



# marksistička estetika danas

sreten petrović

juni-juli '81. broj 268-266

Sterija \* Dostojevski \* Hajdeger

## sačekaj vreme

petru krdu

### TI IZMIŠLJAŠ IGRE

*Potom sledi ovako:  
odlaziš golih ruku u susret pesmi  
ne dolazi ti u pomoć nijedan ratnik  
stojiš u zasedi između svega i sebe  
lov je zabranjen*

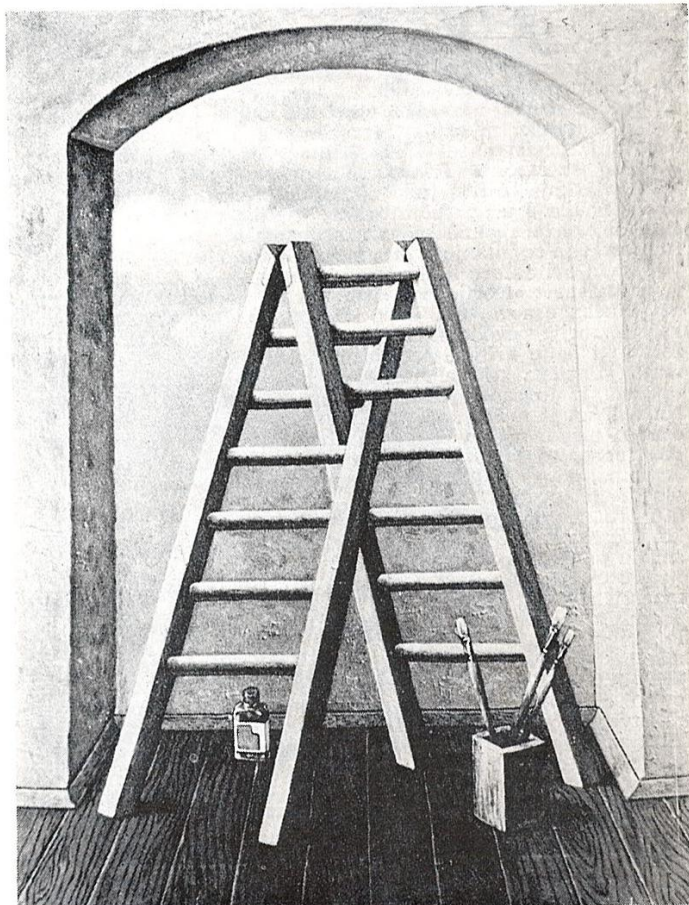
*potom se nastavlja ovako:  
činjenica ti preči dugo  
naređuješ da ti donesu rolnu papirusa  
nisi došao  
ali preda mnom si.*

### SACEKAJ VREME

*Stvari se odvijaju na glavnoj stazi:  
stavljena pod pratinju moja smrt  
šalje signale.  
Svakodnevno obavljamo poslove  
između spuštanja zavese i čoveka koji ide  
mostom i sapliče se o zvezde,  
tu na ulici...  
po potrebi nudim ti i kopiju  
vremena što treba da dođe.*

*Da se dobro držiš rukama za vazduh!  
da sačekaš vreme da ne stigne  
već tri dana naovamo.*

S rumunskog preveo autor.



Ako je za najnoviju situaciju u estetici karakteristična promena interesovanja od »immanentne interpretacije« dela i od »analize forme« ka socijalno-naučnom objašnjenju fenomena umetnosti,<sup>1</sup> onda se ovde nema u vidu samo situacija u marksističkoj teoriji umetnosti, već i šire, u estetici u celini. Po mome mišljenju, veoma je značajno to što je pomenuto interesovanje za društveni smisao umetnosti danas provocirano savremenim plodnim razvojem marksističke misli.

Moja je namera, pre svega, u tome da izložim savremene poglede i dileme u vezi s pitanjem »marksističke estetike« i da se, potom, u kraćem osvrtu na ta gledišta, odredim prema ideji jedne kritički zasnovane marksističke teorije umetnosti.

### I

Hajnc Pecolt (Heinz Peatzoldt) je u svome obimnom radu *Neomarksistička estetika* (I, II) problematizovao ideju »marksističke estetike«. Po njemu, pojam jedne takve »materijalističke ili marksističke estetike« zahteva temeljno promišljanje, a zatim i razjašnjenje<sup>2</sup>, bez kojega se danas ne može smisljeno dalje tražiti za novim ishodištima u marksističkoj teoriji. Kako ovaj autor određuje pojam »marksističke estetike«? On smatra da pojam »materijalističke estetike« podrazumeva »materijalističku kritiku estetike kao takve«. U tom smislu bi materijalistička kri-

Cvejin \* Flašar \* Folkman-Šluk \* Grabovac \* Hořmanstal \* Hribar \* Kudrjavcev  
\* Lovel \* Petri \* Prokopijević \* Radojković \* Stepanov \* Šlezer  
\* Tamaš \* Tojnisen

tika morala voditi tome da se posumnja u zahtev one estetike koja želi biti »čista teorija i teorija bez pretpostavki. Ona bi primorala estetiku na to da prozre privid svoga autonomnoga postavljanja«, iz čega proizlazi da jedna tako shvaćena »materijalistička kritika ne bi nudila nikakvo pozitivno određenje estetskog«. Ona bi ukazivala na to da se u osnovi svake teorije nalazi prethodni praktični interes, neka vrsta praktičnog, voljnog apriori, koga se teorija ne može osloboditi, već se prema toj praktičnoj intenciji može osigurati samo refleksijom, primoravajući estetiku na samorefleksiju.

Iz ovoga što je rečeno, može se razabrati sledeća ideja Marksove kritičke teorije: Svaka teorija, pa i estetička, intencionalno je usmerena na odgovarajući oblik *praksisa*, uključujući tu i svaki oblik objektivacije, duha i prirode, jer je svaka teorija uslovljena upravo odgovarajućim praktičnim motivom, kao ateističkom instancijom. To interesovanje u teoriji danas je sasvim prihvaćeno. I Peter Birger (Peter Bürger) zapaža da se »oba ova područja ne mogu odvajati, da su naučnoteorijske pozicije u krajnjoj intenciji utemeljene na političkom stanovištu«, i da je to rezultat »saznanja knjižičke hermeneutike, kojeg se ni tradicionalna nauka ne može više osloboditi. Ali iz povezanosti nauke i politike nikako ne proizlazi da bi se obe trebalo bez okolišanja uzajamno da identifikuju«. Još je provokativnija misao Tomasa Mečera (Thomas Metscher) da »ne postoji nikakva ideologija koja bi bila iznad klasa, da ne postoji nikakva nepolitična nauka. I u području nauke, estetike, ako i izgleda da ona stoji daleko od realnih snaga u ekonomskom i političkom sektoru, postavlja se pitanje o progresu i o reakciji«.

Mada ovi autori, koji polaze iz iskustva hermeneutike, uočavaju zavisnost »teorije« od »istorijskog« horizonta kao šire utemeljujućeg osnova, oni ipak iz toga iskustva izvlače različite konsekvencije povodom same estetičke teorije, njene forme. Držeći se i dalje kritički teorijskog mišljenja, Pecolt tvrdi da bi materijalistička kritika estetike morala sebi da postavi pitanje: u čemu je to sadržaj istine kojim estetika treba da se bavi? Najzad, šta je to što konstituiše specifično estetsko? Što se, pak, odnosa nauke prema ideologiji tiče, i Pecolt i Birger zapažaju da, i pored toga što je »posredovana implicitnim društvenim interesima, nauka ne gubi svoju specifičnu diferenciju prema ideologiji« (NAe., 15). To je sve još uvek u *metateorijskom* horizontu promišljanja pretpostavki estetike. Pitanje je, međutim, kako Pecolt određuje sâm predmet, odnosno pojam »estetike«, u smislu *predmet-teorije*.

Pecolt ispituje najpre sledeću teorijsku mogućnost: Ako se marksistička estetika prihvati »pragmatskih teza« koje je Marks formulisao u »Uvodu« u *Kritiku političke ekonomije*, ona se nalazi pred teškoćom da shvati svoj »predmet« kao stvar društvenog uticaja. Predmet estetike (umetnost) bio bi tada definisan kao »određena društvena svest«. Zatim, Pecolt kaže da bi, prema ovom diktumu, i posebno reči poznoga Engelsa, posredovanje društvene »baze« i ideološke »nadgradnje« moralo biti dijalektički zamišljeno, pri čemu je, naravno, »proizvodnja i reprodukcija materijalnog života... u krajnjoj instanciji određujući momenat« (Engels).

Na osnovu pomenutih stavova Marksa i Engelsa, autor postavlja i sledeće razumljivo pitanje: da li se »odnos baze i nadgradnje može tako uzajamno misliti da nadgradnja, na primer, umetnost, ne ide preko pukog... ponavljanja baze. Ali, ako nadgradnja, po sebi već nešto niže, nadilazi bazu, onda ostaje problem otkuda ovaj 'kulturni suvišak' (Bloch) i kako sa prevladavanjem (u Hegelovom smislu) odnosa baza—nadgradnja, ono u nadgradnji imaginarno, može da pređe u neko novo društvo? Ako, dakle, prihvatimo prvu teorijsku alternativu, koja se nudi iz nekih spisa Marksa i Engelsa, o umetnosti kao »formi ideologije«, umetnosti, u krajnjoj instanciji, uslovljenoj »materijalnim životom ljudi«, pa je istorijski prolazna forma, kako objasniti onaj fenomen koji sad samu tu bazu, taj materijalni život ljudi — kao nešto prolazno, »transcendira« i nadilazi?

Pecolt nas uverava da ovu interpretaciju marksističke estetike koja umetnost svodi na shemu »izraz/odraz baze« (ideologije), a da se pri tom ne odgovara na pitanje o onom »kulturnom suvišku« umetnosti, naime, o onoj transcendirajućoj dimenziji umetnosti, prihvataju tzv. redukcionistički, ortodokсни marksisti (Mering, Plehanov, Lukač).

Drugu teorijsku mogućnost, alternativu, koju autor kritički ispituje, i koja se želi pokazati kao savremena mogućnost jednoga utemeljenijeg koncepta marksističke estetike, razvija hermeneutika. U ovom horizontu Pecolt promišlja stanovište Hansa Georga Gadamera, koji funkciju estetike, njen predmet i domašaje, sagledava iz perspektive »istinosnog sadržaja umetnosti«. Pecolt pokazuje da je Gadamer u pravu »kada estetici postavlja zadatak da pruži obaveštenje o specifičnom saznanju koje leži u iskustvu umetnosti«. No, njegov koncept ponovno otvara aporiju redukcionizma, koja je sada u tome što Gadamer želi da »redukuje estetsko iskustvo na hermeneutičko ishodište uopšte, iz čije bi se univerzalnosti nanovo prepokrila specifičnost upravo estetskog«. Gadameru izmiče onaj »bitni kriterijum, koji dopušta da se u umetničkom delu razlikuje ono 'istinito' i 'lažno', kada on estetsku kompleksnost tako nisko procenjuje«. Ostaje odlučno pitanje: kada Gadamer govori o »smisaonom kontinuitetu« koji umetničko delo postavlja u »smisaoni odnos s postojećim svetom«, zar on tada, pita se Pecolt, još prepoznaje u umetnosti funkciju njenog protesta, po kojem tek »autentično umetničko delo stoji u polemičkom razgraničenju s kontinuite-

tom govora i smisla empirijskog društva i povesti? I tu se Pecolt poziva na Markuzea (Marcuse), koji je upravo shvatio traženo dostojanstvo umetnosti, čiji (umetnosti) »logos... stoji u neprijateljstvu prema etabliranom poretku«.

Obe ove alternative *marksističke estetike*, koje se nude na osnovu interpretacija Marksovih i Engelsovih stavova o tome da baza u krajnjoj instanciji determinira/uslovljava nadgradnju, prema tome i umetnost, u liku *ortodokсно-marksističke*, na jednoj, i *hermeneutičke estetike*, na drugoj strani, Pecolt radikalno odbacuje. Povodom *Elmilerove* (Oelmüller) koncepcije o »krajnju umetnosti« — ideja kraja mišljena iz hegelijanske perspektive, iako nominalno u Marksovom duhu, kao i povodom Gadamerove hermeneutičke estetike, Pecolt zaključuje da oba »autora potajno govore o jednoj redukciji estetskog iskustva«, bilo da je reč o realnoj funkciji koju umetnost ima u društvu, ili o hermeneutičkom naporu razumevanja.

Zaključak je: »Ako sada hermeneutika i posthegelijanizam, kao i nedijalektički materijalizam, odnosno marksizam, nisu u stanju da umaknu estetičkom redukcionizmu, onda se postavlja pitanje koja je to teorija koja može da dade jedan ne-redukcionistički postavak u estetici.« Po autoru, to mora biti ona *treća* teorijskoestetička mogućnost u marksizmu, koja postavlja odnos *nadgradnje* i *baze* u bitno obrnut odnos zavisnosti: baza, sfera rada mora se sada upravljati, biti određena od strane umetnosti, kao najeminentnijeg oblika nadgradnje. Ideju ove neredukcionističke estetike marksizma, u čijoj inspiraciji Pecolt ispituje problem neomarksističke estetike u dvotomnom delu, razvijali su Adorno i Bloch, Benjamin i Markuze.

Upravo stoga estetika u »neomarksističkoj teoriji nije shvaćena kao puka reprodukcija ili održavanje društvenog bića (Seiendes). Funkcija, organon istine, koja je u klasično nemačkoj estetici pripisivana umetničkim delima, upravo je u ovoj estetici pretpostavljena i na specifičan način obnovljena«. To novo shvatanje »estetskog« u neomarksističkim estetikama je, nasuprot tradicionalnom modelu, »interpretirano kao obećanje smisaonog usmerenja društva, koje se tek praksom pokazuje«. Pecolt će, katkada bez dovoljno argumenata, generalizujući pojedine rezultate ispitivanja, zaključiti da je status svih »neomarksističkih estetika« (Adorna, Bloha, Benjamina i Markuzea) isti, tj. sve one uspevaju da sagledaju »relativnu autonomiju umetnosti«.

U celini uzev, Pecolt sagledava danas dve mogućnosti »marksističke estetike«: (1) *redukcionističku* — prema kojoj su nadgradnja, odnosno umetnost — kao eminentni deo nadgradnje, u krajnjoj instanciji determinirane »osnovom«, »bazom«, (2) *kreativnu* — prema kojoj »osnova« preuzima istinu umetnosti, istinu nadgradnje kao instancije kulture.

## II

I Peter Han (P. Hahn) uviđa da su danas prisutne dve alternative tumačenja umetnosti iz marksističkog horizonta. On to izlaže u svom radu *Umetnost kao ideologija i utopija*. Prema *prvoj* alternativni umetnost se shvata kao »ogledalo«, »odraz ideologije, pa je umetnost već bitno upućena na prošlost bivstva; prema *drugoj*, umetnost se sagledava kao anticipacija »utopijskog«, ona *realnom*, empirijski datom svetu prosvetljava puteve ka njegovom ispunjenju.

Povodom mogućnosti ovih dveju interpretacija, Han kaže: »U ranim Marksovim spisima nalazi se — da to odmah kažemo — mogućnost jednog kritičkog razvoja njegovih teorijskoumetničkih stavova, kao i mogućnost njihovog dogmatizovanja; i čini se da se pored mogućnosti da se umetnost shvati kao ideologija, istovremeno priprema i mogućnost za jednu interpretaciju umetnosti kao utopije«. Od značaja je pri tom da sâm Marks očigledno predupređuje izvesnu sumnju u pogledu rigidnog fiksiranja umetnosti za njen klasični izvor, kada se on i o ovom izvoru uveravao povodom antičke umetnosti, da ona i danas služi kao norma i nedostižni uzor.<sup>5</sup>

Kao i mnogi drugi teoretičari, uostalom, i Peter Han, u pomenutom Marksovom fragmentu o antičkoj umetnosti vidi argument za onu »sumnju u pogledu rigidnog fiksiranja umetnosti za njen klasični izvor«. No, u prvaj fazi razvoja marksizma posle Marksa: Mering, Plehanov, Hausenštajn (Hausenstein) dogmatizuju marksizam, svodeći umetnost na »ideologiju«. Zanimljivo je, pri tom, kako Han sagledava ova dva razvojna puta marksističke estetike posle Marksa. Po njemu, prvi vodi do postepenog dogmatizovanja Marksove teorije, posebno do ontologiziranja sheme baza-nadgradnja i do izgrađivanja teze o umetnosti kao odrazu, tako da je Marksova teorija u staljinističkom periodu »degenerisana do instrumenta vladanja, a umetnost postala konačno epifenomenalni refleks politike kontrolisane od strane partije i oruđe njene propagande«. Nasuprot tome, drugi pravac u estetici vodi »preko revizije izvesnih Marksovih pozicija do priznavanja jedne vlastite dinamike nadgradnje, do priznavanja umetnosti kao autonomne istine ili kao anticipacije istine«. Han pri tom ima u vidu estetičke spise Ernsta Bloha i radove koji se odnose na kritičku teoriju društva. Ima u vidu i neke dublje saglasnosti u pogledu duha interpretacije ovoga autora i Pecolta. To je još izraženije povodom druge teorijske alternative »mar-

ksističke estetike«, koja se izvodi iz horizonta utopijskog. Na jednom mestu Han navodi Benjaminov stav u vidu vlastitog zaključka: »Istrajno razbijajući imanentnu teleologiju društva, umetnička dela su istovremeno i iznad istorije, markiraju tvorevine nadgradnje u duhu jednoga stanja koje bi materijalni odnosi tek trebalo da dostignu« (cit. po Hanu, 240).

### III

I Ginter Rormozer (Günter Rohrmoser) razvija sličnu tipologiju dveju marksističko-estetičkih pozicija, s tim što se ovaj autor daleko kritičnije odnosi prema onoj drugoj teorijskoj alternativi, sagledanoj u koncepciji »estetike kao teorijskog programa jednog novog tipa revolucije«, na čijem su čelu Adorno i Markuze. Tu je reč o »pretvaranju transcendentano-estetičkog nacrtu ranije romantike u političku akciju«.

Polazeći od toga da se jezgro Marksovog istorijskog materijalizma nalazi u stavu da »način proizvodnje materijalnog života uslovljava duhovni proces života uopšte«, Rormozer zaključuje da bi to, najpre, značilo »da se u marksističkoj estetici polazi od toga da se odredi i sazna na koji način neki određeni društveni način proizvodnje materijalnog života uslovljava estetsku proizvodnju«. Da li iz toga proizlazi da se »umetnost« ne može razumeti iz sebe same? Iz onoga Marksovog stava, po autoru, proizlazi da se svaki takav pokušaj »imanentnog tumačenja«, to jest iz imanencije pojedinačnog umetničkog dela, umetničke vrste ili estetskog razvoja, »principijelno dovodi u pitanje u marksističkoj estetici«.

Ali, tu sada ponovo iskrsava nezaobilazni niz pitanja što ih izaziva Marksov »antički fragment«. Iako, po Rormozeru, Đerđ Lukač pre naglašava »kategoriju odraza« u interpretiranju biti umetnosti, njen ideološki smisao, sama ta kategorija odražavanja, »ne pogada to što je Marks imao u vidu. Kod Marksa je, naime, umetnost jedna praksa kojom ljudi postaju svesni svojih konflikata«. Otuda marksistički shvaćena umetnost, kako uverava Rormozer, »ni na koji način nije okončala s razvojem društva u kojem je nastala. Za Marksa mogu u nerazvijenim društvima nastati više umetničke forme nego u razvijenim«. Najzad, »jedna marksistička estetika nije od strane klasika marksizma ni izvedena, niti je nekim oskudnim kazivanjima bilo kako fiksirana. Ono što marksistička estetika može biti, ne može se odlučiti citatima klasika marksizma«. To je, kako je poznato, bila i teza Đerđa Lukača u njegovom predgovoru delu *Osobenost estetskog* (1963).

Nekoliko reči o tome kako Rormozer interpretira Marksovu tezu o umetnosti u komunističkoj civilizaciji, s težištem na ideji da će umetnost biti »u centru društvenog praksisa«. »Umetnost tada preuzima mesto sinteze svih društvenih formi prakse novoga društva«. Zaključujući, on dodaje: »Izvesno je da je Marks u svojim sporadičnim iskazima priznao umetnost kao organ jednog oblika prakse nezavisnog od materijalne, tehničke proizvodnje, ali on je, isto tako jednoznačno, razlog produktiviteta ove prakse — njenu moć, da bude mesto stvaranja nečeg kvalitativno Novog u istoriji — vratio na zakon dijalektičke jednakosti povесnih nejednakosti«.

### IV

Ovaj pregled situacije u savremenoj estetici, kao i mogućnosti same »marksističke estetike«, završavam izlaganjem stavova Karla Ota Verkmaјstera (Karl Otto Werckmeister). Na osnovu kratkih pasusa o umetnosti što ih nalazimo kod Marksa, ponikle su danas, i prema rečima ovoga autora, dve orijentacije, dva poimanja umetnosti: »idealističko-utopijski« i »istorijsko-deterministički«.

Verkmaјster smatra da je idealistički pojam o umetnosti nastao na osnovu interpretacije Marksovog fragmenta o antičkoj umetnosti. To Marksovo gledište postulira »principijelno razdvajanje umetnosti i društva«. Marks dolazi, navodno, do »teorijskog pojma jedne savršene umetnosti bez takvog odgovaranja« nekog društvenog stanja. Dok je »za mladog Marksa umetnost prema svojoj suštini očito slobodna od društvenih funkcija cilja, upravo je ona predmet čistog posmatranja, možda čak bezininteresnog dopadanja (interesselosen Wohlgefallen wie bei Kant) kao kod Kant« (podv. S.P.), u kasnijim spisima, iz 1846 — 1858, Marks pokazuje »da su sva dela kulture determinisana od društveno organizovane materijalne proizvodnje. Sada on umetnost, zajedno s politikom, moralom, religijom, metafizikom, kao jednu od 'maglovitih slika u svesti čoveka', supsumira pod pojam 'ideologije'«.

Kako Verkmaјster interpretira Marksov stav o »antičko-grčkoj umetnosti? »Umetnost Grka je jedinstveni istorijski primer na kojem se ono biće može posmatrati u čistom ostvarenju, budući da izgleda da je ona izuzeta od normalne ideološke determinacije preko njene prividne osnove. Tako se ukazuje istovremeno jedna Arhimedova tačka, s koje može kasnija ideološka 'umetnička proizvodnja' da se prosuđuje kao nešto otuđeno od svoje suštine.«

Prema Verkmaјsteru, tekst o umetnosti Grka »stvara teškoće za formulisanje jedne marksističke teorije umetnosti«. Reč je o tome što je biće umetnosti ovde natrag projektovano, u jedan prošli istorijski ideal koji se ne može ponovo ostvariti. Tu je i ideja da »savršenstvo umetnosti ostaje nedotaknuto od strane društvene organizacije«. Proizlazi, onda, da tekst o an-

tičkoj umetnosti, kao i njemu slični, podupiru u Marksa »idealističko i utopijsko shvatanje«.

Kakvo se rešenje nudi Verkmaјsteru? Po njemu, marksistička estetika nije mogućna. Marks i Engels su ukazivali na jednu jedinu nauku, *istorijsku nauku*. I tu Verkmaјster, i sâm istoričar umetnosti, citira klasike: »Mi poznavamo samo jednu jedinu nauku, nauku istorije«. Iz toga se pokazuje da je i naučno istraživanje umetnosti moguće samo kroz istoriju umetnosti. Marks i Engels su naglašavali da »jedini metod kojim se može ukazati na istoričnost proizvoda kulture jeste 'empirijsko posmatranje'. Taj metod oni postavljaju u principijelnu suprotnost prema filozofiji, u tradicionalnom razumevanju filozofije kao sveobuhvatnog teorijskog objašnjenja«.

Ovaj Verkmaјsterov stav kao da prihvataju mnogi savremeni teoretičari, koji smatraju da su Marksove kategorije *istorijski pojmovi*, te da, dosledno, polazeći od tih istorijski shvaćenih kategorija, ne smemo izgrađivati nikakvu *estetiku* kao metafiziku i ontologiju lepog i umetnosti. Prema tome, što se »umetnosti tiče, ne može postojati nikakva estetika«. Ona bi bila apstrakcija, a to su Marks i Engels upravo odbacivali. Možda Verkmaјster ovde prećutno misli na, prvi i poslednji put u Marksovim radovima upotrebljen, termin »spekulativna estetika« u *Svetoj porodici*,<sup>8</sup> u negativnom smislu, pri čemu Marks ima u vidu Hegelov tip estetike. U ovom duhu Verkmaјster se kritički negativno određuje i prema već dobro poznatim kompendijima *O umetnosti i književnosti*, sačinjenim na osnovu fragmenata istrgnutih iz delâ Marksa i Engelsa.

Dva su osnovna teorijskoestetička pitanja na koja autori Istoka i Zapada, prema rečima Verkmaјstera, različito odgovaraju: »Da li je umetnost sasvim determinisana feudalnim ili kapitalističkim društvenim poretom, u kojima je stvorena, da li ona ospoljava samo njihove vrednosti i ideje, pa se stoga može takođe kritikovati, čak do apsolutnog negiranja, kao i druge ideološke forme koje su proizvedene u prošlim društvenim sistemima?, ili »ona, povrh toga, ima istinsno sadržaj kojem ne može naškoditi njeno izvorno ideološko određenje cilja, već se može sjediniti s marksističkom predstavom vrednosti?«

Postoji još jedan razlog zbog kojeg Verkmaјster smatra da iz radova Marksa i Engelsa nije smisljeno »izvlačiti« bilo koju *estetiku*, već je moguće problem umetnosti teorijski promišljati samo u horizontu *istorijske* nauke, shvatiti je, dakle, samo kao *istoriju umetnosti*. Reč je o pitanju »objektivnosti« nauke. Iz Verkmaјsterove analize proishodi da filozofija i umetnost, sledstveno, i estetika i umetnost, imaju sličnosti utoliko što je prisustvo subjektiviteta izraženije u »estetici« nego u naukama koje se utemeljuju na »posmatranju činjenica«, na empirijskim analizama, kakav je slučaj s istorijom umetnosti. Utoliko on veruje da i nije moguće iz duha Marksova dela, koje ostaje rezultat jedne objektivne analize činjenica, koju je Marks sproveo, izvoditi »marksističku estetiku«, estetički sistem. Zbog toga se, kao bitna razlika *estetičkog sistema i istorije umetnosti* može sagledati u tome da *estetičar* izgrađuje svoj »sistem«, on osnovnu pretpostavku toga »sistema« izvodi jednako iz glavne filofske ideje kao i iz ličnog stava »estetičara«, iz horizonta njegova »ukusa« i iskustva koje ličnost estetičara ima u suočenju s umetničkom praksom, dok *istoričar umetnosti*, u svome razumevanju datoga umetničkog praksisa, polazi, pre svega, od prethodnog saznanja nagomilanog u istorijskoj nauci, za koju važi tzv. »kumulativni princip«. Sve su to razlozi zbog kojih Verkmaјster dolazi do odlučnog stava da se »autori estetika jedva međusobno uvažavaju. Oni ignorišu jedni druge«. Dakle, filofska estetika ne cilja na natpersonalno razlaganje (EAE., 64), što je i razlog da su estetike »prinudene da budu *subjektivne*. U najboljem slučaju, one su nepromenljive lične koncepcije, suprotstavljene masi materijala« (pôd. S.P.).

Povodom estetičkih stavova koje je Teodor Adorno izložio u *Estetičkoj teoriji*, Verkmaјster kaže da je to »egzemplarni slučaj ove situacije. Ovde autor (Adorno), u jednom emfatično subjektivnom pojmovnom monologu, postavlja zahteve iz lične muzičke nastojenosti, iz lično odabrane, ograničene lektire i ličnog entuzijazma za određena umetnička dela«, tako da Adornov slučaj govori »protiv estetike kao objektivizirane nauke«.

### V

Sve je to samo potvrda i jednog mog stava, koji sam izložio u uvodu u *Marksističku estetiku*, o nemogućnosti izgrađivanja sistema marksističke estetike iz horizonta Marksove filofske. Naime, već se slučajevi Đ. Lukača — koji se kritički, iz perspektive svoje estetičke teorije, određuju protiv moderne umetnosti, a Adorno, iz svoje, protiv klasične umetnosti, pokazuju manjkavim, jer su generalni stavovi njihovih estetika — koji važe, međutim, za svet umetnosti u celini, svagda već i *lični, subjektivno i pristrasno izvedeni*. Ti stavovi u načelu, dakle, proishode i iz neke »lične nastojenosti«, pa principijelno ne mogu »pokriti« i »pružiti« jednako pravo celokupnom području umetnosti, niti biti dovoljno »objektivni« i »nepristrasni« pa uvažiti u istoriji umetnosti kao »vredna« i ona dela koja »ne pokriva« onaj lični horizont u mišljenju i ukusu, koji je u potekstu svake osnovne estetičke pretpostavke, u osnovi ideje samoga estetičkog sistema, ako ne i filofske sistema u celini.

Proizlazi da bi iz duha Marksa izvedena »estetika« na *dva fronta* — koja bi na jednoj koristila Adornove, a na drugoj strani Lukačeve negativne ocene povodom onih alternativnih epoha u istoriji umetnosti, značila likvidaciju »umetnosti« kao oblika kulture.

Međutim, nema nikakve sumnje da naučnu objektivnost pruža upravo Marksova *Kritika političke ekonomije*, u kojoj se do teorijski odlučnih stavova došlo primenom objektivnih metoda analize. Otkuda onda, pitanje je, ovaj hijatus, ova aporija u »marksističkoj estetici«? Nije li, doista, naišlo vreme odgovornog postavljanja pitanja: zbog čega se Marks nije bavio pitanjem izgradnje »estetičkog sistema«, kao i povodom političke ekonomije: zbog čega Marks nije dao »sistem«, već kritiku, dakle i kritiku postojeće prakse u ovom, ekonomskom obliku prakse? Marks *kritikuje* postojeći oblik kapitalističke ekonomije, koja je, kao ekonomija građanskog sveta, svojevrsna imanentna negacija, kritika umetnosti. Samo iz te perspektive dvostruke negacije, negacije ekonomije koja negira umetnost, može se razumeti Marksov stav prema umetnosti. On čisti prostor, stvarajući socijalno neophodne pretpostavke za obnovu ideje i prakse stvaralačkog rada, i samo u tome i umetničkog rada.

Doduše, Verkmajer je skrenuo pažnju i na činjenicu da je razlika između filofske estetike i istorije umetnosti u tome što estetika teži, mada svagda varijantnom, »apsolutnom određenju pojma umetnosti«, dok istorija umetnosti traži da *rekonstruiše* istorijski promenljive, ograničene pojmove umetnosti u prošlosti, što bi odgovaralo pre onom metodu Marksove analize koji je bio primenjen u sferi političke ekonomije.

Dakle, neophodno je da prihvatimo stav kritičke hermeneutike da je svaka filofsija, prema tome i estetika, u krajnjem ishodu zasnovana na ateističkim, praktičnim razlozima. Ukoliko sad u ove ateističke razloge uračunamo kulturnoistorijske i lične emanacije, kao razloge koji se nalaze u sloju empirijskog subjektiviteta estetičara, onda se može kazati da je svaki *estetički sistem* rezultat triju činilaca: *ontološkog* (antropološkog) — iz težišne da se odgovori na filofsoko pitanje o biti »estetskog«, *ontičkog* — iz obaveza kulturnoistorijskog utemeljenja, najzad, *personalnog* — koji legitimira stav individualnog subjekta, čije je krajnje produženje sam estetički sistem, katkada shvaćen kao racionalizacija personalnog stava estetičara spram estetske činjenice. Sva tri činila govore o tri lika subjektiviteta estetičke teorije: o Rodu, Istoriji i Individui, ili o Civilizaciji, Kulturi i Ličnosti.

Za razliku od toga, metod koji je Marks primenio u *Kapitalu* približava se metodi prirodnih nauka i matematike, tj. »objektivnom metodu«. I pored toga što je, naime, i taj metod, u svome dubljem sloju, nošen snažnim impulsima Marksove ličnosti i vizije, kao i kulturno-epohalnim, duhovnim razlozima vremena, Marks je nastojao da u najvećoj mogućoj meri postigne onu »naučnu objektivnost« i »nepristrasnost«, stavljajući u zagrade isključivo empirijske zahteve. Upozoravao je da se zbivanja u »ekonomiji« mogu »konstatovati s tačnošću prirodnih nauka« (Marx, Vorwort zur *Kritik der politischen Oekonomie*. Marx/Engels, Werke, Dietz Verlag, Bd. 13. 1975, str. 9).

#### NAPOMENE:

<sup>1</sup> Karl-Oto Apel, Vorwort. U: Heinz Paetzoldt, *Neomaxistische Aesthetik*. Teil 1: Bloch, Benjamin. Düsseldorf 1974, str. 7.

<sup>2</sup> Heinz Paetzoldt, *Neomaxistische Aesthetik*. Teil 1, str. 15.

<sup>3</sup> Peter Bürger, »Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft«. In: »Das Argument«, Zschft. für Philos., 17. Jahrgang 1975, S. 199.

<sup>4</sup> Thomas Metscher, »Tendenzen materialistischer Aesthetik in der BRD. In: A. Giannaras, *Aesthetik heute*. UTB, Francke, München 1974, S. 112.

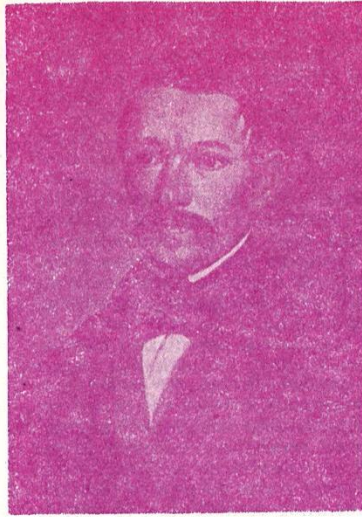
<sup>5</sup> Peter Hahn, »Kunst als Ideologie und Utopie«. In: Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Hrsg. von Peter Bürger, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1978, S. 238.

<sup>6</sup> Günter Rohmser, *Herrschaft und Versöhnung*. Aesthetik und die Kulturrevolution des Westens. Verlag Rombach, Freiburg 1972, S. 12.

<sup>7</sup> O. K. Werckmeister, *Ideologie und Kunst bei Marx u.a. Essays*. Frankfurt am Main 1974, S. 8.

<sup>8</sup> Marks/Engels, *Sveta porodica*. »Kultura«, Beograd 1959, str. 239.

<sup>9</sup> O. K. Werckmeister, *Ende der Aesthetik*. Frankfurt am Main 1971, S. 128.



Jovan Sterija Popović (1806—1856) — rad Jovana Popovića



nebojša radojev: sterija (crtež)

## sterijina autobiografija

Jovan Sterija Popović rodio se u Vršcu (u Banatu tamiškom) 1. januara 1806. Jošt u detinjstvu počeo je čitati Sveto pismo i pomoću svoje matere slavenski razumevati. Počem srpske osnovne škole svrši, počme latinsku gramatiku u mestu svoga rođenja učiti, no kad se ovo zavedenije, koje je privatno postojalo, ukine, Popović, ne mogući zbog slaboga zdravlja na stranu ići, ostane čez dve godine kod kuće. Sad mu padnu Vidakovićevi romani u ruke, a čez nji takova glad k čitanju u njemu porodi se da je dan-noć nad knjigama sedio, i kad mu ne bi sveče davali, na mesečini čitao. Najveću polzu imao je iz svega toga što je Mrazovičevu gramatiku slovensku bez rukovoditelja naučio i time put prokročio strane jezike jakše izviknuti.

God. 1825, slušajući u tamigradskoj gimnaziji retoriku, spiše prve stihove na slavenskom jeziku: *Slezi Bolgariji*, koje je u Budimu pečatao. Druge godine, pak, stupivši u poeziju takve uspehe u latinskom stihotvoreniju pokaže da ga je profesor često poetarum patriarha nazivao. Ovde izda *Onomasticon* arhimandritu Kengelcu i jedan hudožestveno izrađeni spev svome profesoru, oba na latinskom jeziku. Godine 1827, slušajući filofsiju u sveučilištu peštanskom, izda prvu svoju dramu *Svetislav i Mileva*, koja je one iste godine prepečatana, premda je sočinitelj imao o ovoj slabo mnjenije, zato je posle nekoliko godina pre-radio i nanovo pečatao u Beogradu 1848. Kao slušatelj filofsije izdao je Popović jošt tragediju *Miloša Obilića* i kratku povescicu *Skenderbega* (obe u Budimu 1828).

Po svršetku prava u Kezmarku vrati se u svoju postojbinu, i tu postane profesor latinskog jezika. U ovo vreme izda *Nesrečno supružestvo* i komediju *Laža i paralaža* (obe u Budimu 1830) i dva zabavna kalendara *Vinka Lozića*. God. 1835. ostavi se profesorstva i počme zanimati se kao advokat, no i sad ne izgubi iz očiju knjižestvo. God. 1837. izda poznatu komediju *Tvrđica*, koja je s obštım zadovoljstvom primljena i iste godine prepečatana; sledujuće, pak, *Pokondirenu tikvu* i *Zluženju* (obe komedije) i jedan šaljivi roman *Roman bez romana*.

Kad se pravoslavne nauke u Liceumu kragujevačkom zavedu, Praviteljstvo srpsko pozove ga za profesora prava prirodnog god. 1840, u kom je zvaniju dve godine prebivao. Na njegovo pismeno predstavljenje, koje je u društvu sa tadašnjim prof. A. Nikolićem Popečiteljstvu prosvštenija potpisao, zavelo se Društvo srpske slovesnosti, koje sad tako polezno dejstvuje na izobraženije opšte. Kad se sledujuće godine Liceum premesti u Beograd, i trudom istog Nikolića teater zavede, Popović nađe milo polje za svoju delatnost. Ne samo što je dela za predstavljanje sočinjavao, nego se trudio i pozorištnike obučavati. *Vladislav*, tragedija u pet dejstvija (peč. u Beogradu 1842), spada u ovaj period, no predstavljana su mnoga dela od njega, koja nisu pečatana, kao *Ajduci*, pozorje u pet dejstava, *Zenidba i udadba*, komedija, *Simpatija* i *antipatija* (parodija Coekovi preobraženija) u dva akta, *Prevara za prevaru* i *Volšebni magarac*, vesele igre u jednom dejstvu.

Kad se u sept. mesecu god. 1842. promena u Praviteljstvu srpskom učini, Popović postane načelnikom Popečiteljstva prosvštenija. Premda od prirode slabog telesnog sastava i upravo bolešljiv, razvije delatnost u velikoj meri. Sva važnija predstavljenja i projekti, naredbe za škole i učitelje iz njegovog su pera proistekle. Njegovim dejstvom položni se temelj Srpsko-narodnom muzeumu god, 1844, a god. 1846. fond Sirotinjski, u sljedstvu kojeg iščezlo je prosjačenje u Beogradu. Protiv njegovi dokaza zavede se...«

(Sterijina nedovršena autobiografija čiji se rukopis čuva u Matici srpskoj. Ovde donesena prema tekstu iz *Letopisa Matice srpske*, sv. VI za god. 1907., koji je dao Tihomir Ostojić.)