kod marksista umetnost ima tretman izuzetne delatnosti i ideja estetičkog humanizma postaje izrazitija podsticajna tek od objavljuvanja *Ekonomsko-filosofskih rukopisa* i prevladavanja dogmatskog pristupa stvarnosti sadržanih u shemi o odnosu baze i nadgradnje, odnosno, sa favorizovanjem problema otuđenja kao jednog od ključnih problema marksističke filozofije i antropologije. Međutim, shemu baza-nadgradnja zamenila je druga jednostranost, intencija da se celokupna stvarnost mora preuređiti, izvesti iz umetnosti onako kako je to smatrao Markuze. Ali, istorija se ironično poigrala sa nekim idejama marksista. Od poluge za preuređenje sveta i ostvarenje srećne budućnosti umetnost je neretko postajala sredstvo za iluzionisanje, ulepšavanje sadašnjosti, što znači da su se intencije sadržane u ideji estetičkog humanizma izvrnule u vastitu suprotnost. Ne samo da umetnost u ovim koncepcijama gubi svoju autonomnost već se pretvara u sluškinju aktuelne politike. Tako se mogućnost stvaranja humanog sveta, posredstvom njegove revolucionarne izmene, pretvara u iluziju s ciljem da se prikrije ružnoća, ostvari privid radikalne izmene — zaključuje Žunić.

Ali se ovih grubih degradacija umetnosti i njene suštine, koje su se javljale posle 1917. godine, apoteoza što ju je doživljavala umetnost među marksistima počivala je i na naglašavanju negativno-kritičke uloge, isticanjem kategorije ružnog (Adorno) ili insistiranjem na njenoj utopijskoj dimenziji, humanističko-utopijskoj funkciji nade (Bloch). Nasuprot ovim nehumanističko-estetičkim koncepcijama, kod Markuzea, koga Žunić naziva barjaktarem estetičkog humanizma, Šilerova ideja o lepoj ljudskosti kao uzdarju koje umetnost može ponuditi za sreću čovečanstva, doživela je svoj vrhunac. Po Markuzeovoj koncepciji umetnost se ostvaruje činivši sebe izlišnom u društvu koje nastoji da bude izgrađeno po uzoru na umetničko delo. Da bi se umetnost ostvarila ona mora da bude angažovana, sa odnegovanim političkim stavom prema postojećem. Njeno je da učestvuje u obli-

kovanju društvenog života. Konkretno-utopijski karakter Markuzeovog estetičkog humanizma ogleda se u tretiranju problema suštine rada. Rad je pojmljen kao ontološka kategorija kojom se zahvaljuje srž čovekove egzistencije. Rad treba da postane igra, da se ispunji radošću ali ne izvan sfere materijalne proizvodnje.

Autor nije propustio da se odredi i prema svrsishodnosti ideje estetičkog humanizma koja je na Zapadu opstajala posle i uporedno sa autonomnom egzistencijom umetnosti dok je na Istoku sve više gubila svoje utopijsko značenje i dobijala postvenari ideološki smisao. Pitanje je, dakle, da li ideja estetičkog humanizma treba da ima instrumentalnu ili humanističko-eshatološku vrednost? Žunićev odgovor glasi da je utopijski idealizam estetičkog humanizma bolji od svakog materijalizma koji ideologijski obećava nemoguće, što ponovo aktuelizuje pitanje smisla i svrhe estetskog i umetnosti. Ponori koji se time ostvaruju možda se mogu iskazati pitanjem — čemu umetnost ako je bez svrhe i čemu svrha umetnosti ukoliko ona ugrožava njenu suštinu? Odgovori na ovo pitanje delimično su sadržani u tri varijante ideje estetičkog humanizma, tri modusa njenog ispoljavanja koje autor, uz Manhajmovu pomoć, naziva ideologiskim, utopijskim i metaforičnim. Ovaj njihov redosled predstavlja u neku ruku i stupnjevanje prema značaju.

Žunićeva knjiga predstavlja lep pokusaj elaboracije jednog estetičkog problema u njegovom vanestetičkom kontekstu. Gledana tako ona je svojevrsna istorija jedne ideje, njene društveno-istorijske uslovljenošć, teorijskih formulacija i praktičnih ostvarenja i posrtanja. Samo istraživanje je razotkrilo himeru težnje za lepom ljudskošću posredstvom umetnosti, koja se ništa lakše nego pretvara u fetiš potemkinovskog prikrivanja surove ahumanosti. Nevolje ove knjige i samog autora potiču od neobičnosti puta koji je on prevadio pišući je, od onih već spomenutih transformacija, vlastitog stanovišta prema ideji estetičkog humanizma. Da je pre samog istraživanja autor imao kakvu-takvu kritičku ili bar neutralnu poziciju sačuvao bi se opasnosti najpre oduševljenja potom razočaranja, a knjiga bi se učinila konzistentnijom posebno u uvodnom i završnom delu.

## umeće uporednog tumačenja

Džordž Stejner: »TOLSTOJ ILI DOSTOJEVSKI«, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1989.

### jojan popov

Već više od dve decenije Džordž Stejner slovi za jednog od najzanimljivijih istraživača na polju lingvistike i nauke o književnosti. Republikacija velikog eruditne i briljantnog eseiste, koji podjednako dobro govori i piše na engleskom, francuskom i nemačkom jeziku, uvrstila ga je među najatraktivnije predavače eminentnih svetskih univerziteta i katedara. Njegovo najvažnije delo »Posle Vavilona« (After Babel, 1975), bavi se aspektima jezika i prevodenja, a pored više interesantnih zbornika, ogleda izdvojimo dva naslova: *Smrt tragedije* (The Death of Tragedy, 1961) i *Antigone* (Antigones, 1984). Poslednja knjiga obraduje problem mita o Antigoni u književnosti, umetnosti i mišljenju Zapada.

*Tolstoj ili Dostojevski* je prva Stejnnerova studija prevedena kod nas. Iako je od premijer-

nog izdanja proteklo tačno trideset godina, tako da je se i sâm autor u međuvremenu pomalo zasitio, čini se da je njenim objavljuvanjem Književna zajednica Novog Sada priuštila našoj sredini prvorazredan kulturni dogadjaj.

Dve stvari neizostavno će impresionirati svakog pažljivog čitaoca ove knjige. Kao prvo, uočljiva je izuzetna lakoća sa kojom se Stejner kreće kroz svetsku književnu tradiciju, i u sinhronijskoj i u dijahronijskoj ravni. Ova odlika, svojstvena retkim umovima, dolazi kao plod dugogodišnjeg konstantnog čitalačkog napora, udruženog sa individualnom sposobnošću za sintetizovanje apsorbovane materije. Dok čitate *Tolstoja ili Dostojevskog* sve vam izgleda prirodno i jednostavno — činjenice su tu, trebalo ih je samo izreći. Ali kad pokušate da odredite granice Stejnnerovog istraživačkog interesovanja, shvatite da one obuhvataju praktično celu zapadnu baštinu, od Homera do Džo-

sa. Sličan utisak izazivao je svojevremeno i susret sa Auerbahovim *Minezisom*, s tim što se osnovna zamerka nemačkom filologu odnosila na zanemarivanje velikog ruskog devetnaestovekovnog romana. Stejner se, naprotiv, baš na tom terenu najbolje snalazi i, mada priznaje da ne čita na ruskom, njegov autoritet ne potpada pod sumnju čak ni onda kada sa neu-poredivom superiornošću izriče najsmelije vrednosne sudove i to u vreme u kom se ugledna kritičarska pera klone svakog nedvosmislenog da li ne.

Drugi očigledan kvalitet knjige o kojoj je reč, možda nešto skriveniji ali ne i manje značajan, jeste istančan, elastičan i zreo Stejnervog metodološki postupak. Autor se koristi dostignućima različitih pravaca i škola u naući o književnosti, od pozitivizma do Nove kritike, ne priklanjajući se nijednom posebno. Njegova, pažnja, naravno, usmerena je prvenstveno na tekst, ali se na njemu ne zaustavlja. Ispitivanje se prenosi na pomoćne izvore i gradu: beleške, prepisku, sećanja savremenika. Ne zanemaruju se ni ključni biografski podaci, ponekad se želi da se pronikne u psihološke pobude dvojice velikana, a naročit akcenat stavlja se na njihove etičke i religiozne stavove, koji se, opet, sagledavaju na širem planu istorije ideja. Ovakvo sveobuhvatno proučavanje nikad se, međutim, previše ne udaljava od umetničke podloge, romana samog, i neprestano mu se, kroz brojne primere, vraća. Uz to, karakter studije u osnovi je komparativistički, ne samo u smislu binarnih veza, već i na temelju poređenja sa drugim klasičnim piscima i delima. Stejnervo lucidnost, samostalnost i iskrčavost duha na taj način dobijaju odgovarajući prostor da se razmahnu, a bogatstvo asocijacija i podrobnab obaveštenu u punoj su saglasnosti sa fluentnim, visokim stilom. Na više mesta, zato, tekst prevazilazi domen stroga načnog, tako da čitanje postaje dvostruko funkcionalno – u saznanju i u estetskom pogledu.

Pitanje koje Stejner postavlja na početku glasi: »zašto Tolstoj ili Dostojevski? Zato što«, kaže se dalje, »pokušavam da pomoći suprotnosti ispitam njihov domet i odredim prirodu njihovog genija.« Već u ovom recenčici ispoljava se *credo* ovog naučnika. On polazi od literature, ali se ne zadovoljava detaljnijom filološkom analizom. Pozivanje na Nikolaja Berdajeva, koga zatim navodi i čije se prisustvo stalno u delu oseća, ova tezu čini još opravdanim. »Čitalac«, veli Stejner, »može da ih (Tolstoja i Dostojevskog – J. P.) posmatra kao dva glavna majstora romana – što znači da u njihovim romanima može da otkrije najpotpuniju i najjasniju sliku života. Ali, prinudite ga, on će se opredeliti. Ako vam označi koga više voli i zašto, verujem da ćete proniknuti u samu njegovu prirodu.«

Proniknuti u nečiju prirodu, jasno, nije nimalo lako, čak i ako se poslužimo ovakvim »trikom«. Nije, naime, teško opredeliti se, ali je mnogo teže objasniti zašto. Stejner se trudi da zadrži neutralnost arbitra i ako se, što knjiga dalje odmiče, jezičak njegovih terazija sve više pomera na stranu Dostojevskog, to nikako nije zahvaljujući eksplicitnom autorovom izjašnjavanju, već mnogim argumentovanim zato. Uostalom, kad neko misli poput Stejnerva, a razmatranje otpočne sa stotinak stranica naučno dokumentovane pohvale Tolstojevoj umetnosti, onda drukčiji pristup ne bi ni došao u obzir.

Tolstoj i Dostojevski oteolvaju dva suprotna načela, filozofska i umetnička, koja, ipak, nisu lišena bliskosti. U čisto formalnom pogledu misli se na gigantsku opširnost njihovih romana, dok je veza u idejnem domenu od suštinske važnosti. I jedan i drugi su, prema Stejnervu, religiozni pisci koji se problemom teodiceje bave u nizu najvažnijih dela. Tu, naravno, dolazi do razilaženja čije razne aspekte autor studije rasvetljava, uspostavljući dihotomije. Tolstoj je tradicionalan, »klasičan« duh, »olicejanje zdravlja i olimpijske vitalnosti«; Dostojevski – »zbir sila opterećenih opsesijom i bolešću«. Tolstoj je »naslednik epskih tradicija«, pesnik zemlje i seoskih prizora, koji ljudski život sagledava na pozadini globalnih istorijskih tokova; Dostojevski, »jedan od najvećih dramskih temperamenata posle Šekspira«, pesnik moderne metropole i njenih bednih stanovni-

ka, ponire u dubine duše, prikazujući sudbine junaka u sopstvenom vremenu, »u drhtavom zastolu dramskog trenutka«. Tolstoj, tragalac za istinom i harmonijom na »ovom« svetu, zaljubljen u *ratio*, odan izvođnim hrišćanskim principima, ali ne i u Hristovoj ličnosti, »veliki paganin« i crkveni otpadnik, koji se gnušao teološkim mistifikacijama i novozavetnim alegorijama; Dostojevski, opsednut paradoksom iracionalnog, zadošten pravoslavnog dogmoma, sa većtom sumnjom u Boga, ali ne i u Hristu, u čistoj patnji vidi suštinu ljudske egzistencije – na »ovom« svetu nema pravde i ravnoteže, do njih se može dostići samo slobodnim izborom: da se čini zlo ili dobro, da se veruje ili ne veruje. Jedino tako duša ostaje čista, vredna spasenja.

Ovo bi, otprikolike, bili zaključci Stejnervog promišljanja na gotovo tri stotine stranica. Teško je pobrojati sve važnije etape koje su do zaključaka dovele, te čemo stoga skicirati nekolikočinu koje nam se čine višestruko podsticajnim.

1. Američki i ruski roman XIX stoljeća kao protivteža evropskom romanu iste epohe. Uzajuje se na neke tematske i idejne srodnosti u delima Gogolja, Lermontova, Tolstoja i Dostojevskog s jedne, i Poja, Hotorna, Melvila i Džejmsa s druge strane. I jedni i drugi pripadnici su »civilizacija u sazrevanju i traganju za slikom o sebi«, neguju specifičan, ambivalentan odnos prema Evropi, koji zauzima značajan prostor u njihovim književnim meditacijama. U obe kulture prisutna je mitologija prostranstva i romantične privlačnosti dalekih granica (Divljii Zapad, Indijanci – Kavkaz, Sibir, starosedelski narodi i plemena). Paralele se mogu povući i kad je reč o pojmanju uzavrele društvene stvarnosti i dolazeće ratne apokalipse. Napete istorijske okolnosti i miris baruta, tvrdi Stejner, jače se osećaju u američkom i ruskom, nego u evropskom romanu druge polovine prošlog veka.«

2. Epski karakter Tolstojevog stvaralaštva. U standardnom komparativističkom maniru, autor posmatra stilska sredstva ruskog majstora, izvedeni logična poredenja na relaciji *Ana Karenina* – *Gospoda Bovari*, odnosno *Rat i mir* – *Ilijada*. Citaocu postaje jasno gde leži Tolstojeva prednost nad Floberom i gde se Tolstoj ravnopravno nosi sa najvećim uzorom

epike. Ovaj deo smatramo možda i najuspelijim u knizi.

3. Dramske odlike romana Dostojevskog. Studioznom analizom, u *Idiotu*, *Zlin dusima* i *Braći Karamazovima* otkrivaju se elementi karakteristični za vrhunska ostvarenja Šekspira, Korneja ili Šilera. Tragedija se, u svom najrepräsentativijem izdanju, u XIX veku sa scene preselila na stranice romana. Stejner Dostojevskog tumači kao istinskog tragicara, čime ga ponovo direktno suprotstavlja Tolstuju.

4. Dostojevski u kontekstu tradicije. Konvencije gotskog romana i melodramski klische prethodnih perioda dva su referencijska ogranka koja se stiču u literaturi Dostojevskog. Kao što njegova religiozna filozofija vodi potrebljivo iz ruske eshatološke misli tog vremena, tako se i u ravnim književnim postupka mogu pronaći često prenebebegavani tragovi koji vode do manje istaknutih, danas gotovo zaboravljenih romansijera.

5. Sućavanje mitologija i verovanja Tolstoja i Dostojevskog. Zaokružujući svoju situaciju, Stejner u poslednjem poglavju prezentuje zanimljivu teoriju po kojoj razgovor (tačnije monolog) koji Veliki Inkvizitor vodi sa vaskrsim Hristom može da se shvati kao književno uobičajeno sućeljavanje dva umetnika-misioca, tačnije njihovih religijskih konceptacija. Osudjujući Inkvizitora (koji čak i fizički donekle anticipira lik ostarelog Tolstoja), Dostojevski se izjašnjava i protiv utopističko-totalitarne vizije zemaljske harmonije svog savremenika i suparnika.

U protekle tri decenije i u svetu i kod nas mnogo je napisano o dva najslavnija ruskua klasička. Jugoslavenski čitalac imao je prilike da se upozna sa nekim kapitalnim radovima iz ove oblasti, kao što je, recimo, Bahtinova knjiga *Problemi poetike Dostojevskog*. Ipak, studija o kojoj smo govorili nije stigla prekasno. Pitanja na koja njen autor pokušava da odgovori teško da je moguće podrobnije obuhvatiti. Potrebno se to odnosi na Stejnervo čitanje Tolstoja. Pred nama je pravi primer i vrhunski dojam ženevske komparativističke škole. Štivo koje nam budi želju da se vratimo remek-delima svetske književnosti, ispunjavajući na taj način svoj, u osnovi, primaran zadatak i potvrđujući neprolaznu aktuelnost. Knjiga za sva vremena.

## »xerox« u provinciji

Stjepan Tomaš, »Život u provinciji«, Matica hrvatska, Zagreb 1989.

### julijana matanović

Kada biste se natjecali u onoj igri asocijacijama zagrebačke Kvitsotke i kada biste upravo vi bili na potезу da, nakon otkrivenih okomitih rješenja koja glase: razlog, fantastika, književnik i Slavonija, pogodite konačno, što biste rekli: Stjepan Tomaš ili Drago Kekanović? Ja se sada odlučujem za ono prvo, premda mi je jasno kako me član žirija dr. Pavao Pavličić, itekako vezan uz asocijaciju, ima pravo upozoriti kako je točan odgovor mogao glasiti i Drago Kekanović. Zbog čega? Početkom sedamdesetih godina, u vrijeme izlaska na scenu nove prozne generacije, u kritici prvo detektirane, a poslije i pokrivane indikatorom fantastičari, Tomaš i Kekanović svoje prozne prvjence objelodajuju pod uredničkom palicom Milan Mirića i Ante Stamača. Pokroviteljstvo Razloga, u onom istom trenutku kada se većina generacijskih kolega pojavit će u omladinskoj biblioteci, bio je znak ulaganja povjerenja u običavajuće talente. I kao što smo svi mi bili skloni, a činimo to još uvijek, pretjerivati u traženju zajedničke poetičke matrice prozaista rođenih prvih poratnih godina, isto smo tako naviknuti govoriti o njihovoj promjeni pisma sredinom sedamdesetih, o napuštanju početnog poetičkog modela, naglom okretanju čitateljstvu itd. Stječe se utisak da je rez bio tako radikalni i odbacivanje tako žestoko, te da i nije moguće govoriti nikako drugačije negoli o djemima posvremenim odvojenim fazama stvaralaštva. Oprimjerimo li to nekim autorima Tomaševe generacije, onda se taj zahvat u Pavličićevu

vu priopovjedaštvo izvodi dobrim duhom Zagreba, u Tribusonu Ruskim rukolom, u samom Tomašu već njegovom drugom knjigom; knjigom koju je kritika ulagala u karticu pod kojom je vodila biblioteku suvremenog omladinskog romana. I kao što je dobro poznato da će se i u spomenutog Pavličića, a i Tribusona, elementi fantastičnog i dalje provlačiti u čitljivoj fazi, te da će se obojica vrlo često i vraćati nekim stariim motivima poigravajući se čak i vlastitim, ranije objelodanjim tekstovima, tako će i Tomaševe igre, u njegovom, Tomaševim vrtu, pokazati kako bi u današnjim književnim vremenima poetičkih različitosti trebalo možda, naročito kada je u pitanju novopojavljeni naslov već afirmiranog autora, pronaći one trenutne tekste na koje se novi tekst nadograđuje na dotadašnji opus.

Cini mi se da je upravo u Tomaša svaka nova proza samo jedan novi komadić mozaika što iz knjige u knjigu daje sve jasniju cijelinu. Ako su strukturalisti izdvajali narativni paragraf, te kroz njega tumačili plan priče s njegovim aktancijalnim, fabulativno-kompozicijskim planom i planom iskaza unutar kojeg je promatran i aspektini i modalni i stilski nivo ciljelog književnog pređloška, zašto nam onda jedna od autorovih knjiga ne bi mogla poslužiti kao materijal kroz koji će se moći pročitati prijašnji i budući tekstovi. Uzmemo li Tomaševu knjigu iz 1977. naslovljenu *Tko kuca, otvorit će mu se*, onda čemo odmah, već i iz samog sadržaja vidjeti da je ona »ujedinjujući« naslov prve i druge faze; one fantastičarske i one »društveno aktivne«. Ona će ponoviti neke priče *Svetog bunara* (1973), kao npr. Ispovijed i to