

kritika estetičkog uma

(Razgovor sa Sretenom Petrovićem)

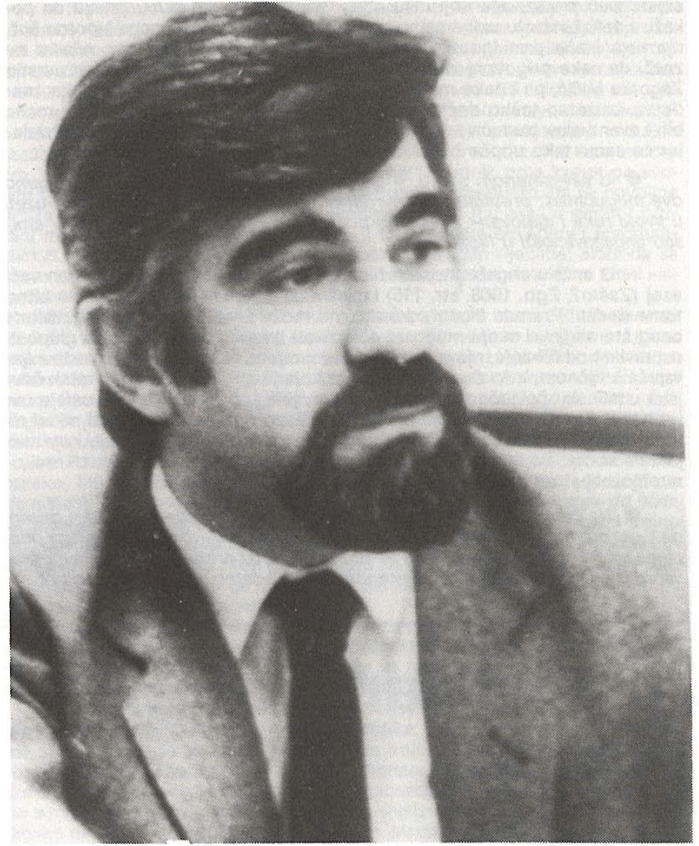
● Više od jedne i po decenije od svoje prve do poslednje knjige, od »Negativne estetike« do »Marksističke kritike estetike«, Vaša misao je zaokupljena pitanjem moguće refleksije o »umetnosti«. Do kojeg ste zaključka, zaokupljena dugih studija, došli: da li je estetika, kao filozofija umetnosti, mogućna ili ne?

– Ako je estetika uopšte mogućna, onda mi izgleda da ona može biti samo »filozofija umetnosti«. Drugo je pitanje da li kao filozofija umetnosti spram svoga predmeta, *umetnosti*, postiže onaj učinak koji je primeren ostalim »filozofijama«: prava, morala... Počecu sa tezom da je sveukupna istorija promišljanja »estetskog« i »umetničkog« u osnovi istorija »negativne estetike«, istorija neuspelih odgovora na pitanje »šta je umetnost«, iako je svaka estetika, po prirodi svoga teorijskog napora, uverena u izvesnost svoga polaznog teorijskog stava. Koji je, dakle, osnovni nedostatak tradicionalne estetike? Najpre, to je ideja koja prati sve sisteme estetičkog mišljenja, ideja o identitetu, o adekvatnosti *misli* i *predmeta*, *saznanja* i *bića*, subjekta i objekta. U svim ovim estetičkim pokušajima da se odgovori na pitanje »šta je umetnost« pretpostavlja se da su strukture *teorijskog* (estetičkog) uma – koji o umetnosti misli, i *umetnosti* – kao predmeta refleksije, homologne, upućene jedna na drugu, te da je i sam predmet refleksija, sama umetnost, u krajnjoj liniji »umne« prirode. Razlika između teorijske svesti i umetnosti nije *ontičkog*, već *gnoseološkog* tipa, te je reč samo o dve različite formama ili načinima iskazivanja istine. Čitav problem ove stare estetike svodi se na pitanje: kako, kojim metodima možemo znati ili saznati *istinu*, koja je ono *isto* za jednu i drugu formu; kako *čulne* (estetijske) jednačine prevesti na misaoni jezik, na govor refleksije. Duboko sam uveren da je smislenije poći od negativnog pitanja: *Šta umetnost nije?* U pretpostavci ovoga polazišta, međutim, nalazi se ideja o nehomolognosti struktura »uma« i »estetskog«, estetičkog i umetničkog, naime, da uistinu ne postoji prestabilizovana harmonija subjekta i objekta. To onda znači postavljanje ontičke različitosti između struktura *refleksije* (estetike) i *umetnosti* (estetskog), dakle, i prihvatanje skeptične ideje o principijelnoj nemogućnosti teorijsko-saznajnog »dosezanja« do istine i bića umetnosti. Ali, iz toga proizlazi i ideja o principijelnoj mogućnosti teorijskog zahvata u područje »vanestetskog« na jednoj umetničkoj tvorevini. Isto tako, ovim se tvrdi da je i sama umetnost principijelno izvan mogućnosti da adekvatno transponuje istinu refleksije, filozofije ili ideologije – pod uslovom da ostane »umetnost« i ne pristane da bude sredstvo iskazivanja drugih formi. Jednostavnije rečeno, smatram da i filozofija (refleksija) i umetnost imaju prava da, svaka prema svom pojmu, stvaralački zahvataju jedan deo predmetne strukture druge »forme«, ali svagda polazeći od svojih osobenih ontičkih i graditeljskih pravila. Čovek je biće koje ima prava da teorijski zahvata realnost, utoliko i svet estetske realnosti, kao što ima prava da stvara sam svet estetskih oblika, koji sad izmiče kontroli refleksije i polaže pravo na egzistenciju na osnovu osobene moći čoveka da stvara lepotu, moći toliko različite od njegove sposobnosti teorijskog uviđanja, i od praktične, moralne delatnosti. Sve tri fundamentalne moći čoveka: teorijska (logička), etička i estetska polažu pravo na sopstvenu autonomiju.

Ako je *estetika* govor o tome »šta umetnost nije«, te kako refleksija zahvata u područje *vanestetskog*, onda se ova misao, po meni, nalazi na liniji moderne kritičke teorije, kritike ideologije i hermeneutike, prema kojima je svaki »govor«, svaka »teorija« nečemu, bez obzira na karakter i strukturu predmeta o kojem se misli i govori, »istorijski« određen. To je, nadalje, »govor« koji u svojoj *manifestnoj*, pojavnoj ravni »odgovara«, dođuše, na pitanje »šta je umetnost«, ali u svojoj skrivenoj, latentnoj poruci, to je pre svega govor o subjektu, o onome koji kazuje sam govor. To je »naš govor« o nečemu drugom. Tako se čitava istorija estetičkog mišljenja pokazuje i kao racionalizacija osobenih stavova teoretičara prema svetu umetnosti, prevođenje stavova ukusa na estetičke teorijske jednačine.

● Vi ste, dr Petroviću, jedan od naših malobrojnih teoretičara i mislilaca koji su se, kako je to rekao Ivan Fohrt prevashodno posvetili saznanju umetnosti. Šta je to umetnost?

– U dosadašnjoj istoriji estetike bila su, uglavnom, prisutna dva shvatanja umetnosti: umetnost je fenomen iz reda prirodnih pojava i govori o tajni kosmosa, ili da je umetnost fenomen iz reda istorijskih, čovekovom delatnošću postavljenih pojava. Bez obzira na to da li je umetnost »kosmička« ili »često ljudska« činjenica, sam naš teorijski prilaz, naša misaona interpretacija



o »umetnosti«, sa gledišta jedne kritičke estetike – za koju mislim da imam razloga da je branim –, koja je svesna istoričnosti svoga saznanja, uvek je »govor o nama samima«, »o našem vremenu«, pokušaj »iskrivljenog«, »ideološkog« interpretiranja sveta umetnosti. Bez obzira na to da li verujemo u »večnost« i »stabilnost« umetnosti u prvom slučaju, ili u »prolaznost« i »istoričnost« umetničke forme, u drugom tipu interpretacije, za kritičku estetiku je izvesno jedno: oba »govora« o umetnosti su relativna, istorijska, i u najboljem slučaju ostaju kao vredni zapisi o stanju duha epohe, o naporu čoveka datoga vremena da dosegne do osnova jednoga bića, fenomena, do tajne sveta i kosmosa, u tome redu do umetnosti.

Kao što se taj naš teorijski napor svagda ponavlja tako da samo teorijsko promišljanje o jednom i istom ima u tome vraćanja istom, taj tajni umetnosti koju ne okončava, karakter večnog trajanja, tako je i u umetnosti, na drugi način sadržan u delo prenesen i u njemu očuvan napor za stvaranje oblika sa trajnim važenjem.

Pre nego što se »estetička misao« osmeli na teorijsku avanturu, na promišljanje »predmeta«, u nastojanju da odgovori na pitanje »šta je umetnost«, ona mora – bar iz perspektive moderne kritičke teorije saznanja –, da ispita *ateorijsku* ili *metateorijsku* ravan vlastitog polazišta, uzimajući sada za *predmet* ispitivanja samu *estetičku misao*, njene motive, intencionalnu usmerenost, tu potrebu da joj »estetsko« postane sadržaj rada. Ideja estetike od koje polazim postavlja principijelnu granicu *mišljenju* u njegovom naporu da teorijski do kraja prođe u osnov *estetskog*; druga, izvedena, možda čak i prethodna misao glasi da je *umetnost* »netipično istorijska forma« duha određenog vremena, *estetika* »tipično istorijska forma«. Ova ideja omogućava dalje izvođenje, prema kojem minula umetnost nije samo pokri izraz/odraz prethodnog stanja u »duhu vremena«, te da umetnost jednog »minulog vremenskog odseka«, u pogledu ostvarenog estetskog oblika, nije i sama *minula* i *konzervativna*.

Ako se u jednom istorijskom bivanju mogu stvarati dela od trajnije vrednosti, a da se u istom času nisu stvorile i *estetičke* teorije sa izgledima na trajno važenje njihovih istina »o« umetnosti, iz toga samouviđanja proizlazi ideja o principijelnoj granici teorijske refleksije. Nije, dakle, reč o tome da estetika nije mogućna, već samo o tome da nije mogućna refleksija koja bi da u *rezultatu* dospe do krajnje »istine« *estetskog*. Teoretičar koji je svestan da se njegov predmet refleksije principijelno opire samo toj refleksiji, koja bi da prođe do temelja dela, neće dopustiti da iz svoga ograničenog, istorijski uslovljenog pojma »estetike« a priori zahteva usmeravanje umetničkog praksisu. Iz toga se izvodi i ideja o kraju svake esencijalističke, konstitutivne ili normativističke estetike, ideja o neophodnom prevladavanju estetike zamišljene u tradicionalnom smislu, koja praksi daje pravila, usmerava je i ukida u pojmu slobode.

● Vaše shvatanje umetnosti, profesore, mogli bismo definisati, najkraće, kao – jedinstvo umetnosti i čulnosti. Da li biste tu misao, to zapažanje, šire razvili i protumačili?

– To je polazna teza, i kao svaka teza toga tipa, ona u pozadini skriva odluku autora koju je teško do kraja obrazložiti, bar ne u ovoj ravni govora. Ona se temelji na jednom ateorijskom *vjeruju*. Pa ipak, i taj stav se može bar unekoliko da racionalizira. Teza prema kojoj je umetnost jedinstvo čulnosti i umnosti pretpostavlja da je estetski, umetnički fenomen jedinstvo elementa kosmološkog i antropološkog reda. Na ovaj način se kritikuje implicitno ona stanovišta u estetici koja razdvajaju sfere kosmologije i antropo-

logije, a time i one estetičke ideje koje pretpostavljaju odlučan dualizam *muzike*, kao umetnosti bitno kosmičkoga porekla, i *književnosti*, umetnosti iz tzv. antropološkog sistema klasifikacije. Verujem međutim, da u svakom, a ne samo u umetničkom, autentičnom stvaralačkom činu dolazi do ove sinteze, do dijalektičkog prisustva i tvorbe jedinstva *čulnosti i uma*, ili, rečeno jezikom Marksove filozofije, do rešenja zagonetke između humanizma i naturalizma sveta čoveka i prirode, duha i čulnosti.

● *Bolji poznavao Vašeg dela i Vašeg razvojnog (misaonog) puta ističu da se ono (i on) odlikuje specifičnim pokušajem zasnivanja i kritike marksističke estetike. U čemu se sastoji ta »specifičnost«, o kojoj govori Danko Grlić?*

– Ako se uopšte može govoriti o nekoj mojoj »specifičnosti« u naporu ustanovljenja marksističke estetike, onda je ona upravo u potrcavanju toga elementa kritičkog ili samokritičkog uviđanja granica teorijskog. Možda je i ovde potrebno da ponovim osnovnu ideju iz *Estetike i Ideologije*, da mi se čini kako Marksovu 11. tezu o *Fojrebahu* ne treba i estetički interpretirati u sledećem smislu: »Estetičari su umetnost samo različito tumačili, a stvar je u tome da se svet umetnosti radikalno promeni«. Izgleda mi neprimernim da se iz Marksa može izvesti ideja da se i »umetnost« nalazi u spisku oblika koje valja menjati, preoblikovati, preusmeriti, dograditi. Suprotnu tezu upravo iznosi Marks u stavu da je grčka umetnost, kao jedna minula forma kulture, i danas još živa, da ona predstavlja normu i nedostizan uzor. Marksova reč da »teškoća nije u tome da se razume da su grčka umetnost i ep vezani za izvesne oblike društvenog razvitka«, već je »teškoća u tome da se razume da nam oni još pružaju umetničko uživanje i da u izvesnom smislu one važe kao norma i nedostizan uzor«, demonstira Marksov *antiracionalizam* u pristupu »estetskom«. Naime, racionalističkim metodom (kod Marksa razumevanjem) možemo u umetnosti dokučiti reflekske »istorijskog«, »vaneštetskog«. Ali, onaj »vanistorijski«, uživajući i većno važeći estetski horizont dela ne možemo »razumeti«; za taj »estetski« sloj dela legitimni postaje naš »estetsko čuvstvo« koje je, po meni, sasvim ravnopravno uz »teorijsko uviđanje« i »etičku volju«. Iz takvoga poimanja »marksizma«, čija se osnovna ideja nalazi u saglasnosti sa mojim *metaestetičkim* poimanjem estetike, nije teško razumeti činjenicu zbog čega se Marks nikada nije bavio estetičkom problematikom imajući u vidu principijelno teorijske, s jedne, i estetske razloge s druge strane. Drugi rezlog je u tome što je zajedno sa Hegelom Marks shvatio da je građanska civilizacija nepovoljna za razvoj i egzistenciju umetnosti (Hegel: »Umetnost ne zadovoljava najviše potrebe Duha«; Marks: »Kapitalistička proizvodnja je neprijateljska prema nekim duhovnim oblicima, na primer, prema umetnosti i poeziji«), i što je, suprotno Hegelu, kome je građanska civilizacija sublimirana i racionalizirana u pojmu »apsolutnog duha« i kraja istorije, Marks smatrao da je ovaj građanski indiferentni nedostatan i da ga treba radikalno menjati. Valja postaviti osnove »instinski ljudskoj zajednici« u kojoj se najvaljuje novo svetlo i nada za stvaralaštvo u celini, dakle, i za umetnost. Stoga, i sami pojmovi Marksove filozofije imaju istorijski smisao. Oni važe samo u analizi fenomena građanske civilizacije kao klasne, nepravde istorije čoveka, ali ne i za analizu onih fenomena koji su u samoj toj građanskoj civilizaciji »s one strane« nje, poimence ne i za analizu *umetnosti, estetskog* u njoj. Stvar je u tome što je u građanskom sistemu produkcije umetnost »van igre«, a Marksovi pojmovi analize konstitutivni su i delatni samo za tzv. *prezentne fenomene* te civilizacije. Njegovi pojmovi nisu adekvatni ključevi za *pozitivno* razumevanje umetnosti i estetskog. To je treći razlog zbog kojeg verujem da se marksističko promišljanje umetnosti treba da shvati kao »marksistička kritika estetike«, kao kritika svakoga pokušaja da se iz pojedinih, uzgred napisanih Marksovih redaka o estetskom i umetnosti, izvodi sistem »marksističke estetike«, koji je redovno završavao u normativizmu. *Svaka estetika je ideološka!* Svako pravo umetničko delo ima preceňuje kao element strukture koji je prevladan i ugašen u estetskoj formi. Iz Marksa je mogućna samo kritika uslova koji onemogućavaju razvoj i egzistenciju estetskog. U najboljem slučaju, kao pozitivan govor o umetnosti, bila bi mogućna na kritičko-istorijskim pretpostavkama, »sociologija umetnosti«, kao nauka koja ispituje uslove mogućnosti/nemogućnosti nastanka, razvoja i komunikacije umetnosti; negativno, bila bi to *metaestetika* ili *kritika estetskog uma*.

● *Koji bi, po Vama, bio osnovni zadatak marksističke estetike kao – rečeno kantovskim rečnikom – »kritike estetskog uma«?*

– *Kritika estetskog uma* imala bi zadatak da prozire ateorijski, ideološki, kao svagda pragmatički i utilitaran motiv estetskog uma, ono njegovo nastojanje prema kojem bi da se i sama »tajna« estetskog oblika do kraja prevede na jezik pojmova, da se u njemu obuhvati i svlada, ovlada i ukine u njegovoj samostalnosti. Iz dosadašnjeg estetskog iskustva pokazalo se da nema »estetskog sistema« koji bi bio u stanju da »pokrije« svojim pojmom »estetskog« celokupno *iskustvo umetnosti*, od pečinskih crteža do Džojlsa. Bilo kakav da je »sistem«, oduvek se u njemu i njime favorizovao jedan od postojećih pravaca u umetničkoj produkciji sadašnjosti ili prošlosti; drugi kao ono izuzetno *koji »sistemom« nisu pretpostavljeni i po pravilu u okolnostima kada je »estetski sistem« radikalno potčinjen političkom zahtevu, tada one orijentacije umetnosti koje prethodi pomenuti pojam, najčešće bivaju ukidane, onemogućavane... Budući da je to tako, da svaki »estetski sistem« pragmatički stremi predmetu s namerom da ga normira, te se prema vaskolikom estetskom iskustvu postavljaju krajnje selektivno i redukativno, dakle i negativno prema onim tendencijama koje se u njega uklapaju, smatram da bi metaestetička pozicija ili kritika estetskog uma imala zadatak da kritički reguliše rad »uma« i da osporava svaki njegov prekomerni zahtev. U toj dvostrukoj negaciji u negaciji negativne težnje estetskog uma da se izvrši u »umetničkom realitetu«, dakle u »negaciji negacije« teorijskog, indirektno bi bilo očuvano samo estetsko stvaranje od upliiva i direktiva vlastitog (teorijsko-estetskog) dogmatizma.*

● *Bavili ste se i bavite se tipologijom postmarksovih estetičkih pravaca koji se, istini za volju, toliko razlikuju da se međusobno isključuju. Namerče se zbog toga dilema: imaju li sve te »estetike«, od Todora Pavlova do Teodora Adorna, pravo na zajednički nazivnik – marksističke?*

– Teško bi bilo osporiti »pravo« predstavniku nekoga učenja da svojoj orijentaciji ili gledištu da određeno ime. Tako je i sa tzv. marksističkim estetičarima. Činjenica da među samim »marksistima« koji se bave umetnošću,

od Todora Pavlova do Teodora Adorna, Markuzea ili Bloha, postoje veće razlike nego između Pavlova i Hegela, Bloha i Hajdegera, ukazuje na to da sa samom idejom »zasnivanja« »marksističke estetike«, kao pozitivnog i na umetničko delo usmerenog sistema, nije sve u savršenom redu. Stepem saglasnosti o pitanjima Marksove kritike građanskog sveta ili političke ekonomije, ideologije i proletarijata, uglavnom postoji kod većine onih koji sebe nazivaju »marksistima«; u estetičkim pitanjima, poimence o istoričnosti i vanvremenosti oblika, umetnosti kao odraza stvarnosti ili izraza utopijskog, da pomenem najvažnija pitanja, takva saglasnost uopšte ne postoji.

● *Iz horizonta metafizike Vi ukazuje na ograničene domete estetike mimesis, estetike poiesis i estetike estezis. U čemu se, po mišljenju Sretena Petrovića, sastoji jednostranost ta tri »modela« razmišljanja o umetnosti?*

– Ograničenost postojećih triju modela estetike: *mimesis, poiesis i estezis* nalazi se u polaznoj filozofskoj pretpostavci iz koje se izvode. Naime, ta tri »modela« pokušao sam da sagledam iz celine istorije estetike i, potom, i iz razvoja u »postmarksovoj estetici«. Reč je, dakle, o trime opštim mogućnostima zasnivanja estetičkih sistema koji se unekoliko ponavljaju u istorijskom trajanju estetike. U konkretnom slučaju, »estetika mimesis« ima svoj *pendant* u Hegelovoj gnoseološkoj koncepciji umetnosti, u kojoj se ukida autonomni horizont umetnosti, a njena specifičnost, čulnost, njen *aisthesis* horizont, uzima kao medijum, forma vrednosno najviše vrste, sredstvo za pojavljivanje *istine* i *bića* jednog drugog oblika duha: filozofija (racionalistički zamišljene). »Estetika poiesis« ima svoj analogon u Šellingovoj filozofiji, koja pojam zivanja (produktivnosti kao većnog stanja bića) uzima za princip sveta, čoveka i prirode, a umetnost kao najvišu ili bar najprezentativniju formu stvaranja, u kojoj »u jednom plamenu gori ono što je u prirodi i istoriji rastavljeno« (Šelling), svesno i besvesno, um i volja. I ova orijentacija, iako umetnost postavlja na najviši stepen u hijerarhiji, polazi od stava da umetnost prevashodno rešava pitanje filozofije, da se filozofska istina i biće u umetnosti, za razliku od Hegelove *Estetike* najdublje i najadekvatnije iskazuju; medijum »čulnosti« zadobija ovde najviše moguće mesto.

Razlikujući se od Hegelove koncepcije po tome što se samo »biće« ne poima racionalistički, već je u njemu zamišljen indiferentni odnos dvaju ontičkih relata: svesnog i besvesnog, izrecivog i neizrecivog, bilo je potrebno da se ode upravo od umetnosti kao »organona filozofije« u kojoj se u umetnosti oba momenta oduvek ravnopravno postavljaju. Treći model, »estetika estezis«, spada pre tzv. epirijsku estetiku, u kojoj se naglašava lična subjektivnost tvorca i recipijenta, a u samom delu ističe isključiv značaj čulnog katkada erotskog, u biti iracionalnog činoca. Zbog te po sebi razumljive, relativnosti suda ukosa na strani tvorca i recipijenta, budući da su svi ukusi i načini gradnje dozvoljeni, nema kriterija ni principa koji bi čvrsto obavezivali. Stoga je ova estetika relativistička i subjektivistička, a njen stav najbolje izražen u poznatoj formuli: *De gustibus non est disputandum*.

Prve dve estetičke orijentacije (*mimesis, poiesis*) odredio sam kao *negativno estetičke*; u njima se pretpostavlja da su istina i bit umetnosti unapred, pre stvaraoa i dela, filozofski određene. Na taj način se u krajnjoj liniji, ukida horizont stvaralačke umetničke slobode i slobode recipijenta, bez obzira na to da li se to čini tako što se »estetski oblik« potcenjuje (Hegel) ili neadekvatno precenjuje (Šelling); treću »estetiku« odredio sam kao *pozitivnu estetiku*, u kojoj istina i biće umetnosti nisu unapred određeni, nisu dati na aprioran, nužan i opšti način, čime se, doduše, postavlja princip autonomije, ali budući mišljen striktno iz individualno-psihološke perspektive, on završava, ne u slobodi stvaranja, već u samovolji oblika u entropiji estetskog, u nemogućnosti razlikovanja »estetski uspelog« od neuspelih oblika, estetskog od bilo koga uživanja. U negativnoj estetici se insistira, na univerzalnom subjektu kod Hegela je to »apsolutni duh«, kod Lukača »klasa svest«, i pri tom potcenjuje individualna sloboda stvaranja; u pozitivnoj se, naprotiv, precenjuje horizont individualne slobode.

● *U zasnivanju estetike kao kritike estetskog uma Vi se obraćate Marksu. Mnogi mu već okreću leđa. Šta je to što Marksa čini još »živim« kad je reč o estetičkom i umetničkom? Koja je njegova misao za Vas bila i ostala najinspirativnija?*

– Ukoliko mi dozvolite, rekao bih najkraće: upravo činjenica što se Marks nije tako »živo« i »obimno« bavio estetskim pitanjem, što se vidi iz brojnih nejasnoća koje vladaju u području same »marksističke estetike«; upravo taj Marksov »muk« o estetskom i povodom njega pokazuje se kao *ona izuzetno živo i plodonosno*. Naime, samo to njegovo zastajanje, ta nemogućnost izricanja konačne misli o činjenici »svevremenog važenja« umetnosti, otvara perspektivu samoj umetnosti. Dakle, ta ideja da nam dela prošlih kultura i danas još nude »neki utopijski višak«, da predstavljaju forme *non plus ultra*, jeste brana protiv svakoga estetskog dogmatizma i teorijskog imperijalizma, koji se, u odnosu na umetnost, svagda pokazuju u pretećoj normativnosti i kontroli stvaranja. Ovim stavom Marks se legitimira kao mislić koji priznaje umetnosti vlastite zakone razvoja, njenu osobenost. Estetičari mimetičke orijentacije redovno zaobilaze upravo onaj pomenuti Marksov stav o većnom važenju oblika.

● *U razmišljanjima o pretpostavkama jedne marksističke ontologije stvaranja bavite se pitanjem rada kao središnje kategorije. U delu »Marksistička kritika estetike« predlažete nacrt za jednu »ontologiju slobodnog rada« i razvijate, bolje rečeno, branite misao o »estetici stvaralačkog čina« umesto »estetike recepcije«.*

– Marksistička ontologija stvaranje želi, prečutno, da se suprotstavi hijerarhijskom postavljanju formi čovekove delatnosti. Ona ne polazi od »gotovih« proizvoda, od *predmeta*, kao fenomenološka estetika, već od *subjekta – stvaraoca*. Filozofske osnove takve »ontologije stvaranja« su sledeće: kao stvaralac, čovek se autentično potvrđuje ospoljavajući sve dimenzije svoje ličnosti; pored socijalnih, u autentičnom radu nalazimo na prisustvo i na sudelovanje imaginacije i intelekta, čulnosti i emocija, strasti i uobrazilje; u stvaralačkom činu čovek se iskazuje kao jedinstvo individualnog i rodnog bića. Smatram, dakle, da su u svakoj autentičnoj stvaralačkoj delatnosti prisutne sve ove bitne socijalne, psihološke i antropološke dimenzije čoveka, pri čemu, nadalje, od specifičnosti spoja tih elemenata, od mere i prisustva svakog elementa u samom činu, i, potom, u gotovom delu,

najzad od karaktera i osobnosti imaginacije za pojedine forme delatnosti, određuje se i »razlika« u već gotovim formama između umetnosti, filozofije, nauke. Ontološki tih razlika u činu samom nema. Pretpostavka je ove koncepcije da je i za izgradnju matematičkog teorema, ili za pronalazak jednog zakona u prirodnim naukama bila neophodna ista stvaralačka žudnja, strast i imaginacija, da je autor, naučnik, matematičar morao biti jednako visoko motivisan kao i stvaralac umetničkog dela. Sa gledišta »stvaralačkog akta«, na delu su sve pomenute komponente stvaranja. Tako se sa gledišta »dela« ili »rezultata«, kao onoga ospoljenog i u delo prenesenog, razlike otkrivaju; u formi matematičkog teorema, ili zakona otkrivenog u prirodnoj nauci, nećemo u tim rezultatima kao manifestnim jedinicama zapaziti ni »imaginarno« ni »strasno«, ni »lični nemir« autora, kao što ćemo sve te dimenzije, uz ostale neophodne, zapaziti i u *manifestnom sloju* umetničke strukture kao gotovog dela. Polazeći od gotovog dela, od rezultata, kao što je to oduvek činila, romantička filozofija stvaranja je morala upravo *umetnost*, zbog u gotovom delu očuvanih i prezentnih svih dimenzija: čulnosti i uma, strasti i razuma, imaginacije i volje, posmatrati kao najkompletniju, najintegrativniju formu, a njenog stvaraoča proglasiti za tvorca neobične naravi, subjekta Bogom danog. Kant je među prvima odlučno razdvojio područja naučnika i genija (mogućeg samo u umetnosti), smatrajući da ovaj prvi svagda ostaje u predvorju »sveta stvari po sebi«, dok je genije jedini koji domaša do korena stvari. Smatram da je neophodno revidirati ovu romantičku tezu i, sledeći jedan širi humanistički zahtev, raditi na radikalnom oslobodenju svih potencija, isticanju prava na autonomiju svih formi rada. Smatram, takođe, da se do osnova takve teorije ne može doći polazeći od *gotovog dela*, budući da taj put svagda favorizuje »umetnički oblik«, već preko stvaralačkog čina, u kojem su i po kojem su svi delatnici u ontološkom i egzistencijalnom smislu, kao radna bića jednaki, ostvaruju isti ljudski napor, tajnu naše egzistencije.

Iz toga onda prirodno sledi i svojevrсна aksiologija stvaralačkog čina, po kojoj se ukida hijerarhija »formi« rada, te se sam stvaralački čin postavlja kao najviša vrednost; nadalje, to znači da se i one razlike u pogledu »ospoljenih« formi rada, pokazuju kao nešto sekundarno, dok se umetnička aktivnost vrednosno postavlja u horizontalni istovrsni poredak formi rada. Ona ne iskače iz toga poretka; dođue, ona ima odgovarajuće mesto u tome poretku, ali u njemu se ne preuznosi nijedan oblik. Mislim da se samo do ove tačke može stići polazeći od Marksove opšte ontologije stvaranja; u raščišćavanju prostora oko stvaralaštva, no, ne samo i jedino zbog potrebe umetnosti, već radi obezbeđivanja društvenih i duhovnih pretpostavki za razmah stvaralaštva uopšte, i u tome redu i umetničkog. Stvar nije u tome da će u komunističkoj civilizaciji, sledeći Marksa, svi morati da budu Rafaeli, slikari, kao najviše cenjeni stvaraoči, već da svako u kome postoji klica Rafaelova, ali i Anđeljstajnova i Kantova, bude u stanju da tu dispoziciju razvije.

● U razumevanju Marksove temeljne pozicije »da radu treba vratiti umetnički karakter« ima prilično neslaganja, pa i među našim estetičarima. Kako Vi razumete Marksove postavke o radu i mogućnostima oslobodenja rada?

– Smatram da Marks nigde nije rekao da »radu treba vratiti umetnički karakter, već da je »rad izgubio karakter umetnosti«. U doba rasta građanske civilizacije, u manufakturnom periodu, proizvodnja je, prema Marksovom rečima, još uvek imala »poluumetnički«, »poluzanatski« karakter, elemente umetničkog i zanatskog, koji su se, potom, istopili u doba razvoja tehničke proizvodnje. To znači da atributima »umetničko« i »zanatsko« Marks izražava odsustvo »ličnog« i »spontanog« momenta u obradi, u procesu visoko tehničke proizvodnje. U »radu« je očuvano samo »apstraktno« svojstvo čovekovog društvenog rada, koje se izražava u dimenziji »razmenske vrednosti«, kvantitativnog. Marks, dakle, želi da pokaže kako »radu« nedostaje element »zanatskog«, »umetničkog«, što treba shvatiti u prenosnom smislu. Naime, on ne veruje da će u samom radu u budućnosti, sve većoj njegovoj specijalizaciji i parcijalizaciji, moći da se ostvari i u delo prenese »totalitet« svih moći čovekovih, već da se »razutuden rad« kao potvrđivanje čoveka, ima zamisliti polazeći od stvaralačkog čina, od odnosa čoveka prema delu, za koji on veruje da može biti stvaralački i slobodan, poput onoga odnosa koji se zapaža u stavu umetnika prema svojoj tvorevini. Dakle, nije reč o bukvalnom unošenju »umetničkog« u područje rada. Da je to tako, onda bi Marks s pravom bio optužen za estetički elitizam, po kojem su umetnici jedini autentični stvaraoči. U analizi rada u građanskoj ekonomiji Marks ustanovljava da tome radu nedostaje horizont »uživanja«, spontanost i motivisanost radnika, što se izražava odsutnošću »upotrebnih vrednosti«. Marks bi da se te dve dimenzije: »apstraktni karakter društvenog rada« – horizont totaliteta, i »individualni rad – horizont posebnog, odnosno, razmenske i upotrebnog vrednosti integrišu: razume se, ne uvek i bezuslovno u gotovom delu *rada kao stanja, već u procesu rada*.

● Jedna od Vaših osnovnih ideja jeste i ona o odbrani autonomije umetnosti, o njenoj zaštiti naročito od direktivnog postavljanja estetičkog uma«. Poznati kao izričit i sretan antidogmatik, molim Vas, dr Petroviću, kako biste progovorili, sada i ovde, o doktrinarnom postavljanju kulturne politike prema umetničkim slobodama?

– Ideja o potrebi kontrole umetnosti, najpre, u pogledu njenih stilskih mogućnosti (realizam, modernizam, avangardizam) do propisivanja sadržaja (socijalistički, kritički realizam), izrasta na tlu takvih socijalističkih odnosa koji za pretpostavku imaju osećanje na oskudne uslove ekonomije. U krhkosti toga segmenta »društvenog bića«, jer je socijalizam pobedio u uslovima oskudnog ekonomskog potencijala, treba, po meni tražiti, i razloge za pojavu birokratizacije društvenih odnosa, i za onaj tip dogmatizma društvene i političke svesti koji je kulminirao tridesetih godina. Uveren sam da je stepen slobode u sferi kulture u upravnoj srazmeri s razvojem odnosa u elementarnom domenu društva; u ekonomskoj i političkoj sferi. Kada je ovaj društveni odnos »nedinamičan«, a politička svest sklona okoštavanju i birokratizaciji postojećeg sistema i dogmatizaciji odnosa, što se redovno događa nezavisno od kontrole i volje proizvođača, *umetnost*, sa svojom svagda implicitnom, stvaralački transcendentnom intencijom spram realiteta, mora izgledati kao »jeretička« slojevima na vlasti, onim snagama koje i same sumnjaju u moć progresa i u mogućnost otvaranja novih perspektiva društvenog kretanja.

Prekid s koncepcijom »socijalističkog realizma« u našoj zemlji poklapa se s periodom najvećeg uspona zemlje na spoljnopoličkom planu, posle

1948. godine, i zatim, na unutrašnjem planu, nakon 1951. godine, uvođenjem samoupravljanja. U toj deceniji u proizvodnoj sferi, u ekonomiji i kulturi, u političkom sistemu, zajednica beleži najveći mogućan uspeh. Iz toga proizilazi da je u uslovima radikalnog oslobodenja od kominformovskih stega njene politike i ideologije, stvoren teorijski i duhovno povoljan prostor i za drugojačije interpretiranje Marksove filozofije kulture, što je u partijskom Programu (1958) kulminiralo, pored ostalog, i u stavu u slobodi umetničkog i naučnog (kulturnog) stvaralaštva.

Budući da je narastanje »birokratske svesti« svagda u obrnutoj srazmeri sa jačanjem snaga demokratije i samoupravljanja, a to znači da je u upravnoj srazmeri sa stagnacijom u produkcionoj sferi, smatram da se u po-jedinim slučajevima sporenje sa umetničkim delima, bez obzira na njihov stvarni značaj u pogledu estetskog, čak do podbacivanja u kvalitetu, može razumeti i kao izraz stagnacije u razvoju demokratske samoupravne svesti, odnosno, kao izraz preusmerenja pažnje na one forme koje, kao umetnička, mogu »podići temperaturu«, a po sebi su, sledeći iz Marksa, najmanje pogodne da se preko njih ili s njima izvrši bilo kakav ozbiljniji, radikalni zahvat u području »društvenog bića«.

● U nas postoji, nemali, strah od umetnosti. Čak se ide toliko daleko da se veruje da jedna pesma, jedna drama, jedan roman mogu »oboriti« državu. Otkuda preterivanja te vrste?

Nemarksiistička je, po meni, teza da se revolucionisanjem sfere »umetnosti« može bitno doprineti ukupnom revolucionisanju društvenih odnosa, od proizvodnje do političke sfere i kulture. Ta teza bi bila elitistička, romantička i idealistička, budući da ona, osim »genijalnog« subjekta umetničkog dela, ne respektuje proizvodne snage, ne uvažava interes klasnog subjekta, već sloj malobrojne elite. Zbog toga što, suprotno Markuzeu, smatram da je umetnost u pogledu mogućnosti stvaralačkog potvrđivanja Čoveka ravnopravna, ni više ni manje vredna od ostalih formi rada, i zatim, što verujem da u klasnoj civilizaciji odgovornost za revolucionarni preobražaj pada na teret radništva, a ne isključivo na sloj umetničkih stvaralaca, izgleda mi da ne treba precenjivati značaj umetnosti, tendenciju koja kod nas u novije vreme probija. Ako je književnost u Rusiji i mogla značajno učestvovati u konstituisanju revolucionarne svesti koja je, potom, kulminirala u oktobarskoj revoluciji, jedna ozbiljna analiza bi pokazala, međutim, da je »umetnički arhetip« sedimentiran u kolektivnom sećanju naroda našega tla sekundaran činilac.

● Svedoci smo prilične zbrke oko pojedinih umetničkih dela, pre svega kad je reč o tumačenju njihovih sadržaja, a ne i procene umetničkih dometa njihovih. Kako biste objasnili tu jednostranu usmerenost na sadržaj dela?

– Tradicionalna estetika operiše pojmovima »sadržaj« i »forma«, koji se odnose kao »vanestetsko« i »estetsko« u strukturi dela. Međutim, sa gledišta samoga dela, stvaranje i doživljavanje, smatram neproduktivnim ovo razdvajanje. Teorijska svest, posebno fenomenološki usmerena, operiše dualitetom planova (slojeva u strukturi dela. U Hegelovoj estetičkoj koncepciji »sadržaj«, istina biće čiji je nosilac apsolutni duh, predstavlja onaj *bitni, pozadinski sloj*; »forma« – čiji je nosilac individualna egzistencija, sporedna je dimenzija, *prednjeplansko* u delu. Kod Lukača je zadržan isti aksiološki poredak; »istina«, kao bitno u delu, transponovana je u »viziju sveta«, u »ideologiju« – čiji je nosilac »objektivno-istorijski« duh, proletarijat, dok je »forma« i dalje fiksirana za sloj ličnog subjektiviteta, a to ovde znači fiksirana za one delatne moći pojedinaca koje krivotvore »pravo saznanje« ili »istinu«: za imaginaciju i čulnost, za emotivni sloj. Ova koncepcija, kako se može zapaziti, »formu« ili »estetsko« vezuje za ličnu subjektivnost (imaginaciju i iracionalno), dok »sadržaj« ili »ideologiju« vezuje za kolektivnu subjektivnost (razum, proletarijat). Iz toga onda proizilazi da je umetnost (čulnost) medijum za *odražavanje* istine, totaliteta. Na političkom i antropološkom planu, to znači da se u društvenom organizmu priznaju i vrednuju snage Celine i Stabilnosti, opšta subjektivnost, naspram snaga koje ospoljavaju fragmentarnost i dinamizam, nedovršenost i procesualnost, otvorenost socijalnog i kulturnog organizma, snaga ličnog subjektiviteta, a dođao bih i snaga koje dosledno slede iz rodne pozicije čoveka kao bića istorije i procesualnosti. Ova tendencija (Lukač) filozofski najodlučnije ide protiv egzistencijalnog činioča, lične slobode. Istorija i trajanje politike i prakse socijalističkog rea-



lizma u zemljama gde je ova koncepcija bila vladajuća, potvrđuju njeno birokratsko poreklo: zalaganje za tzv. opštu slobodu kao progresivnu, jeste paravan za snage koje upravljaju društvenom reprodukcijom.

Marks je u svojoj, kako sam je nastojao formulirati, opštoj ontologiji stvaranja i u teoriji i filozofiji revolucije, pretpostavljao stvaralački susret humanizma i naturalizma, umnosti i čulnosti, razuma i imaginacije, nužnosti i igre. Delo umetnosti uspostavlja ovu stvaralačku sintezu suprotnih strana bivstva, kao što se, s druge strane, traži odgovarajući tip »recipijenta«, to će reći, takva ličnost koja je spremna da adekvatno reaguje na izazov dela: da u isti mah »estetskom doživljaju« primi ono estetski bitno, celoviti doživljaj strukture. »Za nemuzikalno uho i najlepša muzika nema nikakvog smisla« (Marks). Dakle, da bi »delo umetnosti« bilo adekvatno prihvaćeno, pretpostavka je da su strukture »dela« i »publike« – recipijenta, homologne: celovita ličnost je *conditio sine qua non* za uspešnu recepciju dela. Tek u komunizmu Marks očekuje prostrani razmah i umetnosti i stvaralaštva uopšte, za koje je celovita ličnost pretpostavka.

● *Kako biste, kao teoretičar kome politika nije strana, objasnili to da su se književnost i umetnost u poslednje vreme u nas našli u središtu teorijskog i političkog interesa i interesovanja?*

– U tzv. kriznim vremenima mogućna su odstupanja od estetski zamišljenog ideala. U društvenoj situaciji poremećnih odnosa u temeljnim sferama reprodukcije, kao i u sferi vrednosti, oblast recepcije ili umetničke potrošnje, komercijalizam, postaje dominantno područje, ali ne i proizvodnja i stvaranje. Mogućno je (a) na strani autora neautentična »izgradnja« estetskih oblika u kojima dominira »sloj sadržaja«, »providne ideološke poruke«. Intencija toga sloja poruke može spram tendencije zvanične politike, biti u stavu *pro* ili *contra*, dakle, apologetski ili nihilistički. Tada dolazi do izneveravanja principa estetskog stvaranja, »umetnost« postaje pamflet, sredstvo propagande, prenosnik odgovarajuće »konzervativne« ili »napredne« politike. U tim istim, po umetnost, i ne samo po umetnost, nepovoljnim, »kriznim« vremenima, čak i kada je delo uspešno transponovalo »sadržaj« (temu, poruku, ideologiju – bilo koje vrste usmerenosti), kada su »sadržaj« i »poruka« kao *istorijsko* u delu estetski i stvaralački ugašeni, u formi i formom ukinuti u svome direktnom, tendencioznom značenju, može se, tada, na strani (b) *recipijenta koji je estetskom neprimeren* na strani ličnosti koja se prema estetskom i njegovim izolovanim momentima grade odnosi pristrasno i zainteresovano; katkada se znatno politizovanom svesću, *dogoditi* da se to estetski uspešno delo primi iz »iskrivljene« perspektive, dakle, neadekvatno. U delu se jednodimenzionalno sagledava sloj poruke; dolazi do svesnog reduciranja estetskog, do nerazlikovanja konteksta u kojem se taj »sadržaj« pojavljuje; estetsko se zanemaruje, a elementi sadržaja, koji su funkcionalisali u jednom osobenom kontekstu, služili estetskom zahtevu, izmeštaju se u interpretaciji, uključuju u drugi kontekst, »postajući« nosiocima političkog govora koji principijelno eliminiše izvorni, estetski kontekst, i govor o estetskom.

Uvek i onda kada umetnost postaje predmetom ozbiljnog političkog i teorijskog sporenja, težišnim pitanjem politike i njene prevashodne pažnje, to je znak da nije sve u najboljem redu sa temeljnim tokovima opšte društvene reprodukcije, koja se, kao po nekom pravilu, u tim zaoštrenim društvenim okolnostima, mnogo direktnije ispoljava, jasnije prenosi na plan političkog i kulturnog.

Što se više tada govori i piše o umetnosti i povodom nje, što više ona postaje pogodno tle za senzacionalizam, izvjesnije je da je došlo do prekida u ravni ozbiljne, estetske (prave) komunikacije sa delom. Tako treba gledati i na naš problem, na »političku aktuelnost« umetnosti. Ono što se ne rešava, ili nedozvoljeno sporo, u elementarnoj sferi života, u »društvenom biću«, mora se na ovaj ili onaj način – *contra* uopštenom govoru politike koja se zaodava apstraktnom frazom povodom onoga bitnog – izraziti u medijumu koji po definiciji raspolaze mogućnostima »konkretizacije«, »obelodanjivanja« Opšteg. Ili, što je još češći slučaj, politika se počinje služiti konkretnim govorom i odgovorom na temeljna pitanja samo i jedino povodom umetnosti, iako tada, razume se, bitno ne domaša do estetskog, jer to i nije neophodno. Povodom nekih »slučajeva« u području kulture: pozorištu, književnosti... Ono što ogromnoj većini ljudi nije uvek jasno o čemu se spore pojedini delovi Saveza komunista ili federalne jedinice, jer je profesionalni govor politike zaodenuo onom vrstom apstraktnosti sa elementima diplomatskog kojim se štiti, katkada, osim regionalnog, parcijalnog, i lični interes, postaju ti isti »implicitni manifestni sporovi« *jasni* i *glasni* kada se krene u raspravu oko nekih pojava u kulturi. Tu se onda manifestno ukazuje političke pozicije, a sporenja iz forme apstrakcije zaodavaju se konkretnim primerima, jasnije se sagledavaju stavovi partijskih ljudi, uočavaju savezi snaga, frontovi i snage stvarnih otpora. Jedna fenomenološka deskripcija političkog govora povodom nekih fenomena u kulturi, pozorištu i književnosti, jasno bi otkrila frontove snaga formiranih povodom elementarnih pitanja u drugim sferama društva, bazične reprodukcije života i politike, frontove koji su, međutim, samo malom broju upućenih, a pre otvaranja sporova u kulturi i povodom nje, bili poznati, i ovde važi: Govor o umetnosti je govor o nama samima; umetnost je paravan za razgovor o onome bitnom, što je van i nezavisno od umetnosti.

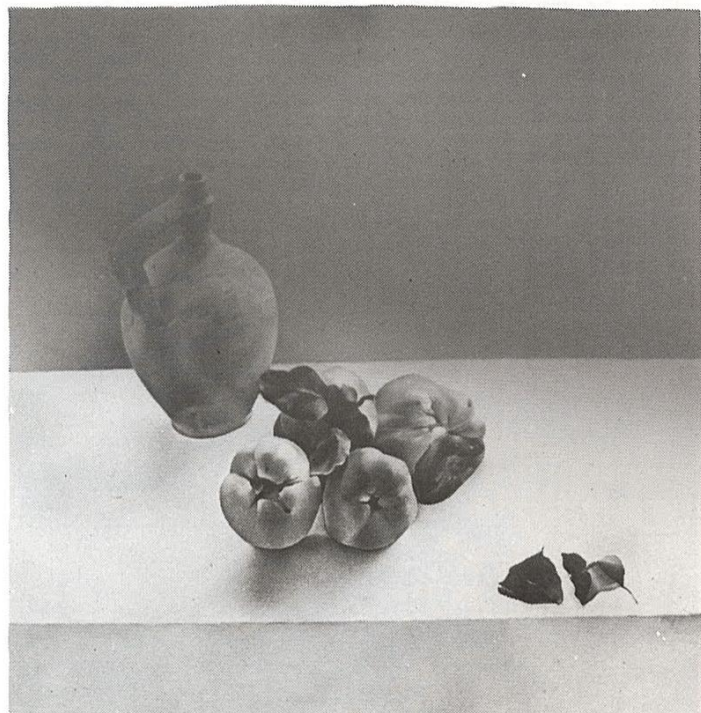
Ili, da stvar teorijski podignem za stepen više. Kada je jednom prilikom Fihte upozorio na razliku *filozofskog* i *umetničkog jezika*, rekavši da je filozofska istina »ezoterična«, apstraktna i nerazumljiva širokim slojevima, i da joj upravo *estetski, umetnički medijum* omogućava populariziranje, onda se ova ideja, transponovana, preneti na problem o kome govorimo, može iskazati na sledeći način. Tendencija zatvaranja u jugoslovenskoj zajednici, sa opasnim elementima autarhije i kontrarevolucije, kao posledica pre svega nedosledne primene u praksi Programa partije i Ustava zemlje, odustajanje od procesa samoupravne integracije »odozdo« ka jugoslovenskom zajedništvu, i šire; parcijalizacija obrazovnog sistema, sve to se za svest običnog čoveka dugo vremena nije iskazivalo u jasnoj, vidljivoj formi. On nije video Celinu; opšta tendencija mu nije bila saglediva. U umetnosti se i povodom nje tek stvorio prostor za spektakularnije, tendencioznije obelodanjivanje onoga što je implicitno već bilo sadržano u sferama koje su u biti fundamentalne, ali čiji je najjasniji, po odjeku najširi izraz upravo sfera kulture, umetnosti. I umesto da pozitivne snage društva budu preusmerene na bitna egzistencijalna pitanja, na prevladavanje »korena« krize, vodi se rat sa »sloje-

vima kulture« zbog činjenice što ona samo *jasnije* otkriva i obelodanjuje ono što, iako skriveno, u biti predstavlja uzrok onim nepovoljnim tendencijama opšteg društvenog razvoja. Nema nikakve sumnje da su bile potrebne reakcije na pojave komercijalizma u kulturi, senzacionalizma u umetnosti, pojave pamfletskog korišćenja »estetskih sredstava«, do otvorenih nacionalističkih ideologija koje se u umetnosti i drugde pojavljuju. Ali, i tu važi princip naše opšte kulturne politike izvedene iz Programa, koji je, čini mi se, jedinstven po izvanrednim dometima, i koji ima prvorazredno mesto u svetu savremenog socijalizma. Reč je o stručnoj reči kritike koja se mora služiti svim metodskim sredstvima, i koja je pretpostavka za konačnu reč o umetnosti; umetnička kritika mora prethoditi reči politike.

● *S tim u vezi, profesore, dozvolite da primetimo da se nameće pitanje mesta, uloge i značaja marksističke kritike, s jedne i politike, s druge strane?*

– Moje poimanje »marksističke kritike« je osobeno, ono nije u saglasnosti sa onim shvatanjem koje se često u javnosti pretpostavlja. Najpre, je pravim razliku između(š) stručne umetničke kritike, koja može i mora polaziti od rezultata savremene nauke o umetnosti, književnosti i razvoja metoda i pristupa u svetskoj nauci, koja, dakle, ide direktno na estetsko u delu (iako sam lično skeptičan u pogledu apsolutnog domašivanja, o čemu sam napred govorio), od(š) »marksističke kritike« koja je u saglasnosti sa prethodnom mojom interpretacijom marksizma u pitanjima umetnosti, tj. u saglasnosti je sa idejom »marksističke kritike estetike«. Stav te moje opšte marksističko-estetske pozicije glasi: da nije cilj »vrednovanja« dela, nego kritika estetičkog uma koji bi da doktrinarno, preko kulturne politike, ovlada sferom umetnosti. U tom smislu želeo bih da ponovim neke ideje o tome koja je funkcija »marksističke kritike« – a u skladu s mojom opšteestetskom pozicijom, ali i s osnovnim stavovima naše kulturne politike, koja nema za cilj da arbitrira u stvarima umetnosti. Dakle, marksistička kritika bi trebalo da bude u funkciji demokratske, samoupravne kulturne politike. Na strani *kulture*: da bude dovoljno angažovana u smislu odbranu prava na »estetsku« autonomiju dela, prava na istinski *estetski*, to će reći ne i *ideološki pluralizam*. Protiv ovog poslednjeg zbog činjenice da bi »estetsko« bilo paravan za demonstraciju bilo koje ideologije i politike: od dnevno aktuelne, do opozicione. Na strani *politike*: da bude dovoljno mudra da prevodi zbivanja oko i povodom umetnosti na politički jezik, da izvlači neophodne konsekvence za najširi mogućan politički angažman. Funkcija tako angažovane marksističke kritike bila bi da ocenjuje socijalni kontekst u kojem »rade« umetnost, pozorište i film, slikarstvo i književnost, muzika...; da odgovara na pitanja: koji su društveno-politički razlozi zbog kojih jedno delo, bez obzira na to koliko visoko *estetski* vredelo, biva prihvatano isključivo iz one ravni strukture, koja je, sa stanovišta »estetskog oblika«, u biti sporedna, sekundarna. Zbog čega »puka građa«, poimenice iz nacionalnih istorija naroda ovoga tla, bez obzira na to da li i koliko estetski uspešno transponovana, sama po sebi vezuje ogromne slojeve »politizovane mase«, trošeći vitalnu energiju naroda na sporednom pravcu društvenog razvoja. Dakle, zbog bitno humanističkog, osloboditeljskog interesa naše kulturne politike, a ne dnevne potrebe i neposrednih, operativnih zahvata, zbog potreba da se iznova stvaraju i produbljuju uslovi za najkreativnije snage u kulturi, marksističke kritika ne sme se miriti sa ideologijom osrednjosti i politikanstva koje se vodi u i povodom umetnosti.

● *Priređujući zbornik »Marksizam i književnost« (u dva toma), kako ste u odбору tekstova iz istorije marksističke misli o književnosti uspeali da izbegnete već tradicionalnu predrasudu po kojoj se preценjuju svi estetičari samo zato što žive u građanskom svetu (na Zapadu) i, istovremeno, potcenjuju oni koji stvaraju u socijalističkim zemljama (na Istoku) samo zato što su zarobljeni dogmatizmom?*



– Mislim da se naša marksistička misao u celini, dakle i u estetici, odavno i uspešno oslobodila dogmatizma u prilazu Marksu, u sferi filozofije, umetnosti, kulturi. Međutim, neretko, i sami smo zarobljeni predrasudama, čak i dogmatizmom u pristupu misli autora sa Istoka. Jednom otpisana zbog dogmatizma, istočnomarksistička misao nije više bila predmetom ozbiljnog proučavanja. A trebalo ju je pratiti ne samo zbog toga što, po mome sudu, u njoj ima vrednih misaonih dostignuća, posebno u radovima nastalim u godinama nakon 1956, nego i zbog činjenice na koju sam ranije upozorio, da se preko estetičke misli i njenog prevodenja na jezik politike može mnogo šta razaznati od onoga što se u stvarnom društvenom biću socijalizma tih zemalja događa. Uostalom, zbog iste ideje može se opravdati i namera što se u Zborniku nalaze i autori iz tzv. trećeg sveta, iz manje poznatih regiona sveta, a takođe, i misao autora skandinavskih zemalja. Preko nje možemo uočiti stanje u odnosnim komunističkim partijama, radničkim pokretima...

● *U savremenoj estetičkoj misli moć umetnosti se procenjuje ili potcenjuje. Duhu marksizma su strane obe te krajnosti, te estetičke »alternativne« – i prva: nihilistička, i druga: apologetska?*

– Danas su na delu bar dve suprotne tendencije: ili se u građanskom svetu na delu zapaža tendencija »ukidanja«, »kraja umetnosti« i njenog pretvaranja u »masovnu zabavu«, koju je i Marks uočio u doba klasične egzistencije kapitalizma, ili se u okviru »marksističke filozofije i ideologije« njena moć neopravdano fetišizira. Naime, činjenica je da se u svim postmarksističkim orijentacijama ozbiljno igra na kartu umetnosti (Lukač, Pavlov, Plehanov, Adorno, Bloh, Lefevr, Markuze, Garodi), bez obzira na to da li se spram zvanične politike naglašava njen apologetski ili nihilistički stav (prvi je kod Lukača, drugi kod Adorna), ili, pak, u tom smislu što se čitav sistem društvene organizacije morao usmeriti na ostvarivanje umetničkog principa (Markuze). *Fetišizacija* umetnosti je znak ili prećutnog verovanja da će u »trajnoj« formi estetske transpozicije, idealizovani, a krhki, inače, sadržaj društvene stvarnosti, biti očuvan od tendencije njegove negacije (Lukač), ili glasnog neverovanja u snage koje će izvršiti preobražaj, zbog čega se onda estetski subjektivitet, genije, uzima za subjekt revolucije (Markuze). I u jednom i u drugom slučaju to je pouzdani znak da »umetnost« bitiše u »neumetničkom« vremenu. Snaga neke forme ne iskazuje se u dimenziji njene fetišizacije; snaga je, valjda, u samoj toj formi. Umetnost se najplodnije razvijala kada i druge forme kulture. Antička epoha, renesansna kultura, nemački 18. vek.

To, dalje, znači, da i estetičari, poimenice Lukač, koji aksiološki igraju na kartu »vizije sveta« ili »sadržaja« u delu, potcenjujući »estetsko« kao »formativno«, fetišiziraju u biti i umetnost i njenu formu. Lukač je napisao, na primer, neuporedivo veći broj radova iz estetike nego iz drugih oblasti nauke, dakle, verujući u njenu apsolutnu moć čak i onda kada je deklarativno obuzdavao svestrani razvoj stilova. Ne bi se u tzv. *estetici mimesis* inače, vodila žestoka borba sa avangardizmom, ekspresionizmom, nadrealizmom, kubizmom, da se, prećutno, nije verovalo u golemu »subverzivnu moć« ovih tzv. desnih orijentacija. Ova se moć umetnosti procenjuje uvek kada su u realnom društvenom procesu potcunjene stvarne snage progresa, kada dolazi do stagnacije.

● *U svojim radovima, posebno kada govorite o estetikim iluzijama u marksizmu, često polemishete s Markuzeom. Za Vas je, očigledno, neprihvatljiva njegova postavka da je civilizacija – Zlo, a umetnost najviše – Dobro i da se odnose kao Nužnost i Sloboda, kao Rad i Igra?*

– Markuzeovo suprotstavljanje rada i igre ima i niz drugih konsekvencija. Naime, on je ustanovio čitavu skalu sledećih suprotnosti: carstvo nužnosti – carstvo slobode, civilizacija – kultura, razum – imaginacija, logos – eros, dijalektika – mirovanje, osećanje nezadovoljstva – osećanje uživanja, klasno – besklasno, represija – oslobodjenje. Sve ove suprotnosti prati u pozadini ona osnovna: *tehnik* – *umetnost*. Smatram ovu podelu posledicom snažnog uticaja koji je na Markuzeov stav imala nemačka filozofija kulture i psihoanaliza Sigmunda Frojda. Teza da je civilizacija Zlo, da u radu čovek oseća ništavnost egzistencije, jer ga oseća kao »muku« i »nezadovoljstvo« (psihološki pojmovi), u osnovi je teološko određenje »rada« kao negativiteta. Markuze je u zasnivanju svoje frojdomarksističke koncepcije sa ukidanjem »rada« i »muke u radu«, »razuma«, morao ukinuti i istoričnost egzistencije, dijalektiku, budući da te dve instancije pripadaju svetu rada i nemira, kao što je sa *igrom* i zadovoljstvom, desublimirano nagonskom energijom, željom i libidom, morao postaviti ideal bezvremene, rajske egzistencije čoveka, carstvo mira, u kojem »razumske snage« i snage dinamike čute. Kod Marksa čete, u njegovoj kritici teološkog poimanja »rada« u delu Adama Smita, pronaći izvesne analogije Smitovog i Markuzeovog stanovišta. Marksov rad, doduše, u kojem se javlja njegova kritika Smita, *Grundrisse*, publikovan je znatno kasnije nego drugi, 1953. godine, te je i razumljivo što ga Markuze možda nije čitao u vreme pisanja *Erosa i civilizacije*, početkom pedesetih godina.

● *Jedan ste od estetičara u nas koji je problematizovao pitanje libida u umetnosti. Zašto?*

– Ispitujući orijentacije u savremenoj »marksističkoj estetici« pronašao sam u delu Herberta Markuzea i treću mogućnost interpretacije umetnosti. Naime, umetnost se interpretira, da ponovim, ili (1) kao medijum kroz koji se obelodanjuje *istina* racionalnog bića (Hegel), ili (2) kao medijum u kojem neposredno probija biće samo *ontološki* određeno iz horizonta utopije, ili (3) u trećem slučaju, umetnost se objašnjava tako da je u njoj sâm čulni sloj jedina instancija, neposredno povezana sa onim »putenim«, »erotogenim« (kako ih Markuze naziva), ili »libidinalnim« (Frojd).

● *Učestalo se govori o kraju umetnosti, o smrti estetskog. Poznato je da su mnogi filozofi izbegavali da upotrebe i sam pojam – estetika. Šelng za nju nije hteo ni da čuje. Ona je, po njemu, priručnik za kuvarice. Da li je moguće predvideti kojim putem će se dalje razvijati estetička misao i šta mislite o njenoj budućnosti, kao i o budućnosti umetnosti?*

– Najkraće. Kao što je »uzbuna u i oko umetnosti« indikator da nešto nije u redu sa samim društvenim bićem, duboko verujem da će teorijski interes (a) *estetiku rasti* ili (b) *opadati* zavisno od (a) *opadanja* ili (b) *rasta same umetnosti*. Te dve instancije *estetičkog* i *estetskog* odnose se tako da *estetičko* živi od smrti umetnosti. Od Hegela je postalo jasno da je život estetičkih sistema omogućen činjenicom »smrti« umetnosti u tehnološkom sistemu. Jedino se Marks nije dao zavesti tom činjenicom. Shvatio je, uostalom kao i Hegel, da kapital-odnos i sistem na njemu utemeljen izbaciće iz svoga središta umetnost i poeziju, i, umesto da piše *Kritiku estetičkog uma*, on istrajava na Kritici političke ekonomije) u kojoj vidi glavni razlog ne samo za smrt umetnosti nego, još važnije, razlog za smrt čoveka u svim njegovim životnim dimenzijama. Bila je to konsekvencija istorijskomaterialističkog postavljanja problema. Socijalizam i komunizam otvarali bi šanse za slobodan razvoj *umetnosti* u onoj meri u kojoj će tih i takvih šansi biti u svim sferama čovekove slobodne proizvodnje.

● *Naša estetička misao je mlada. Utoliko pre želimo da Vas pitamo kako vidite našu »estetičku situaciju«. Koja dela, nastala u poslednje dve-tri decenije, smatrate posebno značajnim?*

– Već sam govorio o vrednosti naše estetičke misli, posebno one koja je radila na oslobodenju od dogmatske teorije odraza primenjene u umetnosti. Što se dela tiče, smatram posebno važnim nekoliko radova: *Uvod u estetiku* i *Estetiku muzike* Ivana Fohta, *Estetiku* Danka Grlića, *Prizmu i ogledalo* Kasim Prohića. Valja očekivati u neposrednoj budućnosti pojavu već nagovestanih dela kolegâ Georgi Stardelova, Mirka Zurovca.

● *I na kraju, uobičajeno, završno pitanje: šta trenutno radite, na šta je usredstvena misao dr Sretena Petroviča?*

– Posle *Marksističke kritike estetike* koja je ovorila novu perspektivu istraživanja: ne »estetike« koja bi zastala kod ispitivanja »diferentna specifične« estetskog, već rasvetljavanje prostora oko stvaralaštva, a to znači koja bi išla na ontologiju stvaranja, pokazuje se neophodnim da se promisli ideja jedne marksističke filozofije kulture na tim osnovama, dakako, koja ne bi zanemarila nasleđe koje je Marksu prethodilo: Takva jedna, u osnovi Marksova ideja, ima svoje korene u *Kritici moći suđenja* Imenuela Kanta. Delove rada kojim sam sada zaokupljen emitovao je Treći program Radio-Beograda i objavio u svome časopisu (1982) pod naslovom »Kant i psihoanaliza«.

Razgovarao: Ljubisav ANDRIĆ



Bibliografska beleška:

Filozofski pisac i estetičar Sreten Petrović (1940, Svrlijig) jedan je od najplodnijih i najzapaženijih savremenih estetičara u nas. Školovao se u Nišu i Beogradu, gde je na Filozofskom fakultetu studirao filozofiju i završio postdiplomski studij iz estetike. Doktorirao je u Sarajevu s tezom *Schellingovo mesto u estetikama nemackog idealizma*. Bio je profesor filozofije u Trećoj beogradskoj gimnaziji, zatim asistent, docent i vanredni profesor na Filozofskom fakultetu u Beogradu i na Filozofskom fakultetu u Nišu. Sada je redovni profesor Filozofskog fakulteta u Beogradu. Predaje: Sociologiju kulture i umetnosti, Marksističku filozofiju umetnosti (studentima III stepena Fil. fakulteta) i Estetiku studentima III stepena Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Objavio je više naučnih radova, rasprava i oglada, s estetičkom tematikom, u časopisima i drugim publikacijama. Glavna dela: *Uvod u antičku retoriku*, Gradina, Niš 1971; *Negativna estetika*, Gradina, Niš 1972; *Estetika i ideologija*, Vuk Karadžić, Beograd 1972; *Estetika i sociologija*, Ideje, Beograd 1975; *Retorika*, Gradina, Niš 1975; *Savremena sociologija umetnosti*, Privredni pregled, Beograd 1979; *Marksistička estetika*, Blizg, Beograd 1979; *Marksistička kritika estetike*, Prosveta, Beograd 1982. Priredio je zbornik *Marksizam i književnost I, II*, Prosveta, Beograd 1983. Živi i radi u Beogradu.