

UMJETNOST (LIKOVNA UMJETNOST I KNJIŽEVNOST)

VERNER CIGENFUS

308 Sadržaj: 1. Tri misli vodilje u sistematici sociologije umjetničkog u likovnoj umjetnosti i književnosti. (Umjetnost i prirodni milje; Umjetnost kao izraz socijalne simpatije; Umjetnost kao produkt ekonomsko-socijalnog položaja.) 2. Razvitak umjetničkog i pjesničkog stvaranja u zajedničkom životu ljudi. (Priroda kao granica; Primitivna umjetnost i pjesništvo; Narodna umjetnost i narodno pjesništvo.) 3. Umjetnikova umjetnost (Künstlerkunst) i društvo. (Ljubitelj umjetnosti i mecena; Kritičar; Diletant; Književnik; Genije.) 4. Unutrašnji poredak zajednice u umjetnosti i pjesništvu. (Od strane nosioca umjetnosti: Prirodni simbol rase. Generacija kao prirodni simbol i kao duhovno zajedništvo. Socijalni simbol naroda. Istorija duha. Od strane svijeta umjetnosti: Umjetnik i pjesnik u djelu. Društvo u pjesništvu.)

308a 1. Tri misli vodilje u sistematici. Dosad još nema sistematskog prikaza sociologije umjetničkog u najširem opsegu, nezavisnog od posebnih ostvarenja tog umjetničkog u pojedinim rodovima umjetnosti i u oblicima stila. Kako li prečesto stoje u sociologiji bez međusobne povezanosti, bez uzajamnog prožimanja, naporedo, tumačenja naučnog postupka i empirijska istraživanja! Tek samo mali broj istraživača se postarao barem o primjeni neke jedinstvene misli vodilje prema cjelini socijalno naučnog istraživanja likovne umjetnosti i književnosti, pa su time prokrčili neki jednolinijski prilaz ukupnom problemu. Moraćemo se sami postarati da iz tih prikaza izdvojimo karakteristične poglede na stvar čineći ih korisnim kao plan o problemu i pobijajući jednostranosti u postavkama pitanja, kako bi se došlo do jedinstva gledanja. Svu širinu problematike valja da savladamo sagledavanjem dosadašnjeg pojedinačnog istraživanja, a sami moramo kriti njenu sociološku prirodu.

Postoje tri pronicljiva viđenja kroz sociologiju umjetničkog: TENovo (Taine), Gt-
JOOVO (Guyau) i HAUZENŠTAJNOVO (Hau-

senstein). Pokazaće se da su sva trojica pošla ka stvari svojim opredijeljenim putevima. A pošto, istovremeno, primjenjuju tri glavne metode uobičajene sociologije, biće opravdan kratak prikaz ovih teorema iako naše postavljanje problema sociologije umjetnosti i književnosti započinje baš tamo gdje ova tumačenja pretenduju da više pitanja o položaju umjetničkog u društvu nema.

TEN polazi od pitanja u kakvoj prirod-
noj povezanosti stoji neko umjetničko djelo. Najprije je nalazi "u cjelini opusa" nekog umjetnika, nadalje: u "porodici" umjetnika koji pripadaju nekom vremenu; najzad, u "miljeu" u kome se djelo stvaralo. Od ovih triju povezanosti centralni značaj ima posljednja: prevashodno ona dolazi u obzir u prikazivanju koje TEN pruža. Za njega je upravo pravilo: da bi se umjetničko djelo, umjetnik, umjetnička grupa pravilno razumjeli, moraju se s tačnošću predstaviti stanja i običaji vremena kome pripadaju (10). Za TENov način mišljenja je karakteristično da "egzistencijalnu sferu" upoređuje sa zonama rastinja u prirodi (12). Za postavljanje i sudbinu djela su unutar posebnog

Dr. Werner Ziegenfuß, "Kunst (Bildende Kunst und Literatur)", in: *Handwörterbuch der Soziologie*, hrsg. von Alfred Vierkandt, Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1931, SS. 308-338. Na margini je stranica (tj. stubac) izvornika.

309a "miljea" opredjeljujući: ekonomska situacija tog doba, unutrašnja (psihička) usaglašenost s vremenom, sazvučje raspoloženja u djelu s raspoloženjima publike, najzad; sadržina djela koja niče iz društvenog života vremena (do 74). Djelo, na taj način, postaje rezultanta mnoštva spoljašnjih komponenta kao potpuno zajedničko imućstvo prirodno-društvenih uslova umjetnikove okoline. TEN se cjelovito sažima riječima: da je umjetničko djelo uslovljeno opštim položajem koji razgovijetno izaziva sklonosti i podobnosti dominiranja čovjeka u kome ove sklonosti (tonovima, oblicima, bojama, riječima) prevladavaju, koji ovoga čovjeka budi ili je u saglasnosti sa naklonostima i sposobnostima koje ga odlikuju (100-101). Uz ovo dolazi rasa / umjetnika, skupno djelovanje naročitih nastrojnosti naroda i nasljeđivanje; konačno, već spomenuta egzistencijalna sfera. Dalje od toga u sociološkoj problematici TEN ne vidi. Njegova oblast ispitivanja je likovna umjetnost, kojoj je takav način posmatranja blizak jer, eto, stavlja pred oči predmetnost kao priroda svoje plodove. To što TEN hoće ostaje tako neka sociologija spolja koja nikad ne prodire u umjetnost unutrašnjosti, psihike, kao sociološkog fenomena.

GIJO se poduhvatio da ovaj zadatak riješi. Neće više da djelo uvršćuje u postojeće veze prirodno-društvenog opstojanja, već porijeklo umjetničkog stvaranja traži u društvenom postojanju psihičkog, unutrašnjeg, u čovjeku. TEN je u ispitivanju likovne umjetnosti bio pozitivist i naturalist. GIJO istražuje psihološki u oblasti spisateljstva, bliskog psihologiji. Umjetnost za njega čisto činjenično nije društveno uslovljena, već je njena suština identična s nekom veoma smislenom unutrašnjom životnom tendencijom ljudskoga duha kao volje za društveno povezivanje. Istina, njegova psihologija voli da govori jezikom fiziologije, ali je njegovo temeljno gledanje bez pozitivističko-naturalističkog objektivizma. Okomljuje se na TENa izričito mu prebacujući: da milje ne dopušta nikakve zaključke za djelo u društvu; da se rase, iznesene radi razjašnjenja, ne pojavljuju čiste; da su nastrojnosti naroda kao takvog nerazjašnjene; da nasljeđivanje odista postoji, ali nije uvijek primjetno (71). Dakle, GIJO ne priznaje opredjeljujuću moć prirode nad životom, u

koju TEN hoće da smjesti umjetnost. Njemu umjetnost, sociološki, nije produkt prirodnih faktora, već neke aktivne sile koja duhovno djeluje iznutra prema vani: ona je protezanje društvenog odnosa na sva bića prirode putem djelovanja osjećanja; pa i na bića koja se poimaju kao da su iznad prirode, ili, čak, na fingirane tvorevine koje su nastale u ljudskoj mašti. Dakle, umjetničko uzbuđenje je uglavnom socijalno po načinu:

ide ka rezultatu da se povećava individualni život time što se da stapati sa širim i univerzalnim životom. Najviši cilj umjetnosti jeste da se rada estetsko uzbuđenje socijalnog obilježja (55). Ovu suprotnost između dvojice istraživača možemo smatrati bogato instruktivnom ne samo u definisanju predmeta već i u zaletnoj tački istraživanja ukupne problematike. TEN nastupa s racionalno-naučnim načinom posmatranja, u kojemu vidi, prije svega, vrijednosti logike (24, 29, 43); GIJO gleda na djelo sa stanovišta emocionalno-psihološkog posmatrača umjetnosti. / Sociološki smisao djela umjetnosti stoga definiše izjavljujući da je čulni utisak za prave umjetnosti "samo sredstvo da se emocionalno stanje, sa njegovim manje ili više sličnim životom, društveno povezuje". U suštini je ono, dakle, reprezentant života, kolektivnog življenja (50). Posmatrač ga saobrazno imenuje kao elemente utiska: kao intelektualni užitek u spoznaji predmeta pamćenja, kao zadovoljstvo simpatisanja za tvorca umjetničkog djela, za njegov rad; zadovoljstvo njegovim uspjesima i intencijama koje ih prate, njegovim sposobnostima; užitek u simpatisanju sa suštinama koje je umjetnik predstavio (51). Sa takvim razmatranjem GIJO vodi bar u dubine umjetničkog doživljaja ukoliko taj doživljaj ima neki socijalni smisao. Međutim, on preko svog psihološkog načina gledanja ne može da dođe do stvarnog shvatanja umjetnosti kao "socijalnog fenomena", tako da ORTEGA I GASET (Ortega y Gasset) može kazati da od GIJOove knjige ne ostaje ništa da, takoreći, egzistira osim naslova, da sve ostalo mora još da se napiše ("Zadatak našeg vremena", 113).

V. HAUZENŠTAJN vrši ispitivanje trećim putem: nastoji da umjetničko pokaže kao stvarno u socijalnom ni objektivističko-naturalistički ni subjektivističko-psihološki.

Ne polazi ni od teorije miljea za umjetničko stvaranje, niti od psihologije posmatračevog doživljaja umjetnine, nego (istina, kao i TEN) od s a m o g djela, ali od one bitne crte koju djelo izvlači iz "prirode" kao: s t i l . Njemu je sociologija umjetnosti sociologija stila ne kao ispitivanje uticaja socijalnog na određivanje materijala, već na određivanje oblika (5). Moramo dati dopunu da ovo objašnjenje nije neopravdano ograničavanje samo onda ako kod umjetnosti i "materijal" važi, u širem smislu, kao "forma". Jer je pitanje forme i pitanje: kako da se "materijal" umjetnosti napravi sadržajno živim! Osnovu za definisanje stvaranja stila HAUZENŠTAJN traži u ekonomsko-socijalnom položaju jednog vremena, ali pri tome jednu tačnu misao izražava netačno. Jer, istina, nije sporno da ekonomska stvarnost u svakoj istorijskoj situaciji nosi i najslobodnije stvaranje, ono je njome uslovljeno, od nje zavise njegova mogućnost i domašaj. U ovom se smislu može reći: da bi umjetnost (na kakvu smo mi u Evropi naviknuti) bila po vlastitoj volji moguća, pretpostavka je neki privredni pretijek. HANS TICE (Tietze) primjećuje da se automatizacija umjetnosti na osnovu jednog slobodno raspoloživog privrednog pretijeka razvija od vremena renesanse stvarno, a svjesno od vremena baroka ("Socijalna funkcija / umjetnosti", 281). Međutim, time nikako nije rečeno da u privrednim motivima istovremeno leže određujući i usmjeravajući motivi za originalnost oblika koje ova autonomna umjetnost od sebe daje. I u velikoj ekonomskoj zavisnosti umjetnika niču nužnosti oblikovanja u njegovom stvaranju iz potpuno vlastitog samoopredjeljenja (s pretpostavkom da se zaista stvara umjetnost, a ne neki kič i ujdurma), pa od privrede zavisi samo to što m o g u da se ostvare. Pitanja ekonomskog samoodržanja umjetnika i privrednog "vrednovanja" umjetnosti i književnosti spadaju u sociologiju privrede. (Upor. PAUL DRAJ /Drey/, Privredne osnove slikarstva, Štuttgart i Berlin, 1910.)

310a

U svima trima prikazanim idejama vodi-ljama mora postojati, ukoliko su izvan onoga što se može dokazati, oštro razlikovanje između p o s t u p k a i z a postupak veza-nih z a k l j u č a k a . Tačno je da je umjetničko stvaranje i u nepersonalnim veza-

ma prirode (TEN) i da i ta prirodna strana ljudskog zajedničkog života stvara "determinante" za svijet umjetničkih djela. Međutim, ona te svoje "determinante" primaju prema sadržaju i obliku ljudske v o l j e . (Upor. FON GOTL–OTLILIJENFELD /von Gottl–Ottlilienfeld/, Privreda kao život, 1925, 505 i dalje.) Na isti je način u personalnom domašaju psihičkog pretpostavka za umjetničko stvaranje volja dasezajljudsku zajednicu djelom uobličava jedan izvanpersonalni "dokument" kojim se može saopštiti određeni svijet pojedinca doživljajno i čime se može uopštiti gledanje tog svijeta za sve one čije biće priželjkuje takvu zajednicu viđenja i osjecanja. Ali je ta socijalna "simpatija" za u m j e t n o s t k a o u m j e t n o s t i z a k n j i ž e v n o s t k a o k n j i ž e v n o s t (GILIO) pri tome samó prapratna pojava, u kojoj možemo naslućivati snagu za emocionalno zajedništvo u umjetničkom – povratnim uključivanjem u socijalno-psihološku paralelizaciju. Konačno, uslovljenost svega ljudski živoga pitanjima namirivanja potreba znači jako vezivanje, često zapreku čitavog umjetničkog htjenja. U principu se, istina, ako hoćemo da baš u takvom smislu govorimo o umjetnosti, može i smije to ekonomsko priznati kao d a f a k t i č k i r e š e t a , prosijava, ali da u umjetničkom i književnom djelovanju nikad s m i s l e n o ne vodi.

Za sva tri ova gledišta važi da se izvan umjetničkog htjenja i njegovih doživljajnih i svjetskih sadržaja ne može sa pretenzijom suštinske nužnosti pretpostavljati nigdje neko "konačno za sebe", neki /apsolutni izvor. 310b Jeste umjetnost socijalni fenomen, zadatak nam je da ga koliko je moguće osvjetlimo. Međutim, za socijalni način pojavljivanja umjetnosti nikada i nigdje ne može postojati neka "prvobitna stvar", neki krajnji uzrok koji, ležeci iza pojava, vlada nad njima kao, u neku ruku, neki monarh. Dakle, idući za podsticajima prikazanih ideja: da način pojavljivanja umjetnosti treba osvjetljavati "prirodom", "unutarpsihički", "ekonomski", ipak se mora nastojati da jedna istinski sociološka metoda prihvati taj svoj predmet kao v i d l j i v , da se, mjesto stvarnih i vječnih pojava življenja, ne bi neočekivano postavljale pojmovne jednostranosti. Sama umjetnost je fenomen n a

petosti između "prirode" i "duha", "materije" i "psihe", "čovjeka" i "svijeta", "volje" i "opstanka", "životinje" i "boga".

Htjeti umjetnost "vratiti" jednostrano na jedan od ovih polova znači zamumljivati njenu suštinu. Umjetnost je kao socijalni fenomen neotklonjivo jedinstvo i mnoštvo na petosti (Spannungen) na još "izlicitiraniji" način, pa je za njenu osobitost i samostalnost opravdana samo teorija koja za svoju prvu pretpostavku ima ovo načelo.

Mi svoj predmet istraživanja za prvi mah određujemo kao "umjetnost i književnost u zajedničkom životu ljudi". Pokušaćemo da predmet poočiglednimo i da ga misaono "konstatujemo" razmatrajući: osobiti razvitak umjetničkog u zajedničkom životu ljudi od "prirodnog" egzistiranja nadalje, povratni stvaralački uticaj svijeta umjetnosti na duhovni i psihički poredak društvenog života i - unutrašnji poredak zajedništva umjetničkog stvaranja. Ne možemo zbog malog broja pozitivnih istraživanja u ovoj oblasti likovnu umjetnost i književnost obradivati potpuno odvojeno, pa ćemo se jednoga od ovih područja izričito doticati samo onda ako s njega pada naročito svijetlo na ukupni problem, ili ako njegova osobitost mora da važi za ukupno postavljanje pitanja.

2. Razvitak umjetničkog i pjesničkog stvaranja u zajedničkom životu ljudi

a) Naučni teoretičari o zajedničkom životu ljudi ispoljavaju neobičnu sklonost da pojave iz životnog i stvaralačkog domašaja tih ljudi objašnjavaju moćima koje su temeljito otrgnute ljudskom uticaju i stvaranju. Ovoj sklonosti se služi vrlo često i onda kada pojave koje se žele istumačiti silama onog svijeta imaju sasvim očito svoj smisao jedino time što su djelo ljudi, što niču iz stvaralačkog djelovanja i o tom djelovanju daju ljudskim bićima obavještenje. To ljudsko se obično tumači u dvama pravcima ovim paradoksalnim / postupkom: kao "priroda" i kao "duh". U prvom slučaju se iz ljudskog stvaranja izvlači prirodno kao "produkovanje samo od sebe", u drugom: da kroz ljudske glave ide sopstvenim hodom neka "istorija duha".

Pojam "primitivnog" se prije svega shvata kao prirodan, isto tako se katkad objašnjava samo ekonomski, dok se pojam "ge-

nija" uzima od istorije duha kao pomoćnik za nevolju za sva tumačenja porijekla, pri čemu se genije, svakako iznova, često shvata kao neka podešena "priroda". Na ovaj je način nevidljivo da se pitanje o porijeklu umjetničkog u doživljajnoj stvarnosti zajedničkog života ljudi, kao jedino istinski razumljiva i živo vidljiva problematika, zateže na granicama između "primitivca" i "genija".

Za doba egzotizma je ponekad bilo omiljeno da se prvobitna tajna (pratajna) umjetničkog vidi naprosto u primitivnoj umjetnosti. "Skupnost egzotične umjetnosti jeste priroda. Priroda je predmet kojega se laća egzotična umjetnost... Pokretačka snaga iz koje niče egzotična umjetnost jeste priroda" (VILHELM HAUZENSTAJN, Varvari i klasici, 1923, 2. izd., 9). "Stil? Evropska poštapalica, koja dosta rdavo naznačuje veličinu i ravnodušje jednog neobično prirodnog ponašanja" (HAUZENSTAJN, 21). Ako bi ovakvo, na svaki način široko rasprostranjeno, shvatanje bilo opravdano, onda bi ta primitivna umjetnost bila prirodna pojava, a ne nikad neki sociološki fenomen.

Međutim, sva stvarna posmatranja su saglasna da ćutke pretpostave ili izričito potvrde da umjetnost, od one, u neku ruku, donje granice umjetničkog stvaranja primitivne umjetnosti, kakvu imamo pred sobom kod primitivnih naroda, pradžavnine, plemena, niče u domašaju ljudskog stvaranja kao područje izraza kome je temelj u samom sebi i kao nadlično uobličavanje ciljeva, sadržaja života i tumačenja sudbine.

Ako ovdje hoćemo da uopšte vidimo umjetnost kao umjetnost, pjesništvo kao pjesništvo, a ne oboje kao samo sekundarne prapratne pojave u krajnjoj liniji samo fizičkih procesa, onda se psihičko-duhovno mora priznati u njegovoj izvornoj stvarnosti - za primitivno stvaranje na isti način kao za najviša dostignuća svake umjetnosti. U ovom smislu kaže, recimo, o umjetnosti Afrikanaca EKART FON ZIDOV (von Sydow): / "Duševno se kao beskrajno more 311b rasprostire u sopstvenom bezgraničnom domašaju" (1923, 34). A gdje naše mišljenje vjeruje da u onom duhovnom, koje oštro razlikuje, vidi, između predmetne egzistencije i njenog smisla, samo neko "značenje" tu je sve ovo tome primitivcu nepodijeljeno i neposredno stvarno: "Maska je duh" (FON

ZIDOV, 1923, 32). U istoj je mjeri ono što je iskustveno, doživljajno takođe "pjesništvo", tj. sasvim prisutno nepodijeljeno, očigledno, lično davanje smisla (DANCEL /Danzel/, 128, 113 i dalje).

Iz ove činjenice nerastavljenosti predmetnog i značenja ili smisla objašnjava se silni uticaj primitivne umjetnosti u životu nerazvijenih naroda. Dok za naše shvatanje totem kao likovno djelo samo predstavlja životinju, ono (za njih) jeste životinja u istoj mjeri kao što je u imenu neposredno prisutno ono što je imenovano. Kako je onda sa puno odgovornosti svako djelovanje u slikanju ili riječi koje se dotiče predmeta tako visokog socijalnog značaja! A jedva da u životu primitivaca postoji nešto što se ne tiče interesa njihove grupe, tj. i ličnog interesa u životu grupe. Uobličavajući se iz socijalnog duha stvarnosti, sama ta umjetnost je oblikovanje (Gestaltung) iz životne cjeline, likovno ili jezički, i time, kako "sadržajem" tako i "značenjem", s najvišom socijalnom potencijom na cjelinu koja se realizuje kao klan, rodbina, lokalna grupa. (Upor. za ovo i: LEVI – BRIL /Lévy – Brühl/, 1930, glava VI.)

Izvjestan izuzetak od ovoga čini često primjećivana zadivljujuća "prirodnost" tzv. fizioplastičkog likovništva. (FERVORN /Verworn/, O psihologiji primitivne umjetnosti, 2. izd.; A. VAN ŠELTEMA /Scheltema/, 2 i dalje.) Međutim, ni ovo se ne objašnjava iz neke mistične potencije prirode, već iz potpuno predmetne duhovnosti primitivca, koja između likovnog poimanja stvarnosti i likovne reprodukcije ove stvarnosti gradi neku somnambulno sigurnu osnovu duha, kakva nam stoji na raspolaganju još jedino u djetinjstvu (upor. ŠELTEMA, tab. I). Treba samo pomisliti na planomjerni naturalizam evropske umjetnosti da bi se uočilo da nam je uskraćena ova divna neposrednost, koja potiče od milosti nekog potpuno jedinstvenog duha koji kao svojini ima neposredno sliku u "spoljašnjem svijetu".

Ali je, inače, prirodnost primitivne umjetnosti izraz određene tipizacije. Stoga FIRKANT (Vierkandt) kaže: "Crteži lovačkih naroda mogu biti stvarno prirodni samo u smislu tačne reprodukcije pojedinih karakterističnih elemenata" (1896, 238). Imamo pred sobom ovdje umjetnost koja prihvata

svoje osmišljavanje i pravac svoje apstrakcije tipizacijom, pri čemu / su zajedno magično i informaciono značenje (TURNVALD /Turnwald/, 1929, 254). Za nju sasvim važi da se njena djela stvaraju i doživljavaju potpuno kao stvarnost i da odstupanje u javljanju izgleda objekta ne pruža osnovu da nije stvarnost. Moguće je da se takvo odstupanje uopšte ne osjeća. Upravo stoga ova umjetnost ima neposredno socijalno značenje.

Jer, daleko od toga da se tumači kao "priroda", primitivna umjetnost nam predobražajima svih pojava za društvenu stvarnost u najširem smislu pokazuje snažno oduhovljavanje. Kao likovno oblikovana životinja, ova je životinja uključena u svijet grupe, pa je ophođenje s njom kao sa bićem – likom nastale grupe, u kojemu se kao živ zamišlja duh te grupe. Totemizam je na ovaj način izvor onoga što će kasnije značiti plastičnu umjetnost.

Moglo bi se, nadovezivanjem na istraživanja J. VINTUISA (Winthuis), doći do mišljenja da je baš u ovom totemizmu s njegovim vezivanjem za kult rađanja očevidan neki čisto prirodni motiv kao izvor plastičnog oblikovanja na način kao da je plastično stvaralaštvo produžetak fizičkog rađanja. Eto, i danas se još često čuje riječ o umjetničkom porađanju! Međutim, ako se bez predubjeđenja razmisli šta može da bude smisao čežnje za dvojnog polnošću bića, koju VINTUIS dokazuje, koja se izražava i u bajci i u likovnom djelu, biće da je stvar u ovome: da se u samom prirodnom životu, kakav svaki pojedinac kao pojedinac osjeća u vlastitom tijelu, budi čežnja za prevladavanjem ove fizičke usamljenosti. Nije li ovo nastojanje protivprirodno uz upravo čisto fiziološku, vitalno vezanu instinktivnost? No, zar se upravo ovdje ne pokazuje kako je očovječavanje u najzabludnijem, ponajvećma tjelesno osjećanom, egzistiranju upravljeno protiv tjeskobe ovog tjelesnog opstojanja – ka zajedništvu? Upravo u ovoj volji za pobjedom toga jednospolnošću usamljenog prirodnog bića – čovjek objavljuje volju za zajedništvom, koja se ne može objasniti prirodnim, koje mu je upravo suprotstavljeno. Biće da takvo tumačenje bolje posreduje u razumijevanju te seksualne simbolike primitivnog stvaralaštva negoli

312b

psihoanalitičke teoreme! Psihoanaliza kopa po unutrašnjosti, psihici, tražeći nagonске snage duše; ona analizuje, a sociološko razmatranje se trudi da spozna ciljeve kojima se ljudsko jedino može tumačiti, ona komponuje. Biti čovjek već kod "primitivca" znači: čežnjivo se oblikovanjem boriti protiv bezoblične praosnove u pravcu ljudskog zajedništva, a ne da se prohtjevi u / prirodno datoj sebičnoj osnovi, u krajnjoj liniji, besmislenim pritiscima istiskuju, da bi se nekom "sublimacijom" u duhu iznudilo neko smisljeno djelovanje. Već na izvoru te volje za ljudskom zajednicom u vitalno doživljavanoj egzistenciji stoje likovna umjetnost i jezičko stvaranje kao slobodan izraz i organ, a ne kao produkt nagonских procesa u "podsvijesti". Ako je i sigurno da se umjetničko stvaranje u širokom obimu pača pri snažnom biološkom osjećanju primitivne grupe u seksualno kao u najprirodnije vezivanje među ljudima, ipak se mora reći: neka "sublimacija" nije nikad dovoljna kao objašnjenje da se stvara u m j e t n o s t ako je ta umjetnost puna seksualne simbolicke.

Drugi put ka plastici (koji, opet, treba da se razumijeva samo sociološki) jeste l i k o v n o o b l i k o v a n j e p r e d a k a i umrlih poglavica. Dovoljan je jedan jedini pogled na takva likovna djela da se pokaže da ovdje, kod vajarskih motiva s kudravim prepletima i jakog pretjerivanja u izrazu, ne mora biti riječ o "imitaciji". Kao i kod svakog vajanja nečega viđenog u primitivnom životu s jakom snagom zajedništva, dvojnost između subjekta i objekta, između ja i ti, pojedinca i grupe, traži bez posredovanja prije svega put za vidljivu, stvarnu, izdržljivu tvorevinu socijalno ispunjenu smislom svrhe: da zadrži nadstvarni, najsveticijniji lik jedne za cjelinu grupe važne suštine i njene funkcije – da zajednici dá simbol njene uzajamnog pripadništva.

Izuzetak od ovog naskroz socijalno vezanog osmišljavanja ne čini ni prividno čisto o r n a m e n t a l n o s t v a r a n j e . To što smještamo u muzeje, eto, više nije drugo do grana u sušenju od nekog oborenog stabla, koje više ne daje soka, pa nas cijelo estetizirajuće oduševljavanje za to često čudno bogato oblikovanje ne smije gurnuti u zabludu: stvarni život ovih oblika mogao

je pulsirati samo dok su se nosili kao, recimo, nakit i dok ih je pogled grupnog individualiteta hvatao kao zadivljujuće.

Ovo je najjače razumljivo za u r e s e t i j e l a . Oni očevidno služe najrazličitim potrebama socijalne poruke. Izraz su određenih držanja nosioca prema socijalnoj cjelini, kakav je slikanje žalosti i rata, kao što isto tako tetoviranje može da kazuje o pripadanju nekom rodu. Često su i izraz kolektivnog nadmetanja u igri ili kod zamomčivanja. Najzad, oni služe kao zaštita od demonā, možda zamišljenih kao jednakih s totemskom životinjom (GROSE /Grosse/, glava V), ili se biseksualnom simbolikom iskazuje čežnja za zajednicom (VINTUIS). / I u 313a ornamentici, koja je čisto predmetno na izgled potpuno slobodna od socijalnog značaja, na isti način vrlo čestoj kao i tjelesni nakit, VINTUIS otkriva, kao i u totemskom kultu biseksualnog bića, određen volju za ujedinjavanje (VINTUIS, sl. 3, 4).

Uprkos ovom vrlo jakom vezivanju umjetničkog stvaranja za zajednicu, likovni umjetnik postaje vrlo rano cijenjen kao p o j e d i n a c . To leži u biću umjetničkog koje je za naivnog posmatrača produkt neponovljivosti u stvaralačkoj ruci. Kao tehničko znanje (dakako, ovdje nije riječ o duhovnoj ličnosti umjetnika), umjetnički rad se utemeljuje i kao jedan od prvih samostalnih tipova poziva (FIRKANT, 1926, 9), kao izraz jednog, prije svega društveno, cijenjenog i povezanog djelovanja, iako obavljanje ovog poziva zadugo ostaje sasvim zanatsko (TURNVALD, 1929, 265). Dok je tradicija uopšte krajnje konzervativna (FIRKANT, 1908, 46 i dalje), neku ulogu igraju ipak i vodeći pojedinci, pa se za ta djela rukom nazivaju i slave kao p o k r e t a č i (FIRKANT, 1926, 9). Kad FIRKANT zapaža, tome nasuprot, da se jedva ikad spominje neki pokretač kod primitivne epike, ovo je možda objašnjivo daleko nepersonalnijim pripovijedanjem događaja, koje duhovno-psihički impuls lako poočiglednjuje i uopštava, dok se želja za djelom ruke vjerno po uzoru ostvaruje po cijenu svjesnog naprezanja. Likovna umjetnost je više upućena na "izumitelja". Pripovijedanje je nepersonalnije utoliko više što hoće da bude "istinito". Otud je, svakako prije svega iz razmatranja epskog narodnog pjesništva, nikla

teorija o nepersonalno i nesvjesno stvaralačkom "narodnom duhu", koja još uvijek zavodnički zvuči.

U nužno zanatskom karakteru primitivne likovne umjetnosti leži vezivanje za d r u š t v e n i oblik ukupne ekonomske produkcije, kao što, s druge strane, naročiti oblici rada u službi ove produkcije pogoduju nastajanju određenih uobličjenja u umjetnosti riječi (pjesme uz rad i sl.).

313b Moramo se čuvati od jednostranosti u vrednovanju različitih oblika umjetnosti koji su nastali pod tipično različitim ekonomskim pretpostavkama. Međutim, mora se ostaviti po strani i svaki "ekonomski materijalizam", kakav na neizravan, pa stoga instruktivan, način vodi HERBERT KIN /Kühn/ ("Umjetnost primitivca", 1923). KIN uvodi kao "senzoričnu" i "imaginativnu" umjetnost oblike koje su mnogi autori prikazivali pod različitim nazivima i / veoma jasno pokazuje, više nego što opisuje, pridodavanje umjetnosti privredi. Pošto je, prema KINU, privreda odlučujuća, a umjetnost samo "nadgradnja", mora se naći uporedo most u pojmovima "produkcije" i "konzumcije", a to onda znači: "Obje oblasti se skupa skrha-vaju". Vremena privredno upravljena na konzumciju imaće konzumtivnu, senzoričnu umjetnost, a vremena koja su privredno usmjerena na produkciju, vremena sa regulisanom produkcijom, imaće imaginativnu umjetnost (KIN, 174). Na žalost, pri tom se zaboravlja da je svaka umjetnost "produktivna", naime stvaralačka, da je potrošnja neke robe nešto sasvim drugo negoli uzimanje doživljene pojave u umjetničko reprodukovanje; da vremena "regulisane" produkcije mogu da budu skroz "neproduktivna"; da je, najzad, pojam neke čisto "konzumtivne" privrede naprosto - besmislen. KINova knjiga je poučan obrazac jedne još uvijek često postojeće vulgarne ekonomije. Otarašavanje od nje mora biti, u osnovi, nužnost naučnog rada. (Upor. i kritiku E. FON ZIDOVA, Primitivna umjetnost i psihoanaliza. Lajpcig-Cirih-Beč. 1927. 132. i dalje.)

Kao i od tog shvatanja o privredi, isto tako se malo smije od nekog primitivnog oblika sticanja hrane graditi neka posljednja odlučujuća osnova oblika umjetničkog rada (kao, recimo, kod GROSEA /Grosse/), tek tako iz darovitosti za posmatranja i

spretnosti ruke lovačkog naroda izvoditi često visoka ostvarenja u oblasti likovne umjetnosti, prije svega plastike (upor. ranije navodeno o fizioplastičkoj umjetnosti). Treba tačno razlikovati posmatranje kojim se vrebava divljač od posmatranja kojim se želi sagledavanje likovno karakteristične strane neke stvari. Nije ni najminimalnije srodniija spretnost ruke pri lovu za plastiku nego što je za plastiku oblikovanje u radu zemljoradnika. FIRKANT potpuno s pravom nabacuje pitanje jesu li uopšte "spretnost ruke za lov i spretnost ruke za crtanje identične" ("Crtanje primitivnih naroda" u Časopisu za primijenjenu psihologiju, sv. VI, 325). Ovo razglabanje može biti pogodno s obzirom na sadržajni interes za umjetničku djelatnost: mora se uzimati u obzir da je vajarstvo zasigurno dragocjeno lovcu koji vjeruje u čaroliju lika. Njemu je divljač sudbina; on onda može povjerovati da će mu uticaj na lik životinje dopustiti da mu životinja pane šaka. Seljak je više upućen na prirodu kao cjelinu, njegov život ne zavisi od uspjeha njegove djelatnosti kao što je to kod lovca. Otud on ima više smisla za ornamentalno oživljavanje svoje kuće i pokućstva.

Dok se ovdje likovno stvaranje svojim dominantnim interesima / pokazuje određeno 314a potrebnama življenja, kod nastajanja pjesništva (uzimajući ovu riječ u najširem smislu) često vidimo vezanje njegovog primarnog oblika, ritma, za razuđeno kretanje procesa rada. Neka kao nadaleko poznat primjer bude spomenuta pjesma lađara na Volgi, koja je glasovno-jezički i muzičkim sklopom primjerena objektivnom ritmu rada (BIHER /Bücher/, "Rad i ritam").

Kao što se pjesnik u svom slobodnijem, recimo epskom, stvaranju ne izdiže iznad kruga ljudi kojima govori, na isti način kao što je i kod likovnog umjetnika, tako ni sadržaj njegovog djela nije s mišlju na ličnost, nego izražava unutrašnju vezanost životnog osjećanja njegove grupe, njegovog roda cjelovito. Njegovo pripovijedanje slika sudbinu onih bića koja važe kao preci roda, njegova žalopjorka objavljuje smrt nekog krvnog srodnika i saplemenika.

Pravi izvor svukudašnjeg i svakidašnjeg govorenja pjesničke riječi se često može dobro vidjeti u psihofizičkom razuđenom kretanju sa vitalno psihičkom nužnošću kao ritam iz tjelesnog. To ritmičko vezivanje i

građenje ostaje osigurano u svom jedinstvu sa fizičko-duhovnim rezultatima rada od primjerene pratnje procesa rada izbacivanjem samo ritmom smislenih glasova, preko onih pjesama u kojima se i smisao i sadržaji rada iskazuju paralelno, do kulture pjesme bogu ili boginji rada. Pri ovome osobito važna postaje podjela rada. Ona uslovljava unutrašnje zahvate istovrsnih ili međusobno dopunskih radnji, a time i oštrije raščlanjivanje ritma i tačnije povezivanje pojedinačnih radova u ukupnom procesu. U pjesmi s igrom je jezičko i tjelesno kretanje u otpočinjanju svog stvarno umjetničkog razvika razlabavljeno tehničkom svrhom.

Pri ovom je u daljem razvitku ka dramskom bitno, prije svega, da snage zajednice u životnoj egzistenciji istovremeno raščlanjuju pjesničku tvorevinu. Mnogstvo lica neke "drame" ili pantomime izvorno zaživljuje kao stvarnost ili važi kao stvarno otjelovljenje demonā (DANCEL, 1924, 78, 82). Svejedno se na isti način mora gledati napetost (Spannung) između "glumaca", koji su glavom ono što predstavljaju, i "gledalaca", gdje se i gledalac u viđenom pokazuje kao u svojoj sopstvenoj stvarnosti. Tu sličnost još i danas nalazimo u pozorišnom doživljaju djeteta ili priprosta čovjeka, koje mu svakad "distancirani" buržuji voli da se podsmjehne kad ovaj ono što se predstavlja / shvata kao stvarno, pa se cijelom svojom u n u t r a š n j o š ć u zanese u dramsko zbivanje tako da bi htio da svojom ličnošću bude sudionik. Ima svjedočanstava velikih glumaca koji za sebe vole baš takve gledaoce, i u tome imaju pravo. Treba usvojiti da primitivan čovjek, koji je istovremeno izvoran čovjek, u pjesničkom djelu, kroz usta i predstavu pojedinca ili grupe, nalazi, izgovoren ili odigran, svoj stvarni život u zajednici, i to u ritmovima koji poniču iz vitalne neposrednosti egzistencije, razudene, prije svega, u podjeli rada.

U takvom (oživahnjenom, ne "materijalističkom") smislu treba da se razumije i "zavisnost" koju konstatuje M. HERNES /Hörnes/ između likovne umjetnosti i posebnog stupnja privrede u drevnosti. On razlikuje likovništvo "realističkog" perioda primitivnih lovačkih plemena (sloj mladeg kvartara) od perioda shematskog, bolje reći: ornamentalnog likovništva plemena koja se bave primitivnim gajenjem biljaka i sto-

čarstvom (mlade kameno doba i period starijeg metala), a početke višeg razvoja umjetnosti nalazi tek kod naroda sa trgovinom i industrijom. Uz to primjećuje da se na svakom visokom stepenu razvika nalaze uporedo, uzajamno se prožimajući, umjetnosti koje koriste i "estetsko-apstraktno" oblikovanje i "oponašanje prirode". Smisao ove uporednosti "geometrijsko-ornamentalne" i "naturalističko-imitativne" umjetnosti objašnjavao je A. VAN SELTEMA /Scheltema/ "otkrivajući" iza ornamentalne nordijsku umjetničku volju, iza naturalističke južnjačku. A pri tom protiv svakog jednostranog biološko-psihološkog tumačenja (kojemu odskora naginje VINTUIS), koje, što i jeste njegov zadatak, osobito vrijednost ornamenta dokazuje u tome što označava, kao ukras tijela ili pokućstva, karakterističan oblik stvari. Pokazao je istovremeno već unutar te primitivno-drevne umjetnosti one unutrašnje veze koje kao "istorija duha" čine, u neku ruku, gornju granicu društvenog života rješavajući time tezu o prirodno ili ekonomsko-materijalnoj objašnjivosti primitivne umjetnosti.

b) Dok nas od umjetnosti primitivnih naroda odvaja oštra različitost životnih svjetova, a u predistorijsku je pronicanje moguće samo zaobilazno, dotle su nam narodna umjetnost i narodno pjesništvo i zavičajno i vremenski bliski, a osim toga i vezani istorijskom tradicijom. Kao da se smijemo ponadati da ćemo ovdje naći na djelu žive i istovremeno suštinski srodne izvorno stvaralačke snage zajednice.

Ono što se u Evropi može nasloviti kao narodna umjetnost i narodno pjesništvo suštinski je različito od istinski primitivne umjetnosti time što je obojeno duhom hrišćanske vjere. Ako se i pojave živi i svojehlavi sokovi prastarog tumačenja života, drevnog zavičajnog nasljedca (HAM /Hahm/), ne mogu se iz ukupnog oblikovanja koje nam pruža ukloniti hrišćanski etos, hrišćanska simbolička, jer mu nedostaje primitivno sakralno davanje smisla, kakvo može da zrači, recimo, od totemske životinje kao stvarnosti u umjetnosti (LEVI-BRIL /Lévy-Brühl/, 1930, 44). Doduše, narodna umjetnost u mnogim simbolima upućuje na realnosti tog vjerovanja, često stvara simbole i prema "pagan-skom" vremenu (HAM, 61), ali joj krajnji

smisao ostaje "onosvjetski". Ona na taj smisao može ukazati, ali bez nade da ga ikad uvuče u samu sebe.

Tipično shodno je drugačiji način kako ova grupna duhovnost skupa gradi formu narodne umjetnosti. Mjesto sakralnog otjelovljenja grupnog prabića, stoji pratinja grupnog života. Ova je grupa, istina, u jakoj nadličnoj zajedničkoj povezanosti svojih članova, ali se ne vraća, kao što je to karakteristično za primitivno mišljenje, na prabiće prisutno na istovjetan način u svim sudionicima, nego je tu vezivanje jedino u sudbini života. To "božansko" je transcendentno: jedino sudba obznanjuje o zajedničkoj upućenosti na nadljudsko, pa umjetnost postaje jezikom te sudbe.

Čovjeku se iz cijelog života i zbivanja okolnog svijeta obraćaju natprirodne sile tražeći oblikovanje, građenje odgovora, pa se sve stvaralačke snage čovjeka trude da stvore izražajna sredstva i simbole, recimo, godine kao praslike onosvjetskog življenja (HAM, 25 i dalje). Na isti se način slavi ili oplakuje mijena godišnjih doba (BEKEL /Böckel/, 223 i dalje). I sâm ljudski život se doživljava kao sudbina koja se razvija iz same sebe, nije njegovo opstojanje zavisno od neke tajanstvene unutarstvetske sile, pa njime ne mogu upravljati, kao što vjeruje primitivna magija (LEVI-BRIL, 1924, 44 i dalje), ni pojedini odabrani ljudi, već se u radosnim ili tragičnim zbivanjima tumači prastarim simbolima jedino sa - s t r a h o p o š t o v a n j e m . Svakako, prelazi su iz toga upravo primitivnog stanja fluidni, pa prodiranje antičko-hrišćanske ideje samo nepotpuno stvara neki svoj tip duhovnosti. Zajednica prati ljudski život slikom, pjesmom i simbolom odavanja počasti od dječje igračke, u kojoj se zadržalo mnogo umjetničkog nasljedja, od pjesme uz kolijevku i dječje pjesme, u kojima nastavljaju život veoma stari običaji, do žalopojke i mrtvačkog odra (HAM, 34 i dalje; BEKEL, 89, 97 i dalje).

315b Narodna nošnja ima na sebi nešto od posvećenoga što je za primitivca značilo umjetničku odjeću kao masku. Samo što i ovdje postoji slična karakteristična razlika u tome što se primitivac osjeća preobražen maskom u prabiće i imao je u grupi shodno značenje, dok određena na-

rodna nošnja izražava jedino unutrašnji porijek u nekoj grupnoj zajednici. Da bi se pokazao životno važan karakter i profanih nošnji, treba se podsjetiti samo na profesionalne nošnje, na promjenu nošnje djevojke pri udaji, na večernju odjeću, nošnju o svadbi, korotnu odjeću i crkvenu nošnju. U njima se uvijek izražava određena društvena stvarnost. Primjer monaške i kaluderičke nošnje ili vojne uniforme ("kralja koporana"!) može jasno pokazati šta u grupnoj simbolici nošnje zadobija kruta i isključiva odjeća prema svima "okolostojećim" (upor. HAM, 97 i dalje). U bezuslovnoj ozbiljnosti kojom se i danas u zemljama uzrasle kulture čuvaju konvencije odijevanja nastavlja da djeluje visoko vrednovanje odjeće kao nošnje, koja je današnjem društvu, olabavljenom u svom unutrašnjem (psihičkom) vezivanju (treba značenjski razlikovati zajednicu /Gemeinschaft/ od društva /Gesellschaft/!), postala nerazumna, pa je možda zbog toga Amerikanci i ne poštuju. "Odijelo čini čovjeka" je posljednja oveštala formula ovog primarnog osjećanja životne društvene moći umjetničkih nošnji.

Kao što staleži imaju svoje nošnje, imaju, kao izraz svoje grupne svijesti, i svoje posebne pjesme. Možda su danas najpoznatije, otkad su oživljene u pokretu omladine, one o srednjovjekovnoj njemačkoj pješadiji (Landsknecht) (upor. BEKEL, 355 i dalje). Međutim, nijesu te grupe samo subjekt, već i objekt pjesništva. Prije svega, oni "okolostojeći" vole da za predmet poruke uzmu podrugljive pjesme, koje potom katkad djeluju tako jako da se njihove žrtve svete krvavim borbama (BEKEL, 344 i dalje). Najzad, u ranoj narodnoj pjesmi imamo, sasvim jasno oslabljeni, oblik one primitivne magije koja vjeruje u stvarno djelovanje pjesme (BEKEL, 344 i dalje). Prema svemu, pjesma se i ovdje ispoljava sasvim prožeta grupnim osjećanjem i osjeća se u visokoj mjeri kao socijalna snaga.

Razlika između primitivne i narodne umjetnosti naročito bljesne kad se osmotri karakter njihove simbole. Pjesma uvijek nišani na realnosti zajedništva i "magična" je utoliko što ishodišno naznačuje nadnaravno djelovanje. Samo što je primitivna umjetnost moguća imanentno, narodna umjetnost samo transcendentno. To će reći da kod primitivne umjetnosti magična

316a

snaga mora biti u samom djelu ukoliko je ono likovnim oblikovanjem identično sa simbolizovanom silom, dok simbolika narodne umjetnosti upućuje na realnosti vjerovanja / o njihovom postojanju na onom svijetu. Uostalom, da jedno većma "primitivno" osjećanje simbola može doći u sporenje sa jednim većma "racionalnim" čak unutar protestantsko-hrišćanske simbolike pokazuje ona rasprava reformatora o značenju nafore: Ovo "jeste" moje tijelo prema: Ovo "znači" moje tijelo. (Dalji primjeri i kod TURNVALDA, 1927, 325 i dalje.) Međutim, hrišćanstvo je načelno raskrstilo sa onim suštinskim jedinstvom simbolizovanog i simbola i time istrglo umjetnost iz njene najdublje ukorijenjenosti u grupnom životu. Katolicizam je svojim većma otvorenim držanjem prema svijetu dopustio slobodniji prostor prizvucima drevne likovne simbolike, dok se protestantizmu jedva može poreći neprijateljsko držanje prema slikovitosti, čak i prema umjetnosti. Biće da u živoj vezi s moralističkim asketizmom protestantske crkve stoji, prije svega, slijeпа rigoroznost kojom je vlast od 1500-te do u najnovije vrijeme progonila, i bezmalo uništila, pjesme sa p r é l ā (potvrda u: BEKEL, 137 i dalje). No ukoliko upravo vlast nije stupala u savezništvo sa ovim puritanizmom, ostajalo je, srećom, u zdravoj narodnoj nekonzekventnosti, ponajprije na jugu Njemačke, mnogo tog likovničkog i pjesničkog nasljedat.

Kod velikog napona koji postoji između umjetnosti "koja je stvarnosna" i "koja samo znači", narodna umjetnost je u sredini obaju tih polova. U društvu ima važnost u m j e t n o s t i koja je "primitivna". Ikone ili "Hristovo raspeće" su nepovredivi, u neku ruku, t a b u. Svojim se sadržajem, svojim vjerskim značenjem pokazuju visoko iznad sebe. Same one su bez djelovanja: gdje se vjeruje u njihov direktni uticaj, nastavlja da živi "poganstvo". Blagodatnost je zamišljena samo u sili na koju upućuju, ukazuju. Ornamentika primitivne umjetnosti je imanentno magična (VINTUIS, 253), a ukras na djelima narodne umjetnosti je pobožan, bogobojažljiv pogled na onaj svijet; sama, pak, često živahna i stvaralačka, volja zajednice za blagodatni rad i stegu (HAM, 59) može biti uspješna putem transcendentnih moći "s

one strane" svega ljudskog.

U narodnoj pjesmi vjera u njenu imanentnu magiju nastavlja da živi jače i istrajnije nego kod narodne umjetnosti. Iz te pjesme dolazi opčaravanje prirode, ljubavna čarolija i snaga ozdravljenja (BEKEL, 189), pa je stoga, zbog ove pretenzije, crkva najprije narodnu pjesmu suzbijala. Za to vrijeme, s druge strane, duhovne pjesme postaju uticajne do masovne sugestije (BEKEL, 194 i dalje). Koliko god ovdje u načelu bilo odudaranja od prvobitnoga (hrišćanskim oduhovljavanjem i prenošenjem vjerovanja u onaj svijet, ili lišenošću stvarnosnog u ovom "pjesništvu"), / živi u narodnoj pjesmi u istoj mjeri ona sugestivna snaga koja silinom visokog samouzleta kolektivnog doživljaja ruši sve pregrade (borbena politička pjesma, "patriotska lirika"!). Bio bi zadatak psihologije masa da ovdje dalje istražuje.

316b

Ako smo dosad razmotrili dokle je forma narodne umjetnosti i narodnog pjesništva unutrašnjom (psihičkom) stranom uslovljena sociološkim svijetom života, onda nam ostaje da ispitamo kakav položaj kao cjelina zauzimaju u životu društva.

On je, prije svega, unutrašnje jako povezan s prirodom. Istina, nedostaje mu onaj magično bezuslovni kolektivni duh koji je dopuštao da kod primitivca u umjetnosti vaskrsava kao totemska životinja. Sad se živi s prirodom, sa životinjama i s drvećem, i njihova se slika prihvata u umjetničko oblikovanje kao nešto dobro poznato (upor. i: DANCEL, 1924, 19). Ako je ova slika dobro geometrizirana i tipizirana, oblikovanje pri tome ne znači otuđivanje bića, kakvo se vidi živo u prirodi, od slike. Možda i ovdje djeluje, samo u već razjašnjenom slabljenju, onaj motiv koji kod primitivca likovno djelo identifikuje s kopijom (upor. DANCEL, 1924, 23 i dalje): mjesto strogog jedinstva bića, stupa nereflektivno jedinstvo značenja naslikanog i preslikanog. Društveno doživljavana stvarnost stalno prelazi u skupni svijet grupe ljudi, koja svoje doživljaje opredmećuje u umjetničkoj tvorevini. Nema prirodne stvari koja se istrže socijalno životu ljudi, zbog toga nema ni živog bića koje ne može ući u tu poznatu sferu zajedničkog likovnog svijeta i nastaviti da u njemu živi.

Ono što se kod ovoga može samo doku-

čiti kao sociološki smisao, iskazuje se u narodnom pjesništvu neposredno. Za ovo je OTO BEKEL sabrao obilje primjera iz narodne pjesme svih nacija i plemena: da se svakad priroda kao cjelina, kao i pojedine od njenih pojava, obuhvataju socijalnom povezanošću i da ovo izvorno i doživljajem stvarno zajedništvo izražava pjesništvo. Oznake srodničke uzajamne pripadnosti se djelimično prenose na prirodu: na rijeke, drveće, sunce, mjesec; dijelom se daje prednost personalnim oblicima zajednice, kakvi su ljubav, prijateljstvo. U svemu narodna pjesma govori s prirodom iz doživljaja neposredne unutrašnje zajednice. Istaknuto se to iskazuje u ophođenju sa životinjama, njihovim svijetom. Eto, u pjesmi –

317a konj, najprisniji prijatelj jahačev, / a pastira na umoru oplakuje stado, svijet životinja i bilja učestvuje u sreći ljubavnika! To je onaj život s prirodom, koji zauvijek ostaje čežnja, stalno se ponavljajući, čežnja čovječanstva za njegovim, civilizacijom ugroženim, zajedništvom. Iz toga mu života izviru bogata i radosna umjetnost i pjesništvo, životno snažni zbog toga što niču istovremeno sa životom koji se sâm obnavlja iz cjeline života prirode.

Dalje bitno obilježje narodne umjetnosti i narodnog pjesništva je u tome što su u s a m i m a s e b i t e n d i r a n i d r u š t v e n o . Bilo bi sasvim pogrešno ako bismo htjeli kao neposrednog pokretača za njihov postanak i položaj u društvu uzeti neko nepersonalno narodno suštastvo. Što se uopšte moglo doći na misao o "narodnom duhu", svakako je dobar razlog u tome što nam nadlično u narodnoj umjetnosti i narodnom pjesništvu ima po tradiciji neobičan značaj, pa se visoko ocjenjuje, dok smo mi naviknuti da cijenimo naročito ono osobito, svojstveno i lično samoga njega radi. U narodnom stvaranju samom nema ni one volje prema "ličnom" i prema ličnom "stilu" koji nama umjetnika ističe.

Prije svega taj je s t v a r a l a c č o v j e k kruga svoje zajednice, pa želi da njegovo likovno djelo, kao i njegova pjesma, budu govorenje i opredmećivanje neke misli za ovu zajednicu. Otuda za pjesnika slušalac i u narodnom pjesništvu ima daleko veći značaj nego što je to nama jasno poznato (BEKEL, 49). Nema u narodnoj umjetnosti onog okretanja prema nekoj anonimnoj pu-

blici, pred kojom stvaralac uvijek može stajati kao samo pojedinac, već je tu stalno neka životna zajednica koja likovnom umjetniku osigurava neki ograničeni, ali zato prisno poznati, krug nalagodavaca i koja pjesniku ili pjesnikinji obezbjeđuje poznati krug slušalaca i skupnih pjevača. Ni oblikom ni sadržajem se ne mora nešto naročito pronalaziti da bi umjetnik ili pjevač uopšte društveno postojao, a već je odranije njegova socijalna stvarnost obezbijedena nekim tradicionalnim stanjem zadataka, snagom formi i sudjelovanja. Ako uz ovo umjetnik pronalazi nešto novo, može time postati vrlo omiljen (BEKEL, 25), ali za njega ne postoji nikakva potreba za pravom utemeljivača kao naspram nekog tuđeg mnoštva od koje-ka bi za svoje djelo tražio tribut. Najveća nagrada za tog stvaraoca se sastoji u tome što njegovo djelo ulazi u zajedničko dobro.

Ovaj položaj pjesništva i umjetnosti naroda u životu društva se može potpuno razumjeti samo onda ako se ima na umu da je njihovo porijeklo na selu. / "Narodna je umjetnost uvijek u prvom redu seljačka umjetnost" (HAM, 16), a narodna se pjesma, kao nigdje drugo, gajila na seoskom prělu (BEKEL, 126 i dalje). Samo je na selu moguć istinski život čovjeka s prirodom, tako da kružno kretanje godine može da bude ogledalo sudbinskog hoda ljudskog života u – umiranju i vaskrsavanju.

Za narodnu je umjetnost naročito važno i što joj veoma pogoduje privredno stanje sela. Sa stanovišta gradskog umjetničkog rada, na nju se može gledati kao na diletantsku umjetnost zbog toga što se obavlja po mjeri tradicije i bez "majstorstva" u esnafskom smislu. Međutim, ako svaki pojedinac i ne može lično izraditi sve što želi da opremi umjetničkim uredom, ima seoskog zanatliju: ovaj se razumije u mnoge ručne vještine, a nije "esnafski" kao što je gradski umjetnički zanatlija (HAM, 52).

Pravi u m j e t n i č k i z a n a t je forma između narodne umjetnosti i umjetnikove umjetnosti, po obliku svog djela i po svojoj sociološkoj pojavi bliži čas jednoj, čas drugoj strani. Umjetnički zanatlija je specijalizovan za neku struku i zavisan od produkcije u ovoj ograničenoj oblasti. I on je još uvijek u nekoj zanatskoj tradiciji koja ne dopušta ne samo važnost ličnog individualiteta kao odlučujuću vrijednost, nego prven-

stveno traži ispunjavanje izvjesnih naslijeđenih i dalje izgrađivanih pravila. Kao i za svaki umjetnički zanat, ovo važi i za pjesnika (da se podsjetimo na "majstore pjesnike" /Meistersinger/). Veze zajedništva prvotnog načina se povlače, a tradicija, ukoliko je na cijeni, naginje kao konvencija ka okoštavanju. Ovome je osnov u manjoj životnoj neposrednosti, u odvajanju od nadmoćnih realnosti priroda, koje uvijek obnavljaju zahtjeve za zalaganje čitavog čovjeka, i u smanjivanju smisla za zajednicu; te - sve skupa - u tome što je umjetnički zanat - gradski. Umjetnički zanatlija nije neki mag koji za primitivca smješta čarolijom u likovno djelo totemsku životinju, on je rijetko i interpret zajedničkog života i vjerovanja koji su u svijetu narodne umjetnosti i narodnog pjesništva, već je on esnafski organizovani građanin sa svrhom regulisanja rada i prihoda. Umjetnički zanat je porudžbina umjetnine, obrt. Još u renesansi su najveći majstori jednako veliki zanatski umjetnici i genijalni stvaraoči (VENTIH /Wäntig/, 343 i dalje).

Kao skupniji oblik je umjetnički zanat društvom odavno razbijen. Zanatska forma proizvodnje uzmiče pred manufakturom (VENTIH, 343) i najzad tehnicizacijom (VENTIH, 359). Time je mjesto esnafske organizacije i u ovu oblast, i to neopozivo, 318a ušao duh "kapitalizma" / ZOMBART /Sombart/, 112). S druge strane, umjetnik se izvlači iz okoštalog društvenog života i, ne uzimajući u obzir ne suviše često školsko obrazovanje i ekonomska interesna udruženja, nema nikakve spoljašnje veze sa opštim društvenim oblikom koji, bar bliže, odgovara njegovom položaju u svijetu primitivca, naroda, pa ni u svijetu zanata. Njegov "društveni položaj" postaje nesigurniji utoliko ukoliko kao organizacija i konvencija mjesto primarne zajednice dolazi "društvo". Umjetnost i umjetnici sad se poimaju kao "autonomni". Principijelno izgledaju oslobođeni od zajedničkog života koji je u predstavi primitivnog i narodski izvornog čovjeka, pa su slobodni za zadatke koji sasvim izmiču onome što smo vidjeli kao funkciju umjetnosti i pjesništva primitivca, narodne umjetnosti i narodnog pjesništva. Formama ovog umjetništva svoju suštinu i svoje stanje daje svijet zajedništva naslijeđenih simbola i stilova, u

koje se često preuzima i novo iz gradskog stvaranja (HAM, 60). Stvaraju se i obnavljaju iz zajedničkog života u kojemu su jedni u drugim promjena i istrajavanje i imaju smisao službe zajedničkoj sudbini.

3. Umjetnikova umjetnost i društvo.

Umjetnikova umjetnost (Künstlerkunst) stvara svijet djela koji hoće da svoju tradiciju ima samo u samom sebi, čiji se sadržaji kreću naprosto ljudskom, za čije se pokretanje čini da potiče jedino iz nemira "duha". Ova umjetnost hoće da golemošću sopstvene moći za oblikovanje bude nezavisna od društvene stvarnosti iz koje izrasta. A pošto i nju stvaraju ljudi i hoteći da govori ljudima, ona analitički izdvaja iz društvene egzistencijalnosti neki svoj svijet. Naš je zadatak da u narednom izlaganju najkraće pokažemo, u uobičajenom smislu, smislenost i oblike ovog društvenog samoostvarivanja umjetnosti i pjesništva.

Ako su umjetnost i književnost već odvojene od svojih primitivnih i u narodu ukorijenjenih uslova zajedništva, onda njihov položaj u cjelini neke društvene grupe više nema raniju društvenu čvrstoću. Za njima, eto, ne postoji neka toliko snažna potreba koja bi mogla primorati "društvo" da umjetnost i književnost uzme u krug svojih životno nužnih potreba. Nužne potrebe one nijesu (upor. FON GOTL - OTTLILJENFELD /Gottl-Ottlilienfeld/, "Potreba i podmirivanje", 1928, 167 i dalje, 177). Pravi zajednički život primitivca i naroda stvara i nosi u samom sebi umjetnost i pjesništvo kao izraz svog bića ili (za narod) svoje zajedničke sudbine. Nije civilizovano društvo u osnovi / života zajednice, već u svrhovitom svijetu 318b oblika i funkcija, čime obezbjeđuje svoje stanje i dalje trajanje. Zbog toga se zapaža da se u takvom društvu umjetnost svakad obraća "čovječanstvu" ili čovjeku, a ovo čovječanstvo vidi ostvareno jedino u kultivisanom pojedincu. Društveni položaj umjetnosti i pjesništva postaje zavisn od toga da li idu u susret nekoj ličnoj potrebi pojedinca, jer kolektivna potreba kao neposredna ne postoji.

a) Ljubitelj umjetnosti je neka početna i ne dublje angažovana veza od društva, koje se ovdje može zamisliti kao "dobro društvo", ka carstvu umjetnosti i pjesništva. Djelima umjetnika prilazi kao gotovim tvorevinama provjeravajući njihov

"ukus" : znače li mu nešto, "mogu li nešto da kažu". Time je stvoren neki labav uzajaman odnos. Još samo nedostaje izvjesnost o tome može li izbor djela koja ljubitelj umjetnosti susreće, mogu li "pisci miljenici" neke male lične biblioteke u ovakvom osobitom sastavu zaista postati nekom zajednicom. A za njom, sa svojim slikama, svojim miljeničkim djelima, težeći da ih oko sebe sakupi, taj čovjek ide za svojom ličnom potrebom. No, kakve li nijesu, iz poslovnih interesa, sile reklame i mode u obračivanju većeg mnoštva ljudi da misle na porudžbine od tobože znamenitijeg slikara između svih ostalih, ili što taj i taj pjesnik oblikuje najtajanstvenija uzbuđenja moderne duše! Kako da često ne nadode iznenada volja za posjedom, pomama skupljanja, taština, obrazovno sumračje mjesto iskrene duševne potrebe da se upravo ta i ta djela svakodnevno nalaze oko ljubitelja, da ih može gledati ili čitati! Umjetničko ljubiteljstvo i "bibliofilija" su rijetko istinska ljubav prema djelu i njegovoj vrijednosti.

No, zar, konačno, nije uopšte paradoksalan zahtjev da čovjek "voli" neki mrtav predmet, kakav je neka plastika, ili čak neka knjiga? Uopšte, šta ovdje može da znači ta ljubav? Ljubav je uvijek odgovor na neko traženje, "oslovljavanje" ka zajedništvu. Najpotpunija je njena vrijednost onda kad u vanjski odvojenom opstojanju izražava sobom neku suštinsku zajednicu ili izvorno jedinstvo.

Sad se, dakle, moramo zapitati: Jesu li umjetnost i pjesništvo socijalni fenomen ukoliko spada u njihovu suštinu da se obračaju, da govore društvu? Mislim da se na ovo pitanje može bez ograničenja odgovoriti potvrdno. No, prije nego što u svom izlaganju uzmognemo poći dalje, moramo razjasniti nekoliko prigovora koji se mogu dati.

319a Kako, prije svega, stoji stvar sa "umjetnošću radi umjetnosti"? Jer, naše tvrđenje važi i za nju. Uistinu, takvo određenje poriče sva primitivna i plemenska vezivanja umjetnosti. Ona je u najvišoj mjeri umjetnost "koja znači", ne "koja ostvaruje": ona je u svojim materijalima i u svom načinu oblikovanja svjesno u kretanju naprijed od prirodno datog svijeta i odbija svako ulaženje u svakidašnju egzistenciju. Međutim, lako će se primijetiti da i zastupnici ovog principa

hoće za svoju umjetnost ili pjesništvo neku "zajednicu" (Gemeinde), da i najčistija umjetnost nosi u sebi taj odnos prema zajednici, makar ova bila čak u jednom jedinom čovjeku. Stvarna umjetnost i stvarno pjesništvo nijesu nikad neki privatni posao. (Upor. za cjelinu: ANDRE ŽID /Gide/, *De L'importance du public*, u: *Nouveaux prétextes*, 13. izd., 1925.) Ne smije se pri tome samo to lično, koje pripada isključivo jednom čovjeku, gledati kao granica bez intencije ka zajedništvu. Naprotiv, to najličnije može postati instrumentom, oblikom obračanja svijetu u kome postojimo. Treba pomisliti samo na prepisku, dnevnik, ispovijest, koji, sami sobom takođe nezavisni, nose tajan ili javan odnos prema čitaocu i zato s pravom postaju srodni i kao forme pjesništva.

Na isti je način granično društvena i najusamljenija umjetnost, u m j e t n o s t z a t v o r e n i k a, koja se kao umjetnička tvorevina visoko vinula iznad privatnog u sferu jedne, mada samo zamišljene, vidljivosti za druge. Ni njom nam se ne može osporiti da je umjetnost usmjerena ka zajednici. HANS PRINCHORN /Prinzhorn/ je vrlo upečatljivo pokazao izražajni smisao ovog stvaranja. Nalazi u pogledu izbora motiva da je karakteristično "usko egocentrično ograničenje" (37), a da je glavni materijal u najefektnijim doživljajima opsteljenske vrste (zavičaj, ljubav) i osobenim profesionalnim doživljajima (borba sa socijalnim institucijama, prosjačenje, krivična djela i sl.). Žudnja da se ovi "egocentrični motivi" objektivisu vidljivo ne može se zacijelo objasniti samo nekom biološkom potrebom za izrazom, koja želi samo da se zadokumentuje i uobliči, nego u ovoj stvaralačkoj volji živi bar isto toliko snažna volja da se ostvari povezivanje između sopstvenog doživljaja i savremenika, pa ako će to biti i samo oni koji su ili koji će biti u istoj čeliji! To nagovještava PRINCHORNOV zaključak kad u umjetnosti sužnja zapaža neki ostatak narodnog simboličnog poimanja svijeta (38/39) i kad ne nalazi na kraju nikakvu razliku u psihologiji oblikovanja u svoj širini / na 319b rodne umjetnosti. A znamo kako snažno u narodnoumjetničkom stvaranju sudjeluje intencija zajedništva, pa u ovim PRINCHORNOVIM napomenama izvjesno nalazimo potvrdu za mišljenje da i vanjski najusam-

ljenije umjetničko oblikovanje nekog društveno usamljenog čovjeka čuva, kao umjetnost, vezu sa savremenima. Što PRINCHORN za primjere uzima i lopovske rečke i tetoviranje kao slikovit jezik, takođe je na isti način ukazivanje na to da ovdje uz granicu našeg svijeta naknadno djeluje intencija zajedništva najprimitivnijeg života. U istoj situaciji stoji vagabundska umjetnost, samo što kod nje volja zajedništva mora protiv spoljne izolacije prodirati kretanjem po prostranstvu umjesto kretanja samo po zaključanoj ćeliji. Izgleda da se upravo izolacijom volje za zajedništvom još jače podstiče korišćenje odgovarajuće simbolike, jer je stvarno živo zajedništvo krajnje ograničeno. Kasnije ćemo vidjeti kako unutrašnja izolacija, možda uslovljeno, na uporedan način, uzdiže "genijalnog" umjetnika u njegovoj produkciji.

Najzad, moglo bi nam se prigovoriti: Jeste, često mogu umjetnost i pjesništvo ispoljiti onaj unutrašnji socijalitet, ali se ipak od njega oslobadaju kao "estetska" umjetnost i pjesništvo. Jer su pojave estetskog svijeta, naročito l i j e p o, čisto predmetni fenomeni i svojom apstraktnošću potpuno izmiču svim socijalnim vezama. Ni ovaj se prigovor ne može obistiniti. Čak je, kao što je pokazala fenomenologija estetskog, baš ovome suprotno. Sviki su ljudi da uočavaju kako se svako pojedino predmetno estetsko obilježje u svojoj posebnoj vrijednosti određuje doživljajem posmatrača, no i da ovaj doživljaj ne nalazi svoje granice u pojedinoj osobi, već upućuje na izvorne veze koje dublje leže u zajedništvima "ukusa". Svoje najobuhvatnije ostvarenje one nalaze u stilu nekog vremena, nekog naroda ili sličnih zajednica. Svaki je estetski fenomen obojen osmišljavanjem, vrednovanjima i osjećanjima zajednice, koji u najpozitivnijem obliku znače – ljubav. Estetički fenomeni shvaćeni kao voljenje znače l i j e p o, ljepotu.

Dakle, vidimo: Sociološki je očito opravdan bez ograničenja izraz ljubavi prema umjetnosti kao istinski osnovni odnos posmatrača prema gotovom djelu. Kao i "umjetnost radi umjetnosti", tako i likovni radovi pojedinog čovjeka nose u sebi intenciju ka zajedništvu, pa će i estetski svijet, i kad je sasvim očišćen od svakodnevice simbolima slika i riječi, / biti svojom struktu-

rom (Aufbau) u potpunosti protkan tim zajedništvom. On je upravo tek ovim sa punim smislom da se tumači kao "estetski". U ovome je ono što je svojstveno umjetničkom djelu, naspramno svim predmetima i svim ostalim simboličnim realnostima, tako da bi se njegov suštinski smisao sastojao u tome da u njemu na očigledno predmetan način ljudski emocionalni i životni sadržaji budu izdignuti iznad privatno-ličnog svijeta izraza tako slikovito da njegovim manifestnim sadržajima i njegovom svijetu oblika može posmatrač ili čitalac predavati svoja osjećanja, svoju dušu i srce, svoje neodgo-netnute želje za oblikovanjem kao da su ti sadržaji i svijet oblika njegovo vlastito djelo. Dinamika ove psihičke predanosti znači u najvišem smislu ljubav, u manje osvijetljenim formama znači ljubiteljstvo.

b) Za ovo držanje prema djelu je karakteristična spoljna neaktivnost. Ukoliko je aktivno tumačenje i uživljanje posmatraču potrebno, da bi tvorevina postala životnija i stvarnija, u istoj mjeri bi svakom samovoljom ljubitelja postajala manje ili nimalo jasna. Ako ljubitelj umjetnosti ne želi da djela posmatra samo u njihovoj zatvorenoj egzistencijalnosti, ako se ne zadovoljava time da bude prijatelj umjetnosti koji samo kupuje i skuplja, onda on postaje m e c e n a. Po svojoj spoljašnjoj formi je ponajvećma prosto potpomagač umjetnosti i pjesništva. Međutim, njegova socijalna funkcija može dublje uticati i na suštinu umjetničkog stvaranja. Inače, jedva da bi HORACIJE posvetio spjev onom Meceni od kojega taj tip mecenatstva nosi svoj naziv! Iza njega je često duhovna povezanost, ili težnja za njom, da bi se stvaralac ekonomski potpomogao.

Kao što ljubitelj umjetnosti koji skuplja, ili bibliofil, daju gotovom djelu u društvenoj stvarnosti postojano mjesto čuvajući ga i njegujući s ljubavlju, tako mecena dodjeljuje umjetniku i pjesniku postojan položaj i rang u društvenom životu. Vidjeli smo da umjetnost i umjetnici sami sobom ne predstavljaju nikakvu socijalnu moć. Ako ostaju sami, umjetnici bez teškoće obrazuju oblik zajednice koju je MURGER klasično prikazao kao "bohème". Ona po svojoj pozitivnoj vrijednosti i smislu označava: zajednicu sudbine, spoznaju o prolaznosti svega što je omiljeno kao lijepo (MIMI), odricanje od aparata građanskog društva. Dakako, ona

320b

je često samo nesposobnost da se sebi, i po cijenu nekog kompromisa, pribavi kao umjetniku neka važnost. Uz obavezivanje za određena djela, mecena iz svoje riznice daje umjetnicima, ako ne moć, ipak neku funkciju, bilo kao dvorskim slikarima i pjesnicima, bilo spoljnim počastima ili / i penzijama. Spoljašnje socijalno beznačajan, preko mecene učvršćen određenim značajem, umjetnik odnosno pjesnik često je pod teretom. Kao što ga sigurnost može usrećivati, umjetnik često u istoj mjeri osjeća vezivanje koje ovim nastaje kao sputavanje. Već ovdje jasno vidimo kako umjetnost, književnost i njihovi stvaraoči stoje u antinomijskom odnosu prema društvu. Istina, u svojoj dubljoj volji oni smjeraju ka zajednici koju im mecena može (ali ne mora) dati. Time upravo postaje nezaobilazno mecenatno društveno regulisanje unaokolo, pri čemu se često pokaže da ova okolina ne može da bude saglasna sa intencijama mecene i njegovih štićenika. Za ovu stranu mecenatstva dovoljni su primjeri Geteove sudbine na dvoru u Vajmaru ili život majstora italijanske renesanse.

Radeći da se samom stvaraocu pomogne u socijalnoj "egzistenciji", mecenatstvo se već kreće prema duhovnom životu njegovog nosioca. Na osnovu svog činjenja za umjetnika, mecena ima prema njemu društvenu moć kojoj može pribaviti važnost u zahtjevima u odnosu na umjetničko. Tako, već od početka može da umjetnika obaveže na određene zadatke. Tada se ovi zadaci dosta često, ako se umjetnik dalje razvija, osjećaju kao teret prinude, pa umjetnik, da bi mogao iznova oživjeti svoje planove, napušta svoj društveno obezbijedeni položaj. Za ovo, kao i za sudbine umjetnika pod pokroviteljstvom, najmnogobrojnije potvrde pruža biografija BENVENUTA ČELINija /Cellini/. Prije svega, ako mecena nije zainteresovan da ima izvjesna umjetnička djela, ako mu, možda iz sujete, nije stalo do toga da potpomogne nekog velikog umjetnika, već hoće da sâm utiče na sudbinu umjetnosti, onda se ostvaruju i oblici duhovnog mecenatstva kojima umjetnost na svome putu može biti zahvalna koliko na podsticajima toliko i na svom lutanju. Svaki umjetnik ili pjesnik, manje ili više glasno, dopusti ovo društveno sudjelovanje u svom stvaranju. Takvo duhovno mecenatstvo utiče u mno-

govrsnim radovima. Ovdje se sociološka funkcija, koju je prikazao FIRKANT ("Učenje o društvu", 405 i dalje), realizuje u aktivnom sudjelovanju kao i u narodnoj umjetnosti, samo što naspramno djelu rijetko stoji neka grupa, već pojedina ličnost. Zna se koliko za mladog pisca znači ako može svoja prva djela da čita pred nekim čovjekom i da pri tome naide na neki prisniji čoh, ili ako zna da njegov glas u velikom prostoru javnosti / mora propasti bez rezonancije. Na isti je način likovnom umjetniku potreban čovjek kojemu može pokazati "svoje stvari". Ako ovaj duhovni mecena ima razumijevanja za umjetnost i smisla za osobenost umjetnika, može onda kritikom i savjetom plodonosno uticati na oblikovanje djela. Poznato je kako su ovu funkciju zloupotrebljavale ličnosti s visokih mjesta zadajući umjetnicima muke, ali je sigurno ta funkcija donosila i mnoge podsticaje. Konačno, mecena može učestvovati u određivanju sudbine umjetnosti i sadržinom svojih naloga. Nije svejedno hoće li umjetnik portretovati dvorske dame ili neki kralj s jezerom, da li stvara u Italiji ili u Berlinu. Može cio njegov razvitak zavisiti od toga da li radi poslove koji njemu odgovaraju ili se muči radom za koru hljeba. Mecena može imati znatnog udjela u djelu i živeti sa umjetnikom. Naročito su žene postajale neocjenljivo važne za mnoge umjetnike zbog toga što svojim životom ili ponašanjem, prisustvom, osjećanjima, davanjem ocjena, skupa sa umjetnikom, grade neki svijet doživljaja, značenja i sudbine, iz kojega umjetnik vadi sadržaje svog stvaralaštva. Suštinski se njegovo djelovanje kao umjetnika tiče oblika, on oblikuje ono što mu se negdje učini značajnim kao lik ili sudbinu. Sadržinu punu života često mu za oboje pruži žena. Sasvim je drugo pitanje da li im je u misli stilizacija upravo u ovu sudbinu ili u ovaj odredjeni portret. Takvo njeno egzistiranje je nehotično čak – mecenatstvo. ZOLA mu je posvetio umjetnički opis sudbine slikara KLODA (Claude) i njegove prijateljice Hristine (L'oeuvre u ediciji: Rougon Macquart). Za pjesnike je životni uslov stvaranja odnos prema čovjeku, vezivanje. Književnik se okreće najčešće samo društvu. U svakom slučaju, tek to psihčko okretanje društvu otvara psihiku pisca, iz koje mu izvire sav život za njegovo djelo. Umjetnički portret i

321a

pjesništvo su najrazgovjetniji produkt takve zajednice života i često istovremeno najljepša forma kojom stvaralac srcem odaje priznanje mecenatstvu, dokazuje njegovu plodnost i zahvaljuje mu.

Ovdje smo na tački gdje se vanjski oblik mecenatstva ispunjava onim unutrašnjim zajedništvom koje se ovekovečuje u zajedničkom svijetu umjetnosti. Kasnije ćemo se, polazeći od toga, ponovo latiti problema umjetnika i savremenosti, a ovdje dodajemo nekoliko historijskih napomena.

321b EDUARD FON MAJER /Mayer/ je mecenatstvu posvetio jedno svoje, prije svega historijsko, izlaganje pod naslovom "Kneževi i umjetnici". On /pokazuje kako od davnina nužda za prostorom i materijalom čini umjetnika zavisnim od mecena (42). Dok je u doba klasičke, u duhu tog društva, naložima za kulturna djela pridavan veliki značaj, dotle je za vladavine crkve, tamo od 4. do 6. vijeka, dominirala askeza. Novi život se razvijao novim naložima za minijaturno i inicijalno slikarstvo, za privatne biblioteke, umjetničko opremanje crkava i osnivanje kapela. Slika zavještača označava novo buđenje portreta, a mecenatstvo je najzad "imalo nespornu zaslugu bogatog kuma umjetnosti rane renesanse" (51). Mecene su opet i ti koji su oslobadali umjetnost od crkvenih stega (53).

Za vrijeme Moderne prevladaju "mecene skupljači". Za njihov rad FON MAJER nalazi kao karakterističnu činjenicu da nakon umjetnikove smrti tržišna vrijednost njegovog djela raste (67). Ovdje iznova izranja ona antinomija između čiste umjetnosti i društva koju smo već ranije primijetili. Jer se upravo može kazati da društvo, istina, želi djelo, ali da umjetnika ne voli i da ne protežira umjetnika radi samoga njega, već kao proizvođača umjetnosti, onako kao što se uzgajaju školjke radi bisera. Zbog toga se prečesto, mjesto temeljnog umjetničkog vrednovanja, vrijednosti izvode od "raritetnosti" i "ovijane čistote" (i za ovo: FON MAJER, 64 i dalje). Iz ovoga se razvio tržišni problem "umjetnost i privreda", koji ovdje nećemo razmatrati.

Danas je volja za skupljanjem svoj društveno reprezentativan oblik ispoljila u galerijama. One su nastale iz kuriozitetnih kabineta dvorova renesanse, najprije sa malo učesća publike (LIHTVARK /Licht-

wark/, 1905, 91 i dalje; iscrpniji prikaz kod LUDVIGA PALATA /Ludwig Paliat/, "Umjetnost i muzeji umjetničkog zanata", u: Današnja kultura, dio I, glava I, 1906). Do današnjeg su značaja došle tek otkad su oživljene slušaonicama i pozajmnim izložbama. I ova se socijalna ustanova mora gledati dvojako. Uvijek je za žaljenje s gledišta zajednice umjetnosti ako se djelo istrigne iz okoline i kruga ljudi u kojima je izraslo (upor. TITZ /Tietze/, Beč, 1925, 58 i dalje). Ono se za društvo često održava samo kao prauzor onome ko uči na temelju tradicije i kao doživljaj posmatrača.

Izložbe i galerije su najočitiji izraz toga da društvo hoće da razvija kolektivan interes za pospešivanje djela umjetnosti. No, ude li se nešto iscrpnije u sociologiju muzeja, svakako će se naći da većina posjetilaca /jedva istinski dospijeva do zajednice umjetnosti koja proishodi iz zajednice sa umjetničkim djelom kao ljudska zajednica u umjetnosti. Postoji posjetilac koji s divljenjem studira čuvena djela smatrajući sebe kao kultivisanog do najviše mjere. Postoji poznavalac koji će svoje intelektualne potrebe zadovoljiti akribijom filološkog umijeća. Učenjak pojedinu galeriju i pojedino djelo uzme kao primjer i građu za daleko-sežno razmatranje: kao slučaj iz cjeline opšteg razvitka, kao dokument naročitog stila. Doživljaj galerije je često, možda većinom, izvorno sociološko mjesto nauke o umjetnosti. Filozof umjetnosti posmatra djelo kao izraz čovječstva, određene sudbine, konačno: duha umjetnosti uopšte. Ali, ko od svih ovih ljudi iznosi o djelu makar i česticu onog uronjavanja s ljubavlju, onom najdubljom i dačinošću sa kojom neki prijatelj može da prati stvaranje nekog umjetnika? Galerija ponekad služi za obrazovanje, posrednik je utisaka i znanja, ali sveukupno ostaje naskroz sredstvo iz nužde, više raskoš nacije kao zavičaja umjetničkog života. Jedino umjetnik stvaralac, koji u galeriji nalazi sabrano životno djelo svojih učitelja, donosi u sebi plodan životni prolužetak onoga što veliko mnoštvo često samo snobovski "razgleda". Ne mora li osjećati laku groznju kao u mrtvačnici gledajući dragocjena mučno izborna djela nekog majstora izložena, u neku ruku, neprikladno, jedno preko drugog ili jedno do drugog, uz zidove neke mizerne dvornice – djela od kojih je

svako značilo možda mjesece mukotrpnog rada? (ZID, 35 i dalje). Više skromnosti, manje veleljepnosti bilo bi za "blaga" nekog muzeja ljudske i – primjerenije sudbini umjetnika koji su često morali umrijeti od gladi prije nego što su njihova djela mogla predstavljati milionske vrijednosti!

Istina, društvo je – svojim galerijama i muzejima – kao cjelina postalo sabirni mecenat, ali je nesposobno za više oblike mecenatstva. Njegov je "ukus" ispod nivoa najvećeg broja ljubitelja umjetnosti. A ako hoće da kao država djeluje mecenatski kritikom ili porudžbinom, onda od kritike lako nastaje gola cenzura, a takmičenje i naredžbe krenu u korist "ariviranih" (laktaša, ili umjetnika koji stvaraju po mjeri već poznatih i uspješnih ličnosti).

322b Vanjski je povoljniji odnos publike prema književnoj umjetnosti od vremena pronalaska tehnike za štampanje. Istina, danas se na uzoran način umnožavaju i likovna djela postajući većem broju ljudi dostupna, ali pri tom još uvijek ostaje problematično da li / se uopšte može računati na to da se ovim zaista stvore one zajednice umjetnosti koje znače živu stvarnost umjetnosti u društvu. Književno je djelo društveno opštije. Neki i nepersonalno naslikani portret, neki i realno zahvaćeni pejsaž ostaju već predmetno individualni i onda kad treba da se, možda namjerno, stilizuju u apstraktne tvorevine mašte sa opštim sadržajima u "literarnom maniru". Nasuprot tome, čak u najemocionalniji ljubavni spjev jedva da ulazi nešto od ličnosti kojoj je upravljn, pa i kad za stvaraoa znači najsvesrdnije pozdravlje nekoj osobi. Upravo je zbog toga književno djelo opštije obrazovanje ukusa, duhovnije i u cjelini društvenije. Svakako, o stvaraoa se mora reći da je pjesništvo, nasuprot široj književnosti, u v i j e k "inspirativno", dušom i srecm, skroz individualno ili bar ostaje opredijeljeno za neku idealnu zajednicu smisaono ograničene vrste. Namjeri stvaraoa za pravo pjesništvo ne postoji nikakva "publika". Međutim, ono se u stvarnom uticaju sve više pojavljuje u društvenom: sudbom publikovanja.

Da je, uprkos ovome, književnosti, po njenom djelovanju društvenog karaktera, bilo potrebno mecenatstvo sasvim slično onome za likovnu umjetnost, pokazuje LEVIN ŠIKING (Schücking). On konstatuje:

"Istorija književnosti je veoma znatnim dijelom istorija dobrotvornosti kneževa i aristokrata. Pjevač ide s kraljem ne zbog toga što 'obojica borave na vrhuncima čovječanstva', već stoga što je vladar jedini kome sopstvena sredstva dopuštaju da pjevaču obezbijedi izdržavanje" (12). Stoga od najstarijih vremena pjesnici obznanjuju slavu svoga gospodara. U razvijenom srednjem vijeku kneževi nastupaju kao m e c e n e. Za književnika je položaj bio težak, jer se sve do u najnovije vrijeme nije sâm prodajom svojih djela mogao prehranjivati, ni ako je već bio slavan. Usljed toga je mecenat, zahvaljujući svom socijalnom položaju, – posebno u plemićkom društvu – , često uticao na oblikovanje djela ne obazirući se na vlastiti umjetnički život stvaraoa. Još važnijim, a za umjetnost i pozitivnijim, treba cijeniti to što je dvorski plemićki svijet tražio od pjesništva određeni jezik, stil života, norme i tipične sudbine, koji su uvlačili pjesničko djelo u svoju disciplinu. Kao što su ljudi iz građanstva morali da rade kao vaspitači mladih plemića, u službu ovom zadatku stavljala se i književnost: prije svega, u romanu kao vaspitnom romanu, dramu kao otjelovljenju junaštva, tj. najvišeg etičkog stava koji je vladajući sloj znao, spjevu kao / jezičkoj slici njezinih osjećanja i 323a doživljaja odabranih ljudi. Suprotno tome, prvi proboj u taj zatvoreni svijet kastinski vezanog duha bilo je pozorište, u kome je najprije mogao da se aktivira umjetnički ukus građanina. A pojavom izdavaštva, koje je pretplatama još tvrdo držalo neku vrstu kolektivnog mecenatstva, piscu je postalo moguće da svojim djelom sâm ostvaruje neki položaj. I ovdje društvo kao cjelina postaje mecenom i to na način koji je za književnu umjetnost povoljniji negoli za likovnu.

e) Uz ovo personalno pokroviteljstvo funkcija kritike i, često, uticaja na stvaranje prelazi s personalnog mecenatstva na poseban poziv: na k r i t i č a r a. On stupa između djela i posmatrača ili čitaoca u višestrukoj funkciji: najavljuje, obavještava, tumači, presuđuje. Po svoj širini društvenog života provlači se naskroz njegov rad rešetanja: djelimično anonimnog, često vezanog za nalog ili pristrasnog, katkad prethodno određenog kulturnim smjerenjem, što u modernoj hiperprodukciji zadobija vrlo ve-

liki značaj. Tako, svagdje jedino kritičar predstavlja neku savjest između djela i publike.

Nije kritika kao duhovno-društvena funkcija i institucija nastala slučajno u vremenu kada je umjetnost prvi put postala "autonomna", u visoko razvijenoj renesansi (TICE, Beč, 1925, 77). Sva teškoća kritike kao poziva javlja se u tome što već od samog početka (kao što TICE zapaža) (78) postoji suprotnost između ocjene vladajućih (crkveno-plemičke kolegije) i laika (svjetovnjaka). Tome se ne treba čuditi. Kao što se i funkcija mecenata, često i ekonomski, dijelila oslonjena na sloj uživalaca gledalaca-posmatrača i sloj učesnika u ocjenjivanju, moraju se i u ovom užem krugu, ako je naglasak na sudjelovanju ili sudenju, ponovo obrazovati dvije grupe kritičara. Sud učesnika se po svojoj vrijednosti u odnosu na umjetnika ne smije precjenjivati. Čini se da je ŠKING tome naklonjen. A taj rivalitet često djeluje kao opsjena na tragičan način utemeljujući neprijateljstva tamo gdje bi prijateljstvo bilo moguće i vrlo korisno.

Najzad će profesionalni kritičar stajati ne samo između djela i posmatrača već i između vladajućih i laika. Obje strane već imaju svoj sud kao kolegija i kao svjesni laici, tako da kritičar sa svojim zadatkom sporazumijevanja stoji između dvije društvene grupe, od kojih svaka već za sebe traži pravo na sopstvenu kritiku. Uspjeh kritike s prodorom pune saglasnosti između umjetničkog stvaranja i / doživljaja sociološki je sasvim nevjerojatno srećan slučaj, jer i kritika na svoj način otjelovljuje osnovnu antinomiju između umjetnosti (sa njenom intencijom ka zajednici) i društva (koje stalno ima izgledom nesavladljivu sklonost sve većeg raspadanja u grupe), a pri tom ni društvo ni umjetnost ne mogu da budu jedno bez drugog! Da li je onda čudno ako kritika najzad sebe osamostali pa svjesno, bez intencije obaveznosti prema zajednici, izriče sud, ako samu sebe – to se zna na vrlo personalan način shvata kao umjetnost? Nema potrebe (čak ni sa TICEom) reći da svaka publika ima kritičara kakvog zasluži (Beč, 1925, 85), kao i da je položaj kritičara po svom smislu vrlo relativno nezavisan od svake, posebno društvene, stvarnosti. U strogo smislu riječi, kao neki usmjeravajući organ zajedništva publike i djela, kriti-

ka je nemoguća upravo zbog toga što to zajedništvo ne postoji. Kad TICE (Beč 1925) na kraju zaključuje da je kritičar najnepogodniji čovjek da prosuduje o umjetnosti (slično i ŠKING, 80), onda je stvar u unutrašnjoj (psihičkoj) tragičnosti ove funkcije. Prebacivati mu se ne može. Ako se, najzad, više i ne obistini ono što TICE kaže: "Kritičar je umjetniku interpret publike", jer kritičari umjetnika u njegovom radu zbunjuju više nego što ga pomažu u uključivanju u životnu zajednicu ljudi, onda će, istina, stradati svi dijelovi skupa, ali krivicom u temeljnoj strukturi društva, koje zajedništvo umjetnosti kida. Raskida ga na publiku na jednoj strani, na drugoj na usamljenog umjetnika, koji svoju umjetnost mora poimati kao *a u t o n o m n u*, da nad njenim smislom i stanjem ne bi bio *o č a j a n* (upor. ŽID, 32). Za zadatke književne kritike važi isto što i za likovnu kritiku, samo što ovdje javna kritika, utičući na trgovinu knjigom, još jače učestvuje u određivanju i ekonomske sudbine pisca (upor. ŠKING, 72 i dalje). Što je u ovoj situaciji nešto takvo kao što je *k r i t i k a* uopšte moguće, leži u još postojećim *o s t a c i m a* zajedništva, ozbiljan kritičar je učinjen njegovim zagovornikom.

Ljubav prema umjetnosti i pjesništvu stvara širok front učesnika koji kao: ljubitelji djela ili pokrovitelji stvaralaca, pronicljivi kritičari ili oduševljeni saborci, skupljači i znalci – mogu nositi u društvo bogati svijet umjetnosti i književnosti kao svijest, doživljaj, stvarnost. Svako je djelo neko pitanje savremenika. Da ili ne savremenik je krajnje odgovorna odluka o sudbini svijeta umjetnosti i o položaju i nađenju stvaraoca ne samo u njegovoj vanjskoj egzistenciji.

Kao što se ovdje ljudi koji prihvataju 324a umjetnost i čitaju knjige svrstavaju od skupljača umjetnina do kongenijalnih mecenata u neku skalu učesnika predstavljajući suštinski time stav društva prema samoj zajednici, tako i na strani producenata stoji niz najrazličitijih tipova u produktivnosti od diletanta i prigodnog stvaraoca do genija u umjetnosti i pjesništvu.

d) *D i l e t a n t* je ljubitelj umjetnosti, prijatelj književnosti koji želi da ima udjela u stvaranju. Nije prošao duboku i strogu školu o umjetnosti, ne postiže ni iz sopstve-

323b

ne snage onaj stepen produbljanja svog ličnog tvoraštva koji bi mogao dopustiti da se probija navise i da se održava u okvirima umjetnosti među umjetnicima kao karakterističan. Od ovoga je tipičan izuzetak otprilike jedino ANRI RUSO (Henri Rousseau), u kojega je sam taj diletantski postupak tako izrazit da bezmalo dobija rang stila. Diletant je tvorca djela narodne umjetnosti kakav je ponajprije neprofesionalni umjetnički zanatlija. Njegova je djelatnost pretežno u oponašanju ili variranju velikih uzora. Sudjeluje, u datom dobu, u tvorbi onoga što se naziva stilom izvedenim prema obliku djela i psihici tih uzora. Dok ima revnosnih i spretnih diletanata, ukupni nivo umjetnosti vremena ne može nikad splasnuti ispod dobrog prosjeka. Svakako, ovo važi samo dok postoje istinski živi uzori prema kojima se radi. A u t o n o m n i diletant, kao što je, otprilike, onaj poručnik u "Toniju Kregeru /Kröger/", koji svoje spjeveve čita pred društvom, ili oni, po jadikovkama izdavačkih lektora, danas široko namnoženi amateri romanopisci, nesumnjivo nijesu ništa do izraz odricanja društva da ide sa produktivnim ljudima svog vremena. Suštinsko je za diletanta da povratno širi u život iz djela i preoblikuje umjetnički stil u zanatskoumjetnički, oponaša način gledanja nekog pjesnika svojim doživljavanjem otprilike onako kao Lota u "Verteru" utisak oluje iz Klopštokove duše. Diletant je prepreka širenju kiča kao proračunatom, nasrtljivom i golicavom ukusu zadržavajući strog sud o umjetničkom, tako da GETE misli da nema strožeg kritičara od rezigniranog diletanta.

U epohama pretežno umjetnikove umjetnosti s povlačenjem narodne, diletantizam djeluje kao zamjena narodnog umjetničkog stvaranja (LIHTVARK, 1902. 23). Fotografija, knjigovezništvo i mnoge druge forme umjetničkog zanata mogu koristiti tome da se s potpunim ukusom / realizuje u savremenstvu već stvorena umjetnost, da se školuje oko i da se emocionalnom orijentacijom ka stilu nekog velikog pojedinca ovaj izvlači iz njegovog usamljenja prijemom u prisnu prijateljsku zaštitu društvene "kulture". Mogu se praviti kopije u skladu s načinom gledanja određenih slika, prije svega se mogu životna osjećanja nekog umjetnika u umjetničkom građenju poopštavati. – Škola počinje da uviđa koliko je za umjet-

nički smisao učenika važno diletantsko djelo sopstvene ruke. Može da se u formiranju produktivnog mladog čovjeka, kao što vele da je u Francuskoj, dolazi dotle da se oponašanjem raznih autora u književnim djelima nauči ovladavanje njihovog stila. Svakako, moralo bi se shodno tome mijenjati obrazovanje vaspitača. Mnogo bi se postiglo tim: smanjila bi se provalija između stvaraoaca i čitaoca, pa bi tek onda mogla nastajati književna kultura od koje smo još veoma udaljeni. Jer, prema Panteonu nedostižnih originalnosti pjesničke produkcije stoji publika, čiji način pisanja, čak ni uz dobro filološko obrazovanje, ne seže iznad prosječnog stila svakidašnjice.

e) Diletant stvara iz dobre volje, dar mu je prosječan. Talenat će uzdići dar specifičnom darovitošću za oblik. Srodnost im je u tome što su s a d r ž i n o m svog stvaranja bliski datoj društvenoj stvarnosti. Tipičan talenat u ovom smislu jeste k n j i ž e v n i k. Osnov njegove darovitosti za riječ leži u njegovom sasvim osobenom društvenom položaju i stvaranju, možda uporedivom samo sa produktivnim arhitektom u likovnoj umjetnosti. Kao što ovaj svrhovito, sa smislom i dopadljivo, oblikuje vanjski prostor društvenog života, tako i književnik unutarduhovnu stvarnost, svijest i htjenje društva. Bez bojažljivog oklijevanja se u literatu vidi društveno najznačajniji tip spisatelja. U ovom smislu je literat i pisac za svaki dan, žurnalist. Oblikom svoga djela literat utiče utoliko više ukoliko nastoji da u sadržini svog prikazivanja, bilo romanu ili eseju, neposredno osmišljava ili usmjerava življenje savremenicima. On je neprocjenjiv kao duhovna moć koja kultiviše, samo, u Njemačkoj osobito, na žalost, znatno potcijenjena, ponajvećma romantičnim kultom genija. Vječne vrijednosti, kakve se od pjesnika zahtijevaju, on ostvaruje samo uzoritošću svoje forme, a savremenosti služi neizmjereno: prosvjetljivanjem i usmjerenjem. Njegovo je djelo književnost kao skupna kulturna stvarnost, spisateljstvo koje je svima razumljivo, ali ne smije da bude prostačko; književnost koja treba duhovnu nadmoć / da sjedinjuje sa životno bliskim shvatanjem svakodnevnne problematike; koja od savremenika zahtijeva samo ono što je moguće ostvariti, a nedoličnosti osuđuje pravično. I najviši su duhovi uvijek težili da

svoje sposobnosti svakodnevno u umjetničkom obliku koriste u službi "zahtjeva dana". U ovome se programatskim, kritičkim i informacionim zatrudivanjem susreću pjesnici, naučnici o književnosti, umjetnici i naučnici o umjetnosti. Književnik je kao oblik poziva izvrsna ispovijest duha, koji se u našem svijetu lako usamljuje, o životnoj stvarnosti, na način kao što je uvijek obnavlja TOMAS MAN. Pjesnik kao književnik unapređuje razumijevanje svog vremena i svoga čisto umjetničkog djela time što život svog vremena u njegovoj ukupnosti budi, kultiviše i objelodanjuje. Najviša riječ vodilja jeste: ne korisnost, ne ni aktuelnost, sigurno ne ni vječnost i čista ljepota, već ono što je između njih: humanitet.

Dakako, veoma bismo bili u obmani ako bismo sad prihvatili da je ljudsko društvo kao cjelina već tako kultivisano da može dostojno uvažavati rad onih ljudi koji su često vrlo velike sposobnosti upotrebljavali da u ovu neizvjesnu egzistenciju unose ponešto svjetlosti, da nesebično unose snagu i jasnoću svog duha u zbrkanost i životnu nesigurnost upravo golemog mnoštva ljudi. Ako je jedanput napuštena životna povezanost, onda je dobra volja upravo ono što je s najmanje moći ako treba da se masa pridobije. Svakako, danas i "obrazovani" u Njemačkoj imaju još suviše predrasuda o tom "duhu". Baš kao i mase, hoće i oni samo "genija". Usudujemo se pri tom da podsjetimo na jednu zabilješku FRIDRIHA NIČEA: "Za dobro razumijevanje kulture nema ništa štetnije nego ne dopuštati da se dostojno uvaži ista drugo do genije. To je s u b v e r z i v a n način mišljenja, uz koji mora prestati svaki rad za kulturu" (Djela, cjelokupno Krenerovo izdanje, IX, 135). Ako sociologija umjetničkog i književnog mora da ima ikakav praktični i vaspitni smisao, on se mora prije svega sastojati u tome da u službi društva i – genija poništi ovaj subverzivni način mišljenja o geniju.

f) Pri ovom dolazimo u suprotnost prema jednom zamašnom učenjačkom djelu iz kruga rada psihopatologije koje je posvećeno geniju i njegovoj sociologiji. Tamo se kaže: "Objekat dubokog poštovanja, veličina užitka nije istorijski čovjek kao takav, nego je to s l i k a koju o njemu, njegovom djelu i samoj sudbini (stvara samoj sebi – z a j e d n i c a (LANGE-AJHBAUM

/Lange-Eichbaum/, 165 i dalje). To bi, dakle, značilo da / bi za masu bilo nužno irelevantan svaki napor da se onaj subverzivni način mišljenja o geniju ukloni. Šta više, genije bi bio potpuno iskorijenjen, mjesto da bude shvaćen i prihvaćen u stvarnosti društva. Osnov ovakvog apsurdnog rezultata je u tom što način posmatranja iz kojeg taj rezultat niče ne može, po svojoj metodskoj osobitosti, uopšte nikako vidjeti šta čini suštinu genija, ili isto onoliko malo kao što može teorija tržišta da shvati šta je u privredi funkcija jednog preduzetnika.

Psihologija masa i psihopatologija svojim posmatranjem ne uočavaju nikakvu razliku u genijalnosti između Kolumba i Rembranta iako se objelodanjuje u Kolumbovom "otkriću" uspjeh slučaja koji se u duhovnom biću ovog čovjeka očituje samo kauzalno, bez potpunog unutrašnjeg, psihičkog smislenog vezivanja (LANGE-AJHBAUM, 361), dok Rembrantovo slikarsko djelo za sva vremena stoji kao dokument njegove istinske genijalnosti, kao realno ostvarenje ovog j e d i n s t v e n o g čovjeka. Time je dokazano da nikoji oblik psihologije ne može biti nadležan da presuđuje o duhovnoj i otud izvedenoj sociološkoj stvarnosti genija. Nije u njenoj metodi ni da razlikuje šta je genije a šta varalica, jednako malo kao što bi umjetnost umobolnika mogla razlikovati nekog od istaknutih talenata; niti ona može poimati gradilačku volju genijalnog čovjeka, koja mu je kroz cijelo njegovo djelo do ostvarenosti u društvu trajan pomagač. Psihopatologija je osobito prirodna nauka: treba da se drži realnih simptoma; cijelo njeno tobožnje otkrivanje genija kao nekog fenomena psihologije masa, pri čemu su iste važnosti podvaljivač i visoki talenat, pa njena velika ljubav da se kači za psihotičke crte: ukupan ovaj njen rezultat ne kazuje ništa drugo nego da se treba čuvati da ne izgubi kritičan uvid u potrebne unutrašnje granice svoje metode. Psihopatologiju ne treba napadati kao nauku (upor. LANGE-AJHBAUM, 16 i dalje); samo se treba pridržavati jedino da realnost genija nije u fenomenu psihološkomasovnog proslavljanja, ne ni u psihotičnim crtama talenta, za koje se možda hvata i slava probisvijeta, već da se sociološka stvarnost može vidjeti samo s pogledom na rad, na djelo.

Uz ovo se, opet, moraju izbjeći dvije

325b

326a metodičke opasnosti. Nikako se genije kao čovjek ne smije apsolutno izdizati iznad svijeta ljudi, već / mora da tumačenjem sâm bude ispoljen iz ljudskoga, pa se stalno mora osmišljavati odnos njegovog stvaranja prema ukupnoj problematici koja kao zajedništvo stoji pred svakim stvaraočem, koji na svoj način daje odgovore na svako ljudsko djelovanje i stvaranje. Ne niče genije iz ničega ili iz nekog apsoluta (što naučno znači jedno te isto); on i ne stvara iz ničega ili iz nekog nadahnuća. On stoji u nizu ljudskih načina stvaranja, a njegovo djelo među tvo-
revinama ljudskog duha. Na svaki način, njegovo stajanje je ljudsko kao stvarno osobito, pa je shodno kao sociološki fenomen njegovo biće karakteristično različito od talenta. On u sebi obuhvata talenat, ali svoje djelovanje po njegovoj širini i dubini uvećava do granica ljudske stvaralačke moći. To važi za problematiku sagledavanja i za, u vezi sa njom, osvajanje stvaralačkog oblikovanja, na isti način kao što je oblikovanje u pjesničkom jeziku osvajanje oblikovanja ljudske sudbine života i životnih pitanja. Talenat ostaje uvršten svojim djelovanjem u ono što je društveno dato. Svoju snagu posvećuje problematici svog vremena i, često, zahtjevima koje savremenici postavljaju. Stvara u postojanosti stila. U ovom smislu je literat talenat, isto tako svaki dekorativni umjetnik. Nijedan oblik umjetničkog stvaranja ne izmiče talentu, ali sa svojim oblikovanjem – prema školi ili drugačije – ostaje u okvirima društveno mogućeg. Genije se angažuje daleko iznad društvenog ka posljednjem ljudski mogućem.

Time je genije do najviše mjere eksponirani čovjek. U cijelom djelu i životu ispostavlja se najviše sâm, čime se zadovoljavaju njegovi savremenici. Svojom strastvenom voljom da stvori cijelo, savršeno, iscrpno djelo on postaje t v o r a c, prodire u nove aspekte egzistencije, oslobada – otvara nove dubine duše, daje djela nasićena svijetom, životom, dušom, izvornošću, primarnošću, u tačnijem smislu: iskonskije. Suprotstavljen je istoriji, koja uvijek nastavlja započeto, kombinuje, oprema i pri tom uopštava. Istorija je poigrište talenata. Genije se naprosto stavlja u vječno statičan centar čovjeka i njegove problematike, ma koliko se pri tom uz njegovo djelo nadovezivalo široko "djelovanje istorije".

Ova strast prema stvari izdiže genijalnog stvaraoća ne samo izvan svih društvenih vezivanja, ona ga nužno čini protivnim društvu. Jer društvo, prije svega, hoće da živi. Biološki egoizam društva / ne poznaje nikakve istinski stvarne strasti. Suprotno tome, svako mu umjetničko djelo, svako pjesništvo postaje predmet za užitek, takode i – genije. Ako, međutim, (od pojave "umjetnosti radi umjetnosti") umjetnik nikako neće da se uklapa, onda se dosta često zloupotrijebi teorija umjetnosti, eda bi se ta problemska stvar okončala jednim često nerealnim tumačenjem. Ovdje neka vrsta filologije umjetnosti ili istorije umjetnosti često zadobije i sociološku funkciju, neshodnu sebi i svom predmetu: ne razumijevajući v o l j u umjetnika, ona može da okreće pogled na pojedinosti, tehnička ili stilska pitanja, ili da odmah cjelinu umjetnosti objektivira kao neki "istorijski razvoj". Onda je, dakako, genije za uklanjanje postao potpuno neproblematki.

326b Za ovu temeljnu nesrodnost, odudnost između volje umjetnika i onog što društvo od njega očekuje zna svaki umjetnik. Između obiju snaga postoje samo kompromisi, ali koji su rijetki. Opšte je stanje rat. Likovni umjetnici su blaži jer su, kao što smo vidjeli, zavisniji. Većinom se zadovolje okretom ćutke na drugu stranu, ukoliko nijesu sav svoj genij uložili u društvenu kritiku, kao Domije (Daumier) ili kao, manje izričito, i mnogi veliki humoristi. Literarni poslenik je, ponajprije u Moderni, postao daleko više bojovnik. On se protiv društva bori za čovjeka. Mogla bi se kao primjer spomenuti naročito američka književnost, u kojoj se, kako izgleda, duhovi stvarne genijalnosti jedva mogu ispoljavati drugačije do time što s potajnom žarkom ljubavlju prema čovjeku tipizacijom prikazuju i osuđuju društvenu savremenost. I u Evropi je roman već odavno, otkad je mecenatstvom potpomagani vaspitni roman postao bespredmetan, preuzeo ovaj kritički zadatak. Čak je postao izrazom duboke društvene krize. Nije pri tom čudnovato što se kod pojedinih ljudi uopšte budi strasno nezadovoljstvo ovim društvom, već to što je ovom društvu toliko omiljelo zanimanje za ova djela, koja ga čak osuđuju. Dok je Šiler pjevao "in tyrannos", publika je gotovo sva mogla biti s njim u savezu. Međutim, kako stoji stvar

327a kad se sama ova publika preko svojih tipičnih predstavnika razgoličuje? Kako da to sad ide skupa? Ipak odgovor nije tako težak. Ili pojedinac (a publika se, kao i društvo, primarno i načelno sastoji, prije svega, od pojedinaca) nalazi da je neko drugi izvršno pogoden, / pa se raduje tome; ili nalazi da su "stanja" tačno i, naravno, sa odgovornošću osuđena (jedan od uzroka koji su umjetnost i teoriju umjetnosti "miljea" omiljavali i do danas održali); ili se rasterećuje vlastita savjest od potajnog osjećanja i svijesti o sopstvenoj inerciji i strahu od odgovornosti žestokim negodovanjem sa autorom, iako se autor možda nikako nije želio da žesti, već samo pati zbog napetosti (Spannungen) između stvarno društvenog i ljudski dostojnog. Ostaje, najzad, još uvijek mogućnost da se djelo odbija kao tendencija u umjetnosti i da se podigne zastava čiste, idealne i lijepe umjetnosti, tj. umjetnosti odranije pojmovno utvrđene da je određena za okrepu duha u časovima koji se inače ne mogu bolje upotrijebiti!

Tako se, pod vidom visokog poštovanja, umjetnost vrlo često odbija, a genijalni stvaralac utjeruje u sve veće usamljivanje, čak u čudaštvo. Možda mu se upravo ovom izolacijom održava samostalnost, neumoljiva ozbiljnost i njegova volja da djelom propagira, pridobija za zajedništvo. Društvo upropašćava te svoje miljenike, a kad neki genijalan čovjek već bude dokusuren, neće se cicijašiti s njegovim slavljenjem s pretpostavkom da je, uprkos ravnodušju savremenika, ostalo djelo. I dobro je što slava dolazi iza skončanja. Čitamo kod Rilkea: "Mladi čovječe bilo gdje! Iždikava li u tebi nešto od čega drugog spopada groza, iskoristi to da te niko ne poznaje. A ako ti protivlječe oni što te smatraju ništicom, ili ako te napuste sasvim oni s kojima druguješ želeći da te istisnu zbog tvojih dragih misli, šta je ta vidljiva opasnost što te sputava u škripac prema lukavoj srdžbi slave, kasnije, koja te čini nepovredivim time što te razasipa? – Ne moli nikog da govori o tebi, čak ni s prezirom. A dode li vrijeme pa primijetiš kako tvoje ime kola među ljudima, ne primaj ga ozbiljnije nego što nađeš u njihovom govoru. Misli da se prozlio, pa kraju s njim! Primi drugi, bilo koji kojim te Bog može zovnuti u toj mrkloj noći" (Malte Laurids Bridge, 98).

327b Ono što je, kao što smo uvijek vidjeli, kao stanje stvari između umjetnosti i društva antinomično, za umjetnika je kao sudbina tragično. Umjetnost i književnost streme cjelini, hoće život zajednice, a ipak, mjesto žudene zajednice, nužno nalaze mnogovrsnost pojedinačnih odgovora koja s pravom namjerom stvaraoa nema ničega zajedničkog. Umjetnik se strastveno bori sa svojim djelom, da bi ga / koliko je najviše u njegovoj moći načinio životno punim, snažnim. Za koga? Nikada radi samog djela ili da se sam raduje u stvaranju, koliko god i ovo moglo učvršćivati njegovu gordost, već istovremeno uvijek radi prijatelja, da ljudima nešto daruje. Međutim, što više ima da poklanja, utoliko više na savremenike djeluje otudenije. Nema društvo sposobnosti za psihičku predanost nekom predmetu, nekom djelu. Ono voli onoga ko mu se ulaguje istovremeno ga prezirući. Mrzi svakoga ko hoće da ga uzdigne iznad sviknutog kasanja i toga naziva genijem. Slavi ga kad se više ne smatra obaveznim da stremi naviše s njim. "Vi učestvujete u novom sve ostavljajući po starom" (GERHART HAUPTMAN, "Pogledi", 1924, 93) – to karakteriše raspoloženje "novatora" prema svakom društvu. Hoće se umjetničko djelo, ali da se ne živi njegovim duhom. Želi se užitek u umjetničkom djelu, ali se vrlo često s radošću unižava onaj od koga djelo dolazi. Ni u bez slutnje hvaljenoj antici nije bilo drugačije nego danas (upor. HANS PEŠEL /Pöschel/, "Umjetnost i umjetnici u antičkom mnjenju", Minhen, 1925). To se nalazi utemeljeno u antinomijskom odnosu umjetnika i umjetnosti i društva i neizmjenljivo je tragika ne samo talentovanog umjetnika.

Ta se tragika ublažava prvo samo razumijevanjem pojedinih ljudi i grupa: vidjeli smo kako mecenatstvo može da naraste, nasuprot društvu, u duboku psihičku povezanost djela, čovjeka i savremenika. Ovdje smo vidjeli kako umjetnik i pjesnik mogu obnoviti postojan položaj koji su izgubili kad se zajednički život ljudi izgradio vinuto iznad svijeta primitivca i naroda. Zbog toga je s porastom rastvaranja cjeline te zajednice paralelno išao napredak stvaranja pojedinih grupnih zajednica, upravo kao suprotan obaranju one zajednice, čvršće se okupljajući. Umjetnost i književnost čuvaju svoju socijalnu realnost u ovim grupama. Imaju

svoju neposrednu kopiju u unutrašnjem poretku grupnog zajedništva, koji svijet umjetnosti, uprkos antinomijskoj situaciji prema društvu, prožima unutrašnjim povezivanjem dajući mu u cjelini život, stalnost postojanja i smislenu povezanost. Stvara- lački centri ovih grupnih zajednica mogu spoljno biti jedni od drugih odvojeni, nema- ju čak ni potrebe da znaju jedni za druge. Međutim, u samom stvaralaštvu se očituje "duh", sasvim prividno se očituje usamlje- na, sadržajem i oblikom, snaga stvaraoca kao socijalni fenomen u najvišem smislu.

4. Unutrašnji poredak zajednice u umjetnosti i književnosti. – Ako hoćemo da tačno vidimo taj unutrašnji poredak zajedništva u umjetnosti i pjesništvu, o kome tvrdimo da se na / paradoksalan način razabira upravo u usamljenosti genijalnog stvaraoca i s njim duhovno povezanih ljudi, onda je možda dobro da još jednom u nekoliko riječi pregledamo cjelinu našeg dosadašnjeg razmatranja predočavajući taj njihov sociološki smisao.

Pokazali smo tri tipa umjetničke stvarnosti koji su u ovoj stvarnosti određujuće uslovljeni ne "stilom" ili sličnim izvedenim pojavama, već naročitim oblikom zajedništva života ljudi u kome one stoje.

Svijet primitivca nosi u svojoj egzistenciji i životu umjetnost i pjesništvo kao neobjektivisano oblikovanje grupne individualnosti, socijalnih sadržaja života, realnog bića same grupe. Svaki dualizam i svako cijepanje u više vrsta svijeta umjetnosti u stvaraocima, djelu i ljudima koji žive zajedno premošćeni su sopstvenom duhovnošću primitivca. Za takav rascjep taj svijet umjetnosti uopšte ne zna.

A narodna umjetnost, mjesto jedinstva porijekla i svih socijalnih identiteta koji iz toga slijede, kao što su, recimo: totem, totemska životinja, lik totema, – ima, u jakoj povezanosti s prirodom, jedinstvo sudbine. Umjetnost i književnost su u zajedničkom životu izraz uzajamne pripadnosti čovjeka i čovjeka, pa čovjeka i prirode.

Za naš svijet umjetnikova umjetnost nastaje s renesansom predstavljajući tip koji je moguće zamisliti kao nezavisan od ove naročite istorijske situacije. Za taj je tip karakteristično ono što se na pragmatičan način događalo u rastvaranju srednjovjekov-

nog svijeta umjetnosti: "U kasnom srednjovjekovlju se umjetnost predstavljanja korak po korak odvajala od tradicije gotike osvajajući prostor i široki svijet za sebe: ona je u duhovni i fizički prostor stavila čovjeka, distancirala ga prema njegovoj fizičkoj okolini i ljudima i spoznavala ga u njegovoj uslovljenosti kao pojedinačno biće i ličnost" (Hajnrich Behtel /Heinrich Behtel/, "Stil privrede njemačkog srednjovjekovlja. Izraz životnih oblika u privredi, društveni sistem i umjetnost od 1350. do oko 1500.", Minhen i Lajpcig 1930, 301). Društveno rastrojavanje cjeline, razvoj individualizacije sudbina, svjetova i umjetničkih metoda oblikovanja uslovljavali su i osamostaljivanje umjetnika i stvaralačkih duhova.

Ovaj slijed u prikazivanju tipova ne znači predavanje o njihovom razvoju u istoriji: oni i danas istovremeno egzistuju. Međutim, ako su nezamislivo odvojeni jedan od drugog, oni označavaju istovremeno u svojem sklopu neki unutrašnji poredak naše društvene stvarnosti. Socijalna duhovnost se izgrađuje u sve dubljem r a z u d i v a n j u i istovremeno u sve jačoj n a p e t o s t i. / Prema primitivnoj umjetnosti, narodna je nov, jasnije razuden način opstojanja umjetnosti u zajedničkom ljudskom životu, a umjetnikova umjetnost je opet nov modus prema narodnoj. Uspon u ovom je na dvojak način sagledljiv: svijet umjetnosti riječju i likovnošću postaje jasniji, predmetno čvršći, jednoznačniji, sadržajno puniji. Karakteristično je u ovom procesu pojavljivanje perspektive, za nju narodna umjetnost ne zna. Čovječansko u odnosu na umjetničko djelo postaje u oblikovanju do opasnosti ironije slobodnije, ličnije, osmišljenije, a kod genijalnog stvaraoca je istovremeno društveno nevezanije.

Za ovo, tj. da su i najduhovnija umjetnost i pjesništvo u svojoj socijalnoj sadržini, u poretku zajednice koji se kroz njih reprezentuje, suštinski oduhovljavanje, oblikovanje istih životnih realnosti koje su u primitivnom svijetu bile tako kompaktno, tako nerefektovano, tako očigledno na licu mjesta; da je riječ o unutarduhovnoj, u neku ruku, dinamičnoj gradnji, o nekom nape- tom razudivanju tim načinom; za ovu unutrašnju stepenovanu postojanost imanentnog sociološkog sklopa u duhovnoj stvarnosti primjer je ne samo nastavljanje bez-

328a

328b

brojnih primitivnih intencija u c i j e l o j umjetnosti i pjesništvu (čime svojom simbolikom postaju često uporedivi sa snom), nego efekat pojave ekspresionizma pokazuje, prije svega, da se ovaj sklop, pri nekoj unutrašnjoj krizi arhitektonike kulture, može sparušiti i vratiti na svoj primitivni pralik. Odbija se sve ono što nema slikovito značenje, što je u svim oblastima kulture "literatura". Preziru se društvena razdvajanja; krilatice su: jedinstvo duha, zajednica, emocija. Oponašaju se djela primitivne umjetnosti, pri čemu, dakako, ostaje pitanje da li se može postići istinska kongruencija primitivne umjetničke volje sa kultivisanim metodama oblikovanja koje se ne mogu poreći kao nasljeđe visoko vinute kulture. Takođe smo vidjeli i koliko može ovoj silnoj navali ka prirodnosti da popušta istraživanje umjetnosti u svom suđenju o vrijednosti.

Ova po suštini nimalo "istorijska" pojava pokazuje kako taj antinomijski razudeni duhovni (jer je međuljudski) sklop kulture nosi u sebi neku elastičnu napetost (Spannung), koja ga sama sobom može okliznuti natrag ako se strovale društvena struktura i racionalne skele, čijim daljim građenjem ono unutrašnje razudivanje održava svoje kretanje i svoju problematiku. Takvo obaranje smo doživjeli posljednjih godina istovremeno s rascvatom ekspresionizma. Pokazalo se kako se i krajnje "racionalna" kultura današnjice hrani iz onih stvaralačkih nagona / čovjeka, u kojima primarno nepodijeljeno, čak nepodjeljivo, jedni drugima pripadaju: slika i stvarnost, pojava i biće, osjećanje i obličje, j a i m i. Ovi se instinkti prefinjuju za kulturu, uobličavaju razumom koji njihove zahtjeve skeptički ograničava i time tek u nekom kasnijem kulturnom obličju dolazi do razlikovanja za primitivca neodvojenih polova između subjekta i objekta, pojedinačnog bića i zajednice. Međutim, stvaralački umjetnik je u temelju svoje tvoračke zbilje uvijek negacija tih različnosti, opravdavajući svoje protivništvo djelom koje, eto, na paradoksalan način dokazuje te razlike kao konačno nebitne.

Genijalno je djelo, na svaki način, ako se razmatra racionalno predmetno, izolovano na dvojak način: od stvaraoca, pred kojim sasvim objektivno stoji dok se on gubi u

stvaranju, i od ljudske zajednice koju treba da sasvim dokumentuje, a djelo se stvara usamljeno. Pa ipak je upravo u ovoj izolaciji pouzdan svjedok o biću umjetnika i, pored i iza svih spoljnih odvojenosti koje taj rad racionalnog oblikovanja života sa sobom nosi, o zajedništvu ovog bića sa čovječanstvom. Upravo to usamljeno genijalno djelo dokumentuje imanentni socijalitet umjetništva najubjedljivije, dok svako samo talentovano stvaranje, upravo svojim promišljenim kompromisom sa društvom i svojom spoljnom egzistencijom, dopušta da se spomenuti polariteti skrućuju u dualizme. Jer taj kompromis sa društvom potvrđuje njegovo obličje koje ono ispadanje j a i m i jednog iz drugog suštinski u sebi uvijek samo spoljno premošćava.

Genijalni stvaralac nosi u sebi kao pojedinac onu savršenu neposrednost koju prekriva neizbježno modifikovanje društvenog života. Nije on izuzetak zbog toga što možda pokazuje poneke čudnovatosti, već zbog toga što je, prije i iznad svega, stvarni čovjek, pa njegove "psihopatske" crte mogu pasti više na teret društva, čije su "norme" često sve drugo sem jednostavno ljudske, te čovjeka koji se ne povinuje tričariji društvenih obrazaca često p r i s i l j a v a j u na tu čudnovatost. U genijalnom čovjeku, koji je genijalan zbog toga što u njemu stvarno stoji to izvorno ljudsko, sučeljeni su oči u oči osjećanje oblikovanja i vrlo slikovit svijet, pa je njegova riječ, njegovo djelo, pošto je on direktno organ tog neobuhvatnog ljudskog temelja, istovremeno riječ i djelo za sve ljude.

Time je pokazan neki "ideal", ali to ne znači nipošto da umjetničku tvorevinu treba proglasiti samo funkcijom iz misaonog, na kraju nekim, psihijatrijom ogoljenim, obogetvorenim genijem. Naprotiv, sva teškoća je jedino u tom što treba da se približimo jednom fenomenu koji je u s e b i j e d i n s t v e n. Jer taj fenomen stoji izvan svih dualizama kojima je, istina, naše mišljenje izvrsno primjereno našoj pocijepanoj stvarnosti alternacija, ali se ono najmanje može poklopiti s tim fenomenom u pravoj umjetnosti i pjesništvu.

Mi smo, pošavši od onog dualiteta p r i r o d a - d u h, našli da je primitivnoj umjetnosti pogrešnim odvajanjem pripisivanja samo p r i r o d a. Kod prikazivanja

genija stali smo uz drugu granicu. Sad želimo da se premjestimo usred umjetničkog bića i da ga opišemo u njegovoj arhitektonici, koja je s n a p e t o š ć u (Spannung) kao socijalni fenomen. Pri ovom ogledu unaprijed moramo konstatovati da ovdje, za prvi mah, naše mišljenje i oblik jezika stoje uz neku granicu. Tome je shodno ono što smo više puta morali ukazivati na "antimoničan" i "tragičan" karakter fenomena koji valja opisati. Za ovaj je ta paradoksalna formulacija još najopravdanija, jer može da izrazi poklapanje suprotnosti koje se stvarno same javljaju našem razumu koji alternira.

Tom mišljenju je takvo kritičko dosuđivanje, svakako, samo sobom daleko. Stoga ne nedostaju pokušaji u današnjoj nauci da se naž problem unutrašnjeg zajedničkog porotka umjetnosti i pjesništva riješi, u neku ruku, pravolinijski, jednostrano, s jedne ravni. Pa, sasvim određeno, nije slučajno što se ovdje kao ideje vodilje javljaju priroda i duh i što se prema jednome od njih pokušava na naše pitanje dati odgovor - d o g m a t s k i.

Počnimo s idejom prirode. Priroda, sasvim svejedno kako se inače zamišljala, ima za očigledno posmatranje barem dvije dimenzije: slijed jednoga za drugim i porednost, stanje jednoga pored drugoga. Tome saglasno, pri pokušaju da se shvati unutrašnji zajednički poredak umjetnosti, vrši se pokušaj da se on istumači pomoću dviju shema zajednice prirode. Cjelovito se obuhvata uzajamna pripadnost ljudskoga u prirodi slijedom jednoga za drugim prije svega u simbolu rase, a uzajamna pripadnost uporednosti u simbolu generacije.

330a a) Problem poduhvata da tumačenje umjetnosti riješi p o j a m r a s e je u pitanjima: Kako je djelo unutarnje povezano sa stvaraoceom? U kakvoj je prirodnoj vezi ovaj stvaralac? / Pogleda li se na pokušaje odgovora na ova pitanja, zapaža se oštar rascjep između pravilnog osjećanja da je, pri svoj spoljašnjoj odvojenosti, na licu mjesta zajednica naspram onih dvaju p r a v a c a i između t u m a č e n j a ovog saznanja. Pravilno se vidi, na primjer, da umjetnost ne može da bude oponašanje prirode, datih objekata. A za duboko suštinsko zajedništvo koje se objelodanjuje slikom nema drugog simbola osim odnosa roditelja

prema fizičkim nasljednicima (ŠULCE /Schultze/ - Naumburg, 19 i dalje). Pa, kao što je sudbina svake apsolutizacije, svakog istrzanja jedne strane fenomena iz cjeline, dopijeva se u apсурdnu metafiziku mišljenja da iste tvoračke sile prirode grade tijelo čovjeka i vode njegovu ruku kad u umjetničkoj slici oblikuje ljude (ŠULCE - Naumburg, 20; 76 i dalje). Kod ovog opipljivog "naturalizma" nema o "duhovnom" ni riječi. U stvari su, razumije se, u najvećem broju slučajeva modeli iz umjetnikove okoline i stoga slični samom njemu ili, kao što je često slučaj, ako nema pri ruci modele, umjetnik uzima kao model samog sebe, čime postaju suvišna sva prirodnometafizička objašnjenja za sličnost umjetnika s ljudima koje je naslikao.

Sličnim se načinom želi riješiti problem izvornih zajedništava koja se za mnoga djela i umjetnike proglašavaju kao "stil". I ovdje se kao tumačenje o pravilno osjećanoj uzajamnoj pripadnosti ispreda prirodna potencija rase u vezi sa pojavama kao mističan okov, pa se suviše lagodno dođe olako do formulacija o suštini gotike, baroka itd. (GINTER /Günther/, 13 i dalje; 91; 95). Pokušamo li, međutim, da se jedanput shvati jasno šta zapravo treba da znači t r a s a, otkrije se da ona konačno ne znači više od nekog prirodnog simbola za unutrašnju uzajamnu pripadnost uopšte. Kao i uvijek kod takve popularne simbolike, zloupotrijebi se neko pravilno naslućivanje (da postoje neke unutrašnje veze), da bi se simbolici pripisao karakter istinitosti, jednom pojmu koji se sam po sebi mora nazvati krajnje problematičnim (upor. LUDVIH ŠEMAN /Schemann/, "Rasa u duhovnim znanostima", Minhen 1927, 50 i dalje). Uz ovo dolazi da je ovaj pojam prirode potpuno neprimjeren predmetu na koji se primjenjuje. Jer se umjetnička djela u svojoj svojoj napetoj mnogodimenzionalnosti ne stvaraju kao što se, na osnovu rasnog rasuđivanja, uzgajaju neke nove vrste ovaca. Upravo ova neprimjerenost utoliko više olakšava da se gomilaju proizvoljne tvrdnje konstrukcije i materijali za razmatranje, / e d a bi se tom suštinskom besmislu dao blistav sjaj nekog dubokoumnog rješenja.

U stvari je za sve vjernike te dogme pribitačno viđenje činjeničnog tumačenjem problema koje vodi u zabludu i onemoguću-

je osjećanje istinitosti. U ovome je to što mora naučna sociologija zahtijevati: da prirodnonaučno istraživanje čovjeka bez predbjedjenja i bez vrijednosnih sudova pođe za motivom koji radnom dogmatikom neće brzimice izolovano da mistifikuje probleme ljudskog zajedničkog života kao svoje razjašnjenje. Na isti se način mora čvrsto podržavati sociološki uvid u unutrašnje zajedništvo kulturnog stvaranja i očekivati od istraživanja rase i porijekla da nastoji da svoje adekvate, možda i korijene, nađe u organskom (ne u društvenom) životu. Međutim, ono nikako misao vodilju o unutar-njoj uzajamnoj pripadnosti kulturnih pojava ne smije izvrtati misaono na neku specijalnu predmetnu ravan naučnog istraživanja prirodne egzistencijalnosti čovjeka dopuštajući da tamo može "rasa" postati osnovna "praktvar" koja tu zajednicu može da razjasni. Drugim riječima, ne smije se o sociološki razumljivom (recimo, o umjetničkom djelu) u pojam "rase" kao čisti prirodni pojam unositi neki ljudski smisao, koji ovaj pojam, ne poznaje, pa onda "ispod ruke", koristeći upravo taj prirodni pojam, preokrenuti stanje stvari u mistifikacione obrte radi krajnje tajanstvenog tumačenja tog svijeta z a j e d n i š t v a.

Na sasvim sličnoj liniji stoji promašaj mišljenja u ranije spomenutom marksističkom istorijskom posmatranju, koje uzajamnu pripadnost određenih umjetničkih i književnih ostvarenja "svodi" na takozvane uslove produkcije. Pošto se oko dogme rase i, u marksističkom smislu, klasne dogme obrazuju radikalne grupe, obje sa pretenzijom da sudbinu kulture mogu u njenoj sociološkoj osnovi konačno razjasniti i imati uticaja u budućnosti, neka ovdje bude navedeno i jedno mjesto iz jednog marksističkog djela, koje pokazuje da je kod obiju teorema sličan promašaj mišljenja i slično krivotvorenje stanja stvari. Čitamo: "Na neki je način društveno, a pošto je društvo u krajnjoj liniji rezultat ovakvih ili onakvih uslova produkcije, onda je ekonomski uslovljeno ono što i kako kulturna zajednica vidi, osjeća i misli, kako se njeni interesi, potrebe i strasti izražavaju, pojednako u sadržaju i unutrašnjoj vrijednosti pjesništva, ne samo po gruboj spoljašnjoj radnji, već i osnovnim osjećanjem suštine svijeta i po ukroćavanju (Bändigung) tehnike, jezika i ritma"

(ALFRED KLEINBERG /Klajnberg/, / "Njemačko pjesništvo", Berlin 1927, 2). Tu je osjećanje za sociološki problem u dlaku isto kao kod rasnih dogmatičara. Ono se izražava u nazivu "uzajamna pripadnost" i u mišljenju da je umjetničko "ukroćavanje" "na neki način društveno". Međutim, "pošto je" iz rečenice na početku onemogućava svako plodonosno na opažajan način temeljno istraživanje "na neki način društvenog". To mišljenje izlazi iz one živahnosti unutarduhovnih n a p e t o s t i (Spannungen), apsolutizuje jedan pravac problema (eto, ovdje pitanje o skladnosti umjetničke i privredno-tehničke produkcije ka cjelovitosti nekog jedinstvenog životnog zajedništva) rješavajući ovo pitanje istovremeno tim što se ono što uslovljava "u krajnjoj liniji" mora vidjeti na jednoj strani članova mišljenja, koji su međudodnosni, u relaciji.

Takav je način mišljenja ne samo nesciološki ili suprotstavljen naučnoj sociologiji, već je na njoj parazitiran, tačno kao što je onaj kult rase, jer sociološkom mišljenju oduzima svijest o problemu one zajedničke uzajamne pripadnosti prirodno i društveno odvojenih umjetničkih fenomena — onako kao što biljka gotovanka oduzima drvetu njegove zdrave sokove, pa iz toga stvara potpuno bezobličan šiprag nejasnih pitanja i samovoljnih odgovora, koji su naočiti samo zbog toga što u njima kola životni sok iz one prave problematike. Misaono lagodnom dogmatizmu koji iz ovog nastaje zahvaljujemo to što sistematska sociologija svjetova umjetnosti još često nije mogla nikako da dokaže valjanost svog primarnog prava na svoju pravu najsvojstveniju problematiku. Namjena ovih kritičkih napomena je da se ovo sa svom energijom nadoknadi.

Ostaje problem: Na kakav su način unutrašnja zajedništva umjetničkog i pjesničkog doživljaja neprekidno, kontinuirano tu u protoku vremena? Koje se sociološke konstante pojava u sukcesiji (Nacheinander) i istovremeno nezavisno od istorijsko-individualnoga daju opisivati? Rasa i klasa, kao što smo vidjeli, nijesu podobni simboli: zastiru istinsko stanje stvari time što ga tumače u stvarnosti koja mu je tuda, mjesto da bude poimano izvođenjima iz njega samog.

b) Za naš je problem bogatija prirodnonaučna analogija u kojoj se ne traži kompa-

rativno istrajavanje na slijedu jednog za drugim, već u unutrašnjem povezivanju jednoga pored drugog. Kao simbol se nudi pojam generacije. Na izgled, sama priroda u generaciji pruža poredak neke "čiste porednosti pojava", taj, kako PINDER (17) kaže, "uvijek kaos". Generacija približno označava grupu vršnjaka i / određuje se "na osnovu intervala rođenja među ovim slojevima" (PINDER, 21).

331b Sad se postavlja pitanje: Kako to spada zajedno neka grupa približnih vršnjaka? Zatim: Koje je to smisljeno povezivanje, kad ipak taj čisto prirodni datum njihovog rođenja sâm po sebi naprosto nema nikakav ljudski smisao? Ova istovremenost dobija neki smisao tek ako se održava u ljudskom djelovanju dokumentujući se u faktima. (O razlici između datuma i fakta upor. FON GOTL-OTLILIJENFELD, "Privreda kao život", Jena 1925). Koliko god sama priroda čudesno djelovala s vršnjaštvom koje generacijskim drugovima istovremeno daje uzajamnu pripadnost, ona i ovdje ipak, u najboljem slučaju, pruža samo neku spoljašnju shemu. Svoj smisao dobija tek iz djela. Generacija se može skupljati kao zajednica ne kao "jedinstvo sredstava", već samo kao "jedinstvo problema". Samo u drugom se može razlikovati od golog karaktera vremena (PINDER, 91). Međutim, ovo problemsko jedinstvo se ne rada: ono se doživljava, stiče iskustvom, borbom. Zbog toga, za istraživača, generacija ne može značiti više od naputka da se uzajamna pripadnost traži u stvaranju iz zajedničke problematike vršnjaka, a nipošto neko u t e m e l j e n j e ili r a z j a š n j e n j e njenog smisla.

Vrlo je zanimljivo vidjeti kako sam PINDER hodom logike stvari ostaje očuvan od svakog naturalističkog bojenja istumačujući fenomene iz ljudskog smisla. Dolazi, najzad, bez izričitosti blizu onoj sociološkoj problematici koju nastojimo da obuhvatimo u pitanjima unutrašnje zajednice stvaraoca sa svijetom i ljudima. Pada u oči da se ovdje na isti način susreće sa antinomijskim stanjem stvari, dok njegovo ishodište dopušta da u smislu o uzajamnoj pripadnosti sasvim prosjajkuje neka harmonična, gotovo panteistička, smisaona pozadina milosti prirode.

Čujemo od PINDERA da iza ritmičke

smjene generacijā stoji smjena u opredjeljenju o tome: da li bi stvaralac odbio njenu uslovnost, svoje uklapanje, bilo kakvo vezivanje. Javlja se paradoksa: čovjek se uklapa i doživljava sebe kao svemirski uslovljena, tim predavanjem se otvara i obogaćuje, dok onaj drugi, koji se svoje slobode radi drži samostojno, postaje sam sobom siromašniji. Sasvim slično konstatuje ĐERD LUKAČ (Lukács): da cjelinu u epici može otkrivati samo "subjektivnost koja prima", dok pjesnik koji ne može da zaboravi svoje ja ostaje "lirski" i ne nalazi cjelinu zbog toga što je empirijski preblizu životu (LUKAČ, "Paradokson", 41 i dalje). – Ovo / "tragično-čudnovato protivrjeđe" (PINDER) 332a je odgovor na pitanje o zajedništvu stvaraoca sa svijetom. Odavde PINDER dobija odgovor na naše drugo pitanje: Na koji je način stvaralac unutra uzajamno povezan sa čovječanstvom? Za njega generacija ostaje oblik te veze u savremenoj zajednici, ali se njen smisao ispunjava tek ako se s vremena na vrijeme utvrđuje opredjeljujuće obilježje jedne generacije, čas afirmacijom, čas negacijom svakog vezivanja za svijet, u smislu generacijskog smjenjivanja (135 i dalje).

Prema pojmu generacije moramo se držati toga da se kao prirodni pojam može upotrijebiti za svijet ljudske kulture jedino umjetničkim osmišljavanjem iz duha sociologije. Na isti način treba ocjenjivati onu podjelu istorijske ritmike, u principu, jedino kao konstrukciju po nuždi (tj. pretpostavljanje generacije kao tačke zamaha): iz unutra razuzdenog poimanja mogu se rješavati ona pitanja kojima se bavi i PINDERovo generacijsko učenje – pitanja koja su u svom najčistijem sadržaju sociološka, a, kao što sve prirodno ostaje prerusavanje duboko ljudskog, pojavljuju se stoga prerusena u pojmu generacije i ritma.

Ovo se sasvim potvrđuje kritikom koju je o problematici generacije dala sama biologija. Kad od VALTERA ŠAJTA (Scheidt, 97) čujemo: "Ta pojava, koja imponuje kao grupisanje, vjerovatno ne izražava vremenski ritam u smislu skladnosti, nego se objašnjava, prije svega, smislom one zakonite veze između naroda i vođe", onda se time čitavo postavljanje tog pitanja premješta u sociologiju.

Ako se generacijski problem u istoriji

umjetnosti uporedi s istim problemom u nauci o književnosti, primijetiće se ista suptilnost koju smo ranije našli između TENA i GILIOA. Razmatranje likovne umjetnosti jače zavodi ka simbolizovanju iz iskustvenog domašaja prirodnog negoli razmatranje književnosti, koje je ugroženo metafizičkim tumačenjem "d u h a".

U vrlo instruktivnom razmatranju književnih generacija JULIUS PETERSEN je izbjegao i naturalističku i duhovno filozofsku dogmatiku. Kod njega se generacija pojavljuje jasno u stvarnom stanju kao mnogovrsnost. Kad treba definisati unutrašnju situaciju vremena generacije, fizikalni pojam vremena se javlja kao potpuno neprimjeren, / jer se iz PETERSENOVIM razvrstavanjima vidi odmah mnoštvo različitih "istodobnih" tendencija i da podjela prema godinama rođenja zaista ne pruža nikakav smisleni osnov za raščlanjivanje "istodobnog - raznodobnog". Ostaje principijelno pitanje: "Da li se jedinstvo generacije rađa ili stvara?" (139). Iz PETERSENOVOG izlaganja jasno izlazi da je generacija, čak i uz priznavanje nekog tajanstvenog djelovanja u dubinama prirode na postajanje, / j u d s k i isposlovana tvorevina (161). U kriterij unutrašnje uzajamne pripadnosti pojam "doživljavanja" se izgrađuje. "Istovremenost godina starosti je bez značaja ako domet doživljaja koji generaciju obrazuje nije dovoljno širok da sve vršnjake obuhvati" (185).

Ali u pojedinačnom dovodi PETERSENOVO izlaganje do jedne sociološke problematike, za koju tada više nije dovoljan pojam doživljaja kako ga je skovao DILTAJ (Dilthey). Ili je preuzak, suviše impresionističan, jer ne obuhvata htjenje i oblikovanje kao a k t i v n e snage obrazovanja generacije; ili otupljuje skupnost ovih snaga kad se povežu. Još je manje mjesta među činocima koje je PETERSEN spomenuo za dominantnu silu zajedničkog htjenja u jednoj generaciji. Za moguću aktivnost zajedničkog unutrašnjeg poretka su nasljeđivanje, rođenje, elementi obrazovanja, lična zajednica samo preduslovi. Naspramno tome, za vodstvo su pretpostavka p r a t i o c i. Prisutnih vođa dosta često nema, ili se vode generacije tek stvore zajedničkom voljom upravo sa osnove pogrešnog mišljenja. Jezik generacije je u potpunosti izve-

den fenomen. I sad stoji sociološki problem: Kako se, recimo, u umjetnosti i književnosti iz jedne dominantne zajedničke volje stvara unutrašnje zajedništvo ljudi komparativno iste starosti?

Za odgovor na ovo pitanje PETERSEN pruža značajno razlikovanje sučeljavajući v o d e ć i tip generacije sa o b r a t n i m tipom u toj generaciji, da pred prvim drugi odstupa kao p o t ć i n j e n i tip (153). Sociološki je ova tipizacija od važnosti: daje pojmu generacije pravu društvenonaučnu strukturu. Biće potrebno da se u narednom radu takva formalna tipizacija razjasni i sadržajno razradi.

Mora se biti načisto s tim da između genijalca i čovjeka po mjeri generacije postoji neka nevidljiva n a p e t o s t (Spannung) koja se, po pravilu, u nekom pravcu, pojačava toliko da se izvorno stvaralački pojedinac iz jedne generacije izdvaja i usamljuje (on tada / nema ambiciju vode); ili se, pak, 333a stvara neki pravac s "programom", koji lako negira, čak suzbija, samostalnu produktivnost, da bi se, najzad, pravac ukočio u nekoj dogmi. Čini se da je to sudba, prije svega, današnjih "generacija" koje su u generacijskoj misli sagradile neku vrstu i d o l a, pred kojim svaki, prevashodno mladi, čovjek, prije nego što smije sâm da razmisli o generacijskom htjenju, daje isprovijed vremenu. Ovo se mišljenje naročito u umjetničkim i književnim pitanjima dalje izgradilo do kriterija o vrijednosti, a ponekad i stariji virtuozno manipulišu da se stvarno smišljeno subjektivizuje neko djelo; ili da se neka petljavina, sasvim bez vrijednosti, ali "za ovu generaciju karakteristična", dobro plasira za tržište. Nasuprot tome, načelno se mora uvažavati: da i u generacijskom jedinstvu samo upoznatost te volje može biti stvaralački dragocjena i da, prije svega, ona može izraziti ono dublje zajedništvo, čime tek, kao obuhvatan rezime, "generacija" dobija neki smisao.

Na kraju ovog razjašnjenja želimo da ukažemo na životovnu, hrabru i privlačnu knjigu EDUARDA VEKSLERA (Wechsler) o "generaciji kao omladinskom stroju", koja sasvim raskida sa onom prirodnom simbolikom u pojmu generacije sa željom za razumijevanje uzajamne pripadnosti iz stvaralačkog zajedništva, koje se objelodanjuje u mladom, tj. izvornom čovjeku u izvornoj

snazi duha. Istina, VEKSLER se ne odriče izričito sociologije o zajednici prema starosti, ali za budući sociološki rad pruža najdragocjenije upute i saopštenja (8).

Da rezimiramo: U socijalnoj stvarnosti je problem uzajamne pripadnosti čovjeka i djela prekrivan time što su pogrešno kao izvor uzajamnog pripadništva uvažene datosti kao takve (npr. vršnjaštvo), koje u svom sociološkom značenju dobijaju smisao iz zajedništva u htjenju, djelovanju, stvaranju. Takvim datostima se zastire sociološki sadržaj života i stvari. Nasuprot tome, u stvaranju zajednice je istinski važno samo ono što se stvara od strane ljudske grupe (ili pojedinca kao vođe) u cilju nadvladavanja činjenica kakve su rasa, generacija, da bi se one učinile smislene s u p r o t n i m k r e t a n j e m protivno njihovoj nametnutoj, banalnoj egzistenciji. Volja da se sagledava bolje i dublje stvara, na datoj osnovi mnogovrsnih prirodnih i društvenih uslovljenosti, jača djela u likovnoj umjetnosti i književnosti. Posebne vrijednosti / (rasa, generacija i dr.) ispunjavaju se tek ako istovremeno pobjeđuju sebe u pravcu sveopšteg. Ograničavanje u sebe, samouzdanje, obožavanje sopstvene ograničenosti je raspadanje. Uvijek će jedan od najviših zadataka prave sociologije biti da se bori protiv takvog sopstvenog ključanja prazne dimljive vreline i da pokazuje kako se tek u volji prema stvari, tvorevini, djelu ispunjava ona osobitost istovremeno se oslobađajući u cjelovitost. Paradoksijska ovakvog stanja stvari mora sociologiji ostati u svijesti, da bi očuvala životnost svojih pitanja i zaštitila se od bilo kakve dogmatike.

c) Dosad razmatrana tumačenja unutrašnjeg socijaliteta umjetnosti ispostavljaju određeni činilac ili oblik grupisanja da bi se taj socijalitet iz njih izveo. Ovo pokušava, polazeći od cjeline, pojam n a r o d a. Ovo shvatanje neposredno vidi cjelovito, u suštini relativno, zajedništvo one grupe koja se poklapa s nazivom narod, koja obuhvata ukupno umjetničko i književno djelovanje, i u čijoj su strukturi rase, klase i generacije integrativni momenti. Međutim, za ovaj pojam još nije postignuta jasnoća, koliko god da je postala moda da se govori kao o poznatim stvarima o narodu, čak i o "narodnoj individualnosti".

Ovo je sigurno: da je narod n a p e t o

j e d i n s t v o (Spannungseinheit) između mnoštva polova i da se ne može izvoditi iz bilo kojega pola posebno. Kao granične ideje i ovdje se pokazuju priroda i duh. Na jednoj strani stoje rase, okolina i karakter naroda, na drugoj kulturno blago i duhovno nasljeđe. Ono što je dosad u nauci o pjesništvu i narodu rečeno, eda bi se ove veze definisale, skuplja HERMAN GUMBEL, ali GUMBELU ne polazi za rukom da iz mnogovrsnosti tih pogleda predoči neku shvatljivu sliku te strukture ("Pjesništvo i narod").

d) Uzrok za ovaj nezadovoljavajući rezultat leži u tome što i ovdje sociologija treba da svoj predmet istraživanja oduzme iz isključivog posjeda jedne druge grupe nauka, koje su ga dosad uzimale isključivo za sebe. Dok su sociološki problem kod problematike rase i generacije zastirale biološke nauke i određena dogmatska nacionalna ekonomija, na drugoj se strani problem rasplinjuje u naukama o istoriji ljudskog duha. Istina, ovdje se ravan posmatranja odabira primjereno predmetu: u naukama o duhu se na sociološke realnosti gleda kao na ono što jesu, kao na duhovne pojave. Međutim, pogled je jednostrano upravljen na / pojave tvorbenog m i j e n j a n j a i na njegovo povezano prezezanje u protoku istorijskog v r e m e n a, a nije na vječite uzajamne pripadnosti. To nasljeđe istoricizma u njima i danas djeluje vrlo jako, pa i njemu zahvaljujemo što se tek lagano omogućuje sociološko postavljanje problema.

Približavajući se iz doživljajnog domašaja istorije duha sociološkoj problematici, moramo, da bismo našli neko posredovanje, razlikovati, prije svega, četiri osnovna vida istorije duha, koji se ovim izrazom većinom obuhvataju bez razlikovanja. Moraju se izdvojeno držati: istorija života, socijalna istorija, istorija kulture i istorija duha u užem smislu. Ova se četiri tipa razlikuju prema četiri različita socijalna oblika duha istorijski promjenljivog, kojega, eto, da jednom simbolički pretpostavimo kao nosioca ove istorije. Istorijski život obuhvata kretanje u onom što neki narod nosi u sebi, recimo, kao primitivan život, kao prirodnu sudbinu. Ovamo spada ne samo sve što je biološki pojmljivo, kao što su rasa i fizičko nasljeđe, nego isto tako i sudbina prirodom

334a

333b

upletenih oblika zajednice, kakvi su brak i porodica. Socijalna istorija obuhvata slobodnije društvene tvorevine, kao što su, recimo, staleži, esnafi, rudarske zajednice, udruženja itd. Istoriju kulture obuhvata jedan ne baš srećan, ali odomaćen izraz: istorija "objektivnog duha", tj. postajanje, samokretanje i prolazjenje predmetnih djela duha, kao što su: umjetnost, književnost, nauka itd. Istorija duha u čistom smislu preostaje tek kad se ove tvorevine jedna za drugom izdvoje iz čitavog kompleksa, koji danas na često nejasan i većinom nesrećan način povezuje ovo ime sa subjektivizmom tipova pogleda na svijet. Ona znači, u neku ruku, gornju granicu problematike ukoliko otkriva nezastranjiva ishodišta duhovnog stvaranja i oblikovanja, koja postaju izvori za široku rijeku istorije čovjeka i utiču oblikovno i opredjeljujuće do u kompaktne realnosti prirodnog života.

Ako se ovi tipovi istorije upoređuju s pogledom na nosioce kretanja koji se vide u njemu, onda će se primijetiti da ovi nosioci predstavljaju određene sociološke tvorevine koje se, doduše, mogu misaono sabrati kao zajedništvo pripadnosti (recimo: "duhovna istorija njemačkog naroda"), ali oni ipak odudaraju jedni od drugih. Naspramno se mogu staviti tri tipa: istoriji života pripada narod kao prirodno povezana zajednička uzajamna pripadnost, socijalnoj istoriji i istoriji kulture odgovara društvo kao relativno slobodan poredak i duhovna realnost, 334b /a u pravoj istoriji duha žive one najuže zajednice genijalnih ljudi i njihovih udruženja.

Ne treba ovdje istraživati različit smisao koji za ova tri nosioca ima nejasna riječ - istorija. Od važnosti je samo što se takvim razlikovanjem ti sociološki tipovi preobraćaju u prerušavanje istorije duha i što se, obratno, može oko ovih struktura, u neku ruku, iz te istorije duha kristalizovati ono što je vidljivo i iskustveno za spoznavanje. Jer, koliko god je prirodna istorija čovjeka s malo doprinosa u pojmovima rase itd. za misaonu jasnoću sociologije, ona upućuje na bogat materijal o nazoru i iskustvu koje objelodanjuje istraživanje o istoriji duha. Nadati se da će se sociologija duhovnih tvorevina, kakve su tvorevine umjetnosti i književnosti, plodonosno u budućnosti baviti pitanjima koja je naše dosadašnje izlaganje

moglo da pokaže.

Vidjeli smo kako se taj "duh" kao fingirani nosilac duhovne istorije može raščlanjivati i realno interpretirati i kako se tipovima koji se time dobijaju omogućuje prelaz u sociološko - sistematsko razmatranje ne vezujući ga za vrijeme (zeitfrei). Provjeru ovog prikazivanja možemo izvršiti upoređivanjem ovih tipova s našim nacrtom problematike. Razlikovali smo: primitivnu umjetnost i pjesništvo, narodnu umjetnost i narodno pjesništvo, umjetnikovu umjetnost u društvu i genijalno stvaralaštvo iznad suprotnosti društvene stvarnosti. Uporedimo li s time tipove istorije duha, onda nalazimo da istorija života obuhvata istoriju primitivca i narodnog života, takode "civilizovanih" nacija; da umjetnikova umjetnost i društvo čine temu istorije kulture i socijalne istorije, dok čisti predmet istorije duha u pravom smislu riječi predstavlja genijalan čovjek i njegovo stvaralaštvo. Ono što se sociologiji nudi kao fenomen unutrašnjeg poretka u zajedništvu i što postaje njenim problemom jeste problem "istorijskog djelovanja", koji je u istorijskom posmatranju projiciran vremenski. Treba ovo razumjeti u dubljem značenju (jedino vrijednom za razmatranje): smisleno aktivnog i oblikovno gradilačkog obogaćivanja ljudskog duha kao stvaralačke i nosilačke snage konačno cjelovite socijalne stvarnosti. Oba ova načina posmatranja pripadaju jedan drugome i uzajamno se obogaćuju. Pa se i ovdje izneseni prikaz držao zahtjeva za upućenošću na istorijske činjenice i vezivao se, kad god je bilo moguće, za sva četiri tipa duhovnoistorijskog posmatranja.

Upitamo li se sad gdje naći produžnu z a m a j n u t a č k u za dalje sociološko posmatranje, / onda se smije reći da se ona 335a može primarno tražiti na, u neku ruku, subjektivnoj strani nosioca socijalnih fenomena. Takva tačka ostaje prepuštena socijalnim naukama i socijalnoj psihologiji. Sociologija može polaziti samo od onih t v o r e v i n a u kojima ovaj socijalni život daje sebi trajnost i postojanost i istovremeno stvara izraz i simbol svog unutrašnjeg društvenog ili zajedničkog smisla. Za ovdje posmatrani svijet stvaranja u umjetnosti i književnosti valja, dakle, očekivati dalji plodan rad sociološkog razmatranja i tumačenja samih umjetničkih i književnih djela.

Dosadašnje istraživanje dovelo nas je do toga da se unutrašnje socijalno mjesto umjetnosti otkriva u strukturi velike napetosti (Spannung). Njeni su izvori u antinomij-skom položaju genijalnog čovjeka, koji u raspuklinama društva nalazi neposredno jedinstvo sa bićem svijeta, hrani iz tog jedinstva svoje doživljavanje i u njemu stvara svoju umjetničku tvorevinu shodno jezičkoj podobnosti ovog stvaranja: bojom, kamenom, riječju. Upravo u predmetnom okretanju i odvratanju ka spoljašnjim društvenim odnosima, kao i od njih, umjetnik "proizvodi" unutrašnje poretke zajedništva, koji u nedokučivoj dubini duha uvijek stvarno ostaju kao pretpostavka i toga društva. Želimo da ogled o tom stvarnom unutrašnjem poretku u umjetničkoj tvorevini pružimo na dvama primjerima, a za ovo ćemo odabrati dvije polarno suprotstavljene pojave: a u t o p o r t r e t i r o m a n .

e) Portret je najsnažnije oduhovljen ličnim "rukopisom" umjetnikovim, uz to je autoportret i svojim predmetom ličan koliko je to bilo gdje zamišljivo. Stoga on znači naročitu potvrdu sociološkom načinu posmatranja, jer se na njemu može pokazati kako čovjek u umjetničkoj tvorevini samog sebe dovodi do svijesti da je biće zajednice, kako pojedinac u umjetničkom djelu predočava svoje mjesto u ljudskoj zajednici. Kod ovog se priključujemo prikazu koji je ERNST BENKARD posvetio historiji portreta od 15. do 18. vijeka i činimo ogled da na gore okarakterisan način misaono preobratimo historijsko u sociološko.

Autoportret najprije izronjava u "asistenciji" priča o svecima (poglavlje XIII). Vlastiti socijalni duh srednjovjekovlja još nije mogao poznavati autoportret, ne ni onda kada je, kao u početku, valjalo da ima značenje neke signature. Jer mu je za slikanje pojedinca nedostajalo pretpostavljeno cijepanje i opredmećivanje polova: djelo – stvaralac. Djelo i čovjek su bili u / nerastavljenoj cjelini jednog jedinstvenog svijeta koji je, upoređen s modernim društvom, nosio jako primitivne crte. Autoportret se sprva i pojavljuje veoma skromno: označavajući istovremeno i sigurno predskazivanje rastvaranja poretka zajednice, pri čemu se likovno djelo izdvaja iz neposredno živog jedinstvenog duha istovremeno osamljujući svog stvaraoca. Ovaj se osnovni tok razvija

napredujući sve ozbiljnije i to, kao što se može očekivati, u tri pravca. "Sloboda" pojedinačnog stvaraoca čini ovoga problematičnim (čovjekova problematičnost nužno nastaje kad zajednička životna samorazumljivost postane sumnjiva), pa on ovu problematičnost potčinjava sebi: ili osiguravajući sebi kao stvaralački čovjek neko postojano i ponosno mjesto u društvu pa shodno tome u svom djelu odslikava sebe, ili dospijeva u potpunu usamljenost, pa iz dubine svog bića prekopava religiozna podzemlja čovječanstva, da bi izvan društveno uslovljenog ponovo našao neko uređenje. A treći put je put talenta, koji se pokazuje kao plodan u službi na društvenim zadacima.

Tu je u prvom planu početna socijalna emancipacija (gl. XXXIII), svjestan problem od doba rastvaranja zanatskog povezivanja (Mikelandelo). Vrhunci ovog autoportretisanja su: Ticijan, Rubens, Velaskez, van Dik, takode nekoliko ranih Rembrantovih autoportreta. Dalji Rembrantov razvitak u autoportretu vodi u onaj drugi pravac (usamljivanje): od unutrašnjeg izlaska izvan društvene realnosti (možda je i za njega ranije značila više slikovitost razdragane maskerade negoli stvarnost). Tako će sad dolaziti do onih tragično grimasnih keseravih maski, usamljenički razrogačenih na posmatrača, kao da u njima nestaje sâm njegov duh, sa sviješću o zajedničkoj ljudskoj sudbi. Uz ovo, postoji veliki broj istaknutih talenata, koji se shvataju kao figure društva, sklonih čas pomalo izdvajanju i problematičnosti, čas više samosvjesnoj reprezentaciji. Tipičan je za njih LE BREN(Brun), profesor i stilski vajar esteta čitave jedne epohe (gl. LXXIV i dalje).

Na svaki način, autoportret je najličnija umjetnost. Epsko djelo je njegov antipod, jer sadržajnopredmetno ličnost pjesnika ne znači ništa, a isto tako se i želi da se djelo, kao što se i predstavlja, shvata nepersonalno. Ostalo je rezervisano modernoj krizi društva i "objektivnog duha" da i u epsko oblikovanje unosi problem značenja pjesničkog zajedništva. Istina, već u Geteovom "Tasu" nalazimo tu unutar socijalnu krizu pjesnika. Ali ovdje / je stvar u nesigurnosti i neizvjesnosti određenog čovjeka u zajednici dorskog svijeta, ne u krizi same pjesničke funkcije. Kao funkciju, izgleda, najprije problematizuje pjesnika TOMAS MAN, na-

ročito u "Toniju Kregeru".

Konflikt sa društvom pojavljuje se u tragičnom ljubavnom pjesništvu nezavisno od osobenog oblika pjesnikovog života. Već to što se od ljubavi tako često gradi sadržaj pjesničkog stvaranja moglo bi izgledati čudno. Još je čudnije kad se vidi koliko malen broj pjesničkih ljubavnih motiva nalazi odziv kod čitalaca s bezbrojem varijacija. Nije ovaj problem riješen naturalističko-psihološkim tumačenjima, kakva se isponova iznose, prije svega od strane psihoanalize. Jer, takva tumačenja fenomena ljubavi i njene sudbine, koji su neotklonjivo dati sa zajedničkim opstankom i životom ljudi, griješe subjektivistički ih: vraćanjem na nagone i nagonske konflikte kao naročite realitete navodno skrivene u pozadini, dok u stvarnosti nije riječ ni o svjesnim niti o podsvjesnim stanjima psihike pojedinca, nego izvorno o nadličnim životnim sadržajima ljudske zajednice. Istinski civilizatorska površnost ovih teorema pokazuje se još jače u tome što se kao podsvjesne pogrešne organizacije i pogonski poremećaji nagonskog života tumače naopako unutrašnje antinomije života u društvu i volja za zajedništvom, koja je postavljena samom ljudskom egzistencijom.

Naravno, pjesničkom se djelu nikad ne udovoljava. Jer, pjesnik je upravo čovjek koji te antinomije prozire bolje od čovjeka svakidašnjice i može da gleda pod površinu kompromisa kojima se održava ljudski život u opstojanju društva: stvarnu ljubav, onoga koji stvarno voli – on suprotstavlja društvenim oblicima zajedničkog bitisanja koji su uvijek osuđeni na ukrućivanje, pa u slikovito oblikovanoj sudbini vodi sudar obiju sila tragičnom izravnanju, koje je tragično zbog toga što su oba protivnika u pravu, a ipak se nepomirljivo suprotstavljaju. U ovome je ta vječna tema pjesništva: predmet nadlične, nadpsihološke, najjače **s o c i j a l n e r e a l n o s t i**.

Ako se traži neko opravdanje, jedino ovo opravdava one neizbrojive rojeve čitalaca ljubavnih priča na svim duhovnim nivoima. Jer, u osnovi svakog čovjeka stoji ona čežnja za potpunom zajednicom s nekim ljudskim bićem, a zahtjevi društva gotovo uvijek djeluju protiv / ove zajednice. Iz dana u dan se, kao malo ikoje drugo pitanje, ovaj konflikt obnavlja, stojeći u centru

ljudskog života. U pjesničkom djelu čovjek ovaj rascjep vidi kao ozbiljno prihvatljiv, dok se u svakodnevicu opušta, može na njega da zaboravi. U pjesničkom se djelu traži realizacija osjećanja sa svom dosljednošću u zajednici sve do granica ljudskog, protiv naredaba društva, često i protiv morala. To je pjesništvo za čovjeka koji svakodnevno mora da saginje glavu pod prinudom društva i koji često vidi, prigušene banalnošću zajedničkog života, dublje žudnje za zajednicom. U poetskom se doživljavanju, koje je unutarnje vrlo realan proces oslobađanja, napredovanja, i stvaralački, zavodenošću putem magije slikovitosti, **o s t v a r u j u** sve snage zajednice u čovjeku u simboličnoj egzistenciji preobražavanjem u "junaka" ili njegovu draganu itd., iako kraj ovog ostvarivanja može često da bude jedino smrt kao "vječne ljubavi remek-djelo" (GERHARD HAUPTMAN, "Mihael Kramer").

Samo neko krajnje pozitivističko vjerovanje u stvarnost može poricati u ovome građenje stvarnosti ulivanja pjesničke tvorevine u život altruističkog čovjeka, kojemu ova tvorevina "govori iz duše". Ovdje se mnogo polaže na zajedničke sile ljudskog srca, za koje biće društva nema prostora. One apeluju i puštaju da taj unutrašnji zajednički poredak u pjesničkom djelu oživi kao dokumenat istinskog čovjeka.

Kad god se govori o ljubavi kao, svaka-ko centralnom, obliku volje za zajednicom, blisko je pameti da je pjesnik "odreagovao" neku ličnu potrebu izraza ili da, kako se to lijepo kaže, nešto očekuje. A u stvarnosti, nijedan pjesnik, naravno, ne pjeva "o svojoj ljubavi", "o ličnom jadu", kako se to nejačko predstavlja. Njegova je ličnost, privatna ličnost, uvijek prozor njegovog srca do najveće mjere ka svijetu. I to što u djelu na iskustvu zajednice dokumentuje sasvim je od privatnog očišćeno i sa važnošću samo čistom snagom unutrašnjeg shvatanja stvarnosti. Ovdje svaka lična samovolja začuti, na isti način kao što likovni umjetnik može slikati i dva čovjeka kao društvo samo istinski osjećajući njihovo uzajamno pripadanje.

Kad bi društvo naučilo da vidi ove realnosti, možda bi bilo obazrivije u svojim većinom odbojnim sudovima o umjetnosti i pjesništvu svog vremena, jer bi moralo uvidjeti da, recimo, teško rvanje liričara ili

337a likovnog umjetnika nije bruka samo zato što kupci / nemaju smisla "za više vrijednosti", nego što je unutrašnja stvarnost ovoga društva postala šuplja i iscrvotočena tako da jedva može u sebi da nosi ostatke ljudski suštinskog zajedničkog duha. Gdje ovog duha nema, liričarev dijalog zanijemi, a unutrašnje snage slikara moraju malaksavati ako, želeći da oblikuje, recimo, grupe unutrašnje uzajamnih ljudi, samo kičicom kopira ravnodušne segmente svijeta ili, u neku ruku, "fotografije" tendenciozno odvratne scene. Neka se, primjera radi, samo jednom posmotri u modernom slikarstvu tronošt lirske dramatike ili večernje rume-ni!

Nadlična stvarnost tog unutrašnjeg svijeta zajednice postaje u umjetničkom stvaranju potpuno jasna ako se gleda ep, naročito njegov danas najomiljeniji oblik – roman. Nije ga u njegovom stvarnom smislu moguće razumjeti ako se njegov materijal, njegovi motivi, njegov stil i slično razmatraju samo tehnikom filologije. Moramo naučiti da ga cjelovito gledamo kao projekciju u carstvu simbolike svijeta ljudske zajednice života. Isto tako se neće razumjeti ako se njegov stvaralac posmatra kao individua "koja samo pjeva". Možda je, najzad, za mnoge pojave novije umjetnosti opravdano neohumanističko tumačenje ličnosti, – za roman nije nikad. Lična volja za doživljavanje i upriličavanje znači za roman samo preduslov da se napiše. Ono što se pri tom u unutrašnjosti romana realizuje jeste, doduše, potpuno individualan, ali skroz nadličan društveni ili, u slučaju pjesništva, zajednički život.

Shodno postavljenim tipičnim vidovima sociologije "duha", možemo kod romana njegove unutrašnje rasporede razlikovati po ovome: da li su do duhovne slikovite stvarnosti došli putem doživljavanja i oblikovanja stvaraočevog iz naroda, da li u sebi kao strukturu unutrašnjeg kretanja nose kultivirano društvo, ili, pak, dokumentuju obračunavanje nekog genijalnog, tj. izvornog, čovječstva sa društvom.

Za prvi tip ukazujemo na veliki broj pravih zavičajnih pjesnika, u kojima se individualni svjetovi života uzdižu u trajno obličje. Na takvo se zavičajno pjesništvo mora gledati sasvim drugačije i, sljedstveno tome, naučiti da se ocjenjuje drugačije nego pjes-

ništvo koje niče iz obračuna sa / problemima književnosti. U drugu grupu spada čisti "zapadni" roman, moderni tip, koji je dosta poznat tako da je suvišno bliže spominjanje. Treća grupa sjedinjuje ona usamljena vrhuška djela koja je čovječanstvo odavno naviklo da ubraja u svoju najdragocjeniju svojinu.

U izvornoj genijalnosti kojom neki pojedinac iz sebe objelodanjuje čitav jedan svijet krug se zatvara: ponovo se na novoj ravni zadobija neposrednost koju je narodni život kao miraz stekao iz temelja prirode. Iznutra se pobijedi pocijepanost u životu i društvu (u j a i u s k u p n o s t), karakteristična za drugi tip kojemu ostavlja često da postane slikovit oblik "obračunavanja" između čovjeka i sudbine namjesto ujedinjenog ispunjenja i jednog i drugog. Čovjek se u grandioznom trijumfu duha saglašava iznova sa svijetom i ljudima. Ova je pobjeda tragična jer se, iako je razdor nadvladan, okončava u sebi. Antinomije ljudske egzistencije se osim u ljubavi razrješavaju jedino u smrti. Međutim, velika umjetnost i pjesništvo sa krajnjim odobravanjem nas dovode na ovu granicu, gdje isponova skladno zazvuči jedinstvom ono što je "moda strogo podijelila".

No mi smo vidjeli da nije samo moda ono što unosi razdor u socijalni svijet, svijet u kojemu se stvaraju umjetnost i književnost i koji se sam duhovno iznova rada vaskrsavajući kao doživljavani život unutrašnjeg zajedništva iz pjesništva i umjetnosti. Više od jednog pronicljivog gledanja kroz problematiku ove životno bogate oblasti istraživanja nije se moglo dati. Ako se već jedanput budu ljudi naučili da uvide kolika su blaga očiglednog životnog iskustva upravo za nauku o društvu zgusnuta u pjesništvu, osobito i u modernom romanu, onda će se doći ne samo do pravičnijeg uvažavanja duhovne djelotvornosti književnosti za društvo nego što je ono moguće s estetskog i filološkog stanovišta; onda će se sociologija književnosti i umjetnosti ne samo više njegovati, već ćemo prije svega naučiti da sociologiju, koja se, kao pojam nijemo ali kao oblik i rječitom očiglednošću, obrazuje kao nesumnjiva realnost i unutrašnja istinitost po mjeri života upravo u umjetnosti i književnosti, i teorijski tumačimo. Time će, uz dosad više uvažavane oblasti istraživa-

337b

nja, uči u umjetnost i književnost ne samo jedan važan predmet sociologije nego

isto tako ogroman izvor životno snažnog protoka za sociološko sagledavanje.

Literatura

- Izvori: Uz 1. Hippolyte Taine, Philosophie der Kunst, aus dem Französischen übertragen von Ernst Hardt, Leipzig 1902; Jean Marie Guyau, Die Kunst als soziologisches Phänomen, deutsch von Paul Prina und Dr. Guido Bagnier, Leipzig 1911; Wilhelm Hausenstein, Die Kunst und die Gesellschaft München o. J. (1916?).
- 38a Uz 2. Otto Böckel, Psychologie der Volksdichtung, 2. Aufl. Leipzig und Berlin 1913; Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, 4. Aufl. Leipzig und Berlin 1909; Theodor Wilhelm Danzel, Kultur und Religion des primitiven Menschen, Stuttgart 1924; isti, Der magische Mensch, Potsdam 1928; Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg und Leipzig 1894; Konrad Hahm, Deutsche Volkskunst, Berlin 1928 (inzw. 2. Aufl.); Moritz Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr., Wien 1898; Lucien Lévy-Bruhl, Die geistige Welt des Primitiven, deutsch München 1927; isti, Die Seele der Primitiven, deutsch Wien und Leipzig 1930; F. Adama van Schellema, Die altnordische Kunst, Berlin 1923; isti, Rhythmus in ethnologischer Beleuchtung: Reihung um eine Mitte, Ztschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstw., Bd. XXI, 1927; Werner Sombart, Kunstgewerbe und Kultur, Berlin 1908; Ekkart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, Berlin 1923; Richard Thurnwald, Symbol im Lichte der Völkerkunde, Ztschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstw., Bd. XXI, 1927; isti, Anfänge der Kunst, in: Verhandlungen des 6. deutschen Soziologentages, Tübingen 1929; Alfred Vierkandt, Naturvölker und Kulturvölker, 1896, isti, Die Stetigkeit im Kulturwandel, 1908; isti, Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung, in: "Vom Wesen der Volkskunst", Hrg. Fraenger, Berlin 1926; Heinrich Waentig, Wirtschaft und Kunst, Jena 1909. – J. Winthuis, Das Zweigeschlechterwesen, Leipzig 1928.
- Uz 3. Wilhelm Lange – Eichbaum, Genie – Irrsinn und Ruhm, München 1928; Alfred Lichtwark, Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus, Berlin 1902; isti, Der Deutsche der Zukunft, Berlin 1905; Eduard v. Mayer, Fürsten und Künstler, Berlin 1907; Hans Prinzhorn, Bildneri der Gefangenen, Berlin 1923; Levin Schücking, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, 2. Aufl. 1931; Hans Tietze, Le-
- bendige Kunstwissenschaft, Wien 1925; isti, Die soziale Funktion der Kunst, in: Jahrb. f. Soziologie, I, Karlsruhe 1925.
- Uz 4. Ernst Benckard, Das Selbstbildnis, Berlin 1927; Hans F. K. Günther, Rasse und Stil, München 1927, 2. Aufl.; Hermann Gumbel, Dichtung und Volkstum, in: Ermatinger, Philosophie der Literaturw.; Georg Lukács, Die Theorie des Romans, Berlin 1920; Hanna Meuter, Zolas Rougon-Macquarts als literarische Quelle für beziehungswissenschaftliche Analysen, in: "Verhandlungen des dritten deutschen Soziologentages", Tübingen 1923; Julius Petersen, Die literarischen Generationen, in: Ermatinger, Phil. d. Lit.; Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation, 2. Aufl., Berlin 1928; Walter Scheidt, Lebensgesetze der Kultur, Berlin 1928; Paul Schultze - Naumburg, Kunst und Rasse, München 1928.
- Za dopunu: Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Aufl. Stuttgart 1923; Emil Ermatinger, (Herausgeber), Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin 1930; Paul Ernst, Grundlagen der neuen Gesellschaft, München 1930; Ortega y Gasset, Die Aufgabe unserer Zeit, Zürich 1928; Fr. v. Gottl-Ottlilienfeld, Wirtschaft und Wissenschaft, Jena 1931; Richard Hamann, Kunst und Kultur der Gegenwart, Marburg 1922; René König, Die naturalistische Ästhetik in Frankreich, Leipzig 1931; Victor Kuhr, Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen, aus dem Dänischen deutsch Stuttgart 1929; Fritz Lübke, Die Wendung vom Individualismus zur sozialen Gemeinschaft im romantischen Roman, Berlin 1931 (nažalost, više se ne može dobiti za upotrebu); Thomas Mann, Bemühungen, Berlin 1925; Alfred Vierkandt, Gesellschaftslehre, 2. Aufl. 1928; Jakob Wassermann, Lebensdienst, Leipzig 1928; Eduard Wechsler, Die Generation als Jugendreihe, Leipzig 1930; Werner Ziegenfuß, Die phänomenologische Ästhetik, Berlin 1928; isti, Vom Kulturstaat der Deutschen, Berlin 1931, Nadalje, godišnji izvještaji o literaturi u Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, (Herausgeber Max Dessoir), u rubrici: Die geistige und soziale Funktion der Kunst, od 1916.

preveo s njemačkog
JOVAN KOPRIVICA