

ГОДИШЕН ЗБОРНИК
НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ ВО СКОПЈЕ
Историско-филолошки оддел
Книга 5 (1952), № 3
ANNUAIRE
DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE SKOPJE
Section historico-philologique
Tome 5 (1952), № 3

B. V. Šešić

UMETNIČKO STVARALAŠTVO
I UMETNIČKO DELO

B. V. Chechitch

LA CRÉATION ET L'ŒUVRE ARTISTIQUES

Скопје — Skopje
1952

UMETNIČKO STVARALAŠTVO I UMETNIČKO DELO

I. Estetsko doživljavanje i umetničko stvaralaštvo.

II. Društveni karakter estetskog doživljavanja.

III. Motivi i suština umetničkog stvaralaštva.

IV. Umetničko oblikovanje kao stvaranje realnih i tipičnih likova.

V. Umetničko delo i estetska realnost:

1. Prirodna i društvena stvarnost kao osnova i predmet umetničkog dela.

2. Sadržaj i forma umetničkog dela kao umetničkog lika.

3. Estetska realnost prirodnog i umetničkog lika.

4. Idejno-emocionalna izražajnost estetskog lika.

5. Estetska mera prirodnog i umetničkog predmeta i lika.

VI. Definicija estetskog lika i umetnosti.

B. V. ŠEŠIĆ

UMETNIČKO STVARALAŠTVO I UMETNIČKO DELO

I. Estetsko doživljavanje i umetničko stvaralaštvo

U osnovi umetničkog stvaralaštva odn. umetničke aktivnosti čovekove uopšte, kao posebne forme „očovečenja prirode“ (Marks), nesumnjivo se krije *estetsko doživljavanje sveta*, prirode, ljudskog prirodnog i društvenog bića. To estetsko doživljavanje čini osnovu celokupnog umetničkog stvaralaštva.

Bez naročitog, estetskog, doživljaja nemoguće je zamisliti umetničku delatnost ni najprostije vrste, jer estetski doživljaj čini unutrašnju, psihičku, osnovu i stranu umetničke delatnosti uopšte. Estetski doživljaj čini osnovu kako najjednostavnije gravure irvasa i bivola u preistorijskoj umetnosti tako i divnih pesama socijalističkog realizma — napr. „Burevesnika“ M. Gorkog ili X pesme poeme „Jama“ Gorana Kovačića.

Da bi mogao dati ma i najprostije umetničko delo, čovek mora imati izvestan estetski doživljaj bilo prirodne pojave ili predmeta bilo nekog društvenog ili ličnog psihičkog procesa.

U odnosu na problem estetskog doživljavanja sveta postavljaju se sledeća osnovna pitanja:

1. pod kojim životnim uslovima je moguće estetsko doživljavanje sveta?
2. koje su osnovne odlike estetskog doživljaja i šta čini njegovu suštinu?
3. čime se razlikuje estetska od drugih formi doživljavanja sveta i
4. kakav je suštinski odnos između estetskog doživljavanja sveta i umetničke delatnosti?

Na prvo od ovih pitanja dao je klasičan odgovor Marks svojim poznatim stavovima: „Grubom fizičkom nuždom sputano čuvstvo ima samo ograničeni smisao. Za izgladnelog čoveka ne postoji *čovečiji oblik* hrane... Brižan, snužden čovek nema smisla ni za najlepšu pozorišnu pretstavu; trgovac mineralima vidi samo trgovačku vrednost osobene prirode minerala...“¹⁾

¹⁾ Marks i Engels, O književnosti i umetnosti, Kultura, Beograd 1946, p. 25—26.

Prema tome, estetsko doživljavanje sveta tj. doživljavanje lepote, moguće je tek na onome stupnju biološkog i društvenog razvoja čoveka kada se i pošto se čovek „oslobodio“ ograničenosti i pritiska od strane grubih fizioloških potreba i osećanja „neposredne“, „grube fizičke nužde“. Ovaj stupanj u svom razvitku dostigao je čovek tek na osnovu „očovečenja svoje čulnosti“ kroz društvenu delatnost u toku miliona godina. Tek na osnovu, i kroz svoju društvenu delatnost čovek se „osvestio“ od svog životinjstva, on je očovečio svoja životinjska čula, razvio svoju društvenu svest i kroz svestrani fizički i psihički razvoj dospao i do estetskog doživljavanja sveta. Bio je nužan dug i vrlo složen razvitak svih čovekovih organa — prvenstveno čula i mozga — i psihičkog života, da bi postao moguć estetski doživljaj sveta. Ceo ovaj proces mora se shvatiti kao „očovečenje prirode“, u dvostrukom smislu: s jedne strane kao obrazovanje samog čoveka (njegove čulnosti, psihe itd.) i, s druge strane, kao čovečno oblikovanje prirode, tj. očovečenje prirode ili, uopšte, stvaranje jednog ljudskog sveta.

Tek na osnovu ovakvog očovečenja prirode i samog čoveka, na bazi društvene proizvodne delatnosti, postalo je moguće specifično ljudsko doživljavanje i oblikovanje sveta, pa i njegovo estetsko doživljavanje i umetničko oblikovanje. To je smisao duboke Marksove misli: „tek kroz predmetno ispoljeno bogatstvo ljudskog bića delom se izobražava a delom tek začinje bogatstvo subjektivne ljudske čulnosti, kao muzikalno uho, oko prijemljivo za lepote oblika, jednom rečju tek tada nastaju čula podobna za čovečja uživanja...“(25).

Na osnovu ovoga jasno je da se mogućnost estetskog doživljavanja sveta sve više razvijala ukoliko se više razvijala ljudska čulnost i ljudska psiha i ukoliko se čovek sve više oslobađao od pritiska i borbe za zadovoljenje grube fizičke nužde. Estetsko doživljavanje sveta se sve više proširavalo i produbljivalo, kvalitativno se menjajući, na osnovu promena i razvoja ljudskog društva i samog čoveka, tako da je danas postalo jedna od bitnih potreba svakog kulturnog čoveka.

Na pitanje: koje su bitne odlike estetskog doživljavanja, šta čini njegovu suštinu? — domarksistička estetika je odgovarala da se kod estetskog doživljavanja radi o praktično necelesishodnom, „nezainteresovanom“ (Kant) doživljavanju sveta koje se odlikuje naročitom, estetskom emocionalnošću (Vunt, Lips). U marksističkoj estetici pak, ukoliko je uopšte dotican problem estetskog doživljavanja, ono se shvatalo kao „drugi“ osnovni vid „usvajanja“ sveta pored „logičkog“, misaonog (Tamarčenko).

Buržoasko shvatanje je pogrešno utoliko što je opterećeno klasnom idealističkom iluzijom o „čistoći“, „idealnosti“ estetskog doživljavanja i što ovo smatra za „nezainteresovano“, „neutilitarno“ (što je i Plehanov usvojio). Dosadašnje marksističko shvatanje je tačno ukoliko estetsko doživljavanje zaista

pretstavlja naročiti vid usvajanja — „očovečenja prirode“, ali je ova odredba suviše opšta, nedovoljno konkretna te i jednostrana i utoliko pogrešna. Ali, iako nedovoljno konkretna (jer je data samo uzgred u definiciji teoretskog usvajanja sveta) odredba koju je dao Marks je od principiелne važnosti. Marks piše: „Celo, kako se pretstavlja u glavi, kao zamišljeno celo, proizvod je glave koja misli, koja usvaja svet na za nju jedino moguć način — način različit od umetničko-religiozno-praktičnog duhovnog usvajanja sveta“ (Uvod „Priloga kritici polit. ekonomije“). Suština teoretskog usvajanja sveta, za razliku od svakog drugog, pa i umetničkog usvajanja, sastoji se u tome što „realni subjekat ostaje van glave kao nešto što postoji samostalno i to upravo dotle dokle se glava odnosi prema njemu samo misaono, samo teoretski“. Ova nesubjektivnost čini po Marksu suštinu teoretskog usvajanja sveta za razliku od subjektivnosti drugih, pa i estetskog načina usvajanja sveta. Karakteristično je ovo Marksovo shvatanje po tome što je na osnovu njega jasna sva pogrešnost idealističkog shvatanja estetskog doživljavanja kao „nezainteresovanog“ dok je ono, ustvari, kao suprotno teoretskom, koje teži za nesubjektivnošću, upravo zainteresirano! Ali ma koliko da je ovim utvrđena bitna razlika između teoretskog i estetskog usvajanja sveta, u čemu se konkretno sastoji estetsko doživljavanje ovim još ni približno nije određeno. Sem toga pogrešno je oštro suprotstaviti „umetnički i „logički“ vid usvajanja sveta kao „likovnog“ i „logičkog“ (pojmovnog) usvajanja sveta, jer se oba vida međusobno mnogostruko uslovljavaju i prožimaju.

Pogrešno je tvrđenje da je estetsko doživljavanje odn. umetničko stvaralaštvo, „likovno mišljenje“ ili „saznanje u likovima“ nasuprot logičkom mišljenju odn. pojmovnom saznanju. Pogrešnost ovakvog shvatanja vrlo je izrazita kod Bjelinskog koji je, u svom „hegelovskom periodu“, usvojivši Hegelovu idealističku identifikaciju bića i mišljenja, tvrdio: „Sve postojeće, sve što jeste, sve što nazivamo materijom i duhom, prirodom, životom, svetom, vasionom, — sve to je *mišljenje*, koje samo sebe misli.“²⁾ Usvojivši ovakvo hegelovsko apsolutno objektivno-idealističko opšte filozofsko gledište, kao i Hegelovo shvatanje lepog kao čulnog pojavljivanja i priviđanja ideje, Bjelinski daje poznatu intelektualističku definiciju umetnosti (koju i danas ponavljaju neki teoretičari): „Umetnost je *neposredno* sagledanje istine ili mišljenje u *likovima*“ (196).

Konkretna analiza najprimitivnijeg estetskog doživljaja otkriva nam njegove osnovne osobine i njegovu suštinu.

Estetski doživljaj imao je divljak pri posmatranju irvasa ili žene ili kakvog drugog predmeta u onim trenucima njihova

²⁾ В. Г. Бјелинскій, Избранные сочинения, Москва 1947, р. 197.

doživljavanja kada je bio slobodan od neposredne fizičke nužde za njima, a ipak mu je posmatranje ovih predmeta odn. bića pričinjavao veliku radost. Zašto je žudeo, odakle potreba za ovakvim, ne neposrednom fizičkom nuždom izazvanim doživljajima sveta?, otkuda radost u ovakvom doživljavanju?, i da li se ovakva radost kvalitativno razlikuje od drugih osećanja radosti kod čoveka?, — to su tri pitanja čija rešenja osvetljavaju prirodu i specifičnost estetskog doživljavanja, za razliku od neestetskih doživljavanja sveta.

Potreba za ovakvim, čulno-opazajnim i emocionalnim, dakle pretežno psihičkim, a ne samo grubo fiziološkim, doživljavanjem sveta, javila se iz razvijenosti ljudske čulnosti i ljudske emocionalnosti: razvijene čulne i psihičke sposobnosti zahtevaju svoje uposlenje i nezavisno od neposredne fizičke nužde.

Radost u ovakvom doživljavanju sveta potiče, prvo, iz doživljavanja — biološki i društveno-individualno — životno značajnih predmeta, pojava, a naročito bića, i, drugo, iz uposlenja samih ljudskih organa i sposobnosti doživljavanja, pretstavljanja, saznavanja i osećanja i, u krajnjoj liniji ljudskog preobražavanja sveta. Ova radost mora se po svome poreklu i psihičkoj osnovi razlikovati od drugih vrsta emocija zadovoljstva. Za razliku od drugih osećanja nazivamo ih estetskim. Njihovu specifičnost gledaju estetičari u njihovoj naročitoj „dubini“, „uzvišenosti“, „potresnosti“ i sl. u vezi sa posebnim vrstama i tipovima estetskih likova odn. njihovim doživljavanjima.

Na osnovu izloženog utvrđujemo sledeće osnovne odlike estetskog doživljaja:

1. estetski doživljaj je nezavisan od grube fizičke nužde, i to u dvostrukom smislu: prvo, što ne potiče, i drugo, što ne služi zadovoljenju neposredne fizičke (bolje fiziološke) nužde;

2. estetski doživljaj jeste doživljaj životno značajnog predmeta, bića ili pojave, ne u njihovoj neposrednoj potrebi i upotrebi, već u opazajno-likovnom i sazajno-emocionalnom odražavanju;

3. estetski doživljaj karakteriše se naročitom, živom emocionalnošću, tzv. estetskom radošću;

4. estetsko doživljavanje potiče iz potrebe svestranijeg i dubljeg doživljavanja i očovečenja sveta putem njegovog opazajno-likovnog i sazajno-emocionalnog aktivnog odražavanja; i

5. Suština estetskog doživljavanja sastoji se u subjektivnom opazajno-likovnom i sazajno-emocionalnom odražavanju životno, — društveno i individualno, — značajnih predmeta, bića i pojava objektivnog sveta (prirode, društva i ličnosti).

U suštini estetski doživljaj jeste naročiti, vrlo složen način „usvajanja sveta od čoveka“; to je specifičan, upravo estetski, način usvajanja i aktivnog „očovečenja prirode“ i afirmacije čoveka kao svesnog i društvenog bića.

Proces estetskog doživljavanja je veoma složen: u njemu

učestvuju pre svega čulni organi sa svojim funkcijama (gledanje, slušanje), a zatim i mnogo složeniji psihički procesi, kao pretstavljanje, sećanje, fantazija, mišljenje, volja i naročito emocije, bez kojih nije moguć estetski doživljaj. Estetsko doživljavanje zasniva se na čitavom, višestrukom odražavanju sveta, na svima, međusobno povezanim, uslovljenim i prožetim formama odražavanja prirodne i društvene stvarnosti: na opažajno-čulnom i pretstavno-misaonom kao i emocionalnom odražavanju, tj. saznavanju i osećanju života i sveta. Estetsko doživljavanje pretstavlja jednu od najviših formi ljudskog subjektivnog odražavanja objektivnog sveta tj. prirodne i društvene stvarnosti: to je cvet ljudskog života.

Od drugih osnovnih oblika odražavanja i doživljavanja sveta estetsko doživljavanje se razlikuje nizom svojih bitnih odlika ali se, u isti mah, i višestruko prepliće sa tim oblicima i načinima doživljavanja sveta. Tako se estetsko doživljavanje razlikuje od logičkog, misaono sazajnog doživljavanja sveta:

1. po svome poreklu i strukturi: estetsko doživljavanje potiče iz potrebe likovno-emocionalnog odražavanja i očovečenja prirode, — bar u osnovi, — a logičko, pretežno, iz potrebe pojmovnog odražavanja i saznanja njegove objektivne zakonitosti kao osnove praktičnog savladavanja i iskorišćavanja objektivne stvarnosti;

2. po svom predmetu, koji čine samo životno značajni predmeti, pojave i naročito živa bića, dok predmet misaonog saznanja čini celokupna objektivna stvarnost prirodna i društvena, uključujući, privremeno, i predmete od čisto teoriskog značaja; drugim rečima: predmet mišljenja odn. logičkog saznanja može biti svaki objekat i svaka pojava, a estetskog doživljavanja samo određene pojave i predmeti i bića objektivne stvarnosti; i

3. po svome cilju: za estetsko doživljavanje sveta uvek je bitna subjektivna strana njegova, specijalno emocionalna; naprotiv, cilj logičkog usvajanja sveta je objektivno stanje stvari, što slobodnije od subjektivnih momenata.

Estetsko doživljavanje nije nikad bitno i jedino saznanje objektivne zakonitosti već i neposredno i emocionalno doživljavanje prirodne i društvene stvarnosti. Međutim po svom krajnjem cilju, tj. po afirmaciji čoveka kao društvenog i „čoveknog čoveka“ kroz očovečenje prirode i čoveka, estetsko i misaono doživljavanje, ili bolje usvajanje sveta, se slažu; samo sredstva i načini ostvarenja ovog cilja su različiti. Sem toga estetsko doživljavanje i misaono logičko saznavanje sveta mnogostruko se prepliću: mišljenje, logičko, pojmovno saznanje učestvuje u estetskom doživljavanju, a kadkad i samo može imati estetske kvalitete.

Najzad u odnosu na četvrto osnovno pitanje problematike estetskog doživljavanja, tj. na problem njegova odnosa prema umetničkom stvaralaštvu, utvrđujemo sledeće:

1. Estetski doživljaj moguć je i bez umetničke delatnosti u užem smislu, tj. bez pravog i potpunog stvaranja umetničkog dela; ovakvi estetski doživljaji bili su prvi estetski doživljaji u genezi prvobitne umetnosti, kada je prvobitni čovek sa estetskom radošću doživljavao za njega životno značenje pojave ali još nije bio u stanju da ih umetnički oblikuje; ovakve estetske doživljaje predstavljaju doživljaji pripodno lepih objekata (koje čovek nije stvorio, bar ne kao što i u kom stepenu stvara umetnička dela); najzad estetski doživljaj bez umetničke delatnosti, upravo bez umetničkog stvaralaštva, imamo u svakom estetskom doživljaju onih umetničkih dela koje nismo sami stvorili.

2. Umetnička delatnost i umetničko stvaralaštvo nisu mogući bez estetskog doživljavanja, jer estetski doživljaj čini osnovu umetničkog dela i njegov sadržaj. Umetničko delo bez estetskog doživljaja ne može biti pravo umetničko delo već predstavlja veštačku, formalističku konstrukciju koja može ličiti na umetničko delo, ali nije to jer je lišena pravog estetskog sadržaja. Bez estetskog doživljavanja niti je moguće pravo umetničko stvaralaštvo niti je moguća prava umetnička interpretacija umetničkih dela (napr. muzičkih, pozorišnih): nužno je doživeti, „osetiti“ isvesnu životno značajnu pojavu, da bi se ona mogla umetnički oblikovati kao i reprodukovati; zato se za pravo umetničko delo s pravom kaže da ono predstavlja „doživljaj“.

3. Umetnička delatnost u širem smislu, kao estetsko usvajanje ili estetsko očovečenje prirode, dijalektički je uzajamno uslovljeno i povezano sa estetskim doživljavanjem u užem smislu. Razvojno posmatrajući ovo znači da su se estetsko doživljavanje i umetnička delatnost razvijali uporedno i to jedno kroz drugo: kada je prvobitni čovek estetski doživio irvasa, bivola ili ribe, on je odmah nastojao da ih i umetnički oblikuje, i obrnuto: umetnički ih oblikujući on ih je estetski doživljavao u ljudski potpunom smislu.

U ovom i jedino u tom smislu, tačno je tvrđenje T. Pavlova, njegov „važan zaključak“, da je „čovek samo onda kada je i ukoliko je stvorio i ukoliko razvija svoju umetnost... počeo isto tako i prirodne stvari da percipira estetski u punom smislu reči“.³⁾

Međutim i pored tačnosti, koju ima u odnosu na razvojno-istorisko posmatranje umetnosti i estetskog doživljavanja sveta, valja istaći da gornji „važan zaključak“ ima bar tri ograničenja svog važenja: 1. mora se priznati i vremenski prioritet estetskom doživljavanju nad umetničkom detalnošću uopšte, bar u početku prvobitne umetnosti; 2. mora se priznati da se estetsko doživljavanje javilo najpre na osnovu proizvodne delatnosti kao

³⁾ Т. Павлов, Основни вапроси на естетиката, БАН, София, 1949 том I, р. 48.

jedna od njegovih posebnih crta, a ne kao rezultat već oformljene i osamostaljene umetničke delatnosti; i 3. estetsko doživljavanje prirode mora se smatrati za prvobitnije od estetskog doživljavanja umetničkih dela (makar estetsko doživljavanje prirode isprva i ne bilo tako potpuno).

Sem navedenih razloga protiv Pavlovljevog shvatanja odnosa između estetskog doživljavanja prirode i doživljavanja umetničkih dela, govori, indirektno, i takva posledica tog shvatanja kakvu pretstavlja usvajanje Langeove teorije „obratne iluzije“ (v. str. 39). U prilog Pavlovljevog shvatanja govori teorija estetskog dopadanja kao „unutarnjeg podražavanja“ K. Grosa. Međutim, ova teorija je pogrešna ukoliko identifikuje estetsko dopadanje sa tobožnjim naknadnim „unutarnjim“ kopiranjem umetničkog stvaranja dela, jer ovo sadrži mnogo procesa i doživljaja koji ne ulaze u estetski doživljaj.

II. Društveni karakter estetskog doživljavanja

Društveni karakter čovekove delatnosti i čovekove svesti već ukazuje i na nužan društveni karakter estetskog doživljavanja. Čovek se „osvestio“ i kvalitativno odskočio od instinktivnog odnošenja pripadnika stada, međusobno i prema prirodi, tek kroz, na osnovu društvene delatnosti, društvene proizvodnje. U tom smislu duboko je istinit Marksov stav o društvenom karakteru ljudske svesti: „Svest je već od samog početka... društveni proizvod i ostaje to dokle god ljudi postoje“;⁴⁾ i dalje: „Svest ne može biti nikad ništa drugo do svesno biće, a biće ljudi jeste stvarni proces njihova života“ (16).

U odnosu na estetsko doživljavanje kao oblik ljudske svesti ovo znači da i estetsko doživljavanje ima društveni karakter i da je ono, u osnovi, doživljavanje ljudskog bića, tj. „ljudskog procesa života“. Taj društveni, uvek konkretan, dakle, društveno-istoriski karakter estetskog doživljavanja i čini jednu od njegovih bitnih odlika. To je istakao ne samo Plehanov već i mnogi građanski teoretičari i istoričari estetike i istorije umetnosti.

(1) Koliko su estetsko doživljavanje, estetski ukus i umetničko stvaralaštvo društveno-istoriski uslovljeni vidi se najpre po tome što se oni svestrano, — sadržajno, idejno i formalno, — menjaju i razvijaju u zavisnosti i na osnovu razvoja društvenog materijalnog bića i njegove ideološke nadgradnje. Estetsko doživljavanje i umetničko stvaralaštvo prvobitnog čoveka i prvobitne umetnosti pokazuju ne samo kvalitativnu ograničenost već i niz kvalitativnih osobenosti kojima se razlikuju od svih potonjih formi estetskog doživljavanja i umetničkog stvaralaštva.

⁴⁾ Marks i Engels, Loc. cit., p. 35.

Uopšte se mora tvrditi: *sa promenom i razvojem materijalne i ideološke strukture društva menja se i razvija i estetsko doživljavanje, i estetski ukus i umetničko stvaralaštvo.*

Koliko se menja estetski ukus u vezi sa društvenom strukturom vidi se jasno iz shvatanja lepote ljudskog tela. Za čoveka prvobitne zajednice lepa je bila žena herkulskih dimenzija trupa i grudi („Vilendorfska Venera“), za grčkog robovlasnika to je bila Miloska Venera, za feudalca – hrišćanina to je zbrađena, svetačka, ikonska Madona, za renesansne majstore to je živa, puna i zdrava žena mlade građanske klase, za dekadentnog buržuja to je „gerla“, za čoveka socijalizma to je žena čovek i radni drug. Lepu ilustraciju zavisnosti estetskog ukusa od uslova i načina života daje i Černiševski ističući kontrast seoske i aristokratske lepote.

U vezi i zavisnosti od menjanja i razvoja estetskog ukusa menjaju se i predmet, sadržaj i forma umetničkog stvaralaštva.

Na osnovu izloženog jasno je da se navedeni opšti stav o društveno-istoriskom karakteru estetskog doživljavanja i umetničkog stvaralaštva mora konkretizovati na sledeći način: estetsko doživljavanje, estetski ukus i umetničko stvaralaštvo menjaju se u zavisnosti od promene razvitka (nastanka, menjanja, razvitka i nestanka) osnovne ekonomsko-ideološke, dakle i klasne strukture društva. Zato se sasvim pravilno može i mora govoriti o prvobitno rodovskom, o raznim oblicima klasnog, tj. o robovlasničkom, feudalno-hrišćanskom, građanskom, i socijalističkom estetskom doživljavanju, estetskom ukusu i umetničkom stvaralaštvu — sa njihovim posebnim odlikama i raznovrsnim posebnim oblicima.

(2) Društveni karakter estetskog doživljavanja i umetničkog stvaralaštva potiču, u osnovi, otud što su estetsko doživljavanje i umetnička delatnost, u „poslednjoj instaciji“, uslovljeni društvenim materijalnim bićem, a u višim, sporednijim instancama, i celokupnom strukturom društva, tj. tehnikom, naukom, moralom i politikom; da i ne spominjemo uslovljenost pogledom na svet (najpre mitologijom a zatim filozofijom).

Činjenica, da se u slikarstvu u Srednjem veku negovala „freska“, da se u Renesansu javila „tempera“ a docnije „ulje“, da se, naprimet, kino-umetnost javila i razvila tek u 20-tom stoleću blagodareći razvitku tehnike — jasno pokazuju kako i koliko estetsko doživljavanje i umetničko stvaralaštvo zavise i razvijaju se u vezi sa razvojem tehnike. Ali pored ove, više manje spoljašnje, tehničke i formalne, uslovljenosti mnogo je važnija sadržajna — materijalna i idejna — uslovljenost estetskog doživljavanja i umetničkog stvaralaštva od strane određenog društva.

(3) Sa dijalektičko i istorisko materijalističkog stanovišta mora se tvrditi: *estetsko doživljavanje i umetničko stvaralaštvo su, u osnovi, samo naročiti vidovi odražavanja — doživljavanja*

i umetničkog oblikovanja — društvenog, materijalnog i idejnog, bića čoveka; u klasnom društvu klasnog, u nacionalnoj zajednici nacionalnog bića čoveka.

Sa ovog stanovišta socijalističko umetničko stvaralaštvo pretstavlja, u osnovi, samo estetsko doživljavanje i umetničko oblikovanje socijalističkog društvenog bića čoveka: predmeta, procesa i pojava njegova života i rada, zasnovanim na socijalističkim produkcionim odnosima i odgovarajućoj socijalističkoj ideologiji i psihologiji. Estetsko doživljavanje i umetničko stvaralaštvo socijalističkog čoveka drukčiji su od onih kod građanina ili robovlasnika čak i kada se radi o doživljavanju prirodnih lepota i o slikanju pejzaža: i ovima socijalistički način života i shvatanja sveta i života daje svoja nova obeležja. Neosporno je da je i čovek ranijih društvenih formacija uživao u izvesnim prirodnim lepotama, ali ne u istim ili bar ne na isti način. Tako naprimer morska bura, veliki vodopadi, grmljavina i druge prirodne pojave bile su za prvobitnog čoveka samo ili bar pretežno strašne, a ne estetske, dok su ove iste pojave za ljude koji su ih bar sazajno savladali i koji nisu njima neposredno ugroženi, postale i estetske — „lepe“, „veličanstvene“, „uzvišene“.

(4) Društveni karakter estetskog doživljavanja i umetničkog stvaralaštva ogleda se i ne samo u društvenom poreklu već i u društvenoj usmerenosti i cetishodnosti njihovoj. Estetsko doživljavanje pretstavlja društvenu potrebu čoveka kao društvenog bića. Uopšte uzev estetsko usvajanje sveta jeste društvena pojava: ono se javilo, razvija se kao društvena pojava koja potiče iz društvene potrebe i služi zadovoljenju naročite društvene potrebe čoveka. Samo kao društvenom biću čoveku je potrebna i lepota: žena se ulepšava samo kao društveno biće, radi drugih i radi sebe kao društvenog bića.

Društvena celishodnost umetničke delatnosti i estetskog uživanja ne sastoji se samo u tome što je estetsko usvajanje sveta forma afirmacije čoveka i njegovog društvenog bića već i u tome što se njime zadovoljava sama potreba estetskog usvajanja sveta koja se sve više razvija kod čoveka i postaje sve neophodnija.

Najzad društveni karakter umetničkog stvaralaštva sastoji se u tome što je umetnost jedna od forama stvaranja novog društva, nove kulture, novog života, a ujedno i novog društvenog čoveka, ako se radi o revolucionarnoj umetnosti, a sprečavanje ovog razvitka, ako se radi o nazadnoj, dekadentnoj „umetnosti“. Estetsko doživljavanje, bilo ono van ili ono u umetničkom stvaralaštvu, kao i samo umetničko stvaralaštvo su posebne forme ljudske kulturne delatnosti, ne samo najuže povezane sa ljudskom društvenom stvarnošću i ljudskim životom nego su i jedne od suštinskih pojava njihovih.

Tačnost navedenih opštih postavki o društveno-istoriskoj

uslovljenosti estetskog doživljavanja, umetničkog stvaralaštva i estetskog ukusa potvrđuje, konkretnom analizom sadržaja, forme i stilova umetničkih dela raznih epoha, svaka iole naučna tj. sadržajno-razvojna istorija umetnosti.

Međutim društveno-istoriska i klasna uslovljenost svakog umetničkog dela još nipošto ne znači da je i kvalitet odn. estetska vrednost umetničkih dela upravno srazmerna stupnju razvitka društva u kome je delo poniklo, tako da čim se prevaziđe jedna društvena formacija odmah i celokupna umetnost tog društva i te epohe gubi svoju umetničku vrednost i postaje samo istoriski značajna. Naprotiv, pojedina umetnička dela, makoliko bila društveno-klasno uslovljena, mogu, — ukoliko predstavljaju ostvarenja opšte-čovečanskih težnji, — sačuvati svoju umetničku vrednost i posle nestanka onog društva i doba u kome su ponikla. Zato je Marks s pravom tvrdio da „grčka umetnost i grčki ep još uvek pružaju umetničko uživanje i u izvesnom smislu još uvek važe kao norma i nedostižni obrazac“. A kao „norma i umetnički obrazac“ mogu služiti samo ona dela u kojima je, bez obzira na njihovu konkretnu, društveno-klasno i vremenski ograničenu uslovljenost, u izvesnom smislu i do izvesnog stepena, po umetničkom sadržaju i estetskoj formi, ostvarena neka od opšte-čovečanskih osnovnih težnji ne samo čoveka jednog prolaznog doba i društva već i ljudi raznih društvenih formacija (napr. težnja za slobodom, pravdom, za istinom i za doživljavanjem lepog).

III. Motivi i suština umetničkog stvaralaštva

Problem umetničkog stvaralaštva jedan je od najosnovnijih a u isti mah i najtežih problema estetike. Prvo rešenje ovog problema predstavlja Platonova i Aristotelova mimetička teorija ili teorija podražavanja. Razlika između Platonovog i Aristotelovog shvatanja ove teorije sastoji se u tome što je Platonova teorija izrazito idealistička; umetnička delatnost je po njemu kopija kopije ili odražavanje materijalnog sveta kao nebića u — prividu, — dok je Aristotelova teorija empirističko realistička, ali ne i grubo mimetička, jer priznaje i ulogu uobrazilje: „Umetnost delom podražava prirodu, delom upotpunjava što priroda ne može da proizvede“ — kaže Aristotel („Fizika“).

U docnijoj domarksističkoj estetici problem umetničkog stvaralaštva rešavan je na razne, većinom jednostrane i idealističke načine i teorije: raznovrsne teorije podražavanja, teorija „umetničkog nagona“, teorija genijalnosti (Kant), teorija izraza osećanja (I. Hirn, O. Konstam, Tolstoj, B. Kroče), razne teorije umetnosti kao igre i, najzad, teorija umetničkog oblikovanja E. Mojmana. Najpravilnija je teorija „pretstavljanja i oblikovanja“ empirističkog estetičara E. Mojmana koji kaže da je „umetnička delatnost po svojoj vrsti pretstavljanje i oblikovanje, a

nije podražavanje, nije igra, nije izraz osećanja“.⁵⁾ Ali i ova odredba je, i kod samog Mojmana, ostala subjektivistička i idealistička, jer je umetničko stvaralaštvo shvaćeno individualistički, bez dublje društvene, materijalne i ideološke osnove.

U marksističkoj teoriji estetike problem umetničkog stvaralaštva nije razrađivan, sem delimice i uzgred, ali nešto više je dotican problem motiva umetničkog stvaralaštva.

Domarksistička učenja o motivima umetničkog stvaralaštva većinom su jednostrana, pogrešna ili suviše opšta i proizvoljna. Tako Aristotel umetničku delatnost izvodi iz „urođene težnje“ čovekove za podražavanjem; K. Fidler i dr. iz „ljudske prirode“, iz naročitog „umetničkog nagona“; drugi opet iz pojačane psihičke aktivnosti, upravo iz genijalnosti (Kant, A. Bine, G. Seaj); najzad neki, kao Maks Desoar (Max Dessoir), poznati nemački estetičar (sada u SAD), izvodi umetničko stvaralaštvo iz — patoloških stanja svesti! Sva proizvoljnost i jednostranost ovih teorija najbolje se vidi iz učenja o motivima umetničke delatnosti. Tako se smatraju kao osnovni motivi umetničke delatnosti: „motiv izraza“, „motiv forme“, „motiv dela“; zatim se govori o individualnim i socijalnim motivima umetničkog stvaralaštva itd. Od građanskih teorija, koje izvode umetničku delatnost — ne umetničko stvaralaštvo — iz „socioloških“ osnova, najpoznatija je H. Tenova „sociološka“ teorija koja nagađa društvene osnove umetnosti („geografska sredina“, „narodni genije“, „moralna temperatura“ i sl.), ali koja ne pogađa prave istorisko-materijalne i ideološke, u klasnom društvu klasne, osnove umetničke delatnosti.

Osnovna i zajednička mana svih navedenih učenja, čak i ako sadrže momente tačnih postavki, jeste njihov subjektivizam i psihologizam: po svima njima umetničko stvaralaštvo je gotovo isključivo privatna i lična stvar. Očigledna je pogrešnost i javni formalizam tzv. „motiva forme“: teoriju „motiva „forme“ rodio je građanski dekadentski umetnički i teoretski estetički formalizam. Bežeći od istinske, sadržajne i realističke umetnosti, a i od same stvarnosti, građanski teoretičari i umetnici su celokupno umetničko stvaralaštvo sveli na pronalaženje sve originalnijih, sve novih i novih, sve ekstravagantnijih formi. Otud se, razumljivo, u teoriji pojavio kao bitan, upravo najvažniji motiv — „motiv forme“.

Najočiglednija je pogrešnost individualističkih građanskih teorija o umetničkom stvaralaštvu pri posmatranju epoha ili čitavih klasnih umetnosti. Ko bi mogao tvrditi, naprimer, da je antička arhitektura i skulptura ili renesansna umetnost delo isključivo makar i genijalnih pojedinaca, i to iz ličnih motiva? Očigledno je da je to nemoguće, jer za tako ogromnu delatnost moraju nesumnjivo postojati i dublji, širi, veći — očigledno —

⁵⁾ E. Meumann, *Aesthetik der Gegenwart*, 3. Aufl. Leipzig 1919, p. 115.

društveni motivi. Ali znači li ovo da je uloga ličnosti u umetničkom stvaralaštvu *quantité négligeable*? Nipošto! Plehanov je pokazao koliko su pogrešna oba antitetična stava o ulozi ličnosti u istorijskoj delatnosti pa i u umetničkom stvaralaštvu: 1. da je uloga ličnosti apsolutna a uloga društvenih snaga ništavna i 2. da je uloga ličnosti ništavna, a uloga društvenih snaga apsolutna. U osnovi ove prividne antinomije krije se metafizičko shvatanje i odvajanje ličnosti i društva. Stvaran odnos između ličnog i društvenih motiva, međutim, sasvim je drukčiji, a pre svega daleko od toga da se ti motivi mogu metafizički razdvojiti. Jasno je da jedan umetnik može ispevati jednu beznačajnu pesmicu ili naslikati beznačajnu sličicu po svojoj volji i iz „čisto“ ličnog motiva ili bar pretežno ličnog. Ali stvoriti jednu umetnost, naprimer srednjevekovnu arhitekturu, tj. masu ogremnih crkava, niti je mogao jedan umetnik niti se ona mogla stvoriti iz ličnih pobuda (pojedine od ovih građevina podizane su decenijama, čak i vekovima, što vremenski premaša ljudski vek). Najviše što može pojedina ličnost sastoji se u tome da „uticajne ličnosti mogu izmeniti *individualnu fizionomiju događaja i neke njihove delimične posledice*, ali one ne mogu izmeniti njihov opšti pravac koji je uslovljen drugim snagama“,⁶⁾ tj. društvenim snagama. Ilustrujući ovaj stav upravo na primeru umetničkog stvaralaštva Plehanov pravilno tvrdi da bi, da nije bilo „Rafaela, Mikelandela i Leonarda-da-Vincia, italijanska umetnost bila manje savršena, *ali bi opšti pravac njena razvika* u doba Renesansa ostao isti. Rafael, Mikelandelo, Leonardo-da-Vinci nisu stvorili taj pravac: oni su bili njegov najbolji izraz...“ (44). Razvijene društvene snage uvek će naći svoj izraz u delatnosti pojedinih ličnosti: „dovoljno dubok“ pravac određene umetnosti uvek će naći svoje ostvarivače, svoje umetnike.

Raspravljajući isto pitanje, uloge ličnosti u istoriji, Lenjin se slaže sa tvrdjenjem da „istoriju čini živa ličnost“ sa svima njenim mislima i osećanjima. — „Ali, šta određuje te misli i ta osećanja?“ „Može li se ozbiljno braniti mišljenje da se one pojavljuju slučajno, a da ne proističu neophodno iz date društvene sredine, koja služi kao materijal, kao objekat duhovnog života ličnosti i koja se odražava u njenim mislima i osećanjima s pozitivne ili s nepozitivne strane, u zastupanju ove ili one društvene klase.“⁷⁾

To „zastupanje ove ili one društvene klase“ i jeste ono što čini društvenu, a ne ličnu, osnovu umetničkog stvaralaštva. Umetnik nije nikakav apsolutni individuum, nezavisan od društva, od klase, naročito vladajuće a i potčinjene ali revolucionarne; on nije nezavisan od njenih interesa, njenih potreba, njene

⁶⁾ Plehanov, K pitanju o ulozi ličnosti u istoriji, Beograd, Kultura, 1947, p. 40.

⁷⁾ Lenjin, O književnosti, Kultura, Beograd 1949, p. 19.

ideologije, njenih zahteva i njenog umetničkog ukusa. Umetnik je *društveni čovek*, a u klasnom društvu on je *klasni čovek*. Njegov lični talenat i njegov lični ukus, ako su originalni, mogu uticati na izbor ove ili one teme, ovog ili onog predmeta i motiva kao i na fizionomiju i fakturu dela, ali oni nisu u stanju da menjaju opšti pravac, opšti metod i tip i opštu tematiku svoje umetnosti. Da li će Martinoski ili Kodžoman obraditi motiv „Mavrovo“ ili „Tresku“ itd., to je njihova lična stvar (koja takođe ima svoje određene uzroke), ali da oni, kao socijalistički slikari, moraju obraditi motive naše nove stvarnosti, to već ni pošto nije njihova lična i privatna stvar već je to nužnost naše socijalističke stvarnosti.

Ova društvena potreba i nužnost pojave i razvitka umetnosti određenog tipa i metoda, u vezi i na osnovu određene materijalne i ideološke strukture datog društva odn. naroda na određenom stupnju razvoja, i jeste osnovni, najdublji motiv umetničkog stvaralaštva. U tom smislu duboko su istinita tvrđenja Sv. Markovića o pravom pesniku kao „probuđenom delu naroda“. Pravi pesnici su „one ličnosti u narodu koje su dublje i silnije osetile sve patnje što tište ceo narod i koje su kadre da iskažu ta osećanja u veštačkoj formi...“; to su probuđeni delovi naroda, to je narodna svest o sebi samom i svojim patnjama.⁸⁾ Pravi pesnik mora da je „ozbiljno proučio... društveni život“. M. Gorki kao da ponavlja reči Sv. Markovića kada tvrdi da je pravi umetnik, bio on toga svestan ili ne bio, „organ klase, njeno čulo“, „oko, uho i glas klase“. Umetnik nije, dakle, nikakav „čovek uopšte“, niti je niti može biti „unutarnje slobodan“, jer on uvek „prima, formuliše, prikazuje raspoloženja, želje, uzbuđenja, nade, strasti, interese, poroke i vrline svoje klase, svoje grupe“.⁹⁾

Umetnik je uvek „organ klase“, čak i kada ideološki ne stoji na pozicijama klase čiji život slika. U ovom pogledu izvanredno su karakteristični slučajevi Balzaka i savremenog slavnog slikara Pabla Pikasa: oni ni jedan ni drugi ne stoje na ideološkom stanovištu one klase čiju su umetnost dali: Balzak je ideološki bio legitimist a Pikaso je komunist; pa ipak su oni, u svojim delima, „glasovi svoje klase“, tj. buržoazije, jer Balzak, makoliko da je žigosao poroke (gramzivost, tvrdičluk itd.) buržoazije, ipak je, u suštini, opisao pobjedu, trijumf buržoazije nad njegovim vrlim plemstvom; isto tako i Pikaso, makoliko bio ubeđeni komunist, ipak je dao dekadentnu i formalističku „umetnost“ upravno dekadentne buržoazije čiju potrebu i „utehu“ pretstavlja Pikasova umetnost.

Pored opšteg, društvenog, klasnog motiva, postoje, me-

⁸⁾ Sv. Marković, Pevanje i mišljenje i Realnost u književnosti, NO, POK, 1947, p. 27.

⁹⁾ M. Gorki, O literaturi, Kultura, Beograd 1949, p. 54.

đutim, i lični motivi umetničkog stvaralaštva. Kao lične motive umetničkog stvaralaštva građanski estetičari ističu i motiv „slave“, „motiv originalnosti“, „motiv zarade“ i sl. Za sve ove motive, koji su sasvim realni, naročito u buržoaskoj dekadentskoj umetnosti mora se reći da to nisu pravi motivi umetničkog stvaralaštva.

Ali, iako je svaki umetnik uvek „organ klase“ i pripadnik određenog društva, naroda i doba, ipak je umetnik uvek i nužno određena individualna ličnost, sa individualnim estetskim shvatanjima, osećanjima i težnjama. Razume se da individualnost umetničkog shvatanja i motiva ne može biti nekakva apsolutna individualnost, jep se u njoj uvek sadrže i ogledaju opšta društvena ideološka pa i posebna umetnička shvatanja, ali je ipak činjenica da svima tim shvatanjima daje izraziti žig upravo umetnikova ličnost. Zato je svako pravo, pojedinačno, umetničko delo, uslovljeno kako društveno-istoriski u stvari, ne samo opšte uzev, delo određene klase i određenog doba, veći, po svom motivu i po formi, u većem ili manjem stepenu i delo samog umetnika kao pojedinačke ličnosti. Pojedinačno umetničko delo je nužno, u navedenom smislu, delo umetnikova ličnosti, jer je u njemu ostvapen *individualni* umetnički doživljaj opšte prirodne i društvene stvarnosti. Sva individualnost umetničkog doživljaja ogleda se u inndividualnim crtama, odlikama i karakteristikama umetničkog dela. Tako je, naprimer, slikanje živih prirodnih ljudi, bio opšti društveno klasni motiv renesansne umetnosti. Ali lik Đokonde jeste, ne samo društveno, već, u prvom redu, individualno uslovljen umetnički doživljaj samog Leonarda da Vinčia. I upravo zato što je lično uslovljen nije se moglo, niti za života Leonardova niti docnije, pojaviti ne samo isto nego ni slično umetničko delo. Isti je slučaj i sa svakim pravim umetničkim delom, naprimer sa poemom „Jama“ Gorana Kovačića, koja takođe pretstavlja jedinstveno, jedanput dato, umetničko delo jedne umetničke ličnosti bez obzira na istovremeni njegov duboko klasni i opšte čovečanski smisao.

Pravni, konkretno-dijalektički odnos između društvene i individualne uslovljenosti pojave i karaktera umetničkog dela tačno je odredio drug Đilas pojmom umetnika ne samo kao društvenog niti samo kao individualnog, već kao jedinstvenog, — upravo, — „*društvenoindividualnog bića*“: „Umetnikov doživljaj, emocija itd. jeste... lični konkretan doživljaj umetnika kao čoveka, to jest — kao ljudskog i društvenoindividualnog bića“.*

Pored društvenog, opšteg motiva, osnovni lični motivi istinskog umetničkog stvaralaštva jeste intenzivan lični estetski doživljaj neke u prvom redu individualno značajne pojave. Na osnovu ovakvog doživljaja, uz svest, znanje o njegovom druš-

*) M. Đilas, „Ideja i umjetničko djelo“, Književne novine, God. IV, Br. 41,

tvenom, klasnom ili opšte čovečanskom značaju, i intenzivno emocionalno njegovo doživljavanje, javlja se i lična potreba i lično htenje ne da se prosto i samo izraze doživljena osećanja („motiv izraza“ u građanskoj estetici) već da se umetnički oblikuje dati estetski doživljaj. Kroz ovo umetničko oblikovanje se upravo i razvija u punoj meri onaj osnovni estetski doživljaj koji u svakom slučaju čini osnovu samog umetničkog stvaralaštva.

Moglo bi se приметiti da se umetnički može oblikovati svaki značajan doživljaj — ne samo estetski. Tako je, naprimer, slikar Andrejević — Kun mogao doživeti stvaran juriš kraljevske žandarmerije na studente u Beogradu 14 decembra 1937 g. i u tom njegovom doživljaju nije moglo biti ničeg estetskog (jer je on bio brutalan i odvratn). Pa ipak Kun je dao umetničko delo visoke vrednosti „14 decembar: Za mir, hleb i slobodu“.

Pravi estetski doživljaj, osnova ove slike, nije doživljaj pravog pokolja, i ako je i ovaj od odlučujućeg značaja, već je to onaj psihički doživljaj umetnika kada je on, sećajući se stvarnog 14 decembra, realno psihički (u imaginaciji) estetski doživeo događaj (upravo detalj tragičnog događaja) tog dana.

Nešto drugačiji je slučaj kod poznate pesme B. Koneskog „Teškoto“: pesnik je mogao da ima estetski doživljaj same pesme i pri posmatranju narodne igre „Teškoto“. Ali ovde treba razlikovati običan estetski doživljaj ora „Teškoto“ od onog, idejno i emocionalno, mnogo dubljeg estetskog doživljaja pesnikova koji je poslužio kao osnova njegovog poetskog dela.

Stvarno se u estetskom doživljavanju kod umetničkog stvaralaštva mogu razlikovati, iako ne uvek, najtešnje međusobno povezane tri faze doživljavanja života značajnog događaja ili pojave: 1. doživljaj samog stvarnog događaja ili pojave (koji može biti i ne estetski); 2. estetski realan, ali samo psihički oblikovan prvi predmet ili događaj i 3. umetnički čulno-opazajno oblikovan estetski doživljaj u njegovoj punoj predmetnoj umetničkoj oformljenosti. Prva i druga, kao i druga i treća faza estetskog umetničkog doživljavanja često su potpuno prožete, dok se prvi i treći momenat više razlikuju.

Sušтина umetničkog stvaralaštva pretstavljala je za ranije estetičare unekoliko tajanstvenu, mističnu, nerealnu čisto duhovnu pojavu i otuda gotovo neobjašnjivu. Teorijom naročitog duševnog stanja, inspiracije kao „dolaska duha“ ili umetničke Muze (reminiscencija na „našestvije sv. Duha“) objašnjavano je umetničko stvaralaštvo. U stvari, pravo umetničko stvaralaštvo pretstavlja naročitu psihičku, a i fizičku, posebnu delatnost, ali ne „čisto“ duhovno i mistično, idealno, već sasvim realno psihičko stanje. Ne malu ulogu igra i spoljašnja tehnička strana ove delatnosti koju je istakao već i Hegel (kod Getea i Šilera).

Suštinu umetničke stvaralačke delatnosti gledao je Gorki u naročitom intenzivnom pamćenju: „Stvaralaštvo — piše Gorki —

to je onaj stupanj napregnutosti rada našeg pamćenja kada brzina tog njegovog rada izvlači iz rezervoara naših znanja i utisaka najistaknutije i najkarakterističnije činjenice, slike, pojedinosti — i sažima ih u najtačnije, najjasnije opšte razumljive reči.¹⁰⁾

Ovo tvrđenje Gorkog, međutim, jednostrano je ukoliko ističe samo funkciju pamćenja u procesu stvaranja tipičnih likova u književnom stvaralaštvu. U procesu umetničkog stvaralaštva intenzivne su i druge psihičke funkcije: opažanje, sećanje, mišljenje, emocije i voljni procesi, jer bez opažanja, sećanja i mišljenja nije moguće *otkriti i utvrditi životno značajne pojave, izdvojiti bitne momente od slučajnih i nebitnih što čini prvi suštinski momenat umetničkog stvaralaštva.*

Iz ovog momenta neposredno sledi da bez stvarnog, dubokog saznanja suštine pojava, koje čine predmet umetničkog oblikovanja, ne može biti visokog umetničkog stvaralaštva. Jer bez ovoga nije moguće dati umetničko delo istinske sadržajnosti.

U vezi sa prvim stoji *drugi suštinski momenat istinskog umetničkog stvaralaštva: to je stvarno i duboko emocionalno doživljavanje predmeta estetskog doživljaja.* Umetnik koji nije i emocionalno doživeo utisak predmeta svoje umetničke obrade ne može dati emocionalno izražajne umetničke likove, što je jedan od bitnih kvaliteta pravog umetničkog lika.

Najzad treći suštinski momenat umetničkog stvaralaštva čini naročita volja, htenje umetničkog oblikovanja estetskog doživljaja.

Bez ovog umetničkog htenja nemoguće je umetničko stvaralaštvo: ova volja, uz savladavanje tehničke strane umetničkog oblikovanja, nužan je uslov ostvarenja istinski umetničkog dela (i u reprodukciji). Samo htenje umetničkog oblikovanja ispoljava se i razvija u umetničkoj praksi, tj. u samom, i tehničkom, ostvarenju umetničkog dela.

Umetnička volja i umetničko htenje u mnogome se zasnivaju na prvim dvama suštinskim momentima umetničkog stvaralaštva: na saznanju suštinskih momenata životno značajnih pojava i na njihovom intenzivnom emocionalnom doživljavanju.

Jačina umetničkova htenja zavisi u mnogom od svesnosti i jasnosti cilja njegova stvaralaštva. Ne malu ulogu u pesničkom stvaralaštvu Gorkog, Majakovskog ili Gorana Kovačića igrala je njihova svest da njihova umetnost služi radničkoj klasi, socijalističkoj revoluciji i izgradnji pravičnijeg i lepšeg života.

Treba podvući da navedeni suštinski momenti umetničkog stvaralaštva ne slede uvek vremenski jedan za drugim, već se često javljaju jednovremeno, a uvek su momenti jednog jedinstvenog procesa.

Suština umetničkog stvaralaštva sastoji se u umetničkom oblikovanju estetski docivljenih životno, društveno i individualno,

¹⁰⁾ M. Gorki, Loc. cit., p. 197.

značajnih pojava na osnovu njihovog istinskog saznanja, emocionalne doživljenosti i voljnog htenja za umetničkim oblikovanjem estetskog doživljaja.

Krajnji smisao umetničkog stvaralaštva i umetničkog doživljavanja uopšte utvrdio je Marks shvatajući umetnost kao jednu od posebnih formi društvene svesti i posebnih oblika „očovečenja prirode“, ali ne samo prirode van čoveka nego i samog čoveka, tj. stvaranja i razvoja samog čoveka kao društvenog bića. Jer „produkcija ne producira samo predmet za subjekt nego i subjekt za predmet“¹¹⁾ — što u odnosu na umetničko stvaralaštvo znači da je njegov najdublji smisao ne samo u proizvodnji umetničkog dela, tj. u stvaranju i razvijanju same umetnosti već i stvaranju višeg, estetskog, pored intelektualnog i moralnog, kulturnog čoveka i sve lepšeg ljudskog života. Ali kako lepšeg života ne može biti bez slobode svestranog razvoja čoveka, to smisao *umetničkog* stvaralaštva leži i u oslobođenju čoveka od svake biološko-životinjske i društvene, rodovske i klasne, ograničenosti i ropstva kao i u ostvarenju sve slobodnijeg i uopšte čovečnitetog života.

Navedene opšte postavke o suštini umetničkog stvaralaštva ilustrovaćemo na pesmi B. Koneskog „Teškoto“ u kojoj nalazimo bitne momente umetničkog, posebno pesničkog stvaralaštva.

Životno i društveno značajnu pojavu, koja je poslužila kao predmet pesnikovog estetskog doživljaja, čini poznato makedonsko oro „Teškoto“. Samo po sebi ono već pretstavlja umetničko delo, jedan od osnovnih oblika makedonske narodne plesne umetnosti. To folklorno umetničko delo poslužilo je pesniku kao predmet poetskog estetskog doživljaja koji se sastoji u tome što je otkrio i saznao duboki društveno-istoriski smisao te narodne igre u istoriskom životu i biću makedonskog naroda i što je to snažno osećajno doživeo. Pesnikovo umetničko stvaralaštvo u ovom slučaju sastoji se, prvo, u tome što je doživeo samo oro „Teškoto“; i drugo, što je ovaj osnovni estetski doživljaj saznanjno-emocionalno preradio u nov, poetski, estetski doživljaj i, treće, što je uz učešće svih osnovnih psihičkih procesa uspeo da oblikuje ovaj estetski doživljaj u sadržajno i formalno novoj, poetskoj, umetničkoj formi.

Cela pesma prožeta je snažnim saznanjno-emocionalnim momentima, počev od prvih problemskih stavova:

„О тешкото! Сурли што м диво ќе пишнат,
што м тапан ќе грмне со подземен екот —
во градиве зошто жал лута ме стиска“¹²⁾ itd. pa do kraja.

Što čini osnovni smisao ovog ora koje počinje teškim i sporim

¹¹⁾ K. Marx, Zur politischen Ökonomie, Stuttgart 1922, XXIII.

¹²⁾ Б. Конески, Песни за земјава и љубовта, Скопје 1950, р. 3.

— da bi se završilo burnim ritmičkim tempom — to je osnovni problem za pesnika. Rešavajući ovaj problem pesnik otkriva pravu suštinu i krajnji društveno-istoriski smisao ora „Teškoto“, njegovu društveno-istorisku i narodnu osnovu: ova igra nije, drugo do izraz mračne i teške prošlosti makedonskog naroda; njegovih bezbrojnih stradanja, ali i večito žive buntovničke čud; to nije oro pojedine grupe i u jedno vreme već je to oro celog naroda, čitavih generacija:

„и, еве, кај иде од маглата матна
се сенка до сенка, се еден до друг —
во бескрајно oro син оди по татка,
по деда си — внук.

Времињата мрачи се њивното поле,
и њивната свирка — на прангите свекот,
а главите им се наведени доле,
и покраце врват — се чекор по чекор.

О времиња, што ве в мрак родот мој минал,
кој збор ќе ми најде за вашата стрв?!
кој збор ќе ми најде за ужасот знат
над пустош и крв?!“

Četvrta, peta i deveta strofa slikaju ne samo slobodan razmah i neodoljivu silu ora, u koju se ono razvilo iz teških početnih koraka, već otkrivaju i unutrašnju bit života makedonske zemlje i naroda, njegovu tragediju, — stradanje i vekovnu patnju, ali i iskonsku životnu snagu, neodoljivu težnju za slobodom i čovečnu veličinu makedonskog naroda:

„И божем се врасло кипнатово oro
со исконска сила за земјава наша
и во него шуми на реките зборот,
и во него рика див ветер и страшен
и во него шепнат узреани житја“ ...

Od vekovne „krvave bolke“ i „robije klete“ budi se duša naroda: „За радосна челад, за слободен свет, од песна — за љубов.“

Iz posljednjih strofa vidimo, najzad, da preobražaj ora, iz teškog i ropskog u buntovnički silno, slika ustanak vekovima potlačenog naroda, njegov uspon iz teškog i prigušenog ropskog jada u kliktavu radost života oslobođenog naroda:

„О тешкото! Синцир ти беше на робја,
дур не стана народ во лиснава гора,
се дурн со јадот од векови собран
не поведе бујно; бунтовничко oro“.

Tako konkretna analiza pesme „Teškoto“, uprkos njene složene umetničke strukture, potvrđuje tačnost naših osnovnih

postavki o umetničkom stvaralaštvu. Isti slučaj mora biti i sa svakim istinskim, idejno i emocionalno sadržajnim i društveno značajnim i umetnički vrednim delom. Naprotiv, besadržajna, formalistička i skroz subjektivistička dela dekadentne građanske umetnosti stvarno protivreče marksističkoj teoriji umetničkog stvaralaštva, ali to nipošto ne znači da je ova teorija pogrešna. Naprotiv: to znači samo da su dela dekadentne umetnosti lažna i neistinita, samo prividno umetnička kao i sama ta „umetnost“.

IV. Umetničko oblikovanje kao stvaranje realnih i tipičnih likova

Jedan od — za izgradnju naučne estetike — najdragocelnijih delova zaostavštine klasika marksizma, Marksa i Engelsa, predstavlja njihovo shvatanja umetničke realnosti, tipičnosti i individualnosti umetničkih likova. To shvatanje je konkretno dijalektičko. Između sva tri ova momenta, kao bitnih kvaliteta umetničkog lika, postoji organska dijalektička povezanost i uzajamna uslovljenost: tipičan lik mora biti realan, jer inače ne može biti istinski tipičan; isto tako mora biti individualiziran, jer bi inače predstavljao nerealnu, praznu shemu, a ne realan lik; a da bi lik bio realan, on opet mora biti tipičan i individualan, tj. on mora sadržati umetnički oblikovane tipične crte u individualiziranoj formi. Konkretno — dijalektička povezanost sva tri momenta odraz je konkretno dijalektičke povezanosti opštih i posebnih odredaba stvarnih predmeta i pojava prirodne i društvene stvarnosti. Razume se da su sva tri momenta umetničkog lika nerazlučno povezana i sa idejnošću, sa idejno-emocionalnim sadržajem, kao i sa realnom društveno-istoriskom osnovom umetničkog dela.

Upravo u takvoj realnoj, — konkretno — dijalektičkoj, — povezanost tretira Engels navedena tri momenta umetničkog oblikovanja gledajući u njima i u njihovoj razradi glavne kvalitete ne samo građanske realističke već i buduće, „kvalitetne“, socijalističko-realističke umetnosti.

U prikazu dela o Februarskoj revoluciji u Francuskoj 1848 g. A. Chenu-a i L. de la Hodde klasici marksizma kritikuju oba dela zbog idealizma: ovi spisi, iako imaju za predmet stvarne revolucionarne događaje, „ipak nisu ništa manje udaljena od stvarnog, istini vernog prikaza lica i događaja“;¹³⁾ jer se „u ovim onebotvorenim rafaellovskim slikama gubi sva istinitost prikazivanja“ (55).

U poznatom pismu mis Harknes Engels ističe da ga je „najviše dirnula“ njena „smelost pravog umetnika“ koja se ogleda „u realističkoj istinitosti prikazivanja likova“, naročito lika A. Granta koji je „majstorski data figura“. Ali realizam Har-

¹³⁾ Marks i Engels, Loc. cit., p. 55.

knesove „Gradske devojke“ ipak nije po Engelsovom mišljenju dovoljan, nije potpun. Otkrivajući njegove nedostatke Engels postavlja kao osnovno načelo realističkog umetničkog oblikovanja: „*verno oblikovanje tipičnih karaktera u tipičnim uslovima*“.

Obraćajući se piscu Engels priznaje da su njeni „karakter, doduše, dosta tipični u okvirima u kojima ih opisuje, ali nisu u istoj meri tipične i okolnosti koje ih okružuju i navode na delanje“, te usled toga ni cela pripovetka „nije dovoljno realistična“, jer realizam... osim tačnosti detalja, pretpostavlja verno oblikovanje tipičnih karaktera u tipičnim uslovima“(56).

Realizam „tipičnih karaktera u tipičnim uslovima“, ispoljen „uprkos autorovim shvatanjima“, nalazi Engels u delu Balzaka, koga smatra „većim realinom nego sve Zole prošlosti, sadašnjosti i budućnosti“, jer Balzak u svojoj „Ljudskoj komediji“ daje „vanredno realističke likove“ upravo u „tipičnim okolnostima“ francuskog društva u razdoblju između 1818—1848 g. Suština Balzakovog realizma sastoji se u tome što je on shvatio konkretnu dijalektiku društvenog zbivanja doba koje je slikao, što je *video* nužnost propadanja svojih voljenih aristokrata i što ih je opisivao kao ljude koji bolju sudbinu i ne zaslužuju, a što je prave ljude budućnosti *video* tamo gde su se u ono doba jedino i mogli nalaziti“(58), tj. u redovima buržoazije. To sagledanje konkretne dijalektike društvenog razvoja i njegovo verno umetničko oblikovanje pretstavlja po Engelsu „jednu od najgrandioznijih crta starog Balzaka“.

U čemu se sastoji bit realističkog tipičnog oblikovanja umetničkih likova otkriva nam Engels u pismu ženi K. Kauckog. Tajna realističkog oblikovanja ne sastoji se samo u davanju prosto tipičnih umetničkih likova — što bi pretstavljalo prazno shematiziranje — već u individualizaciji opšteg, „tipičnog“. Osnovna crta realističkog umetničkog oblikovanja sastoji se u tome da se opšte, bitne odlike karaktera prikažu u konkretnom dijalektičkom jedinstvu sa pojedinačnim, individualnim. Ovakvu realističku individualizaciju opštih karakternih crta nalazi Engels u delu Kaucke koja daje, slikajući sredine aristokrata i radnika, „oštru individualizaciju karaktera“ tako da je „svaki od tih karaktera tip, ali u isti mah i sasvim određeni pojedinac“(60), „baš taj“, konkretno „taj“ a ne i neki drugi.

Nedostatak konkretne individualizacije opšteg, apstraktnog, u umetničkom oblikovanju ilustruju Marks i Engels u kritičkom prikazu romana E. Sia — „Misterije Pariza“. Nerealističnost, idealizam i lažnost ovog dela potiče od nedostataka konkretne individualizacije opšteg, apstraktnog: „Tajna kritičkog prikaza Misterija Pariza jeste tajna spekulativne, hegelovske konstrukcije“(62). Si-ovi karakteri nisu konkretni, individualizirani tipovi, već su to shematske ličnosti, apstraktni likovi opštih ideja (divljaštva u civilizaciji, bespravlja u buržoaskoj državi itd.).

Metod ovakve, hegelovske, apstraktno, idealističke kon-

strukcije klasici ilustruju na primeru shvatanja „ploda“. Spekulativno mišljenje proglašava pojam „plod“ za supstanciju a pojedine realne vrste ploda — jabuku, krušku i dr. za „puke moduse“ „ploda“. Konkretno, realne osobenosti jabuke i kruške spekulativni um proglašava za nebitne i irelevantne, jer njihovo biće treba da čini apstrakcija — „plod“. Međutim kao što realan plod nije „plod uopšte“ već je uvek i konkretno, individualan plod — „ova“ ili „ona“ jabuka ili kruška itd., — tako i realan, i realistički dat umetnički lik, nikada ne može biti samo idejan, apstraktan, samo opšti, već uvek mora biti i čulan (pretstavan u književnosti), konkretan i individualan.

Prava, puna realnost umetničkog lika sastoji se u konkretnom dijalektičkom jedinstvu apstraktnih, opštih — „tipičnih“ i pojedinačnih, konkretnih — „individualiziranih“ karakternih oznaka. U ovome se sastoji duboki, ne samo teoretski već i praktično umetnički značaj Marks-Engelsovog shvatanja „šilerizacije“ i „šeksplorizacije“ pod kojima oni razumeju opšti, idejni, romantičarski (šilerovski) i čulno-realistički (šeksplorovski) metod umetničkog oblikovanja. U realističkom oblikovanju umetničkih likova nipošto se ne sme, radi isticanja idejnog sadržaja, zanemariti čulno-realistički princip „šeksplorizacije“. Glavni nedostatak Lasalove „revolucionarne tragedije“ „F. fon Zikingen“ gledaju Marks i Engels u preteranoj „šilerizaciji“ na račun „šeksplorizacije“, tj. u preteranom i pukom isticanju ideja kroz likove ličnosti umesto konkretnog, živog, realističkog umetničkog oblikovanja. obraćajući se Lasalu Marks mu zamera da nije uzео za osnovu svoga dela realnu, konkretnu, društveno-istorisku sredinu. „Da si to učinio — piše Marks Lasalu — tada si mogao i u mnogo višem stepenu da dopustiš da dođu do reči upravo najmodernije ideje u najčistijem njihovom obliku... Onda bi i sam od sebe morao više da „šeksploriziraš“, dok ti ovako uračunavam u najznatniju pogrešku *šileriziranje*, pretvaranje ličnosti u puke zvučnike epohe“ (88).

Pravo realističko umetničko oblikovanje shvata Engels kao „potpuno stapanje realnog idejnog sadržaja sa „šeksplorovskom živošću“. To „potpuno stapanje idejne dubine svesnog istoriskog sadržaja... sa šeksplorovskom živošću i punoćom radnje“ jeste osnovni princip višeg realističkog umetničkog oblikovanja za koje Engels predviđa „da će biti postignuto tek u budućnosti“ (90—91), upravo u onoj „kvalitetnoj“ umetnosti čiju pojavu je on takođe predvideo.

Eksplicirajući Marks-Engelsove postavke možemo reći da su oni postavili tri osnovna principa realističkog umetničkog oblikovanja:

1. načelo konkretno-realističke individualizacije opšteg, „tipičnog“,
2. načelo „žive“ konkretizacije opšteg, idejnog, apstraktnog i
3. načelo „potpunog stapanja“ istinskog idejnog sadržaja i

pune, žive, realne forme umetničkog lika, tj. jedinstva principa „šilerizacije“ i „šekspirizacije“.

Lako je utvrditi da se sva tri navedena principa sadrže u jednom, u zakonu „potpunog stapanja“, dok principi „konkretizacije“ i „individualizacije“ predstavljaju samo posebne momente osnovnog zakona.

Klasicima se može zameriti samo to da nisu, što je uostalom bilo daleko od njihovih namera, razraditi konkretno-dijalektičku teoriju „tipičnog“, tako da se može dobiti pogrešan utisak da su oni imali nedijalektički pojam „tipičnog“, tj. da su tipično shvatili samo kao opšte. Ustvari celo njihovo učenje o realističkom umetničkom oblikovanju protivreći takvom shatvanju „tipičnog“. Međutim činjenica da Marks i Engels nisu razradili konkretno-dijalektičku teoriju tipičnog omogućila je mnoga jednostrana i pogrešna docnija shvatanja pa i današnju zbrku u teorijama o tipičnom (i kod marksista).

Od docnijih shvatanja tipičnog treba istaći ono M. Gorkog koje je on izložio u svojim predavanjima o književnosti. Umetničko oblikovanje tipičnog sastoji se, po Gorkom, u sintezi mnogobrojnih karakternih oznaka ličnosti u jednom umetničkom liku ili u jednoj crti. Obracajući se jednom književniku početniku Gorki piše: „...da ste iz stotinak takvih slučajeva nepomirljiva neslaganja između očeva i dece izvukli desetak, pa dobro promislili, spojivši desetak činjenica u jednu, činjenica koju bi ste na taj način stvorili dobila bi možda i veoma dubok umetnički i društveno-vaspitni značaj“ ... „Umetnik mora vladati sposobnošću uopštavanja — tipizacije čestih pojava naše stvarnosti“.¹⁴⁾ Sam za sebe Gorki kaže da je u liku Klima Samgina hteo da prikaže tip jednog od mnogobrojnih, ne samo ruskih već i evropskih savremenih inteligentnih, lažno revolucionarnih intelektualaca — čoveka koji je bio član revolucionarnog kruga, da bi potom postao zaštitnik buržoazije. Još konkretnije određuje Gorki svoje shvatanje tipičnosti umetničkog lika poznatim zahtevom: „Opišite tip laktaša, opišite ga tako da svi laktaši u tom tipu mogu poznati sebe. Imaju li oni zajedničkih crta? Imaju, nesumnjivo. Pa eto, vi ih odaberite. Šta znači tip kod velikog pisca ... kod naših klasika? To je sir isceden iz mleka, to je nešto zgusnuto, nešto zbijeno“ (130). Šta Gorki razume pod „tipom“ najjasnije je iz njegovog uputstva mladim književnicima: „Ako opisujete dučandžiju, treba da radite tako da u jednom dučandžiji bude opisano trideset dučandžija, u jednom popu trideset popova; ako se to delo čita u Hersonu, čitaoci da u popu vide hersonskog popa; a ako se čita u Arzamasu čitaoci da vide arzamaskog popa“ (130). Iz ovakve opisne definicije tipa moglo bi se zaključiti da Gorki „tip“ shvata kao

¹⁴⁾ M. Gorki, Loc. cit., p. 75.

nešto čisto „opšte“, nedovoljno individualizirano — dakle, suprotno shvatanju Marksa i Engelsa. Stvarno Gorki ne naglašava konkretno realističku individualizaciju, jer tip shvata ne kao individualan, konkretan, „baš taj“ lik već kao *sintetičan* lik u kome se nužno sagledaju individualni likovi.

Iz izloženog, kao i na osnovu drugih primera koje navodi Gorki, jasno je: 1. da je Gorki dao više objašnjenje i opis „tehničke“ strane umetničkog stvaranja tipa i oblikovanja tipičnog i 2. da je veliki pisac, pod uticajem prvog, više naglasio opšti nego individualne momente realne tipičnosti. Uostalom pravu konkretno-dijalektičku teoriju tipa, tipičnosti i tipičnog nisu još dali marksistički teoričari estetike. Ali kod klasika marksizma nalazimo sve bitne elemente za konkretno-dijalektičku teoriju tipičnog.

Etimološki uzet termini „tip“ i „tipično“ znače uzor, obrazac, prasluku neke vrsti stvari ili bića (od „tipos“). Shodno ovom, metafizičko-idealističkom shvatanju, koje je zastupljeno ne samo kod Platona nego i drugim idealističkim učenjima, *tipično je ono što je opšte*, tj. opšta odlika, svojstvo, oznaka, karakteristika određene vrste stvari. Objektivna ideja predstavlja prototip niza stvari od kojih je svaka pojedina stvar samo kopija, senka opšte, idealne, identične ideje kao jedinog originala. Pojedinačna stvar je tipična ukoliko „učestvuje“ odn. sadrži opšta svojstva, odredbe ideje u čemu se i sastoji tipičnost date stvari. Tako naprimer za čoveka nije tipično to da je crnokos ili plavokos, visok ili nizak rastom, star ili mlad, već njegovu tipičnost čine opšte odlike čoveka sadržane u ideji čoveka kao prototipu svih pojedinih ljudi (dvonožac, uspravan hod, razumno biće itd.).

Pogrešnost ovakvog, platonovskog, idealističkog, shvatanja tipičnog sastoji se: najpre u tome, što ne postoji nikakva supstancijalna ideja kao prototip pojedinačnih stvari van njih; platonovska ideja nije ništa drugo do gnoseološka i klasna iluzija jedne nazadne klase; pogrešnost platonovske koncepcije tipičnog sastoji se, dalje, u tome što se njome idealizuju, apsolutizuju i supstancijalizuju opšte odlike i svojstva stvari nezavisno od njihovih konkretnih, posebnih i pojedinačnih odlika. Ovu spekulativnu idealizaciju opšteg kritikuje Marks na primeru sa jabukom i kruškom kao plodom. Za spekulativnog filozofa koji je pretvorio opštu osobinu jabuke — da je ona „plod“ — u supstanciju, ova opšta osobina je bitna, a posebna svojstva jabuke su nebitna. Ironišući ovo shvatanje Marks kaže da će spekulativni filozof reći „da je za krušku nebitno biti kruška, a za jabuku nebitno da je jabuka... bitno kod tih stvari nije njihovo stvarno, čulno, osetljivo postojanje nego ono biće koje sam ja iz njih apstrahovao i njima podmetnuo, biće moje pretstave, — „plod““.¹⁵⁾

Prema tome jasno je da je platonovsko metafizičko shva-

¹⁵⁾ Marks i Engels, Loc. cit., p. 62.

tanje tipičnog kao opšteg — pogrešno: tipično nije nikakvo idealno, čisto opšte svojstvo stvari.

Ali, ako tipično nije čisto opšte, mora li ono biti nešto posebno i da li „čisto posebno“?

Zaista, već iz činjenice, da tipična oznaka ili svojstvo neke stvari ili bića karakteriše samu tu posebnu stvar ili biće a ne neku drugu, očigledno sledi da *tipično mora biti nešto posebno*. Neosporno je da je za jabuku bitno, karakteristično i tipično upravo ono po čemu je ovaj plod jabuka a ne kruška ili dunja. Isti je slučaj i sa tipičnim odlikama uopšte: Prema tome *tipično je posebno*, tj. posebno svojstvo, odlika, crta kojom se karakteriše neka stvar ili biće.

Da ova posebnost tipičnog ne može biti apsolutna, „čista“, jasno je, prvo, otud što bi tipično, kada bi bilo nešto apsolutno posebno, moralo biti nešto apsolutno individualno, a to nije tipično; takve su sve čisto individualne karakteristike stvari i bića (napr. da ova jabuka ima tamnu pegu s gornje strane, a ovaj čovek mladež na levom obrazu itd.); drugo, što ovo shvatanje protivreći činjenici da se tipično javlja samo kod niza, grupe određene vrste individualno različitih stvari ili bića, ali takvih koje su ipak po nečem srodne ili slične, — zato i kažemo, onda kada nam nije poznata sama vrsta, da je u pitanju „tip svoje vrste“.

Tipično, dakle, ne može biti ni nešto apsolutno opšte niti nešto apsolutno posebno. Doista samo jednom konkretno-dijalektičkom koncepcijom moguće je prevazići jednostrana metafizička shvatanja tipičnog.

Shodno dijalektičko-materijalističkom shvatanju svaka realna stvar ili biće pretstavlja materijalno dijalektičko jedinstvo posebnog i opšteg. Tako i realno tipično nije ništa drugo do ono *posebno svojstvo*, odlika, oznaka, crta — *kojom se bitno karakteriše nešto opšte*, tj. niz stvari, bića ili likova.

Opštost realnog tipičnog ne sastoji se u nekakvoj idealnoj opštosti ideje kao prototipa već u tome što je tipično zajedničko svojstvo čitavog niza pojedinačnih, realnih stvari, bića ili likova, — iako u različitom stepenu i vidu.

Posebnost tipičnog nije nikakva idealna, apsolutna posebnost, već je to poseban i individualan vid jedne oznake ili svojstva čiji se srodni (takođe individualizirani i realni) vidovi javljaju kod drugih pojedinačnih stvari ili bića određene vrste.

Realan tip nije nikakav idealni, opšti i apsolutni, identični uzor, obrazac, — u smislu ideje prototipa — nego je to individualna realna stvar, biće ili lik, određena zajedničkim, ali posebnim i po vidu individualiziranim oznakama određene vrste. U ovom smislu *svaki realan tip je individualan, a svaka individua je tip*.

Realan umetnički lik nije nikakav apsolutno poseban, skroz individualan tip (to bi bio nekakav čudovišni osobenjak), niti

je nekakav identični opšti pralik, niti kakav pojedinačni primerak serijske kopije nekog pralika, prauzora bilo realnog ili idealnog (to bi bio shematski tip).

Kao što je svaki živi tip originalna ličnost tako je i svaki, realistički dat, umetnički lik originalan u tom smislu što su kod tog lika — sva inače zajednička svojstva svih ličnosti određene vrste — data na originalan i individualan način. Ovo i čini pravi smisao realne individualizacije tipičnog. U ovoj originalnosti se i sastoji osnovna razlika između tipa stvari industriskozanatske proizvodnje i tipa ličnosti: industriski tip stvari, (napr. radioaparata, kola, mašine) je zaista kopija jedne proizvodne sheme tako da se tipičnost ove vrste gotovo svodi na jednakost. Ovde, kod proizvoda zanatsko-industriske proizvodnje realno postoji tipičnost one vrste koju je Platon idealizovao a koja se i danas provlači kros sva mehanicistička i idealistička shvatanja tipičnosti. Samo onaj ko usvoji ova pogrešna shvatanja neće biti u stanju da razlikuje neoriginalnu, industrisko-zanatsku, kopijsku tipičnost po jednoj proizvodnoj shemi od originalne tipičnosti ličnosti i umetničkih likova. Realan umetnički tip nije nikakav pojedinačni primerak serije jednakih likova, nego je, kao i realni tip ličnosti, originalan i individualan.

Divan primer realističkog davanja lika nalazimo, naprimer, kod Balzaka (iako je on bio daleko od poznavanja dijalektičko-materijalističke teorije tipičnog). Lik seoskog zelenasa Rigua u romanu „Seljaci“ Balzak daje kao originalan i individualan tip. Pošto je nabrojao razne tipove zelenasa Balzak piše: „Ali ljudske osobine, a naročito zelenaštvo, tako su različito nijansirane u različitim sredinama društva da je preostalo mesto još za jednog zelenasa na daskama proučavanja naravi: ostao je Rigu“. I Balzak zaista daje originalan individualan lik ovog raspoa — zelenasa čitavim nizom individualnih spoljašnjih i unutrašnjih karakternih crta Rigua.

U vezi sa tipičnošću umetničkog lika postavljaju se dva osnovna pitanja: 1. u čemu se sastoji veća ili manja tipičnost datog lika? i 2. u čemu se sastoji stepen realnosti tipičnog umetničkog lika?

Veća ili manja tipičnost sastoji se u većoj ili manjoj bitnosti, izrazitosti i broju tipičnih oznaka kojima raspolaže jedan umetnički lik. Izrazitost se sastoji u kvalitativnoj određenosti i stepenu jačine oznaka. Ukoliko se neki lik odlikuje većim brojem bitnih i izrazitih tipičnih oznaka, utoliko je on tipičniji, tj, više ili manje tipičan, izvanredno tipičan, i najzad, „savršeno tipičan“.

Dok se realnost mehaničko-industrijskog tipa poklapa sa tipičnošću stvarnog primerka kopijske serije i sastoji se u vernosti egzemplara kao kopije originalu, — stvar sa realnošću umetničkog lika stoji drukčije: jedan umetnički lik može biti tipičan ali ne realan. To je slučaj kod svih onih umetničkih likova,

koji, uprkos svoje tipičnosti tj. kvalitativne određenosti i bogatstvu oznaka, ne odražavaju stvarne odlike određene vrste. Takvom liku može se priznati tipičnost, ali će se ipak reći da je takav lik „neistinit“, „neveran“, „lažan“ — da mu nedostaje prava estetska realnost.

Ovde dolazi do punog izražaja pravilnost Engelsovog shvaćanja zahteva „tipičnosti karaktera u tipičnim uslovima“. Jedan lik ili karakter može biti vrlo tipičan, uzet za sebe kao lik ličnosti istrgnute iz „tipičnih okolnosti“. Međutim u odnosu na „tipične okolnosti“, na konkretnu životnu društveno-istorisku situaciju, taj isti lik i karakter se pokazuje kao netipičan, ne-realan, neistinit u većem ili manjem stepenu. Ovo je slučaj sa svima takozvanim „idealizovanim tipovima“ (napr. „plemeniti bankari i kolonizatori“, „moralne pariske grizete“ kod E. Si-a itd.).

Da bi jedan umetnički lik odn. karakter bio ne samo „tipičan“ po sebi i samo prividno estetski realan, već u pravom smislu realan, on mora: 1. odražavati tipične odlike stvarnih ličnosti određene vrste po onom rangu bitnosti, izrazitosti i broju tih odlika koji odgovara stepenu zastupljenosti tih svojstva kod realnih individua date vrste, i 2. dati tip i vrsta moraju predstavljati tipičnu stvarnu vrstu određenog društva odn. društvene situacije kao „tipičnih okolnosti“. Konkretnost i realnost jednog umetničkog tipa zavise od toga u kojoj meri odražavaju tipičnu društveno-istorisku situaciju i tipična svojstva samih ličnosti čije delanje zavisi i od te situacije.

Od stepena u kom umetnički lik – tip ispunjava gornja dva uslova zavisi prava umetnička realnost datog tipa – lika: ukoliko više ispunjava navedene uslove lik je realniji i umetnički vredniji.

Ako sada na osnovu navedenih kriterijuma procenimo lik inženjera Suvića u filmu „Jezero“, očigledno je da taj lik nije umetnički individualiziran i tipičan već da pretstavlja shematski kopijski tip agenta ili obijača. Lako je dalje uvideti da je lik ing. Suvića daleko od toga da pretstavlja inženjera uopšte a kamo li inženjera određene tipične vrste (sabotera), a najmanje u određenoj tipičnoj situaciji (hidrogradnja naše Prve petoletke).

Odredivši na ovaj način dijalektičko-materijalistički pojam tipičnog realnog umetničkog lika, možemo, najzad, reći da se pravo umetničko oblikovanje estetskog doživljaja sastoji u stvaranju realnih, u odnosu na njihovu osnovu u određenoj prirodnoj ili društvenoj stvarnosti istinitih, konkretno individualiziranih tipičnih likova. Realističko umetničko oblikovanja mako estetskog doživljaja u makojoj umetničkoj formi moguće je samo pod uslovom davanja — u umetničkom liku — konkretnog dijalektičkog jedinstva opštih, za određeni niz predmeta, pojava ili ličnosti bitnih odlika i njihovih individualnih oznaka, kojima se ti predmeti, te pojave ili ličnosti karakterišu „baš kao te“. Tačnost ove postavke marksističke estetike sledi otud što realni

i realistički dat umetnički lik mora biti umetnički odraz realnih predmeta, pojava ili ličnosti određene istoriske epohe, određenog društva, klase ili grupe, koji su, — kao realni predmeti, — uvek i nužno realna dijalektička jedinstva opštih i posebnih, a kod ličnosti i individualnih odlika. U tom smislu realni tipični likovi revolucionarnih boraca naše Narodne Revolucije, naprimer Savo Kovačević ili Marko Orešković, moraju u realističkom umetničkom oblikovanju sadržati, pored opštih odlika proleter-skih revolucionara, još i određene odlike boraca našeg NORAT-a svojstava našeg naroda, kao i niz individualnih, samo za njihove likove karakterističnih odlika.

V. Umetničko delo kao estetska realnost

1. Prirodna i društvena stvarnost kao osnova i predmet umetničkog dela.

Dve su osnovne pogreške u shvatanju osnove i predmeta umetničkog dela: prvo, idealističko-formalističko odvajanje umetnosti od života i prirodne i društvene stvarnosti, i, drugo, vulgarno-materijalistička identifikacija umetničkog i estetskog objekta uopšte sa običnom, svakodnevnom društvenom i prirodnom stvarnošću.

Pretstavci prvog od ovih pogrešnih shvatanja su svi idealisti estetičari, a naročito formalisti, počev sa Kantom pa zaključno sa Š Lalo-om, P. Valeri-em i dr. Tako Kant odvaja umetničko i estetsko kao „čisto lepo“ od svakog realnog životnog sadržaja: „čista lepota“ sastoji se samo u formi koja se dopada „bez ikakva interesa“ i bez ikakvog idejnog sadržaja kao i bez ikakve čulne materije. Lepo koje se dopada bilo na osnovu čulne materije ili na osnovu ideje po Kantu je samo „adherentno lepo“. Polazeći od ovakvog, krajnje formalističkog, stava Kant tvrdi: „Lep je onaj predmet koji se bez ikakva interesa, bez pojma, a ipak opšte nužno dopada na osnovu čiste forme svoje celishodnosti“¹⁶). Celishodnost o kojoj Kant govori sastoji se u celishodnosti čistih formi za „igru naše fantazije“. Suština umetničkog stvaralaštva sastoji se, prema tome, u oblikovanju ovakvih „selishodnih“ i „čistih formi“!

Društveno-istoriski, reakcionarno klasni koren ovakvog formalističko-idealističkog svatanja umetnosti i lepote krije se u aristokratskom, jednostranom, površnom svatanju umetnosti kao prazne igre „čistih formi“ koje su „celishodne“ za igru i zabavu mašte izveštačene i idejno plitke pruske aristokratije.

Koliko je ovakvo shvatanje umetnosti i lepote jednostrano i pogrešno očigledno je iz ovakvih apsurdnih Kantovih tvrdjenja: 1. lepota čoveka, deteta, žene, konja, zgrade, crkve itd. „pret-

¹⁶) Kant, Werke, Herausg. von E. Cassierer, Berlin 1922. Bd. V. p. 311.

postavlja pojam cilja, koji određuje šta stvar treba da bude“ ... „prema tome to je samo adherentna lepota“ (300), tj. ne prava, čista lepota; 2. boje nemaju nikakav značaj za lepotu slike; u slici je „bitan crtež, u kome svu osnovu suda ukusa ne čini ono što po osetu zadovoljava već ono što se dopada samo svojom formom. Boje koje osvetljavaju crtež spadaju u draž. One doduše mogu da ožive predmet po sebi za osećajnost, ali ga ne mogu učiniti lepim i dostojnim posmatranja“ (295).!?

Izraziti estetičari formalistij su i mnogi savremeni građanski teoretičari među kojima i Šarl Lalo koji dopušta razne odnose umetnosti prema stvarnosti, ali „za nesumnjivo najvažniji u istoriji“ smatra „umetnost daleku od života“, tj. „čistu umetnost“, „umetnost radi umetnosti“. Zato jedna od najvažnijih knjiga njegove estetike nosi naslov — „L'art loin de la vie“. Prava umetnost, tvrdi Lalo, ne treba da ima „ničeg zajedničkog s drugim oblicima ljudske aktivnosti: sa moralom, naukom, politikom, religijom, korišću...“¹⁷⁾. Tako se, iz reakcionarnih ideoloških razloga, umetnost idealizuje, odvajajući od života i čoveka, jer život i društvena stvarnost su „zlo“ i „muka“ i samo jedna umetnost „daleka od života“ može da pruži potištenom čoveku „utočište“, da ga „spase“ od „prokletih pitanja“ stvarnog života.

Idealist robovlasnik Platon se spasavao od proklete robovlasničke demokratije svojom idealističkom filozofijom u ime koje je on odbacivao i unizio umetnost. Savremeni građanski estetičari i umetnici, idealisti, se spasavaju od „prokletog socijalizma“ „čistom umetnošću“, lišenom svakog sadržaja. Sva lepota umetničkog dela sastoji se po njima, kao i po Kantu, u bezsadržajnoj umetničkoj formi: „Umetnička forma, piše Lalo, sadrži svoju vrednost u sebi samoj, sama sobom, za sebe samu, nezavisno od njena sadržaja, naprimer, od činjenica, od ideja ili osećanja koja ona izražava...“ (94)! Lalo usvaja Kantov i Gotjeov stav: „Samo ono je lepo što ničemu ne služi“, kao i Bodlerovo odvajanje lepote od istine, jer „lepota je sama svoj predmet“. Krajnji formalizam i estetički antihumanizam, tj. krajnje odvajanje umetnosti od čoveka i života, nalazimo u apsurdnom antihumanističkom stavu Pola Valeri-a: „L'auteur n'est pas jamais l'homme. La vie de celui-ci n'est pas la vie de celui-la...“^{*}), kao i u apsurdnom tvrđenju da je misao po kojoj je „čovek uzrok dela — kriminalna“ (98).

Suprotnu pogrešku u shvatanju osnove i predmeta umetničkog dela čine oni estetičari koji, kao Černiševski¹⁸⁾ i neki savremeni sovjetski teoretičari, proglašavaju prirodnu i određenu

¹⁷⁾ Ch. Lalo. L'art loin de la vie, Paris 1939, p. 94.

^{*}) „Pisac nije nikada čovek. Život jednoga nije život onog drugog“...

¹⁸⁾ N. G. Černiševski, Estetski i književni članci, Beograd, Kultura 1950, p. 106.

društvenu stvarnost i način života za lepotu koju umetnost treba samo da reprodukuje. Ovakvo, vulgarno-materijalističko shvaćanje nesumnjivo je pogrešno. Ali makoliko identifikacija umetnosti sa životom bila pogrešna ipak ona sadrži jednu veliku istinu o umetnosti: naime, iako se umetnost ne može prosto identifikovati sa životom, ipak je istina da su umetnost i život nerazdvojno vezani, ne samo u tom smislu što van života nije moguća nikakva umetnost, već što *ljudski stvarni život čini osnovu svake istinske umetnosti i svakog pravog umetničkog dela*. Jer, šta je to što čini osnovu svake umetnosti? To je ljudski život i stvarnost koju čovek doživljuje. Ne samo prirodna već prvenstveno društvena stvarnost i društveni život čovekov realna su osnova i predmet čovekove umetničke obrade. Sve vrste umetnosti, počev od poezije i tzv. likovnih umetnosti pa do kino-umetnosti, nisu ustvari ništa drugo do umetnička odražavanje i umetnička oblikovanja predmeta i pojava prirodne i događaja društvene, kao i doživljaja obe ove stvarnosti. Ali ne samo prava, već i lažna, quasi umetnička dela, naprimer savremenih dekadentnih umetničkih pravaca, odraz su realnog životnog, ekonomsko-političkog i ideološko-moralnog stanja dekadentne buržoazije. Idealizam i formalizam savremene dekadentne umetnosti, njeno odvajane od stvarnosti, odraz je begstva samih dekadentnih umetnika od mučne i „proklete stvarnosti“. Ove potpuno važi istorisko-materijalistički stav: „Čak i maglovite tvorevine u mozgu ljudi su nužni sublimati, isparenja materijalnog, iskustveno ustanovljivog njihova života, vezanog za materijalne pretpostavke“¹⁹⁾.

Na ovo se može primetiti da umetnici ne kopiraju objektivnu stvarnost, da oni u svoja dela unose mnoštvo subjektivnih, čak i izmišljenih, objektivno nerealnih momenata. Ali makoliko i ovo bilo tačno, ostaje istina da su i najdokumentarniji istoriski roman i najličnija lirska pesma odrazi stvarnog života, da objektivna stvarnost čini osnovu umetnosti.

Svako umetničko delo predstavlja obradu nekog „predmeta“, a taj predmet ne može biti drugo do deo, isečak objektivne stvarnosti kao celine. Pošto doživljaj predmeta umetničke obrade služi i kao povod umetničkog stvaralaštva, to se on naziva i „motiv“ (u poeziji, slikarstvu, muzici itd.).

Dakle, svojom najdubljom osnovom i svojim predmetom svaka prava umetnost i umetničko delo nerazdvojno su vezani za stvarnost i stvarni, prvenstveno društveni život čoveka. Zato i ne može biti valjan umetnik onaj koji ne poznaje osnovu svoje delatnosti — stvarnost i stvarni život. Veliki umetnik duboko poznaje stvarnost. M. Gorki je opravdano tvrdio za mladog Leonova: „Taj pisac poznaje stvarnost kao da ju je sam stvarao“

¹⁹⁾ Marks i Engels, Loc. cit., p. 17.

i zato ga Gorki smatra za „veoma obdarenog — obdarenog za ceo život — za velika dela“.²⁰⁾

Makoliko umetnost bila jedna od najviših, od ekonomske baze najudaljenijih formi ideološke ljudske delatnosti i odgovarajuće društvene svesti, ipak ostaje istina da je i u umetnosti „u poslednjoj instanci... ekonomska nužnost ipak prodire“ (Engels), što znači da je i umetnost, u osnovi, uslovljena materijalnom strukturom određenog društva i životnom stvarnošću. Predmeti i pojave životne — prirodne i društvene — stvarnosti predstavljaju osnovu umetničke obrade. Sa promenom životne stvarnosti kao osnove umetnosti menja se i sama umetnost po svome predmetu, sadržaju, motivima, stilu, ponekad, i vrstama. Celokupna istorija umetnosti potvrđuje tačnost ove postavke. Tako je naša Narodna revolucija i geneza nove društvene stvarnosti poslužila kao osnova za našu novu umetnost u svima rodovima, počev od partizanskih narodnih pesama do simfoniskih poema. Stvarna borba narodnih heroja poslužila je kao osnova i predmet narodne i umetničke poetske obrade; tako su postale pesme o Marku Oreškoviću, Savu Kovačeviću, Koču Racinu itd. Krvava ustaška nečoveštva i partizanska borba protiv njih poslužila je kao osnova i predmet duboko humane i divne poeme „Jama“ Gorana Kovačića.

2. Sadržaj i forma umetničkog dela kao umetničkog lika.

Kod svakog umetničkog dela razlikujemo sadržaj i formu. Šta čini sadržaj a šta formu umetničkog dela odn. lika?

Dva su osnovna pogrešna odgovora na gornje pitanje: prvo, idealistički, u najraznoarsnijim nijansama, po kome sadržaj umetničkog lika čine idealne, nestvarne ideje, a i forma se često shvata kao idealna, „čista“ od materijalnog sadržaja: ovo gledište zastupali su svi estetičari idealisti, od Platona do Kanta, Hegela (u odnosu na sadržaj) pa do Lalo-a i Hajnemana; i, drugo, vulgarno-materijalističko gledište koje su u savremenoj estetici zastupali sovjetski vulgarni materijalisti: Erik, Pereverzev, Livšic i dr., a po kojima sadržaj umetničkog dela odn. lika čini sama stvarnost, sami predmeti i pojave stvarnosti koju neposredno opažamo i doživljujemo.

Pogrešnost idealističkog gledišta bila je predmet kritike u predhodnim odeljcima naše rasprave. Da je i vulgarno-materijalistička teorija pogrešna to sledi iz nemogućih Brikovih tvrdjenja, koji svaku „idejnu sadržinu“ umetničkog dela odbacuje kao „idealizam“ izjavljujući da „nama materijalistima“ (kakvim?)... „nisu potrebne nikakve ideje nego realne, materijalne stvari“!

Svako umetničko delo — slika, statua, pesma, igra, mu-

²⁰⁾ M. Gorki, Ljoc. cit., p. 103.

zički komad itd. — nije ništa drugo do umetničko oblikovanje nekog estetskog doživljaja, dakle, umetnički lik ili čitav niz i sistem umetničkih likova. Umetnički lik je vrlo složena pojava te njegovu definiciju možemo dati tek na kraju celokupnog izlaganja teorije umetničkog dela odn. lika.

Umetnički likovi su realni. Ali iako su umetnički likovi zaista realne, materijalne stvari, a nipošto idealne stvari ili iluzije, ipak je tvrđenje da su umetnički likovi obične, tačnije rečeno bezidejne stvari, netačno bar iz sledeća tri osnovna razloga: 1. što takvo, grubo materijalističko gledište, odriče postojanje naročite psihičke stvarnosti koja i čini bitni sastavni deo umetničkog lika; umetničko delo ili lik jeste i materijalan i realan, ali se njegova realnost ne može svesti na neku čisto fizičku pa ni čisto opažajnu realnost: naprotiv, za umetničko delo je bitno upravo to što se u opažajnoj realnosti (predmetu koji se vidi, čuje) izražava čitavo bogatstvo drugih psihičkih elemenata — pretstava, misli, osećanja itd.; 2. zato što gornje gledište identifikuje običnu materijalnu stvarnost odn. život, kao osnovu umetničkog lika, sa sadržajem umetničkog lika odnosno sa samim umetničkim likom, — ili tačnije: umetničko delo sa predmetom ili pojavom obične stvarnosti, — što je ne samo pogrešno već nas upliće u čitav niz nerešljivih teškoća (u pitanjima umetničke delatnosti, idejnosti itd.) i 3. što bi umetnička delatnost bila potpuno izlišna ili bi se bar svela na prostu tehničku i zanatsku delatnost.

Dakle, sadržaj umetničkog lika ne mogu činiti predmeti i pojave same, obične stvarnosti. Ti predmeti čine samo nužnu, nezamenljivu realnu osnovu ne samo umetničkih likova već i celokupne umetničke delatnosti. Stvarni događaj NOB-be, slavni proboj kroz klanac Sutjeske za vreme V neprijateljske ofanzive, čini zaista osnovu i predmet svih umetničkih dela o Sutjesci i njenim herojima, bez obzira bila to lirski pesma, pripovetka, slika, muzička poema itd. Ali sam sadržaj tih umetničkih dela, naprimer pesme o legendarnom heroju Sutjeske, Savu Kovačeviću, ne čine sami junački podvizi i herojska smrt njegovog: ti podvizi su samo osnova, osnovni predmet tih umetničkih dela. Njihov sadržaj, međutim, čine sve one pretstave, misli i osećanja divljenja prema Savu koja je umetnik doživeo i uneo u samu pesmu. Sadržaj poznatih stihova:

„Jer je Savo heroj pravi
Na čelu se vojske slavi“ —

čini pretstava, misao i osećanja narodnog divljenja prema pravom heroju koji se bori i herojski gine na čelu svojih boraca.

Sadržaj umetničkog dela odn. lika jeste estetski doživljaj umetnika, tj. sve pretstave, misli, ideje, osećanja — želje, nade, strahovanja — koje umetnik doživljuje u vezi sa i na osnovu predmeta svog dela koji, kao osnovu, čini određeni životno

značajni događaj ili pojava prirodne ili društvene stvarnosti. Ali iako sadržaj umetničkog dela čini psihička stvarnost ipak je taj sadržaj uvek realan, stvaran (iako samo psihički realan) i uvek je dvostruko uslovljen materijalnom objektivnom stvarnošću: prvo, samom objektivnom prirodnom i društvenom stvarnošću a zatim i fiziološkim procesima čovekova bića. Iako uvek lično doživljen i po tome subjektivan, sadržaj umetničkog dela odn. lika nije apsolutno subjektivan već ima svoju objektivnu osnovu u samoj prirodnoj i društvenoj stvarnosti: sadržaj umetničkog lika jeste naročiti, estetski, subjektivni odraz objektivnih stvari. U čemu se sastoji „estetičnost“ umetničkog lika videćemo docnije. Ovde je nužno naglasiti da svako pojedino umetničko delo ima svoj sadržaj, makoliko ono obrađivalo jedan te isti umetnički predmet. Ovo dolazi otud što se, strogo uzev, jedan, poseban, estetski doživljaj može izraziti samo u jednom umetničkom liku; drugi lik — i o istom predmetu — već je oblikovanje drugog ili drukčijeg estetskog doživljaja makar i istog predmeta.

Uopšte se mora tvrditi da sadržaj umetničkog dela ili lika čini estetski doživljaj prirodne i društvene stvarnosti, tj. pretstave, ideje, misli, emocije, interesi, želje, nade, kao psihički odrazi određene materijalne, u krajnjoj instanciji, društvene ekonomske stvarnosti, a u višim instancama i toj stvarnosti odgovarajuće ideološke nadgradnje.

Formu umetničkog dela odnosno lika čine najraznovrsniji oblici materijala i materijalnih procesa (drveta, kamena, platna, kretanja) kao osnova onih percepcija (boja, zvukova, prostorno-vremenih opažaja) pomoću kojih se mogu čulno odraziti i umetnički oblikovati sadržaji umetničkih likova (estetski doživljaji). Forma umetničkog lika jeste onaj čulni oblik vizuelne, akustičke, kinestetičke itd. percepcije pomoću koje se može odraziti i izraziti unutrašnja psihička sadržajnost umetničkog dela (pretstava, ideja, emocija). Prema vrsti percepcije razlikuju se osnovne vrste formi umetničkog lika: reč, slika, statua, zvuk, pokret — odnosno: poetsko-književna, slikarska, skulpturna, muzička, plesna umetnička forma kao i složenije forme: pozorišna i kino-forma (slika, zvuk i pokret).

Jedan isti umetnički sadržaj, naprimer motiv „Sutjeska“, može se oblikovati u raznim umetničkim formama: kao slika, pesma, muzička piesa itd. i svako od ovih oblikovanja će predstavljati delo određene umetnosti.

Prema osnovnim tipovima i metodama, odn. pravcima, umetnosti razlikuju se dalje: simbolična, klasična, romantična, buržoasko-realistička, naturalistička, socijalističko-realistička opšta umetnička forma koja je, u osnovi, uslovljena određenim sadržajem umetničkih dela a i određenim umetničkim ukusom, kao i opštim ideološkim i umetničkim shvatanjem.

Najzad u svakoj posebnoj vrsti umetnosti razvijene su razne umetničke forme, čija je raznovrsnost tolika da se ogleda ne

samo u umetničkom stilu jednog istog umetnika nego i u individualnosti svakog pojedinog dela.

Raznovrsnost umetničkih formi uslovljena je pre svega raznovrsnošću umetničkog sadržaja, tj. umetničkog doživljaja umetnika kao društvenog čoveka čiji su doživljaji i shvatanja — opšte ideološka pa i umetnička — odraz društvene stvarnosti određene materijalne i ideološke strukture njene kao i materijalnog položaja i ideologije, načina života i shvatanja one društvene klase i grupe kojoj umetnik pripada ili čiji život slika. Raznovrsnost umetničkih formi potiče, dalje, od raznovrsnosti tehničkih sredstava i raznovrsnosti tehničke obrade dela što se sve menjalo u zavisnosti od razvoja ljudskog društva i kulture uopšte (razni načini i sredstva slikanja: „freska“, „tempera“, „ulje“, „akvarel“, „gvaš“ itd. kao i razni muzički instrumenti i pozorišna tehnika).

Forma pojedinog umetničkog dela izraz je svih navedenih mnogobrojnih objektivnih uslova i osnova, ali, pored toga, uvek i prelomljenih kroz „ličnu prizmu“ umetničkih shvatanja, pri čemu treba imati na umu da ni ova „lična prizma“ nije nešto apsolutno subjektivno i proizvoljno već je individualni izraz određenih uslova i načina života i shvatanja u datom društvu. Otud je svaka umetnička forma — pojedinačnog dela — individualna i subjektivna koliko i opšta i objektivna (kod pravog umetničkog dela).

U kakvom odnosu stoji idejno-emocionalni sadržaj i opažajno-čulna forma umetničkog dela odnosno lika?

Osnovna zablude u shvatanju ovog odnosa jeste idealističko-formalističko mišljenje da je forma nezavisna od sadržaja kao i sadržaj od forme. Osnovna istina o odnosu umetničkog sadržaja i forme jeste uviđanje njihove uzajamne povezanosti i uslovljenosti. Zaista i kod umetničkog dela ili lika, kao i kod realnih pojava uopšte, nema sadržaja bez forme niti forme bez sadržaja. Može se uopšte reći: forma je pojava određenog sadržaja, njegov odraz i izraz, a sadržaj je suština forme, njena sadržina. To je dijalektički odnos sadržaja i forme.

U odnosu na umetnički lik ovo znači da bez umetničkog sadržaja nema umetničkog dela kao što ga nema ni bez umetničke forme: tek konkretno dijalektičko jedinstvo estetskog sadržaja i umetničke forme daju realan i istinski umetnički lik.

Dve su posebne zablude u shvatanju odnosa estetskog sadržaja i umetničke forme: prvo, zablude estetičkog i umetničkog formalizma, po kome je „forma sve“ dok je sadržaj irelevantan i, drugo, zablude vulgarnog materijalizma i sociologizma shodno kome je „sadržaj sve“, a umetnička forma je beznačajna ili sporedna.

Da forma ne čini sve u umetničkom liku jasno dokazuju dela savremene formalističke građanske „umetnosti“ koja se svodi na praznu i besmisleni igru umetničkih formi: boja, linija,

zvukova ili pokreta. Bez životno značajnog sadržaja ne može biti pravog, najmanje velikog, umetničkog dela što dokazuju sva istinska umetnička dela. Ali isto je tako istina da bez umetničkog oblikovanja u sadržaju odgovarajućoj formi, bez umetničke forme, ne može biti pravog umetničkog dela makoliko sam sadržaj inače bio značajan i vredan. Umetnički lik bez umetničke forme je nemoguć. Umetnički lik bez sadržaja, a u umetničkoj formi, svodi se na prostu veštinu, na zanatsko majstorstvo i na privid, iluziju umetničkog dela (napr. neke slike dekadencija Matisa i Pikasa).

Bjelinski je pravilno odredio značaj stvarnog života, kao osnove, a idejnosti kao sadržaja umetničke forme kada je tvrdio: „Samo opštečovečanski, svetski sadržaj može se ispoljiti u umetničkoj formi“, i „Svaka poezija treba da bude izraz života u širokom smislu te reči, života koji obuhvata ceo svet i materijalni i moralni. Do toga je može dovesti samo misao. Ali da bi bila izraz života, poezija pre svega mora biti poezija“²¹).

To što je rekao Bjelinski za poeziju važi i za sve vrste umetnosti i za svako umetničko delo i za svaki umetnički lik (naravno odbacujući intelektualizam Bjelinskog, jer idejni sadržaj umetničkog lika ne čini samo „značajna misao“ već i estetsko osećanje itd.). Osnovu umetničkog lika mora činiti životno značajna pojava stvarnosti, njegov estetski sadržaj tj. idejno-emocionalno vredan doživljaj te pojave, a njegova forma mora takođe biti ne zanatsko-grubo ili samo praktično vredna već umetnička, estetska, tj. takva da izražava sam estetski doživljaj (njegovu idejno-emocionalnu sadržinu čulno-opazajno oblikovanu).

Odnos između umetničkog sadržaja i umetničke forme karakteriše se, dalje; 1. time što svaki sadržaj zahteva svoju formu, 2. što svaka forma ne može podjednako izraziti adekvatno svaki sadržaj i 3. što u pravom realističkom umetničkom delu sadržaj određuje formu, a ne forma sadržaj. Ovu poslednju istinu utvrdio je već Hegel dok je Lessing, iako metafizički preoštro odvojio pojedine umetničke forme, ipak imao utoliko pravo što zbilja sve umetničke forme nisu podjednako podesne da izraze svaki sadržaj.

Najadekvatnija forma idejno-misaonog sadržaja, jeste nesumnjivo govor, reč, iz tog prostog razloga što je reč znak za pojam, za misao. Ali ovo nikako ne znači ograničenost govorne forme na samo mišljenje: naprotiv, govorom se može izraziti svaki psihički sadržaj; sem toga valja imati na umu i dijalektičku povezanost mišljenja sa ostalim psihičkim procesima (sa pretstavljanjem i emocijama — „emocionalna obojenost mišljenja“).

Najadekvatnija forma za izraz pretstava jeste vizuelna

²¹) Bjelinskij, Loc. cit., p. 178 i E. Šinko, Književne studije, Zagreb 1949, p. 1.

percepcija — opazajna slika. Njena ograničenost se sastoji u tome što ne može da izrazi simultane pokrete, ali može sukcesivno (u nizu slika) kao i pojedine bitne momente kretanja (u slikarstvu i skulpturi); u kino-umetnosti može da izrazi i samo kretanje.

Najadekvatnija forma za odraz i izraz osećanja jeste zvuk. Ali njime se može prikazati i spoljašne dešavanje (muzički opis pejzaža, napr. Dvoržakova poema „Vltava“, Mjasnikovljeva „Livnica“).

Uopšte se može tvrditi da svaka pojedina umetnička forma, od najopštije tipske (klasične, romantične itd.) do najposebnije forme pojedinog dela posebne umetnosti, ima svoju *moć izražavanja* određenog idejno-emocionalnog sadržaja. U ovom smislu, naprimer, impresionistička umetnička forma najpodesnija je za izražavanje pozitivističko-empirističke idejnosti dok već za realističko slikarstvo ona nije tako podesna, tako moćna, a da i ne govorimo o socijalističko-realističkoj sadržajnosti koja je takva da zahteva svoju originalnu formu (G. Gamulin, „Zapisi iz 1949 g.“, Republika br. 10—11).

Ali, s druge strane, ne sme se zaboraviti, da ga tako nazovemo, *potencijal ili moć umetničke forme* pod kojom razumemo sposobnost određene umetničke forme da bude nosilac određenog idejno-emocionalnog sadržaja: nikakva boja, uzeta posebno, niti druga posebna prosta umetnička forma, a često ni čitav žanr, naprimer pejzaž ili lirski pesma, nisu u stanju da nose potpunu, opširnu, „veliku idejnost“. Naprimer ne može se tražiti od jednog pejzaža da njegovu idejnost čini socijalistički humanizam! Ali čak i jedan „pejzaž“ zaista može biti socijalistički idejan ukoliko pretstavlja novi v.d „očovečenja prirode“ tj. promene lika zemlje pod uticajem socijalističkog rada.

Ukoliko se umetnička forma manjeg potencijala ili kapaciteta opterećuje teškim idejnim sadržajem koji ta forma nije u stanju da nosi, mesto umetničkog dela instinski umetnički izražene idejnosti dobija se veštački, spoljašnje, formalistički idejno delo — često sasvim neumetničko ili takvo čija je umetnost ravna umetničkoj vrednosti uspelog plakata. Ovo je slučaj kod dela tzv. „dirigovane umetnosti“ lešene pravog estetskog doživljaja i opterećene deklarativnom idejnošću.

Nasuprot ovakvoj idejnosti stvarnu idejnost umetničkog dela čine ona ideološka i naučna shvatanja koja nužno u svakom pravom umetničkom delu moraju biti data, kao sam idejni sadržaj umetničkog dela, neodvojim od samog sadržaja. U ovom smislu je tačno tvrđenje da „nam istorija umetnosti govori da nije bilo bezidejnih djela koja bi bila umjetnička — i obratno“ (Đilas). Ustvari, bezidejno umetničko delo bilo bi prazno, besadržajno umetničko delo, a to je apsurd. Zato je nemoguće umetničko

delo lišiti njegove idejnosti i odbaciti je „samim tim što je ona unutrašnji sadržaj djela“.

Prema tome kakve ideje čine idejni sadržaj i idejnost umetničkog dela može biti napredna i nazadna. Ako umetničko delo sadrži, a samim tim i zastupa, ideje naprednog pogleda na život, društvo i svet, njegova idejnost je napredna, u protivnom nazadna. Kako dijalektički i istoriski materijalizam i socijalistički humanizam danas predstavljaju jedini naučan i napredan pogled na svet, to istinska umetnička savremena dela mogu biti ne samo idejna već i umetnička, jedino ako sadrže ideje, shvatanja i doživljaje naprednog, socijalističkog čoveka.

3. Estetska realnost prirodnog i umetničkog lika

Dve su osnovne istoriske zablude u shvatanju realnosti umetničkog dela odn. lika: 1. idealistička zablude čiju društveno-istorisku i gnoseološku osnovu čini reakcionarni klasni ideološki iluzionizam i 2. vulgarno-materijalistička zablude čiju osnovu čini grubo materijalistička filozofija, tj. jednostrano i ograničeno shvatanje materijalnog sadržaja sveta; ova zablude je društveno-istoriski uslovljena reakcijom na spiritualističku filozofiju vladajućih ideologija, a gnoseološki nedostatkom teoretskog produbljavanja problema realiteta uopšte.

Po svima idealističkim teorijama umetnosti umetničko delo i umetnički lik su nešto, manje više, idealno, a u krajnjoj liniji i — privid, iluzija. Tako je još Platon, smatrajući idealni svet ideja za jedino pravo biće a svet čulnih stvari za „senku“ idejnog, pravog bića, smatrao umetnost za „senku senke“, jer veli on: bog stvara pravo biće, tj. večitu identičnu ideju (napr. ideju postelje); majstor zanatlija, kopirajući ideju, stvara materijalnu, čulnu stvar (materijalnu postelju), koja je samo kopija ideje kao pravog bića; najzad, umetnik, kopirajući materijalni, čulni predmet, stvara umetničko delo (sliku postelje) koje je samo kopija kopije ili odraz materijalne, čulne stvari kao nebića u — prividu. Realnost umetničkih likova je dakle iluzorna, prividna. I po Hegelu suštinu lepog čini „das sinnliche Scheinen der Idee“ (tj. „čulno pojavljivanje i priviđanje ideje“)²² i „das Schöne hat sein Leben in dem Scheine“ („lepo živi u prividu“). Idealistički shvataju umetnički lik i docniji građanski estetičari. Tako K. Lange zastupa „iluzionističku“ teoriju umetnosti shodno kojoj suštinu umetnosti čini „biološka potreba“ čoveka za iluzijama, „za svesnim samoobmanama“. Umetnički lik jeste „svesna iluzija“ o nečem čega u njemu, kao materijalnoj stvari, nema niti može biti.

Vulgarno-materijalističko shvatanje realnosti umetničkog lika nalazimo u svima fiziološkim i biološkim teorijama o le-

²²) Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, 2. Aufl., Berlin 1842, Band 10, Buch 1, p. 7, 141.

pom (počev od engleskih estetičara 17 veka H. Home-a i Burke-a, preko francuskog estetičara Guyau-a do sovjetskog teoretičara Brika). Pogrešnost ovog shvatanja umetničkog dela ne sastoji se u tome što bi se odricala realnost umetničkog lika već u tome što se ta realnost svodi na fizičku i fiziološku stvarnost.

Međutim ima građanskih teoretičara estetike koji istupaju protiv teorije iluzije. Tako već i Hegel govori i o naročitoj realnosti umetničkog dela. E. Mojman, raspravljajući ovaj problem, čak upotrebljava termin „estetska stvarnost“. On piše: „Upravo na osnovu... potpunog poniranja u umetničko delo ono što je predstavljeno postaje za nas *ekvivalent* nepretstavljene stvarnosti, ovo i čini celu svojevrsnu estetsku stvarnost“²³⁾.

Uprkos naglašavanja subjektivne strane „estetske realnosti“ („potpuno poniranje u umetničko delo“) Mojmanova teorija ekvivalencije predstavlja jedan od najviših dometa domarksističke, građanske estetika, u rešavanju ovog teškog problema.

Ozbiljan i delimično produbljen pokušaj, ne samo postavljanja već i razrade dijalektičke teorije estetske realnosti učinio je T. Pavlov prvi put u delu „Opšta teorija umetnosti“^{*}), a nedavno i u delu „Osnovna pitanja estetike“²⁴⁾. Ustvari, Pavlov postavlja i razrađuje samo teoriju estetske realnosti umetničkog lika, a ne i estetskog lika uopšte. Tri su bitna svojstva umetničkog lika po Pavlovljevoj teoriji estetske realnosti, odnosno tri osnovna principa te teorije: „estetska realnost“, „duhovno-idejna zasićenost“ i „estetska mera“.

Da pojam estetske realnosti mora činiti jedan od osnovnih principa marksističke teorije umetničkog lika, jasno je otud što svaka realistička, a tim pre i dijalektičko-materijalistička estetika, mora i stvarno shvata umetnički lik, ne kao *privid* već kao stvarnost naročite vrste, kao na specifičan način realan lik. Specifičnost realnosti umetničkog lika sastoji se u tome što mi, u estetskom doživljavanju, umetnički lik doživljujemo ne kao *privid* estetskog prirodnog predmeta, već kao pravu, upravo estetsku stvarnost, koju niukoliko ne narušava činjenica što je umetnički lik slika ili otelovljenje idejnog sadržaja a ne prirodan predmet.

Privid da je umetnički lik samo iluzija prirodne stvarnosti, javlja se samo na stanovištu pogrešne teorije umetničkog stvaralaštva kao prostog kopiranja, podražavanja prirodne lepe stvarnosti. Tada se čini da umetnički lik, kao „slika“ i „kopija“,

²³⁾ E. Meumann, Loc. cit., p. 79.

^{*}) U navođenju prvo delo označavamo sa „A“, a drugo sa „B“.

²⁴⁾ Т. Павлов, Основни въпроси на естетиката, БАН, София 1949, и Опща теория на изкуството, София 1937.

mora biti nekakva iluzija, jer nije identičan sa prirodnim predmetom kao svojom osnovom. Međutim celo ovo shvatanje je pogrešno po tome što se zasniva na shvatanju umetničkog lika kao kopije estetske prirodne stvarnosti. Nasuprot ovome činjenica je da i grozni objekti i pojave prirodne i društvene stvarnosti mogu činiti osnovu estetskog doživljaja i da umetnički lik, prema tome, ne može biti nikakva kopija prirodnog objekta niti prirodni objekti moraju biti estetski.

Sama stvarnost ustaškog groznog dela u selu Urije čini samo osnovu estetskog doživljaja koji je dat u umetničkim likovima Đilasovog „Mrtvog sela“. Jasno je da se samim tim, književno-umetničkim likovima, mora priznati ne iluzija same prirodnodruštvene stvarnosti već naročita realnost govorno-predstavnih likova psihičke stvarnosti. Ta realnost i jeste jedan vid estetske realnosti koju može poricati samo vulgarni materijalist za koga su realne samo grubo materijalne — fizički i fiziološki realne — stvari.

Isto je tako opravdana i upotreba termina „estetska mera“ koji ima svoju duboku osnovu u Aristotelovom i Marksovom shvatanju lepog.

Međutim Pavlovljev pojam i termin „duhovno-emocionalna zasićenost“ sadrži tolike teškoće i pogrešna shvatanja umetničkog lika da se mora odbaciti, s tim što će se ono što je Pavlov hteo tim terminom da izrazi, označiti tačnim terminom.

Od teškoća i pogrešaka termina „duhovno-emocionalna zasićenost“ valja navesti sledeće:

1. Sam termin „duhovne“ zasićenosti je nepodesan za materijalističku filozofiju uopšte, jer je upravo „zasićen“ idealističko-spiritualističkim značenjem; mesto „duhovni“ pravilnije je upotrebljavati izraz „idejni“.

2. Termin „zasićen“, „zasićenost“ itd. je izrazito bergsonovski idealističko-intuicionistički; Bergson upravo govori o „zasićenosti“ o „natopljenosti“ „čistih percepcija“ hiljadama predstavnih i pojmovnih elemenata.

3. Termin „zasićen“ i učenje o idejno-emocionalnoj zasićenosti estetskog, — prirodnog i umetničkog lika (opažajnog i predstavnog) — je pogrešan, jer se same ideje, misli i osećanja nikada ne mogu sadržati u samim materijalnim i čulnim predmetima. Prema tome pogrešno je misliti da su i kako su materijalni i čulni predmeti i likovi „natopljeni“, „zasićeni“ samim idejno-emocionalnim sadržajem: u samom mermeru, u samoj boji, u samom zvuku itd. nema niti može biti misli i osećanja. Dakle, ne može biti idejno-emocionalne zasićenosti. Ali ako ne može biti idejno-emocionalne zasićenosti, ipak čulno-opažajni i materijalni predmeti mogu tako biti oblikovani da njihovo doživljavanje u nama nužno izaziva određene ideje i osećanja. Prema tome kod estetskih likova može biti reči samo o izražavanju

ideja i osećanja pomoću tih likova, pomoću njihovih sadržajnih i formnih osobina.

Prema tome mesto termina „duhovno-emocionalne zasićenosti“ mora se upotrebiti termin *idejno-emocionalne izražajnosti*. Termini pak „estetska realnost“ i „estetska mera“ moraju se zadržati, razume se s tim što se odmah mora naglasiti da prihvatanje tih termina još ne znači prihvatanje u celini Pavlovljeve teorije estetske realnosti, koja je, kao što ćemo pokazati, jednostrana, opterećena mnogim teškoćama, a delimice i pogrešna i neprihvatljiva. U izlaganju teorije estetske realnosti T. Pavlov polazi od dva osnovna i bitna stava klasika marksizma: prvo, od Marksove postavke o razlici između umetničkog i teoretskog „usvajanja sveta“ i, drugo, od Marks-Engelsovog isticanja značaja realističkog momenta u umetničkom oblikovanju.

Kako je umetničko usvajanje sveta različito od teoretskog (naučnog) to se moraju razlikovati i načini i sredstva — psihički procesi i forme — kojima se ostvaruju oba načina usvajanja sveta (umetnost i nauka). Bitna razlika između njih sastoji se u tome što se nauka služi i cilja na nečulne, apstraktne pojmove i zakone, a umetnost na opažajne, čulne, konkretne slike. U pojmovima i zakonima „viška vrednosti“, imaginarnog broja $i = \sqrt{-1}$, brzine svetlosti itd. „nema ni atoma čulnosti“, ističe Pavlov i tvrdi: „I tako dok istinska nauka teži da postigne upravo takve pojmove, kategorije i zakone, koji mogu da se razumeju pomoću logičkog mišljenja, umetnost, naprotiv, teži da oblikuje, da pretstavi, da održi stvari u konkretno očiglednim slikama, koje mogu *čulno-predmetno* da se opažaju...“ (B, 222). Od Platona i Aristotela do Hegela i Bjelinskog „svi se slažu“, veli Pavlov, da dok nauka „opiše sa apstraktnim idejama, umetnost operiše sa konkretno-očiglednim likovima koji se mogu konkretno-čulno predati i primiti... slika, statua, pesma, igra, poema, pripovetka i dr. Eto, tu osobenost umetnosti ja nazivam *estetičkom realnošću*“ (B, 222) — zaključuje Pavlov. Realnost umetničkog lika sastoji se u tome što svaki umetnički lik može čulno da se percipira, da se vidi, čuje, opipa — dakle u njegovoj predmetno-čulnoj-konkretnoj datosti. Naučna ideja može takođe da se izrazi opažajno, naprimer, pomoću znaka, simbola, pretstave, ali sama apstraktna ideja, ma koliko se „materijalizovala“, ostaje uvek daleko od svog spoljašnjog znaka, on je ne može nikad adekvatno i prisno izraziti kao što estetska realnost izražava estetski, idejno-emocionalni sadržaj, koji se tako reći potpuno stapa sa svojim čulno opažajnim oblikom. Otuda estetska realnost doista čini jednu od bitnih oznaka umetnosti za razliku kako od naučnog mišljenja tako i od obične praktične tehničke i zanatske delatnosti.

Marksov pojam „šeksampirizacije“ u osnovi ističe upravo ovaj realistički momenat umetničkog predstavljanja. U pismu Lasalu, o njegovoj drami „Franc fon Zikingen“, Marks ističe kao manu

tog dela nedovoljnu „šeksplorizaciju“ umetničkih likova:.. „i sam Zikingen je... suviše apstraktno ocrtan...“²⁵⁾. Da je uzeo u obzir konkretne istoriske revolucionarne elemente, Lasal bi dao realističniju i bolju tragediju. Obračajući se piscu Marks piše: Tada si mogao i u mnogo višem stepenu da daš reč upravo najmodernijim idejama... Onda bi sam od sebe morao više da *šeksploriziraš*, dok ti ovako uračunavam u najznatniju pogrešku *šileriziranje*, pretvaranje ličnosti u puke zvučnike epohe (88).

Istu misao o značaju realističkog šekspirovskog, pored idejno sadržajnog, šilerovskog momenta, ističe i Engels tvrdeći da njegovo shvatanje drame „ne dozvoljava da se za ljubav idealnog zaboravi realističko a za ljubav Šilera Šekspir“... (92).

Umetnički lik mora, dakle, nužno predstavljati estetsku realnost: on mora uvek predstavljati čulno opažajni predmet ili pojavu, pored idejnog sadržaja; upravo idejni sadržaj mora biti ovaploćen, materijalizovan u čulnom liku.

„Umetnički lik“ — piše Pavlov — „nikada nije *samo* ideja, *prosto* ideja, koja postoji u ljudskoj svesti. On je, razume se, uvek isto tako i ideja, ali istovremeno takva ideja koja je sama *pristupačna čulnom opažanju*“ (A, 328). Po Pavlovu „umetnički lik uvek i nužno ima karakter stvari ili materijalnog procesa“... (B, 328). U ovom „realno-objektivnom postojanju“ umetničkih likova, kao naročite vrste „subjektivnog odraza objektivnog sadržaja“ kroz ljudsku delatnost, se i sastoji „jedna osobena realnost, koja može da se nazove *estetička realnost* za razliku od prirodne realnosti prirodnih i društvenih stvari i procesa“ (A, 331). Ističući kao primer Veneru Milosku, Rafaelovu Madonu, Vagnerov Loengrin i dr. umetnička dela, Pavlov i time potvrđuje da pod realnošću umetničkog lika razume *čulno-opažajnu, realno objektivno postojeću stvar ili proces*.

Pogrešnost teorije sovjetskog teoričara Mase, koji tvrdi da muzika nije likovna već „izražajna“ umetnost, jer tobože ne postoji „muzički lik“, Pavlov odbacuje na osnovu tvrđenja, prvo, da umetnički lik ne mora uvek biti „nešto kao fotografija“ i, drugo, da umetnički lik ne odražava samo prostorno-ekstenzivnu već i vremensko-intenzivnu stranu stvari.

Ističući značaj realističkog momenta estetske realnosti Pavlov opravdano odbacuje sve čisto subjektivističke, idealističke i iluzionističke teorije umetničkog lika. Isto tako on odbacuje i čisto objektivističke i grubo-materijalističke teorije koje previđaju ili negiraju sadržajnu, idejno-emocionalnu stranu umetničkog lika.

Kao primer idealističkog shvatanja umetničkog lika Pavlov žigoše teoriju poznatog mađarskog estetičara Lukača. Zaista Lukač nije mnogo odmakao od iluzionističke teorije K. Langea, kada je mogao da tvrdi da se čovek u estetskom opažanju

²⁵⁾ Marks i Engels, Loc. cit., p. 88.

odnosi „svesno-iluzorno“, tj. da se „čovjek odnosi prema umetničkom liku kao prema stvarnosti, ma da tačno zna da to nije stvarnost“ (A, 334).

Pavlov s pravom ističe dvostruku pogrešku Lukačeve idealističke teorije, jer, ova, prvo, previđa osobenu estetsku realnost umetničkog lika i, drugo, ona zahteva mesto principa sve veće realnosti „osiguranje iluzornosti“ umetnosti što je tipično za idealističke teorije.

Isto tako Pavlov s pravom žigoše vulgarno-materijalističku teoriju Brika (SSSR), koji je, odbacujući idejni sadržaj umetničkog lika, čak i psihičke procese uopšte, otišao dotle u svom vulgarnom materijalizmu da je tvrdio: „ne ideja, nego realna stvar je cilj istinskog stvaralaštva“; „uvažavajući sebe čovek je dužan da tvori stvari, a ne ideje“, „jer ideje stvaraju idealisti, a materijalist ima posla sa materijom i zato materijalist proizvodi stvari“ (A, 335). I razume se da su danas i sovjetski estetičari, naprimer Rozental, daleko od Brikovog materijalizma.

Međutim, ukoliko, povodeći se za vulgarno-materijalističkim estetičkim postavkama Černiševskog („Lepo to je naš život“), kao i iz ideološko-političkih razloga, neki sovjetski teoretičari, kao Jermilov, takođe tvrde „lepo, to je naš život“, „naša sovjetska stvarnost“, time se ponovo pada u estetički vulgarni materijalizam, jednostranost i očiglednu pogrešnost, jer nije tačno da je cela sovjetska stvarnost lepa i jer se na ovaj, vulgarno materijalistički, način shvatanja lepote, degradira lepota umetničkih dela, kao drugostepena u odnosu na lepotu prirodne i društvene stvarnosti, što je ranije učinio i Černiševski.

Podvlačeći podjednaki značaj i momenta čulno-opažajne realnosti i idejno-emocionalnog sadržaja umetničkog lika kao i nerazlučnog dijalektičkog jedinstva oba momenta sa estetskom merom, Pavlov formuliše značajan zahtev istinske umetnosti: „Realnost, a ne sama ideja, ne gola ideja, ne čista ideja — da! Ali ne ni realnost bez ideje, ne prosto realnost, ne samo čista, gola, bezdušna realnost, nego upravo: estetička realnost, tj. realnost u kojoj je ovaploćena, pretstavljena, odražena izvesna ideja“ (A, 335). Ovim značajnim stavom svoje teorije estetske realnosti Pavlov je izvršio „materijalističko obrtanje“ poznatog Hegelovog stava o odnosu ideje kao sadržaja i čulne pojave kao forme, a ujedno i utvrdio osnovne nedostatke idealističkih umetničkih tipova i metoda — simbolizma i formalizma, kao i pozitivizma i naturalizma i svih dekadentnih umetničkih pravaca — koji se sastoje ili u bezsadržajnosti i bezidejnosti (neposrednoj) ili u nerealnosti datih umetničkih likova.

Ali makoliko se Pavlovljeva teorija estetske realnosti zasnivala na pravilnim, dijalektičko-materijalističkim, postavkama, ona ipak sadrži znatne teškoće, očigledne jednostranosti i izvesne pogreške.

Od tih teškoća i pogrešaka osnovne su sledeće tri: prvo,

što se Pavlov nije do kraja oslobodio teorija iluzija; drugo, što svojim pojmom estetske realnosti umetničkog lika nije mogao da obuhvati i književni lik, koji je ostao, makar delimice, van date definicije umetničkog lika kojoj i protivreči, i, treće, što je, po teoriji Pavlova, „prirodno estetsko“ takođe ostalo neobuhvaćeno pojmom estetske realnosti.

Da se Pavlov nije potpuno i do kraja oslobodio svih ostataka iluzionističkih građanskih teorija (Gros, Lange, Lips), u koje je Lukač ogrezao, vidi se iz njegova sledeća dva tvrdjenja odnosno shvatanja:

Prvo, kritikujući Lukačev iluzionizam Pavlov, pored navedenih pravilnih postavki, koje ustvari uništavaju tu teoriju, tvrdi i sledeće: „Tačno je da nam kao živi lik svako umetničko delo stvara iluziju ili privid odraženog predmeta“ (A, 333), ali, naglašava Pavlov, ono nije „samo iluzija i privid“ već je i realno i objektivno, ali ipak i iluzija i privid (u označenom smislu).

Drugo, raspravljajući problem „prirodnog lepog“ Pavlov, kako zbog teškoće samog pitanja tako i zbog jednostranosti svoje definicije estetike kao „opšte teorije umetnosti“, dolazi dotle da zastupa teoriju „obratne iluzije“ Konrada Langea u odnosu na estetsko doživljavanje prirodno lepih predmeta; Pavlov čak brani Langeovu teoriju od zamerki Folkeltove kritike koji „odriče značaj obratne iluzije“ (B, 37)! Navodeći za primer izreku „Gle kako je lepa njiva, prava slika,“ — Pavlov, iako odbacuje Langeovu teoriju u odnosu na poreklo umetnosti, ipak tvrdi doslovno: „Međutim ovo ne odriče niti potcenjuje značaj misli o „obratnoj iluziji“, *ukoliko* je Lange njome izrazio nešto što je zaista karakteristično za estetsko odnošenje“ (B, 37).

Protiv tvrdjenja da „umetničko delo stvara iluziju ili privid odraženog predmeta“ moraju se istaći sledeći razlozi: *prvo*, ako je to tačno onda je estetski doživljaj utoliko potpuniji ukoliko je ta iluzija potpunija, tako da sledi, da je onaj neprosvećeni gledalac, koji je posmatrajući ubistvo na sceni, uzviknuo: „Nedajte, ljudi, ubiše čovaka!“, imao najdublji umetnički doživljaj, pošto je njegova iluzija stvarnosti bila potpuna; ustvari, doživljaj ovakve vrste pokazuje da taj gledalac nije imao pravi umetnički, estetski doživljaj, tj. nije datu scenu doživeo kao estetsku realnost, i, *drugo* kod doživljavanja umetničkog lika, kao estetske realnosti, nema nikakve iluzije ni privida iz prostog razloga što mi estetsku realnost doživljujemo kao potpunu realnost — naravno svojevrstu: istinski umetnički lik mi doživljujemo, — gledamo u njemu, punu realnost, a nipošto neku iluziju; pojam iluzije javlja se tek u teoriji, u razmišljanju o realnosti umetničkog lika, i to samo onda kada se ovaj lik i ukoliko se on upoređuje sa njegovom osnovom u prirodnoj i društvenoj stvarnosti pa i tada, sa gledišta realističke estetike, neće se za lik, koji ne odgovara svojoj osnovi, reći da je „pri-

vidan“ i „iluzivan“, već da je objektivno „nerealan“ i „nestvaran“ i to samo u odnosu na svoju doblju realnu osnovu.

Treće, još je očiglednija pogrešnost objašnjenja uživanja u lepim predmetima prirode na osnovu „obratne iluzije“, tj. doživljavanja prirodnog objekta kao iluzije umetničkog dela; izreke: „lep kao upisan“, „lep kao slika“ isl., ništa ne mogu odlučiti po ovom pitanju; odlučujući razlog protiv teorije „obratne iluzije“ jeste činjenica da mi pri doživljaju prirodno lepih objekata, naprimer, lepog pejzaža, dragog kamena, žene ili neke divne prirodne pojave i ne pomišljamo da ove predmete zamišljamo kao slike već uživamo u njima kao u pravoj, punoj prirodnoj realnosti; čak i kada pokušamo da ih pretstavimo u obliku umetničke slike, njihova prvobitna, prirodna, realnost time nije smanjena, a o nekakvoj iluziji tu nema ni traga.

Na osnovu izloženog jasno je da u realističkoj estetici uopšte nema mesta nikakvoj teoriji iluzije, a najmanje u teoriji estetske realnosti.

Drugu osnovu teškoću za teoriju estetske realnosti T. Pavlova čini problem književnog lika: je li književni lik istovetan sa umetničkim likom takozvanih likovnih umetnosti, naprimer slikarstva? Sam Pavlov priznaje: „Poezija u tom pogledu zaostaje za slikarstvom, kinom, skulpturom i arhitekturom. Ono što skulptura može da nam da kao konkretno-očiglednu predstavu, što slikarstvo može da nam da kao neposrednu očiglednost ili kao „estetsku realnost“, to nam poezija ne može dati“ (B, 228). Zaista, iako je, s druge strane, istina da je „po snazi svoje izobrazajnosti, idejnosti i emocionalnosti reč moćno i nezamenljivo umetničko sredstvo“ (B, 221), i da se rečju, govorom, najadekvatnije izražavaju misli, pojmovi ideje, — ipak reč nije takva oblikovna forma kakva je slika, figura ili zvuk.

Bitna razlika između slike (umetničkog lika slikarstva) i reči odnosno govora, kao književnog lika, sastoji se u tome što nam reč ne daje nikakav *čulno-opažajni* lik stvari ili procesa na koji se odnosi. Sama reč predstavlja perceptivni lik vizuelni, akustički itd., ali umetnički lik koji reč označava nije, bar ne u književnom liku, nikakav čulno-konkretni opažaj, već je to pretstava ili slika imaginacije ili pojam koji zamišljamo razumevanjem reči.

Ako se sada usvoji Pavlovljevo tvrđenje da umetnički lik „nužno i uvek ima karakter stvari ili materijalnog procesa“ i da „mora da bude pristupačan čulnom opažanju“ i „objektivno dat“ za sve ljude, da ga mogu „videti“, „čuti“ itd., onda je jasno da to „književni lik“ nije u stanju, jer se pomoću reči likovi mogu dati samo u pretstavama ali ne i u opažajima. Ova činjenica očigledno protivreči Pavlovljevoj definiciji estetske realnosti umetničkog lika, jer: ako je i književni lik umetnički lik i ako i on treba da predstavlja estetsku realnost, onda je Pavlovleva definicija estetske realnosti i umetničkog lika kao

čulno-opažajne stvari ili procesa, — preuska i jednostrana; ako je pak ta definicija tačna i svestrana, onda izlazi da književni lik ne pretstavlja estetsku realnost! Kako je ova poslednja konsekvencija apsurdna, to je očigledno da je Pavlovljeva odredba estetske realnosti, isključivo kao čulno-opažajnog lika, preuska i jednostrana. Očigledno je da je Pavlov kao prototip estetske realnosti imao u vidu umetnički lik takozvanih likovnih umetnosti.

Ali čak i kada se prizna da književnost po svojim sredstvima nije istovetna sa likovnim umetnostima, jer se likovi koje one daju razlikuju kao pretstava i opažaj, ipak ostaje činjenica da i književnost daje umetničke likove i da i ovi moraju pretstavljati estetsku realnost. Konkretno ovo znači da estetska realnost mora obuhvatiti i svet *pretstava*, tj. još jedan deo psihičke stvarnosti, a da se ne sme ograničiti samo na opažaje. Prosto rečeno: mi tvrdimo opšte priznatu činjenicu da ima i estetskih, lepih, pretstava, slika, sećanja, pa recimo, i slika mašte, i da sve one, pod uslovom da su estetske, pretstavljaju estetsku realnost. Sumnjati u pravilnost ovog tvrđenja može samo vulgarni materijalist koji odriče psihičku realnost pretstava i ratuje sa naučnom psihologijom.

I treći naš prigovor Pavlovljevoj teoriji estetske rednosti tiče se njene jednostranosti i netačnosti i to u pravcu prirodno estetskog. Pavlov je svesno, iz najdubljih metodskih osnova svoje koncepcije estetike, ograničio estetsku realnost na oblast umetničkih dela odn. umetničkih likova. Pavlov stvarno isključuje prirodne objekte i prirodne pojave iz oblasti estetske realnosti. Najdublji razlog ovog shvatanja krije se u teškoći koncepcije prirodnog estetskog po shemi umetničkog lika tj. kao jedinstva idejno-emocionalnog sadržaja i čulno-opažajne forme kao materijalnog ovaploćenja idejnog sadržaja: čini se da onaj ko prizna egzistenciju prirodnih estetskih objekata nužno mora da prihvati metafizičku idealističku teoriju lepog kakva je naprimer Hegelova teorija po kojoj je i prirodno lepo ostvarenje ideje lepog.

Ovu teškoću Pavlov rešava na osnovu jedne zaista duboke misli, „vrlo interesantnog i važnog zaključka“, koji on izvodi iz činjenica da za pesnika, čoveka koji estetski doživljuje svet, slavuj *peva* i to lepo *peva*, a za seljaka on „kato vsjako pile crka“. Ta misao glasi: „da čovek samo onda kada je i ukoliko je stvorio i razvio svoju umetnost... počinje isto tako i prirodne stvari da doživljuje *estetski u tačnom, punom smislu tog pojma*“ (B, 37) ili kraće: estetsko doživljavanje uopšte — pa i prirodnih predmeta i pojava — imamo „samo kroz, tek kroz pojavu umetnosti“ (A, 133).

Sličnu misao, ali mnogo više naglašavajući subjektivnu psihičku stranu, divno je izrazio Gorki poznatim tvrđenjem: „Jer, nema lepote u pustinji, lepota je u duši Arabljaninovo; nema

lepote u tmurnom pejzažu Finske — nju je Finac stvorio u svojoj mašti i podario je svojoj surovoj zemlji²⁶⁾ Isto tako Levitan u svojim pejzažima nije otkrio lepotu ruske zemlje već ju je, „dao“, stvorio, jer te „lepote nije bilo“.

Makoliko smo daleko od toga da odričemo značaj umetnosti i umetničke delatnosti za omogućenje estetskog doživljavanja uopšte kao i ulogu subjektivnih psihičkih faktora u estetskom doživljavanju, za nas su ipak nesumnjive dve stvari: *prvo*, da postoje prirodni estetski objekti, — makar njihovo doživljavanje i bilo moguće „tek kroz, samo kroz umetnost“, i, *drugo*, da se prirodni lep objekat razlikuje od umetničkog po tome što ga čovek nije stvorio svojom umetničkom delatnošću, bar ne u onom stepenu i smislu u kome stvara umetničko delo.

Sam Pavlov priznaje: „Apsurdno je da se poriče da u životu ima fakata, odnosa, preživljavanja, koja se ne ubrajaju u umetnost a ipak imaju estetički karakter i značenje. Prirodni pejzaž, gorski kristal, cveće, živahno dete, lepa žena, divan mladić“ (B, 36) — sve su to objekti estetskog doživljavanja, priznaje Pavlov. Pa ipak on svojom definicijom estetske realnosti nije obuhvatio prirodno estetsko tako da gornje tvrđenje protivreči njegovoj teoriji estetske realnosti isto onako kao i sama činjenica postojanja prirodnih estetskih objekata.

Ali, kako je, s druge strane, Pavlov bio prinuđen da „na ovaj ili onaj način“ uključi prirodno estetsko u svoju preusku i jednostranu teoriju estetske realnosti, to je on, kao što smo već videli, pribegao Lange-ovoj teoriji „obratne iluzije“ koja je ne samo idealistička već i potpuna pogrešna.

U sve ove teškoće upleo se Pavlov i njima opteretio, bez stvarne potrebe, svoju, u osnovi tačnu teoriju, estetske realnosti samo za to što je usko shvatio sam predmet estetike i ograničio ga samo na umetnost (iako je istina da je umetnost bitni i osnovni predmet naučne estetike). Ovo je pak Pavlov učinio zato što je a priori odbacio staru estetiku kao nauku o lepom — kao idealističku i metafizičku.

Međutim to što je stara estetika zaista bila, bar u svojoj osnovi idealistička i metafizička, još nipošto ne sme da nas prinudi na ograničeno i jednostrano shatanje predmeta nove, marksističke estetike. Jedini pravi izlaz iz svih navedenih teškoća i jednostranosti Pavlovljeve teorije estetske realnosti jeste takva definicija estetske realnosti koja će obuhvatiti celokupnu estetsku realnost, a to znači: kako oblast prirodno estetskog tako i oblast umetničkog estetskog, i to kako čulno-opažajnog tako i samo pretstavljenog (književni umetnički lik).

Osobenost estetske realnosti mora se priznati *svima prirodnim i umetničkim, čulno-opažajnim kao i samo pretstavljenim predmetima*, — stvarima ili samo likovima, — koji su, kao sub-

²⁶⁾ M. Gorki, Loc. cit. p. 31.

jektivni odrazi objektivnih stvari prirodne i društvene stvarnosti, oblikovani „po zakonima lepote“ i otud mogu da budu i jesu predmet subjektivnog estetskog doživljaja kao što je to shvatio Marks.

Oblast estetske realnosti poklapa se sa oblašću estetskih likova kao subjektivnih odraza objektivnih stvari: realan estetski objekat ili estetski lik jedno su i isto. Estetski lik pak može biti u osnovi trovrstan: prvo, čulno-opažajni lik prirodnog predmeta, drugo, čulno-opažajni lik umetničkog dela (likovno umetnički uključujući i muzički lik) i, treće, pretstavljeni umetnički lik ili književni lik koji je neposredno samo pretstava a ne opažaj.

Iako ni jedan od ovih likova nije moguć bez procesa „očovečenja prirode“ i samog čoveka, njegove čulnosti i njegove emocionalnosti, ipak se ti likovi razlikuju bar utoliko što je prirodni lik stvorila, u osnovi, sama priroda („gorski kristal“), dok umetnički lik stvara u većem stepenu i u drugom smislu sam čovek svojom umetničkom delatnošću, i to, bilo što stvara samo pretstavljeni i praktično samo jezikom izraženi — književni lik, ili ga i spoljašnje oblikuje u formi čulno-opažajnog predmeta, — slike, statue, muzičkog lika.

Ni u pogledu realnosti, ni u pogledu estetičnosti estetski likovi se principiuelno ne razlikuju. Može se samo reći da su opažajno-čulni (i prirodni i umetnički) likovi objektivniji u smislu neposredne datosti od govorno-pretstavljenog, književnog lika.

Prigovor da je književni lik nerealan ili idealan može učiniti samo vulgarni materijalist koji u svojoj ograničenosti poriče realitet psihičke stvarnosti i jezika.

Najzad treba naglasiti da estetska realnost ne predstavlja nikakvu stvarnost nezavisnu od prirodne i društvene realnosti: estetska realnost predstavlja samo jednu od strana ili bolje reći jedan od oblika razvoja jedinstvene prirodno-društvene stvarnosti, upravo onaj oblik koji se odlikuje svojom estetičnošću. Ova pak estetičnost ili lepota je isto tako realno svojstvo (vrlo složeno) izvesnih realnih predmeta. Realna estetičnost se ne sastoji niti samo u sadržaju, niti samo u formi predmeta već u njegovoj estetskoj meri kao realno-konkretnom dijalektičkom jedinstvu sadržaja, — životnosti uopšte, — i forme, — lika uopšte, — u realnoj estetskoj meri ne samo kvantitativnoj, kao što je tvrdio Aristotel, već kvantitativno-kvalitativnoj, u estetskoj meri koja je izraz prirodne, društvene, klasne i lične strukture čoveka kao što je pravilno istakao T. Pavlov.

4. Idejno-emocionalna izražajnost estetskog lika.

Iz činjenice da se suština umetničkog stvaralaštva sastoji u čulno-opažajnom odnosno govorno-pretstavnom oblikovanju estetskog doživljaja, tj. ideja i osećanja kao psihičkih odraza predmetne prirodne i društvene stvarnosti, jasno je da umetničko

delo i umetnički lik moraju biti idejno-emocionalni, što znači da u njih mora, na izvestan način, biti unet idejno-emocionalni sadržaj umetnikovog estetskog doživljaja ili njima izražen.

Kako je moguće ovo „izražavanje“, „unošenje“, „zasićavanje“ ili „uosećavanje“ psihičkih sadržaja i procesa — misli, osećanja, raspoloženja, želja itd. — u spoljašnje forme umetničkog lika — u drvo, kamen, boju itd. — to je jedno od najtežih pitanja i marksističke estetike s kojim ćemo se pozabaviti na kraju ovog odeljka.

Još je, bar na izgled, teži problem, naročito sa stanovišta našeg shvatanja estetske realnosti: u čemu se može sastojati idejno-emocionalna zasićenost prirodnih estetskih objekata — i kako je ona uopšte moguća? — što ćemo takođe pokušati da rešimo.

Da sva istinska umetnička dela imaju izvesnu, a velika dela i duboku idejno-emocionalnu sadržinu, — to je neosporna činjenica. Svako delo antičke, klasične umetnosti predstavlja ote-
lovljene bogatog psihičkog života robovlasničke klase. Za ljudski napredak presudno značajna ideja oslobođenja čoveka od prirodnih i otuđenih društvenih sila (mitološki bogovi) čini suštinu sadržaja Eshilove trilogije „Prometej“. Statua Palade Atine predstavlja personifikaciju ideja mudrosti i slobode itd.

Kolika je idejnost i emocionalnost, čak i skulptornih dela u mrtvom i hladnom kamenu, najbolje pokazuje primer čuvene „Noći“, mermerne figure na grobu plemenitog i „zamišljenog“ Lorenca Mediči. Idejno-emocionalni sadržaj ove duboko pogrružene figure — bol zbog grubosti i nepravde koji vladaju u svetu — izrazio je njen tvorac i u stihu, u poznatoj pesmi „Noć“ sa početnim stihovima: „Grato m'e il sonno, e piu l'esser di sasso“...

Osnovna ideja mnogobrojnih i po formi vrlo različitih umetničkih dela jeste ideja Slobode čoveka, naroda i čovečanstva od klasnih, narodnih i drugih oblika ropstva kao i veličanje borbe za slobodu čoveka u svima njenim vidovima. Takva su dela, naprimer, Tolstojev „Rat i mir“, Fadejeva „Mlada garda“, Šostakovičeva simfonija br. 1 — „Lenjingradska“, „Marseljeza“ L. de Lila, Njegošev „Gorski vijenac“, Mažuraničev spev „Smrt Smail-age Čengića“, „Jama“ — poema G. Kovačića, „Teškoto“ B. Koneskog itd. Takvo je i najveće muzičko delo Bethovena — „IX simfonija“ za soliste, hor i orkestar sa tekstom čuvene Šilerove pesme „An die Freude“ („Oda radosti“).

Istorija umetnosti potvrđuje društveni, pre svega narodni i klasni karakter idejnosti umetničkih dela svih vrsta i svih epoha i naroda. Otuda se s pravom mora govoriti ne samo o umetnosti ovog ili onog naroda, niti samo o pojedinih klasnim — robovlasničkoj, hrišćansko-feudalističkoj, buržoaskoj — i socijalističkoj — umetnosti, već i o istoimenim vrstama idejnosti umetničkih dela. Za svakog teoretičara i istoričara umetnosti je van

spora činjenica da, naprimer, idejnost renesansne umetnosti, bez obzira na njenu religioznu formu, čini revolucionarni individualistički buržoaški humanizam, tj. zahtev i priznanje dostojanstva, slobode i prava na svestrani razvitak realne ljudske ličnosti. Ovo potvrđuju dela Mikelandela, Leonarda - da - Vinči - a pa i Rafaela i drugih renesansnih majstora, naprimer Ticiania i Koredža, u kojima — čak i kad su religioznog karaktera — prosto trijumfuje prirodna, većinom naga, ljudska ličnost. Isto je tako očigledna reakcionarna idejnost savremene dekadentne građanske umetnosti koja se odlikuje pesimizmom, gubitkom vere u dostojanstvo ljudske ličnosti i vrednost i smisao ljudskog života i rada.

Idejnost socijalističko-realističke umetnosti čini marksistički pogled na svet uopšte, a posebno socijalistički humanizam ili kako ga je Marks nazvao, — za razliku od teoriskog i utopističkog, — „pozitivni“ i „praktični humanizam“, dakle stvarni humanizam sa osnovnim idejama slobode svih ljudi i svih naroda od svake vrste eksploatacije i poniženja čoveka, socijalne pravde i čovečnog odnosa čoveka prema čoveku, kao i sa idejama dostojanstva i časti socijalističkog rada itd.

Ovakvu narodno-revolucionarnu i socijalističku idejnost sadrže likovi u umetničkim delima naših savremenih likovnih umetnika, književnika pa i muzičara. Dediđerov „Dnevnik NOB“, književno delo B. Čopića, vajarstvo A. Augustinčića i S. Stojanovića i dr. bogati su likovima visoke narodno-revolucionarne i socijalističke idejnosti. Likovi takve idejnosti su Dediđerovi heroji NOBorbe: Marko Orešković - Krtitja, metalac Stevan Filipović, Savo Kovačević, likovi „Igmanaca“ itd., Čopićeve — major Bauk, Mali Triša, Majka Milja i dr.; Andrejevića — Kuna likovi studenata u kompoziciji „14 decembar“ kao i potresno čovečni likovi staraca u slici „Svedoci užasa“.

Tri su osnovna teoretska pitanja koja se postavljaju u odnosu na idejnost i idejno-emocionalnu izražajnost umetničkog lika:

1. u čemu se sastoji idejnost umetničkog lika i kakva ona može biti po svojim osnovnim kvalitetima?

2. u čemu se sastoji idejno-emocionalna izražajnost umetničkog lika i kakav je njen značaj za kvalitet umetničkog dela i njegovih likova;

3. kako je uopšte moguća idejno-emocionalna izražajnost ne samo umetničkog lika već i estetskog objekta prirodne stvarnosti?

Idejnost umetničkog lika se sastoji u onom idejno-emocionalnom, opšte psihickom sadržaju estetskog doživljaja koji čini sadržaj umetničkog lika; a to su: sve ideje, pretstave, misli, pojmovi, emocije, raspoloženja, želje, čežnje itd. koje je umetnik doživeo u svom odnošenju prema stvarnosti i koje je nastojao da čulno-pretstavno oblikuje u svom delu.

Idejnost umetničkog lika može biti manje ili više subjektivna, usko lična, ili klasna, grupna, narodna, opšte društvena i

najzad opšte čovečanska. Idejnost jednog umetničkog dela i njegovih likova je utoliko dublja i viša ukoliko ideje toga dela imaju opštiji i dublji društveni značaj. Ukoliko je idejnost više isključivo lična, subjektivna ili usko klasna i grupna, ona je idealistička u raznom stepenu sve do „solopsizma“ u dekadentnoj građanskoj „umetnosti“ (kada „umetnik“ izražava neke svoje čisto subjektivne ideje — društveno beznačajne i neshvatljive). Naprotiv, ukoliko je idejnost izvesnog umetničkog dela više revolucionarno klasna, opšte narodna ili opšte društvena i čak opšte čovečanska, ona je u isti mah i realistička i napredna. Otuda je jasno da je socijalističko-realistička umetnost i idejno najrealističikija i najnaprednija pošto njene ideje imaju najširi i najdublji društveni značaj.

Nasuprot otvorenoj idejnosti socijalističke umetnosti idejnost dekadentnih buržoaskih umetničkih pravaca je lažna, licemerna: pod maskom „apolitičnosti“, „objektivizma“, idejnosti „čiste umetnosti“ krila se stvarno reakcionarna buržoaska idejnost (i u pozitivizmu i naturalizmu, naprimer kod Zole).

Idejnost raznih umetničkih dela i umetničkih likova može biti vrlo različita po svojoj „dubini“, „višini“ i snazi. Ne samo buržoaska nego i socijalistička idejnost izvesnih umetničkih dela mogu biti minimalne, što zavisi od prirode objekta koji čini osnovu datog estetskog doživljaja: ne može se, naprimer, zahtevati od socijalističkog umetnika da u jednoj nature morte *izrazi osnovne ideje socijalizma*. Ali već u pejzažu moguća je šira i dublja socijalistička idejnost ukoliko njegovu osnovu čini socijalistički preobražaj naše zemlje: zadružna gazdinstva, domovi, socijalistička izgradnja uopšte. Ali makoliko minimalnu svaki umetnički lik mora imati izvesnu idejnost iz tog prostog razloga što je svaki, makar i najobičniji i najličniji estetski doživljaj uvek prožet izvesnom mišlju i osećanjem; nije li on to, onda nema ni estetskog doživljaja pa ni umetničkog oblikovanja ni umetničkog lika; onda ostaje samo estetski indiferentan prirodni ili zanatsko-tehnički produkt.

Jasno i otvoreno ispoljena idejnost umetničkog dela ili lika ne sme se identifikovati sa grubom, neestetskom manifestacijom određene idejnosti. Ukoliko se pod „tendencioznošću“ umetničkog dela podrazumeva otvorena i jasna, ali na estetski način odn. bez povrede „zakona lepote“ (Marks) umetnički oblikovana i ispoljena idejnost — svako pravo umetničko delo ili umetnički lik jesu i moraju biti tendenciozni. Međutim, ukoliko se pod tendencijom umetničkog dela podrazumeva grubo, neestetski ispoljena idejnost — istinsko umetničko delo nije niti sme biti tako tendenciozno. U tom smislu je Engels s pravom tvrdio da je za pravu umetničku tendenciju bolje ukoliko je „više skrivenija“.

Za razliku od naučne ideje ili pojma, koja nikada ne može biti čulno opažljiva, a ni pretstavljiva u potpunosti, umetnička

ideja mora u umetničkom liku biti opažjno i pretstavno ote-
 tovljena. Snaga neposrednog dejstva umetničkih dela, njihov op-
 šte kulturni i vaspitni značaj krije se delimice upravo u ovome.
 Ali u toj čulnoj i pretstavnoj (kod književnog lika) idejno-emo-
 cionalnoj izražajnosti umetničkog lika krije se jednim delom i
 njegova osnovna estetska vrednost, jer od stepena te izražaj-
 nosti zavisi i umetnički kvalitet lika čiji sadržaj i bitno svoj-
 stvo ona i čini. Ako je i ukoliko je umetnik uspeo da čulno-
 pretstavno ovaploti idejno-emocionalni sadržaj svog estetskog
 doživljaja, utoliko je ostvario umetničko delo i lik višeg kva-
 liteta (naravno uz uslov postignuća i drugih bitnih zahteva ostva-
 renja kvalitetnog umetničkog lika).

Ali kako ostvariti idejno-emocionalni sadržaj umetničkog
 lika? Kako ovaplotiti psihičko u nepsihičkom? Kako misao i
 osećanje „uneti“ u reč, u zvuk, u prostorno-vremenske materij-
 jalne oblike boje, drveta, kamena itd.? To je ne samo osnovna
 teškoća umetničkog oblikovanja u umetničkom stvaralaštvu,
 nego je to i jedna od osnovnih teškoća estetičke teorije umet-
 ničkog lika. Posebno za teoriju estetike su od principijelnog
 značaja dva pitanja: 1. je li, i ako je moguće, onda kako, ideju i
 osećanje oblikovati u opažajima i pretstavama? i 2. kako je mo-
 guća i u čemu se sastoji „idejnost“ prirodnih estetskih objekata?

Da se psihički proces — misao, osećanje — kao specifičan
 proces visoko organizovane nervne materije ne može direktno,
 u bukvalnom smislu reći, uneti u anorgansku materiju, — to je
 bez daljega jasno. Ali u umetničkom liku je ipak, na neki način,
 čulno i pretstavno oblikovan idejno-emocionalni sadržaj. Koji
 je to način, kako je to moguće?

Građanski teoretičari rešavaju ovaj problem na osnovu —
 za savremenu građansku estetiku fundamentalne — teorije „uo-
 sećavanja“. Počev od Th. Fišera, i zajedno sa njim, oni tvrde
 da nijedan prirodni objekat „nije toliko grub“ i mrtav da naša
 duša ne bi bila u stanju da „se unese“, „uoseća“ u njega. Ovu
 teoriju, koju su docnije razradili H. Loce (Lotze), J. Folkelt
 (Volkelt), T. Lips (Lipps) i mnogi drugi, lepo je, u bitnim tač-
 kama, odredio sam Teodor Fišer rečima: „Priroda naše duše je
 da se *potpuno unosi* u pojave spoljne prirode ili u oblike koje
 čovek sam proizvodi... i da ovim pojavama, koje ne znaju ni
 za kakav izraz, *nenamernim* i nesvesnim aktom pridaje *raspo-
 loženja* (Stimmungen), da se ona sa svojim raspoloženjem unosi
 u predmet. Ovo predavanje, ovo podmetanje, ovo *uosećavanje
 duše* u neduševne pojave jeste ono o čemu se u estetici bitno
 radi“. Smatrajući estetsko uosećavanje za vrstu „simboličnog
 shvatanja stvari“ Fišer zaključuje: „U poređenju sa razumskim
 simboliziranjem ono je tamno, ali u svojoj vrsti potpuno odre-
 đeno.“²⁷⁾ Lips je ovom Fišerovom shvatanju „uosećavanja“ do-

²⁷⁾ E. Meumann, Loc. cit., p. 55.

dao svoju obimnu studiju, ali uprkos svim naporima, on, sem konkretne analize najprostijeg uosećavanja u shvatanju „težnji“ prostiranja kod geometrijskih linija i najprostijih geometrijskih oblika i figura, nije ništa bitno novo mogao da doda objašnjenju tajanstvenog „uosećavanja“ ni običnog psihičkog a kamo li estetskog.

Jedna od najvećih zasluga T. Pavlova za marksističku estetiku, po našem mišljenju, jeste što je teorijom o „višem“ i „nižem“ tipu kretanja uspeo konkretno-dijalektički da prevaziđe građansku teoriju „uosećavanja“ i da principiellno objasni mogućnost čulno-opazajnog „otelovljenja“, „materijalizacije“ idejno-emocionalnog sadržaja estetskog doživljavanja. Pavlov najpre formuliše problem na sledeći način: „Može li uopšte statua, sam po sebi bezdušan predmet, da „izobrazava“, da „ovaploćuje“ u sebi kakvo bilo duhovno čovekovo psihičko kretanje ili stanje“ (A, 369)?

Sa gledišta spiritualističke metafizike ovo je apsolutno nemoguće zato što se psihički procesi i stanja shataju kao nešto „nematerijalno“, „idealno“. Otud, po idealističkim estetičkim teorijama, odnos između idejno-emocionalnog sadržaja i čulno-prestavne forme umetničkog lika ostaje uvek i nužno, u osnovi, simboličan: spoljašnje forme (boja, zvuk, pokret) ostaju uvek organski nespojive sa idejno-emocionalnim sadržajem — sa idejama, predstavama, mislima i osećanjima —; te forme ostaju uvek samo, u većoj ili manjoj meri, prosto znaci, simboli, idejnog sadržaja (kakvi su i simboli, znaci naučnih ideja).

Kada bi čovekova psihička stanja i procesi bili nematerijalni, onda bi bilo nemoguće njihovo estetsko, čulno-opazajno i pretstavno, „ovaploćenje“ ili materijalno oblikovanje. Ali psihička stanja i procesi su funkcije živog ljudskog organizma, specijalno nervno-motornog čovekovog sistema; oni su nerazdvojno vezani sa fiziološko-motornom aktivnošću čovekovom: sa izražajnim pokretima, sa mimikom lica, sa ritmikom kretanja tela i njegovih delova itd. „Makar i u dijalektički ukinutom vidu“, kaže Pavlov, „u svakom psihičkom pokretu uvek može da se nalazi kretanje nižeg tipa, bez koga prvo niti je moguće niti postoji“... „S druge strane, niži tip kretanja pri izvesnim uslovima i na određenom stupnju razvika dijalektički rađa ili psihofiziološki izaziva viši tip kretanja, koji, ma da se „bez ostatka“ ne svodi na prvi, ipak može da se ponovo dobije dijalektičkim skokom iz njega, obnavljanjem odgovarajućih uslova ovoga“ (A, 370). Pavlov priznaje da ni arhitekturno delo, ni statua, ni slika nikada ne mogu da ponovo proizvedu, da potpuno „ovaploće“ viši, složeniji tip kretanja u njegovoj specifičnosti, u njegovoj potpunoj živosti i realnosti, jer „živi slika i statua nema — niti može biti“ (portre Dorijana Greja od O. Uajlda je „uto-piski paradoks“). Ali ako umetnički likovi ne mogu da sadrže potpuno adekvatan oblik živog psihičkog kretanja, procesa, oni

ipak mogu obnoviti, pretstaviti, ovaplotiti taj proces „u dijalektički ukinutom vidu“ što je za doživljaj estetskog idejno-emocionalnog sadržaja umetničkog lika sasvim dovoljno. Nesumnjivo je da u izrazima lica i stavovima tela, kao i momentima popokreta, kod umetničkih likova tzv. likovnih umetnosti nalazimo „u dijalektički ukinutom vidu“ momente unutarnjih psihičko-estetskih procesa tih likova tako da opažanjem tih „ukinutih vidova“ psihičkog procesa možemo ponovo doživeti, više ili manje potpuno, i sam psihički proces, tj. sam idejno-emocionalni sadržaj estetskog lika. Ovo je naročito moguće kod doživljaja umetničkih likova pozorišne i kino-umetnosti, kao i uopšte umetnosti pokreta.

Na ovaj način umetničko oblikovanje se pokazuje kao proces obrnut prostom psihičkom procesu. Pri obrazovanju ideja, emocija i uopšte psihičkih procesa fizičko-hemiska stvarnost „obespredmetnjava“, „sublimira“ ili tačnije: psihizira i *idealizira*, tj. grubo materijalno kretanje se pretvara u viši tip kretanja, u psihičko kretanje. Suprotno ovom pri umetničkom oblikovanju psihički sadržaj se ponovo čulno „materijalizira“, „opredmetnjava“, „zgušnjava u fizički lik“ kako se podesno izrazio Pavlov. Ovde valja, međutim, naglasiti da izrazi „idealizira“, „obespredmetnjava“, kao i njima suprotnih „opredmetnjava“ i „materijalizira“ nisu precizni jer impliciraju idealistička shvatanja psihičkog.

Idejno-emocionalna izražajnost muzičkog lika nije principelno drukčija od one kod tzv. likovnih umetnosti u užem smislu čiji su likovi, očigledno, Pavlovu poslužili kao uzor i model za teoriju umetničkog lika uopšte (odkud i potiču osnovne jednostranosti njegovog učenja). Ali kod muzičkog lika mora se naglasiti da je on emocionalno najizrazitiji, jer je akustička percepcija najadekvatniji izrazni čulni oblik emocija (bola, radosti, strepnje, čežnje). Muzički lik to postaje zahvaljujući kvalitetu, boji i ritmu tonova i zvučnih melodija u kojima su u najmanjem stepenu dijalektički ukinuti sami emocionalni psihički procesi ili, na osnovu izvanredno dugog istoriskog procesa i razvoja ljudske društvene delatnosti toliko stopljeni sa čulnim muzičkim oblicima da izgledaju identični sa njima (zato se i govori o „veselim“ i „tužnim“ melodijama i sl. dok, strogo uzev, vesele i tužne su jedino same emocije a ne njihovi čulni oblici — zvuci i melodije).

Kod umetničkog književnog lika stvar stoji utoliko drukčije što ovaj lik nije uopšte čulno-opažajan već je *idejno-pretstavan*: njegovu formu čini govor odn. reč. Sa čisto spoljašnje strane reč jeste čulno-opažajni (vizuelni, akustički, motorno-grafički) lik. Ali ovo je samo reč *rsp.* govor i to samo sa nje-gove spoljašnje strane. Muđutim umetnički književni lik ne čine samo opažajni reči već i pretstave, ideje, pojmovi — koje te reči označavaju. Kako je govor ustvari „*praktična svest*“ (Marks), tj. praksa naše celokupne psihičke aktivnosti, a pre svega mišljenja,

to je jasno da je književni umetnički lik najadekvativnije oblikovanje naših ideja, pojmova (i to ne neposredno opažajno-čulno već pretstavno; vidi st. 33). No ne treba zaboraviti da se književnim likom mogu oblikovati sve vrste psihičkog sadržaja vrlo precizno, ali uvek posredno, govorno deskriptivno.

Bitno drukčije stoji stvar sa idejno-emocionalnom izražajnošću prirodnih estetskih objekata. Sam problem idejno-emocionalne izražajnosti prirodno estetskih objekata izgleda; s jedne strane lakši, a s druge, teži od problema psihičke izražajnosti umetničkih likova.

Idejno-emocionalna izražajnost živih prirodnih objekata, životinja i čoveka, predstavlja lakši problem po tome što u ovim živim bićima postoji stvarno psihički život te je sasvim razumljivo da je idejno-emocionalni sadržaj tog života već realno čulno-opažajno oblikovan u izraznim pokretima tih bića tako da ga možemo neposrednije doživeti nego kod veštačkih oblikovanja psihičkog sadržaja u umetničkim likovima. Doista, živo lice žene uvek izražava neposrednije i življe razna psihička stanja i procese nego njena slika. Od bezbrojnih svakodnevnih divnih živih izraza radosti, bola i čežnje na licima ljudi samo mali broj njihov uspeli su da umetnički uobliče i to samo najveći umetnici (napr. Leonardova Djokonda — osmeh). Dakle, idejno-emocionalna izražajnost živih prirodnih estetskih objekata je i sama prirodna i otud lako razumljiva; ona je takoreći živa i neposrednija, iako ne i dublja nego kod umetničkih likova.

Mnogo teži problem predstavlja pitanje idejno-emocionalne izražajnosti neživih prirodnih estetskih objekata i pojava, naprimer cveća, prirodnog pejzaža itd. Jasno je da ovi i ovakvi objekti ne mogu realno sadržati u sebi nikakav psihički sadržaj (ideje i emocije). Ali ako ga ne mogu sadržati stvarno (kao živi prirodni estetski objekti) oni ga mogu bar približno oblikovan sadržati, u dijalektički ukinutom vidu, isto onako kao i mrtvi umetnički likovi (slika ili statua). Prema tome, razlika između idejno-emocionalne izražajnosti umetničkog lika, napr. slike pejzaža, i samog prirodnog estetskog pejzaža sastoji se u tome što je prirodni estetski pejzaž već stvarno takav da izaziva idejno-emocionalni doživljaj, dok kod umetničkog lika — slike pejzaža — umetnik mora tek crtežom i koloritom da tu psihičko-estetsku sadržinu lika umetnički oblikuje (na osnovu estetskog doživljaja prirodnog estetskog pejzaža). Ali niti prirodni, niti umetnički lik pejzaža ne sadrže stvarno sam idejno-emocionalni sadržaj. Ali ako ga ne sadrže stvarno niti adekvatno oblikovan, oni ga moraju sadržati u vidu *dijalektički reduciranog* nižeg tipa kretanja, dakle kao približno oblikovan (bilo prirodno bilo umetnički).

Najzad možemo izvesti sledeći zaključak: idejno-emocionalna izražajnost estetskog predmeta ili lika uopšte, bio on prirodan ili umetnički, bitan je momenat estetskog objekta ili lika

bez kojih ovi, kao ni bez njihove estetske realnosti i konkretno-dijalektičkog jedinstva oba momenta u estetskoj meri, nije moguć estetski objekat uopšte -- ni prirodni ni umetnički.

5. Estetska mera prirodnog i umetničkog predmeta i lika.

Da mera čini suštinski momenat estetskog, to je znao već Aristotel kada je tvrdio da se lepota sastoji u „meri“: lepo je ono što nije „ni preveliko ni premalo“. Međutim, Aristotel je jednostrano shvatio meru kao kvantitativnu odredbu, što se vidi iz njegovog tvrđenja da „ono što je lepo, bilo to živo biće bilo svaka druga stvar koja je sastavljena iz pojedinih delova, treba ne samo te delove da ima dobro poredane, nego da ima određenu veličinu, ne ma kakvu, jer ono što čini lepotu to je veličina i poredak“.²⁸⁾ Aristotel ilustruje ovo svoje tvrđenje na primeru sličušne i ogromne životinje koje ne mogu biti lepe, jer ne odgovaraju estetskoj meri. Ali iako jednostrana Aristotelova odredba estetske mere je kao jedan od prvih i tačnih pokušaja odredbe suštine estetskog od neprolaznog naučnog značaja.

U estetskoj meri sažeti su svi bitni momenti estetskog predmeta resp. umetničkog lika: i njegova prirodna i društvena osnova, i njegova idejno-emocionalna sadržajnost i njegova čulno-opažajna ili pretstavna likovnost. Jer: *estetski predmet ili lik jeste konkretno dijalektičko jedinstvo idejno-emocionalnog sadržaja i čulno-pretstavne, likovne, forme u estetskoj realnosti i estetskoj meri.*

Bez čulno-opažajne ili pretstavne estetske realnosti estetski predmet je *nerealan* i nemoguć ili je čisto subjektivan, (čisto subjektivni psihički proces). Bez idejno-emocionalnog sadržaja i izražajnosti njegove, predmet može biti realan, ali je *bezidejan*, idejno-osećajno prazan; to je prost, običan predmet ili lik. Bez realne zasnovanosti u objektivnoj prirodnoj i društvenoj stvarnosti umetnički lik je *neistinit*, lažan i nestvaran (idealistički). Najzad, bez estetske mere objekat ili lik može biti i idejno-sadržajan i čulno-opažajno i pretstavno realan, ali on nije niti može biti *estetski*. Iz ovoga je jasno da *estetska mera čini ne samo jedan od suštinskih već i najviši suštinski momenat specifično estetskog ili lepog.*

Jedna od najznačajnijih Marksovih estetičkih postavki jeste tvrđenje da umetnički oblikovati znači oblikovati „*po zakonima lepote*“ ili po estetskoj meri: „Životinja proizvodi samo po meri i po potrebi *specije*, vrste kojoj pripada, dok čovek ume da proizvodi po meri svake *specije*, i svugde ume da prida predmetu inheretnu mu meru; stoga čovek oblikuje i po zakonima *lepote*“.²⁹⁾

²⁸⁾ Aristotel, O pesničkoj veštini, prv. M. Đurić, Naučna knjiga, Beograd 1950, p. 19.

²⁹⁾ K. Marks i F. Engels, O književnosti i umetnosti, p. 23.

Uopšte možemo reći: lepa, estetska nije sama, čista forma; lepota čisto formalna ne postoji; lepota koja bi se sastojala u čistim formama je nepotpuna, prazna, lažna, prividna; lep ne može biti ni sam sadržaj estetskog objekta; lepo može biti samo određeno čulno-prestavno oblikovanje idejno-emocionalnog estetskog sadržaja čovekove društveno-individualne svesti. Lepota ili estetičnost estetskog objekta ili lika sastoji se kako u njegovom sadržaju tako i u njegovoj formi i u estetskoj meri, tj. u realnom konkretnom dijalektičkom jedinstvu svih kvalitativnih i kvantitativnih svojstava estetskog objekta. Estetski predmet ili lik jeste životno značajan ili zanimljiv sadržaj čovekove društveno-individualne svesti realno, čulno-opažajno ili govorno-prestavno oblikovan, i to po meri koja odgovara ukusu određenog naroda, klase ili društvene grupe na datom stupnju društveno-istoriskog razvoja. Samo to je stvarna ljudska lepota i ništa drugo.

Estetski ukus nije ništa drugo do određeno shvatanje estetske mere. Zato se pitanje o suštini estetskog uopšte kao i estetskog ukusa svodi na pitanje: šta je estetska mera i u čemu se ona sastoji?

Po Hegelovoj, apstraktno-dijalektičkoj definiciji, mera je „jedinstvo kvantiteta i kvaliteta“ ili „kvalitativan kvantitet“, u kome biće postiže svoju potpunu određenost, ukida se kao biće i postaje suština koja treba da je refleksija-privid (das Scheinen) bića u samom sebi. Međutim ovim je Hegel samo naslutio pravu suštinu realne mere.

Konkretno-dijalektički i materijalistički uzav mera jeste ostvareno unutarnje dijalektičko jedinstvo svih ili bar bitnih kvalitativnih i kvantitativnih realnih strana nekog predmeta. Estetska mera, prema tome, jeste ostvareno konkretno-dijalektičko jedinstvo svih, ili bar bitnih, elemenata estetskog predmeta ili lika: njegove čulnosti i misaonosti, neposredne opažajnosti, predstavnosti i idejne apstraktnosti, forme i sadržaja. Estetska mera je krajnja, vrhovna poenta svih momenata estetskog lika počev od njegove zasnovanosti u objektivnoj prirodnoj i društvenoj stvarnosti pa do najindividualnijeg subjektivnog uticaja shvatanja i ukusa samog umetnika. Pavlov postavlja značajan stav: ... „mera nije samo prost lični odnos autora prema liku, jer je mera prisutna i klasi, i naciji, i celoj društveno-ekonomskoj formaciji ... i čovečanstvu kao čovečanstvu i čoveku kao čoveku“ (B, 22), i dalje: ... „čovek ne može ni da peva, ni da igra, a da u sve to ne unosi svoju konkretno-istoriski uslovljenu meru, tj. svoj naročiti ... način umetničkog usvajanja sveta“ (B, 368). Još konkretnije možemo reći: estetska mera je sveobuhvatna kategorijalna odredba estetskog lika — ona je najšira i najdublja a u isti mah i najuža i najpovršinskija, ali uvek bitna odredba estetskog predmeta ili lika.

Postoji, pre svega, najosnovnija estetska mera, — to je mera

same čovekove vrste i opšta mera oblikovanja po „zakonima lepote“. Zatim postoji mera određene ekonomsko-ideološke društvene formacije; mera naroda na određenom stupnju razvika, mera društvene klase ili grupe koja se takođe menja; najzad postoji i lična mera izražena u individualnom estetskom ukusu koji, međutim, nije ništa apsolutno individualno već je uslovljeno pripadnošću određenom društvu, određenoj klasi grupi kao i njihovim shvatanjima estetske mere. Dalje, postoji mera sadržaja i forme umetničkog lika, tj. određeni, konkretan, realni odnos idejno-emocionalnog sadržaja i likovne (opažajne i pretstavne) forme umetničkog lika. Ova mera je takođe društveno-istoriski, klasno a i individualno uslovljena, te je različita ne samo kod različitih umetničkih tipova, metoda i pravaca, već i kod pojedinačnih umetničkih dela, da i ne govorimo o njenoj različitosti kod jednog istog umetnika u raznim periodima njegova stvaralaštva.

Pored navedenog postoji i mera u odnosu umetničkog oblika; oblici te mere su određene vrste melodičnosti, ritmičnosti, takta itd. i u oblikovanju najjednostavnijih estetskih doživljaja; postoji čak i određena mera u odnosu dva bojna ili tonska kvaliteta, dva sloga u poeziji itd.

Razni stilovi raznih umetnosti i raznih epoha, kao i pojedinih umetnika nisu, u osnovi, ništa drugo do estetske mere umetničkog ukusa i načina umetničkog oblikovanja određene epohe, naroda i klase ili društveno-umetničke grupe, umetničke škole ili pravca, zaključno sa onim pečatom koji svaki pravi umetnik kao ličnost daje svome stvaralaštvu. Za velikog umetnika je tačno da „stil čini čoveka“, ali ni stil najvećih umetnika nije nešto apsolutno lično, jer se i u najličnijem stilu ogleda shvatanje i umetnički ukus date konkretno-istoriske društvene formacije, uticaj drugih umetnika itd. Tako je, naprimer, nesumnjivo da je Bethovenov stil u njegovoj I simfoniji à la Bah, dok je docnije samostalan, ali uvek klasični muzički stil.

Pošto se estetičnost umetničkih dela sastoji, u suštini, u njihovoj estetičkoj meri, to je jasno da se i neestetičnost umetničkih dela, umetničkih „pravaca“ i pojedinačnih umetničkih likova sastoji u nedostacima estetske mere ili se bar u njima ispoljava. Otuda Pavlov s pravom u svima neumetničkim pravcima gleda „bolesti estetske mere“. Tako možemo reći da se „bolest formalizma“ sastoji u zapostavljanju prirodne i društvene osnove kao i društveno značajne idejne sadržine umetničkih likova. „Bolest simbolizma“ se sastoji u zapostavljanju realne strane umetničkog lika. Bolest naturalizma bi se sastojala u njegovom objektivizmu, tobožnoj bezidejnosti, itd.

VI. Definicija estetskog lika i umetnosti

Estetski lik je u osnovi dvojak: prirodni predmet i umetnički

predmet ili lik, koji je takođe dvojak: čulno-opažajni (vizuelni, akustički) i govorno-prestavni.

Pored objektivne strane nužno je naglasiti i subjektivnu, upravo bolje reći ljudsku stranu, svih, pa i prirodnog estetskog predmeta. Objektivno uzev gorski kristal, prirodni predeo pa i čovek ostali su kao prirodni objekti relativno nepromenjeni u toku izvršenja kvalitativnog skoka u razvoju čoveka u estetsko biće, tj. takvo biće koje oblikuje i doživljuje stvari „i po zakonima lepote“. Ali, subjektivno uzev, čovek je, da bi mogao doživeti lepotu gorskog kristala, već morao da bude oslobođen od usvajanja sveta jedino iz „neposredne fizičke nužde“; on je već morao imati, na osnovu društvenog rada stečen, smisao za izvesnu harmoniju linija i sklad boja — da bi uopšte mogao, estetski, da doživi gorski kristal (a ne kao prost kamen).

Na pitanje: šta je estetski predmet ili lik? — možemo s Marksom najjednostavnije odgovoriti: *estetski predmet jeste po zakonima lepote oblikovan prirodni ili umetnički predmet, pojava ili lik*. A biti oblikovan „po zakonima lepote“ znači: 1. da taj predmet kao prirodni ili umetnički lik već predstavlja ili odražava životno-prirodno, društveno i lično-značajnu pojavu; 2. da na osnovu toga, bilo već sadrži (kod živog estetskog predmeta), bilo bar približno predstavlja (kod mrtvog prirodnog i kod umetničkog lika) idejno-emocionalni sadržaj estetskog doživljaja; 3. da po svom čulno-opažajnom ili govorno-predstavnom obliku predstavlja objektivnu estetsku realnost i 4. da je, vezujući sve momente, već od prirode ili od čoveka oblikovan po određenoj estetskoj meri, jer oblikovati po „zakonima lepote“ znači oblikovati po estetskoj meri.

Ne obuhvatajući prirodni estetski predmet T. Pavlov daje značajnu dijalektičko-materijalističku definiciju umetničkog lika: „Umetnički lik, uzet kao društveno-istoriski uslovljen i značeći ljudski „subjektivan lik objektivnih stvari“, jeste dijalektičko jedinstvo estetske realnosti, idejno-duhovne zasićenosti i mere“ (B, 299). Isto je tako značajna, potpunija i tačnija i njegova definicija umetnosti: „Umetnost je društveno-istoriski uslovljena i značeća, u klasnom društvu klasna, kulturno-ideološka pojava, koja se ispoljava u proizvodstvu („stvaralaštvu“) i upotrebi („posmatranju“) estetskih realnosti zasićenih određenom ljudskom idejnošću-duhovnošću i ostvarenih po određenoj ljudskoj meri“ (B, 313).

Pavlovljevoj definiciji umetničkog lika mora se priznati da se zasniva na pravilnim, dijalektičko-materijalističkim postavkama, ali joj se moraju učiniti i sledeći znatni prigovori: 1. da ne uzima za težište umetničkog lika „estetsko usvajanje“ ill estetsko doživljavanje sveta, tj. prirodne i društvene stvarnosti, iako polazi od ovog Marksovog principiuelno značajnog pojma, koji Pavlov samo pominje, ali ne razrađuje (bar u dosadašnjem svom radu); 2. da se zasniva na jednostranom pojmu estetske

realnosti kao isključivo čulno-opažajne, usled čega Pavlovljeva definicija umetničkog lika ne obuhvata književni, govorno-prestavni umetnički lik; 3. što ovakvom shvatanju umetničkog lika protivreći postojanje prirodnih estetskih objekata, čije priznavanje je nagnalo Pavlova na prihvatanje teorije „obratne iluzije“ (A. Lange) koja je opet duboko protivrečna samoj Pavlovljevoj teoriji estetske realnosti umetničkog lika, i 4. što Pavlovljeva definicija umetničkog lika sadrži neupotrebljiv pojam „duhovno-emocionalne zasićenosti“.

Naše definicije umetničkog lika i umetnosti moraju, — na osnovu celokupnog našeg shvatanja umetničkog stvaralaštva i umetničkog dela, — glasiti:

Umetnički lik jeste po estetskoj meri i u čulno-opažajnoj ili govorno-prestavnoj formi estetske realnosti oblikovan idejno-emocionalni sadržaj estetskog doživljaja životno, prirodno, društveno i lično, značajnih predmeta i pojava objektivne prirodne i društvene stvarnosti kao osnove „umetničkog usvajanja sveta“ ljudi na određenom stupnju njihovog društvenog, materijalnog i ideološkog, razvoja.

Umetnost jeste posebna, društveno-istoriski uslovljena i upravljena, u klasnom društvu klasna, ideološka forma kulturne ljudske delatnosti koja se sastoji u estetskom doživljavanju i stvaralačkom umetničkom oblikovanju estetskih doživljaja ljudi određenog društva, naroda ili klase u umetničke likove i umetnička dela, kao i u ponovnom estetskom doživljavanju ovih likova i dela.

B. V. Šešić

LA CRÉATION ET L'OEUVRE ARTISTIQUES

Resumé

Dans cette étude sont traités six problèmes fondamentaux de la création et de l'oeuvre artistiques.

Dans la première partie de l'étude est exposée la théorie de l'expérience* esthétique, que l'homme acquiert du monde, comme base de la création artistique. L'auteur traite quatre questions fondamentales: 1) Sous quelles conditions de la vie est possible l'expérience esthétique? — 2) Quelles sont les distinctions fondamentales de l'expérience esthétique? — 3) Quelles sont les différences entre l'expérience esthétique et les autres expériences: scientifique, pratique, etc.? — 4) Quel est le rapport essentiel entre l'expérience esthétique et la création artistique.

L'auteur constate les suivantes distinctions de l'expérience esthétique: 1) L'expérience esthétique est libre du „besoin grossier physique“ à double sens: d'abord, parce qu'elle ne provient et ensuite, parce qu'elle ne sert pas au contentement des besoins grossiers physiques resp. physiologiques de l'homme (selon la conception de Marx) — 2) L'expérience esthétique provient de la nécessité d'éprouver universellement et profondément la nature et de la rendre humaine par la représentation plastique et émotionnelle de la nature, de la société et des personnages; 3) L'essence de l'expérience esthétique consiste dans la représentation subjective, plastique, gnoséologique et émotionnelle des choses, des êtres et des phénomènes de la réalité objective; — 4) L'expérience esthétique se distingue toujours par une joie spéciale esthétique (dans la tragédie aussi); par essence l'expérience esthétique est „un moyen spécial d'adaptation du monde“ par l'homme et une manière spéciale d'affirmation de l'homme „comme être humain“ (Marx); quoi que spécifique, la manière esthétique de l'adaptation du monde est très compliquée et ne peut être séparée de „l'adaptation logique du monde“ (Tamarčenko). La conception de l'expérience esthétique et de la création esthétique comme „reflet en images“ (Bjelinski) est aussi partielle et fautive.

Quant au rapport entre l'expérience esthétique et la création artistique, il existe un rapport de conditionnalité mutuelle dialectique, mais il faut reconnaître la priorité de l'expérience esthétique.

Dans la seconde partie de l'étude l'auteur traite le problème de la conditionnalité sociale de l'expérience esthétique, avec la thèse fondamentale: avec la transformation et le développement de la structure économique, matérielle et idéologique de la société se transforme et se développe le caractère de l'expérience esthétique et aussi le contenu, la forme et le style de la création et le goût artistiques.

Dans la troisième partie de l'étude on traite le problème des motifs de la création artistique avec la thèse principale: dans le fond des courants généraux de l'art d'une société, d'une époque ou d'un peuple, se cachent des motifs sociaux de la création artistique, mais chaque oeuvre est déterminée aussi par les motifs, les idées et le goût esthétique de l'artiste lui-même.

L'essence de la création artistique consiste: 1) dans l'expérience esthétique des phénomènes importants de la nature et de la société; — 2) dans la représentation** de cette expérience en images artistiques propres à chaque manifestation de l'art (peinture, littérature, musique etc.), se basant sur les véritables connaissances, l'expérience esthétique et émotionnelle, le désir et la volonté pour représenter artistiquement le contenu de l'expérience esthétique.

*) Au sens d'Erlebniss.

**) Au sens de Bildung.

Dans la quatrième partie l'auteur traite le problème de la représentation artistique comme création des images réels et typiques et pose concrètement la théorie dialectique du type artistique.

Dans la cinquième partie on traite les problèmes de l'oeuvre artistique: 1) Les réalités de la nature et de la société comme base de l'image artistique; — 2) le contenu et la forma de l'image artistique; — 3) le problème de la réalité esthétique des images artistiques; 4) le problème de l'expression des idées et des émotions dans les images artistiques; et 5) le problème de la mesure esthétique comme essence de la valeur esthétique et de la beauté des objets naturellement beaux et des images artistiques aussi. Après une analyse détaillée, l'auteur constate: 1) l'erreur de toutes les théories d'illusion de l'image artistique, ainsi que celle des théories de soi-disantes „illusions inverses“ de A. Lange, qui se rapportent à ce qui est naturellement beau; — 2) l'inconséquence de la théorie de T. Pavlov, qui d'un côté développe et défend la théorie de la réalité esthétique et d'autre côté se trouve obligé d'accepter aussi la théorie d'illusions de A. Lange; — 3) la partialité et l'erreur de la conception de T. Pavlov relative à l'image artistique comme perception exclusivement sensitive, car existent aussi des objets naturellement beaux et des images en mots de l'art littéraire. Comme mérite de T. Pavlov l'auteur considère le fait qu'il a développé les problèmes fondamentaux de l'esthétique marxiste et qu'il a surpassé l'Einfühlungstheorie, se basant sur la théorie dialectique concrète de la transformation mutuelle des formes du mouvement inférieur (physiologique) et supérieur (psychique).

Enfin, l'auteur donne des définitions du beau naturel, du beau artistique, de l'image artistique et de l'art lui-même comme création et jouissance des images artistiques.

LITERATURA:

1. Aristotel, O pesničkoj veštini, prevod M. Đurić, Naučna knjiga, Beograd 1950.
2. В. Т. Бјелинскии, Избранные сочинения, ОГИЗ, Москва 1947.
3. Hegel, Vorlesungen über Aesthetik, 2. Aufl., Berlin 1842, Band 10, Buch 1 u. 2.
4. Gorki, O literaturi, Kultura, Beograd 1949.
5. Kant, Kritik des Urteilskräftes, Werke, Band V, Herausg. E. Casierer, Berlin 1922.
6. Kroče B., Estetika, Kosmos, Beograd 1934.
7. Lalo Charle, L'art loin de la vie, Paris 1939.
8. Lenjin, O književnosti, Kultura, Beograd 1949.
9. Marković Sv., Pevanje i mišljenje i Realnost u književnosti, *Нарок*, Beograd 1947.
10. Marx, Zur politischen Ökonomie, Stuttgart 1922.
11. Marks i Engels, O književnosti i umetnosti, Kultura, Beograd 1946.
12. Meumann Ernest, Aesthetik der Gegenwart, 3. Aufl. Leipzig 1919.
13. Pavlov Todor, Основни въпроси на естетиката, БАН, София 1949, Опща теория на изкуството, София 1937.
14. Plehanov, K pitanju o ulozi ličnosti u istoriji, Kultura, Beograd 1947, O književnosti i umetnosti I, Kultura, Beograd 1949.
15. Černiševski, Estetički i književni članci, Kultura, Beograd 1950.