

ГОДИШЕН ЗБОРНИК  
НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ ВО СКОПЈЕ  
Историско-филолошки оддел  
Книга 3 (1950), № 6  
ANNUAIRE  
DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE SKOPJE  
Section historico-philologique  
Tome 3 (1950), № 6

---

Богдан В. Шешић

ОСНОВНИ СТАВОВИ МАРКСИСТИЧКОГ  
УЧЕЊА О ПОРЕКЛУ И РАЗВОЈУ УМЕТНОСТИ

Bogdan V. Šešić

LES PRINCIPES D'UNE THEORIE MARXISTE  
DE L'ORIGINE ET DU DEVELOPPEMENT  
DE L'ART

Скопје—Škopje

1951



БОГДАН В. ШЕШИЋ

## ОСНОВНИ СТАВОВИ МАРКСИСТИЧКОГ УЧЕЊА О ПОРЕКЛУ И РАЗВОЈУ УМЕТНОСТИ

### I. ПРОБЛЕМ ПОЈАВЕ ЕСТЕТСКОГ НА БИОЛОШКОМ СТУПЊУ

#### 1. Тврђење да животиње поседују естетска осећања.

Ослањајући се на Дарвинова схватања по којима и код животиња постоје морална и естетска осећања и понеки савремени теоретичари тврде да је „појава естетског на биолошком ступњу и у биолошкој форми несумњива“. Зато је потребно расправити ово питање, ово тим пре што је и Плеханов, писац обимне студије о пореклу уметности делио исто мишљење.

Шта је конкретно учио Дарвин? Он је тврдио да код животиња постоје права естетска осећања, и не само естетска осећања него и естетски појмови и то чак и развијенији и квалитативно виши него код већине људи на ступњу дивљаштва! Дарвин каже: „Осећање лепота такође је било проглашено за искључиво људску особину. Али ако се сетимо да код неких птица мужјаци намерно шире своје перје и размећу се пред женкама, док други, који немају лепо перје, не кокетују на тај начин, онда наравно нећемо сумњати у то да женкама годи *лепоша*\*) мужјака. А пошто се даље, жене у свим земљама украшавају таквим перима, то се не може порицати лепота тих украса. Свилене птице (*Chamydodera*) које с великим укусом украшавају своје сенице за играње сјајним предметима, и неки колибри, који на исти начин украшавају своја гнезда, јасно доказују да они имају појам о *лепоши*\*). Исто се ово може рећи и о певању птица... Зашто извесне боје и извесни звуци, груписани на извештан начин, изазивају задовољство — то се исто тако мало може објаснити као и зашто је пријатан овај или онај мирис. Може се, ипак, са сигурношћу рећи да и ми и ниже животиње уживамо подједнако у једним истим бојама и звуцима.“ И даље: „Судећи по одвратним

\*) Наш курзив

украсима и исто тако одвратној музици, којима се одушевљава већина дивљака, могло би се рећи да њихови естетски појмови нису развијени ни толико колико код других нижих животиња, например код птица“.<sup>1</sup>

Бавећи се детаљно проблемом порекла уметности Плеханов расправља и питање појаве естетског на биолошком ступњу. Он пре свега истиче правилну Дарвинову допуну сопствених поставки у другом издању „Порекла човека“ где Дарвин каже да се код цивилизованих људи естетска осећања „тесно асоцирају са сложеним идејама“. Плеханов сада изводи правилан закључак да се не само код цивилизованог човека већ и код дивљака естетска осећања асоцирају са сложеним идејама под чијим утицајем каткад и настају. Као пример оваквих естетских осећања Плеханов наводи украшавање дивљака кожама, ноктима и зубима животиња, што се ради пре свега из уверења да снага и свирепост животиња прелази на човека, а и као доказ сопствене храбрости.

Међутим из целокупне доста дуге и детаљне анализе Плеханов изводи следећи свој „дефинитивни закључак“... „који се сам собом намеће из онога што је о томе рекао Дарвин“ (тј. о естетским осећањима код животиња): „Људима је исто онако као и многим животињама својствено осећање за лепо, тј. они имају способност да осећају задовољство особите врсте („естетско“) под утицајем извесних ствари или појава“.<sup>2</sup> Мада Плеханов одмах истиче и утицај рада, васпитања и општих друштвених и класних услова живота на естетски укус људи, ипак то ниуколико не мења смисао његовог „дефинитивног закључка“ по коме је „животињама својствено осећање лепоте“.

Да бисмо просудили шта је у овом „дефинитивном закључку“ тачно а шта потпуно погрешно, вратимо се Дарвиновим поставкама: 1. Дарвин изводи, из чињенице да ширење перја мужјака делује на женке, закључак ни мање ни више него - „да женкама годи лепота мужјака“. Зар није правилније претпоставити да ово ширење перја делује на женке изазивајући код њих извесне емоционалне реакције? Несумњиво да јесте. Дарвинов закључак је претеран и необразложен; на основу чињенице да ширење перја делује на женке не може се још тврдити да женке имају осећања *лейоша*; 2. Друго Дарвиново тврђење још је слабије, јер он из чињенице да се птичје перје свиђа женама свих земаља изводи закључак „да се не може порицати лепота тих украса“.

<sup>1</sup>) Дарвин, Човеково порекло, Београд, 1946. стр. 123—124.

<sup>2</sup>) Плеханов, Уметност и књижевност I, Београд 1949, „Култура“, стр. 93.

Лепота за кога? — поставља се питање. За жене то је перје лепо, али из тога још нипошто не следи закључак да животиње, на пример паунови, имају осећања лепоте, а најмање да имају осећања лепоте истоветна са човековим; 3. Најзад Дарвинов закључак — са којим се сложио и Плеханов — да животиње поседују осећање, а чак и појам лепог, потпуно је произвољно. Тек ваљда нећемо тврдити на основу тога што су за људе неке животиње и њихово перје лепо — да су они на исти начин лепо и за животиње.

Погрешност Дарвиновог схватања је колико биологистичка толико и антропоморфистичка. Биологизам његовог учења састоји се у томе што не узима у обзир друштвено-историску природу човека, што не узима у обзир специфичност друштвено-историских појава и човека као друштвено-историског бића, већ изједначава ове специфично људске одлике и појаве са одликама и појавама на нижем развојном ступњу органског света. Антропоморфизам Дарвиновог учења се састоји у приписивању људских одлика, у датом случају естетских осећања, животињама, тј. бићима која се налазе на нижем ступњу развоја органског света.

Што је Дарвин починио наведене погрешке није чудновато, чак је природно за њега као строгог биолога који није могао владати дијалектичко-материјалистичком методом у једној тако високо идеолошкој дисциплини каква је естетика. Али што је Плеханов потврдио и усвојио, донекле модификовано Дарвиново биологистичко учење о естетском код животиња, то је доказ да ни Плеханов није владао у довољној мери конкретном дијалектичком методом бар не у области естетике. Шта више то је доказ да је Плеханов скренуо или чак сасвим запоставио и одбацио јасне поставке класика марксизма о питањима порекла уметности и разлике између човека и животиње уопште. Јер Маркс је још 1844—45 г. у „Економско-филозофским рукописима“ као и у „Немачкој идеологији“ писао: 1. да је људска свест „од самог свог почетка друштвени производ“ јер се јавља једино кроз људску друштвену делатност у којој сваки појединац мора бити свестан свог односа према другим појединцима у колективној производњи — чега код животиња нема будући да је њихова делатност инстинктивна: „Где год постоји какав однос он постоји за мене, каже Маркс; животиња се не односи ни према чему и уопште се не односи. За животињу њено одношење према другима уопште не постоји као однос. Свест је према томе већ од самог почетка друштвени производ и остаје таква докле год људи постоје<sup>3</sup>. Животињска „производња“ и животињска „друштва“ почивају на

<sup>3</sup>) К. Маркс, Ф. Енгелс, О књижевности и уметности. „Култура“, Београд, 1946, стр. 35.

инстинкту а не на свесној друштвеној делатности; 2. да се људска и животињска производња битно разликују, јер животиње додуше граде своја станишта, али је њихова делатност инстинктивна, врсно ограничена и физиолошки непосредно условљена и принуђена: „животиња производи само под влашћу непосредне физичке нужде, док човек производи чак и слободан од физичке нужде и тек слободан од ње уистину и производи... Животиња производи само по мери и по потреби *специје*, врсте којој припада, док човек уме да производи по мери сваке врсте и свугде уме да прида предмету инхерентну му меру; стога човек обликује и по законима лепоте.“<sup>4</sup>

Маркс, дакле, сматра да животиња не производи по законима лепоте већ из непосредне физичке нужде, из инстинкта продукције и репродукције живота. Маркс овим директно противречи Дарвиновом тврђењу о свиленим птицама и о колибрима, да ове естетски, тј. по Марксовом изразу „по законима лепоте“, граде своја гнезда.

Сада би се могло приметити да Маркс овим одбацује само постојање уметничке делатности код животиња, али не и естетских осећања, што управо Дарвин и Плеханов тврде. Међутим, ево Марксовог става из кога је јасно да се код животиња не може претпоставити постојање естетских осећања — никако не онаких као код човека. Маркс, говорећи о развићу људских чула и чулности као и о осећањима (у нешто застарелој терминологији), тврди да се „тек кроз предметно испољено богатство људског бића делимиче формира а делимиче тек започиње богатство субјективне људске чулности, као музикално ухо, око пријемљиво за лепоте облика, једном речју тек тада настају чула способна за људска уживања, чула која се потврђују као суштствено људске моћи“.<sup>5</sup>

На основу изложеног јасно је да код животиња могу постојати само инстинктивна, тј. непосредном физиолошком потребом изазвана осећања, „практичном грубом нуждом изазвана осећања“. Оваква осећања, међутим, далеко су од тога да могу бити изједначена са људским естетским осећањима као што су погрешно учили и данас уче сви биологисти, а са овима се у своје време сложио и Плеханов.

Чак и када би животиње поседовале осећања допадања, ова осећања би се морала означити као *квалитативна* различита од људских естетских осећања. Животињска осећања су инстинктивна и врсно и физиолошки ограничена, тј. везана су за одређену животињску врсту и грубе физиолошке потребе врсте. Насупрот чему већина људских

<sup>4</sup>) Ibid., p. 23.

<sup>5</sup>) Ibid., p. 25.

осећања, а у првом реду естетска осећања, нису изазвана никаквом непосредном физиолошком потребом и везана су за свесну људску друштвено-историску делатност.

На основу изложеног следи закључак: не може се говорити о „постојању естетског у биолошкој форми“, нити о осећањима, а најмање о појмовима лепоте код животиња. Осећања пријатности која постоје код животиња, нарочито у вези са узајамним доживљавањем супротних полова, представљају само нижи ступањ у развоју психе бића органског света чије се појаве квалитативно разликују од појава, форми и одлика људске психе.

## 2. Тврђење да животиње уживају у ритму, а ритмичке уметности су један од основних облика уметности

Да ритам игра битну улогу у уметности примитивних народа, утврђена је чињеница: бразилијански Индијанци, Полинезијци и афрички црнци уживају пре свега у ритму плесова и музике док мелодија обично долази на друго место. Иако је Дарвин много обазривији у приписивању животињама уживања у ритму, ипак им он приписује способност доживљавања ритма на основу физиолошке природе нервног система. Али, ако се остаје при биологистичкој тези да животиње поседују осећање лепоте засновано непосредно на физиолошким процесима, па се овоме дода још и тврђење да су и људска естетска осећања чисто физиолошке природе, онда се тиме: 1. негира друштвено-историска условљеност појаве људских осећања уопште, па и естетских, јер би сходно овој физиолошкој теорији естетског уживања у ритму, као основној одлици првобитне уметности, уметност и естетско допадање били могући без људске свесне друштвене делатности, на основу чисто физиолошке активности каква постоји и код животиња; 2. животињама се на тај начин приписују специфично људска својства, а људска естетска уживања, макар само и у ритму, изједначавају се са животињским чиме се поново усваја биологистичка теорија естетског.

Погрешност прве од ових поставки доказана је многобројним етнолошким подацима из живота народа на првобитном ступњу развоја: да су, како порекло тако и развој уметности, непосредно условљени материјалним друштвеним бићем, начинима материјалне производње као и начином живота и схватања који одговарају датој материјалној производњи. Друга поставка почива на антропоморфизму и биологизму чију смо погрешност већ показали. Погрешност целог схватања почива на непознавању дијалектике органског света и на увиђању особености развоја на биолошком, животињском и друштвено историском, људском, ступњу развоја органског света.

Тврђење да животиње осећају или чак уживају у ритму—што је и као чињеница било сумњиво и Дарвину (напр. пси и мачке у љуљању или музичком ритму)—још нипошто није доказано да животиње имају естетске доживљаје ове врсте. Напротив, са гледишта дијалектичког историског развоја органског света мора се тврдити да се доживљавања код животиња и код човека битно, квалитативно, разликују, јер припадају двама ступњевима у развоју органског света.

### 3. Тврђење да код животиња постоји игра, а игра је врста уметности

Познату чињеницу да се животиња, нарочито млади сисари (медведи, мачке, пси) на свој начин играју, објашњава Спенсер, с обзиром на порекло игре, вишком животне енергије, а с обзиром на садржај игре, тврђењем да је игра уствари „идеално задовољење“ зверских инстиката ловљења у облику „драмске преставе“ лова (у отсуству правог лова). Ову Спенсерову, у основи физиолошку теорију игре, критиковао је са биологистичког гледишта још Карл Грос тврдећи да је Спенсерово објашњење порекла животињске игре на основу „вишка енергије“ погрешно, јер се штенад игра до изнемоглости и да игра има други биолошки смисао: игра је, по њему, вежба младунаца за будући живот. Плеханов је пак критиковао обе теорије о игри са социолошког становишта расправљајући углавном питање временског приоритета рада, игре и уметности.

Остављајући на страну питање тачности Спенсеровог и Гросовог учења о игри и њеном пореклу—што и није предмет естетике—нас интересује у првом реду однос игре и уметничке делатности. Пре свега да видимо до каквог је закључка о овом важном питању дошао Плеханов. Он тврди: „Данашња наука признаје да (више) животиње не употребљавају све своје мускуларне и психичке снаге на стицање средстава за свој материјални живот, него да их троше и у бескорисне сврхе, не рачунајући ни на какву корист, да их троше само зато да би се забавиле; једном речју да се предају игрању.

Људи се такође забављају играма, а игра је зачешан уметности.

Разиотримо—продужава Плеханов—најпре најпримитивнију од свих уметности—плес. Мужјаци извесних врста птица изводе праве плесове пред својим женкама кад хоће да их очарају. Плесови те врсте постоје и код човека: то су љубавни плесови“.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>) Плеханов, н. н. м. стр. 78.



Плехановљев закључак може се свести на следећа два тврђења: 1. игра претставља зачетак уметности и 2. код животиња постоји не само игра већ и развијен облик најпримитивније уметности — плес. Овим Плеханов, уствари, усваја Дарвинову биологистичку теорију уметности, као што се сложио и са биологистичком теоријом морала. Сем тога он усваја и познату теорију К. Гроса, К. Лангеа и В. Вунта о пореклу уметности из игре. Остављајући критику ове теорије за доцније, распрaviћемо сада питање тачности тврђења да код животиња постоји таква игра која већ претставља развијен уметнички облик — плес.

Да је горње схватање погрешно, јасно је: 1. отуд што антропоморфизира животињску игру, т. ј. схвата је на типично људски начин, као да је животињска игра по свом пореклу, структури и сврси једнака људској игри; 2. што биологизира специфично људску игру изједначујући је са активношћу животиња које се налазе несумњиво на нижем ступњу развоја и чији се процеси квалитативно разликују од оног ступња на коме се налази човек; 3. што — а то је узрок првих двеју погрешака — не води рачуна о квалитативној разлици између животињске *активности* и људске *делатности*, која се састоји најпре у томе што је животињска активност инстинктивна и несвесна, а затим у томе, што се целокупна људска активност одликује нарочитом структуром, организацијом, какве нема код животињске активности. Ова људска организациона структура људске делатности уопште, уметничке делатности, па и људске игре, јасно се испољава у извесном одређеном реду, смишљености и начину извођења покрета — чега свега нема код животињске активности уопште, па ни код животињске игре. Зар се може инстинктивно шепурење птица (напр. ћурана, пауна и др.) као и игра паса, мачака и других животиња, у којој нема оног реда, организованих, смишљених — у једну људски смисаону целину повезаних покрета — којима се карактерише специфично људска игра (и дечја) — изједначити са људском игром која се одликује свим набројаним одликама? Јасно је да не може. Јасно је да је Дарвиново, Плехановљево и других биологиста схватање „естетског на биолошком ступњу“ погрешно и у односу на схватање игре. Тврдити да животиње изводе делатност једнаку људској, значи одрећи се историско-материјалистичке методе и не познавати конкретну дијалектику. Са гледишта конкретне материјалистичке дијалектике, а то је и стварно стање ствари по горњем питању, може се допустити да се животиње играју, али се животињска игра битно, квалитативно разликује од људске игре: животињска игра се мора сматрати за развојно нижи и квалитативно друкчији ступањ активности у поређењу са људском игром.

Развојно посматрајући, да би се од животињске акти-

вности, укључујући и игру, дошло до људске активности и игре, био је нужан огроман еволуциони и револуциони развитак од животних инстинктивних радњи до свесне, друштвено-историске културне делатности људске.

Према свему изложеном општи закључак о проблему „естетског на биолошком ступњу“ и у биолошкој форми мора гласити: биологистичке теорије Дарвина, Карла Гроса, К. Вермана и др., по којима животиње имају естетска осећања и уживају у ритму, као и да код њих постоје праве уметничке делатности (уметничка изградња гнезда и слично и плесови) — погрешне су. Све те активности код животиња битно се разликују од људских делатности и у њима се могу гледати само далеки претходни, квалитативно различити ступњи од специфично људске делатности уопште — укључујући и уметничку делатност и естетско допадање.

## II. КРИТИКА ПОГРЕШНИХ ТЕОРИЈА О ПОРЕКЛУ УМЕТНОСТИ

Утврдили смо да се код животиња, дакле на биолошком ступњу, не јавља нити људска уметничка делатност нити специфично естетско допадање. Али, ако је тако, онда се нужно поставља питање: како се и на који начин јавила уметничка делатност? Да ли су све уметности потекле из неке „праосновне“ уметности као „опште форме“ уметности, или се уметност, као специфична делатност, развила из неке друге делатности, например из говора, из игре, или из рада, из и на основу практичне делатности људске? Да ли се уметност јавила из неког инстинкта, например из „инстинкта подражавања“, „инстинкта украшавања“, „инстинкта игре“ или неког специфично „естетског нагона“?

Од многобројних и међусобно врло различитих теорија, ми ћемо размотрити само најосновније и најкарактеристичније, и то групно.

Да је постојала једна јединствена прауметност из које су се развиле, диференцијацијом, све посебне уметности, то тврде теорије Дибоа, Русоа, Спенсера и др. По овим теоријама о пореклу уметности постојала је праосновна, јединствена форма уметности: то је „страстан говор“ из кога се, по Спенсеру, најпре развила музика, а затим поезија и игра, а тек у другој линији књижевност (писана), сликарство и скулптура.

У вези са проблемом „праосновне“ уметности обично се решава и проблем тзв. „прве“ уметности. Питање се састоји у томе: који се од зачетака посебних врста уметности први јавио? — пластика, орнаментика, козметика, љубавни плес, песништво или мимика? Сваку од ових, чисто теоретских могућности, заступа по неки грађански теоретичар наводећи разне, често сасвим небитне разлоге у корист „своје“ тео-

рије „прве“ уметности. Тако Карл Гросе, ослањајући се на резултате својих етнолошких истраживања и биологистичка резонувања, тврди да је „прва“ уметност морала бити козметика или украшавање тела, јер је први предмет који се естетски допадао било људско тело. После козметике морала се — по Гросеу — јавити орнаментика или украшавање оруђа и оружја — које налазимо и код најпримитивнијих народа; затим би дошао почетак слободног цртања, па плес, поезија и музика. Насупрот овој теорији, која музику развојно ставља на последње место, долазе теорије по којима су ритам и првобитна тонска пратња, узвици, гласови, као пратња практичне делатности — радних процеса — прва форма уметности (Бихер). Да је музика првобитна уметност, то тврди и Дарвин, само што он музику изводи из полног нагона, из сексуалне љубави. Најзад неки, например А. Шварсов, тврде да је прва уметност мимика и да су се из мимике развиле све остале форме уметности, јер, тврди он, пре него што је човек почео да украшава своја оруђа и своје тело, морао се јавити мимички израз осећања, дакле мимика се јавила пре орнаментике — закључује Шварсов. Колико је ова теорија формалистичка (само да буде „пре“) и биологистичка, јасно је. Када би ова „теорија“ била тачна, онда би се, изгледа, с правом заступала и биологистичка теорија порекла уметности, јер и код животиња је развијена мимика. О тешкоћи извођења других врста уметности, например сликарства, скулптуре из мимике као „прве“ и јединствене уметности, да и не говоримо.

Погрешност свих ових теорија којима су нагињали и други истраживачи и теоретичари, лако је доказати и то је већ, делимично, и доказано. Основне нетачности тих теорија су: 1. методска погрешка која се састоји у шаблонском извођењу „уметности из уметности“ и у произвољној хипотези неке „праосновне форме“ уметности (као да се нису могле поједине уметности развити и посебно свака својим путем и на бази неке друге, не уметничке, делатности); 2. немогућност да се поједине посебне врсте уметности изведу директно једна из друге, например да се музика изведе из говора од кога се битно разликовала и на свом почетном стадијуму као и данас: музика има битно различиту тонску структуру од говора — макар и „страсног“ (Спенсер) — скале, акорди, хармонија.

По другој групи теорија уметност се развила из игре (К. Грос, А. Ланге, В. Вунт и др.).

Да се уметност не јавља на ступњу и у облику животињске игре (Дарвин, Плеханов, Верман и др.), то смо већ и доказали. Међутим, ако се уметност не јавља у облику животињске игре, зар се она није могла развити из људске игре као неке праосновне уметности? — То је питање које

још треба размотрити. Погрешност ове теорије произилази: 1. из чињенице да је рад старији од игре и забаве — бар са гледишта друштвено-историског развоја — најпре долази производна акција, па тек онда игра; и 2. из чињенице да су разне уметничке делатности — песме и игре — не само примитиваца него и цивилизованих народа — везане за радну активност, производну делатност, — и данас, и 3. из чињенице да се људска уметничка делатност и игра битно разликују. Тачност првих двеју поставки доказана је на основу етнолошких истраживања већине етнологa. Тако је још Карл Бихер тврдио да су рад, музика и песништво „најтешње повезани“ и да рад чини „језгро“ целокупне ове активности. Тачност Бихеровог закључка потврдио је и Плеханов на основу многобројних података и примера. Песме вршилаца, песме жетелаца, песма црнаца, носача пртљага енглеског путника Бертона („Зао бели човек дошао је с обале.“ „Путеви — Путевии!“), песма Бурлака, возара са Волге, „Еј, ухњем“ и многобројне друге песме и игре примитивне и савремене народне уметности несумњиво потврђују тачност закључка о односу рада и уметности који је извео и Плеханов: „у примитивној уметности... уметност је непосредна слика производње“<sup>7</sup> и „Делатност неопходна за одржавање живота појединаца и читавог друштва претходи игри и одређује њену садржину.“<sup>8</sup> Али постављајући ова неоспорно тачна тврђења Плеханов је упао у очигледну противречност са својим тврђењем да је „игра зачетак уметности“,<sup>9</sup> иако је критиковао Бихерово погрешно тврђење „да је игра старија од рада, а уметност старија од производње корисних предмета“<sup>10</sup> јер, ако је производна делатност старија од игре и ако је првобитна уметност непосредна слика те производње, онда игра не може бити зачетак уметности. Уопште узев, расправљајући питање односа између производње као нужног практичног рада, уметности и игре Плеханов није ни јасан ни доследан, нарочито је непрецизан у одредби односа између уметности и игре. Битне разлике између уметничке делатности и игре, које он није поставио јесу следеће: 1. уметничка делатност има карактер озбиљне људске делатности, док људска игра — и када има уметничке квалитете — има карактер лаке забаве или служи вежбању физичких и психичких способности; ово доказује, често, крајње озбиљан карактер већине облика примитивне уметности као и карактер озбиљне забаве којим се одликује уметничка делатност уопште; 2. суштина уметничке делатности и њен смисао јесте

7) Ibid., p. 79.

8) Ibid., p. 137.

9) Ibid., 78.

10) Ibid., 135.

чулно-емоционално обликовање друштвеног бића, као основне друштвене свести и активно мењање друштвене стварности и самог човека, што код игре није случај; 3. резултат уметничке делатности је трајно дело, што код игре такође није случај. Чињенице да уметничка делатност може каткад да има, као своју споредну одлику, карактер лаке забаве, чак и „игре“, као и да људска игра, уосталом као и целокупна људска делатност, поседује естетске одлике, не сме да нас заведе да заборавимо битне разлике између уметности и игре.

На основу свега реченог следи овај закључак о теоријама које уметност изводе из људске игре: 1. људска производна делатност материјалних добара је старија од игре; 2. уметничка делатност је битно везана за и условљена материјалном производњом, а тек спорадично она је одлика игре, и 3. људска игра и уметничка делатност се битно разликују како по свом пореклу, тако и по својој структури, садржају и форми.

Трећа група погрешних теорија о пореклу уметности изводи уметничку делатност из нарочитих инстинката: из „инстинкта подражавања“, „инстинкта украшавања“, „инстинкта игре“ и др., чиме се поново јављају тезе већ одбачених погрешних теорија. Погрешност свих ових теорија састоји се: 1. у томе што погрешно тумаче стварне чињенице подражавања код готово свих народа света; суштина уметничке делатности не састоји се у подражавању нити у украшавању које може имати, и често стварно и има, сасвим друге, неестетске, узроке и циљеве (пракса, вежба животни важних радњи, например лова код Ескимана и Индијанаца); 2. уметничка делатност није несвесна, инстинктивна, већ свесна, разумска, инстинктивно и врсно неограничена радиност чулно-емоционалног обликовања „по мери сваке специје“ (Маркс); као таква, уметничка делатност је везана за и условљена свесном, целисходном друштвеном радиношћу, а није никаква несвесна, „слепа“, инстинктивна, „грубом практичном нуждом“ изазвана активност човекова.

Најзад да поменемо и такозване „социолошке теорије“ о пореклу уметности. „Социолошка“ теорија порекла уметности Ернеста Гросеа, изложена у његовим познатим делима „Почеци уметности“ (1894) и „Научно-уметничке студије“ (1900), која Плеханов врло мало наводи, показују у неким битним поставкама велику сличност, готово идентичност са Плехановљевим учењем о пореклу уметности. Тако Е. Гросе тврди да постоје специфично естетски или уметнички нагони (нагон сличан игри), као и Плеханов, да раса не игра одлучујућу улогу у појави и развоју уметности пошто се исте уметничке творевине јављају код различитих раса, временски и просторно врло удаљених (против Х. Тена); да

клима игра само улогу споредног утицаја преко начина производње (такође против Тена); да је „форма стицања хране“ необично важан фактор, што доказују цртежи и плесови примитивне уметности; да уметност примитиваца има „велики практични значај у борби за опстанак и у друштвеном животу“.<sup>11</sup> Сличне тезе о пореклу уметности налазимо и код других описивача и истраживача примитивних уметности.

Ономе ко је читао радове Плеханова и Ернеста Гросеа намеће се чудновато питање: у чему се, управо, састоји битна разлика између њих? Одговор на ово питање мора непознаваоцу ствари изгледати још чудноватији: Плехановљева теорија порекла уметности, сем помена Маркса на неколико места и каткад натегнутог истицања значаја економског фактора, производних снага (на пример код објашњења љубавних плесова), не садржи скоро ништа више битно ново од онога чега већ не би било у Гросеовим делима. Овим наравно не мислимо да одричемо значај Плехановљевог учења, нарочито не велики историски значај који оно има, али хоћемо да истакнемо да Плеханов није искористио опште тезе класика марксизма о уметности за поставку једне научне теорије о пореклу и развоју уметности.

### III. ОСНОВЕ ИСТОРИСКО-МАТЕРИЈАЛИСТИЧКОГ УЧЕЊА О ПОРЕКЛУ УМЕТНОСТИ

Код Маркса и Енгелса налазимо следеће поставке од највећег значаја за поставку научне теорије о пореклу уметности:

#### 1. Стварање по законима лепоте везано је за и условљено свесном друштвеном производњом.

По основним Марксовим поставкама, као што је већ речено, животињска, инстинктивна, врсно и физиолошки ограничена производња битно се разликује од човекове, свесне, универзалне, врсно и физиолошки неограничене, слободне производње — „човек производи чак и слободан од физичке нужде и тек слободан од ње уистину и производи... човек уме да производи по мери сваке врсте и свугде уме да прида предмету инхерентну меру... стога човек обликује и по законима лепоте“<sup>12</sup>. Сходно овоме праве уметничке делатности — „производње по законима лепоте“ — може бити само код човека као свесног произвођача радни-

<sup>11</sup>) E. Meumann, *Aesthetik der Gegenwart*, 3. Aufl., Leipzig 1919. p. 136.

<sup>12</sup>) К. Маркс, Ф. Енгелс, О књижевности и уметности, н. н. м. стр. 23.

ка, слободног од непосредне физичке нужде, бића које је у стању да репродукује целу природу,—да ствара и обликује не само по мери и потреби своје специје већ и по мери сваке врсте и сваког предмета.

Према томе уметничка делатност претпоставља: 1. ослобођење од врсне и физиолошке ограничености производње и стварање по мери свих предмета и свих врста; 2. слободну, свесну производњу као резултат наведеног ослобођења ограничености производње и 3. људску друштвену делатност помоћу које и једино у којој долази до генезе свести, до „освешћавања инстинкта“ човека као „припадника стада“. Заиста, на првим оруђима производње, на каменим секирама, плочама, прибору за лов и на посуђу из палеолита, видимо већ таква обликовања која значе ослобођење од врсне ограничености и физиолошке нужде и претстављају обликовања по мери свих врста и предметних облика, о каквима нема ни трага ни код најинтелигентнијих животиња. Да бисмо се уверили у тачност наведеног тврђења, довољно је погледати пластике животињских тела из палеолита, гравуре „Јелени и лаксови“, разне алатке из истог доба или цртеж из пећине Нио — „Дивљи коњ“. На истим делима очигледно је и то да их је створило биће слободно од „грубе, непосредне нужде“: мајсторске линије јелена, као и украса на алаткама, није могла стварати непосредна физичка потреба за храном, нити су оне могле служити задовољењу ове потребе. За овакву делатност, каква се испољава већ у овим првим познатим облицима уметности, био је потребан друкчији орган но што су животињске шапе, кљунови и рила,—била је потребна човечија рука као и нарочита структура физичка и психичка и нарочита делатност — човечији свесни рад. Без нарочитих чула и специфичних осећања није била могућа оваква уметничка делатност. Отуда следе остали принципи научне теорије о пореклу уметности.

## 2. Стварање људске руке и почетак људске делатности чине битни услов у генези уметничке делатности.

Овај став садржи се у познатом Енгелсовом схватању руке не само као органа, већ и као производа рада: „... рука није само орган рада, већ и његов *производ*. Једино радом, прилагођавањем све новијим радњама, наслеђивањем на тај начин стеченог нарочитог изображења мишића, тетива, а у дужем времену и костију, и стално обнављаном применом те истанчаности на нове, све сложеније радње, људска рука је стекла онај високи ступањ савршенства на коме је могла да дочарава рафаеловске слике, торвалдсеновске скулп-

туре и паганинијевску музику...“<sup>13</sup>. Дакле, било је нужно формирање људске руке кроз веома дуги процес рада да би била могућа и најосновнија уметничка делатност какву налазимо у полеолиту.

### 3. Образовање људских чула и људских естетских осећања услов је појаве уметности.

Довољно конкретизован овај став налазимо у познатом Марксовом тексту: „... тек музика буди музичко осећање у човеку...“ „за немузикално ухо ни најлепша музика нема никаква смисла (није никакав предмет); јер мој предмет може да буде само потврђивање једне од моћи мога бића... јер смисао једног предмета за мене (има смисла само за њему одговарајуће чувство) иде управо дотле докле иде моје чувство, зато су чула друштвеног човека друкчија од чула недруштвеног човека; тек кроз предметно испољено богатство људског бића делом се изображава, а делом тек почиње богатство субјективне људске чулности, као музикално ухо, око пријемљиво за лепоте облика, једном речју тек тада настају чула подобна за људска уживања“.<sup>14</sup> Даље Маркс наглашава да и тако звана „духовна чула“ тј. психички емоционални и вољни процеси, „једном речју људска осећајност, људскост чула настаје тек посредством неког предмета, посредством очовечене природе“ и најзад да „грубом практичном нуждом“ спутано осећање има сасвим физиолошки ограничени смисао; исто тако „брижан, снужден човек нема смисла ни за најлепшу позоришну претставу“.<sup>15</sup>

Из горњег Марксовог текста треба нарочито истаћи следеће поставке од битне важности за научну теорију порекла уметности:

1. Уметничка делатност се могла јавити тек на ступњу очовечености људске чулности и људске емотивности уопште, тј. тек онда када су се чула — око, ухо — формирала у тој мери да могу опајати естетске облике уз шта је био нужан и одговарајући ниво развитка свих психичких функција неопходних за опажање и осећање. Ово формирање чула и људске психе резултат је веома дугог процеса радне активности чула и психе уопште у производној делатности; чула, мозак и психа су се развили функционишући; однос између структуре органа и њихове функције је дијалектички: структура органа је резултат његове функције, а

<sup>13</sup>) К. Маркс, Ф. Енгелс, *ibid.*, р. 24.

<sup>14</sup>) *Ibid.*, р. 25.

<sup>15</sup>) *Ibid.*, р. 25.



функција је делатност одређене структуре органа. Према томе тек кроз процес који је трајао више десетина хиљада година, била је формирана таква структура људских органа — чула и мозга — која је значила квалитативан скок из животињске чулности и емотивности, врсно и физиолошки ограничене, у људску чулност, слободну од ових ограничености и способну за перцепције свих врста предмета и свих врста осећања, па и естетских. Ово типично људско схватање предмета природе назива Маркс „очовечењем природе“, јер њиме не само да се пасивно одражава спољни свет, већ се он активно обликује кроз све физичке и психичке моћи човека бића. Према томе уметничка делатност, као типично људско одражавање и обликовање, била је могућа тек на ступњу „очовечене природе“.

Сем тога важно је нагласити да је уметничка делатност од свог почетка имала карактер активног, стваралачког обрађивања — „очовечења природе“. Први дивљак који је изводио шаре на свом алату — секири, удици — већ је активни уметнички стваралац, а не подражавалац природе. Из овога је јасна сва неоснованост извођења уметности из некаквог „инстинкта подражавања“; не, ни у привреди, ни у уметности, ни у науци, није човек никада био чисто пасивни фактор — човек је увек био стваралац, активни образовалац „очовечене природе“. Ова пак „очовечена природа“ са своје стране делује на човека и његову физичку и психичку структуру која изводи људске делатности формирајући се и сама кроз њих. У том смислу Маркс каже да „тек музика побуђује музичко осећање човека“. Тако је и са свима осталим естетским осећањима: она су се могла јавити тек кроз уметничку делатност на коју су она опет, са своје стране, утицала у току даљег развоја човека и целокупне његове делатности. Не може, дакле, бити говора о некој првобитности, урођености, инстинктивности људских осећања уопште, а најмање естетских. Естетска осећања, као и целокупна људска физичка и психичка структура, са свима процесима и посебним својствима, резултат су људске друштвене делатности — рада неопходног за продукцију и репродукцију живота у формама и начинима који су одговарали развијености не само човекових моћи него и нивоу производних снага и продукционих односа људског друштва у току његова развоја.

2. У стању грубе, непосредне физичке нужде човек се спушта на животињски ступањ и облик доживљања природе (Маркс даје лепу илустрацију „месо за гладног човека“); за човека у том стању ишчезава „очовечена природа“ и тада — и код „цивилизованог“ човека — нестаје услов за естетска доживљања. Отуд следи важан закључак о генези уметничке делатности: да би могао уметнички да делује човек,

данас, исто онако као и на ступњу дивљаштва, мора да буде слободан од „грубе физичке нужде“. Уметничка делатност — ма и најпримитивнија — била је могућа тек на оном ступњу развика производних снага и у оном појединачном моменту када је човек био, макар и краткотрајно, ослобођен рада на задовољењу непосредних потреба физичког одржања. Исто онако као што и данас „за гладног човека ни најлепша претстава не значи ништа“, тако ни дивљаку није могла ни напамет да падне мисао о украшавању предмета све донде, докле се његов живот састоји из задовољења непосредних потреба — ловљења, храњења и секс. живота — а то је било све дотле, док је ступањ производних снага био толико низак, да није омогућавао друго занимање осим наведеног. Међутим у суровој борби за опстанак човек је развијао своје производне снаге, пре свега оруђа производње (маљ, секиру, нож, удицу), производ је био већи (ловина); човек је доживео часове ослобођења од грубе физичке нужде, макар и краткотрајне, и тада — пошто су и физичке и психичке моћи биле већ довољно развијене — јавила се потреба свесног украшавања себе и оруђа. То је почетак уметничке делатности и естетског доживљавања. Без ослобођења од непосредних физичких потреба — и историски и индивидуално посматрајући — уметничка делатност и уметност уопште није била могућа.

#### 4. Начин производње материјалног живота одређује у последној основи целокупан друштвени интелектуални, научни, политички, морални, уметнички итд. процес живота.

С обзиром на питање порекла уметности ово значи: порекло уметничке делатности треба, у последњој основи, тражити у првобитним начинима производње, дакле у економској структури првобитне заједнице, али не само у њој, него и у свима облицима живота и схватања који одговарају одређеној економској структури.

Целокупна уметност преисторије као и уметности тзв. „примитивних“ народа потврђују основну условљеност уметности стањем производних снага и начином производње материјалног живота: у свима уметничким производима изражени су животни важни процеси рада, стицања хране — лова, ликови животиња, сексуалног живота, рата итд. Ово важи за све врсте уметности: орнаментику, гравуре, цртеже, пластику, плесове, музику и поезију.

Шта видимо у најстаријим археолошким налазима палеолита? Пластику животињских ликова (јелени, коњи, рибе). Чувена фреска у Алтамирској пећини претставља смртно раненог бивола у моменту пада, дакле стварно најважнијем

моменту живота и рада (лов) човека тога доба. Исто је случај и са уметничким производима критске културе („Побеснели бик“, „Крава с телетом“) као и раним рељефима египатским или например примитивним цртежима Бушмана и др.

Плесови дивљака и преисториских и савремених такође потврђују тачност марксистичке тезе о основној условљености уметности материјалном базом, у првом реду начином производње: код примитивца свака врста рада има своју песму, или плес, чија мелодија или покрет врло тачно одговара ритму покрета те врсте рада (претстављање израде чуна код Новозеланђана, хватања шкољки гњурањем код Аустралијанаца и „Плес веслача“ код истих итд.).

Док наведени уметнички производи претстављају уметничко обликовање форми материјалне производње живота, љубавни плесови несумњиво претстављају начине репродукције живота, тј. сексуалне радње (Плеханов је погрешио и излишно настојао да ове плесове сведе на претстављање начина материјалне производње).

Ратнички плесови несумњиво претстављају једно од главних животних занимања дивљака: међусобне борбе племена.

Што се тиче религиозних плесова, о њима се може пре свега рећи то да се они првобитно не јављају као чисто религиозни плесови, већ у вези са ратничким и љубавним плесовима, гозбама, свечаностима и др. животним формама примитивца, иако су овде митолошки елементи често јасни. Доцније пак, на ступњу тотемизма, налазимо изразито религиозне плесове, нарочито пред прелаз у класну религију. Јасно је да се код ових плесова ради о „заснованости на економици махом само у негативном смислу“, тј. на врло ниском нивоу развитка производних снага, као што истиче Енгелс. Религиозни плес није обликовање непосредно неке производне делатности, већ је то уметничко обликовање садржаја примитивне душевне свести: фантастичког погледа на свет, схватања, претстава и одговарајућих овима начина на који се примитивац афирмирао у слабо сазнатом и слабо савладаном свету, природи и примитивној заједници. Тражити директне економске узроке за све ове „примитивне глупости“ заиста „би била педантерија“, као што лепо каже Енгелс. Религиозни плес мага, првосвештеника, врачава, бајалица има, међутим, сасвим јасан смисао, иако се заснива на економици „само у негативном смислу“: смисао тога плеса је да се покаже веза са „духовима“ или са тотемом, да се ови „умилостиве“ и да се постигне неки сасвим реалан практичан циљ—успех у лову, у раду, оздрављење и сл. Уколико са тотемизам из родовске претворио у класну религију, религиозни плесови служили су све изразитије интересима касте првосвештеника и војсковођа, касте која прет-

ставља зачетак прве експлоататорске класе друштва приватне својине.

### 5. Особеност првобитне уметности јесте то што се она јавља у синкретичкој форми.

Првобитна уметност јавља се у форми јединствене културе у којој су се садржала и знања и уметност и веровања. За ову уметност важи оно што су класици марксизма утврдили за првобитну производњу идеја уопште: „Производња идеја, претстава, свести, у први мах је непосредно уплетена у материјалну делатност и материјално општење људи — језик стварног живота. Претстављање, мишљење и духовно општење људи овде се појављује као непосредни излив њиховог материјалног одношења“.<sup>16</sup> Многобројни резултати етнолошких истраживања потпуно потврђују тачност ове поставке класика. Тако су „писмена-цртежи“ претстављали, у исти мах, и средства саопштења знања, и међусобног општења људи, и зачетак уметничке гравуре и сликарства (Остинов налаз цртежа кенгурових ногу и људских руку на стени крај извора са циљем ознаке воде за пиће, Фон-ден-Штајненов налаз цртежа одређене врсте бразилијанске рибе итд.). Већина многобројних цртежа свих ловачких народа (Ескима, Бушмана и др.) претстављају такође синкретичке облике првобитне културе. Најбољи пример те врсте су несумњиво цртежи бразилијанских Индијанки — разне линије, троугли, ромбоиди, за које је Еренрајх утврдио да претстављају уметничко-сазнајну стилизацију реалних, чулних предмета, већином животиња (што исти код урођеника и значе: линија са тачкицама значи змију, ромбоид — рибу, равнострани троугао неку стилизацију „смоквиног листа“ — зато је ваљда и национални костим ових урођеница сав ишаран оваквим троуглима).

Поред синкретичности, у смислу прожетости уметности са знањем, религијом и моралом, у првобитној уметности јавља се и синкретички облик спојености доцније диференцираних посебних врста уметности.

Уопште се могу поставити два важна става с обзиром на порекло уметности:

1. Уметност се првобитно јавља не као посебна, специјална делатност, већ као једна од страна или посебних одлика практичне делатности људске, пре свега разних врста производне радиности: битно је било израдити маљ, секиру, удицу, а тек узгред и украсити их. Степен уметничке обраде предмета неопходних за практичан живот растао је

<sup>16</sup>) Ibid., p. 16.

у сразмери са порастом производних снага и степеном ослобођења од грубе физичке нужде. Тек доцнијим свестраним развитком човека и људског друштва, човекових потреба и моћи уз одговарајуће облике и врсте људске делатности, развиле су се поједине посебне врсте уметности.

2. Иако се уметничка делатност јавила првобитно само као једна од одлика или страна производних делатности материјалне производње, ипак у тим нарочитим одликама имамо већ готово зачетке доцније осамосталених облика уметности. Тако у претстављању радних покрета производне делатности имамо зачетке плеса, у узвицима и певању—зачетке поезије и музике, у фигуралним обликовањима—зачетак пластике, у разним претстављањима—зачетак позоришне уметности. Само филм као најмлађа уметност нема непосредан зачетак у првобитној уметности, јер је појава ове врсте уметности условљена високим ступњем развоја технике.

## 6. Проблем „утилитарног“ у првобитној уметности

У вези са питањем порекла уметности потребно је расправити и такозвани „проблем утилитарног“, или корисног, и његовог односа према естетском. Важност овог питања не састоји се само у томе што се ставом према његовом оваквом или онаквом решењу заузима одређено—идеалистичко или материјалистичко—гледиште на порекло уметности, него и у томе што се у њему садржи и проблем такозване „уметности ради уметности“ као проблем слободе уметничког стваралаштва.

Овом приликом ми ћемо се позабавити углавном проблемом „утилитарног“ у вези са питањем порекла уметности. Ово је тим неопходније што се и Плеханов по овом питању заплео у многе нејасне и погрешне формулације идеалистичких естетичких теорија.

У чему се састоји проблем утилитаризма у естетици? —Тај се проблем може формулисати у следећа два питања: 1. носи ли уметничка делатност од почетка чисто естетски, чисто уметнички карактер, или је испрва повезана са тако званом практичном, утилитарном, делатношћу, чија је главна одлика практична корист; 2. постоји ли уопште чисто уметничка делатност као специфично естетска, или неутилитарна делатност?

Типично идеалистичке теорије уметности тврде да постоји „чисто уметнички инстинкт“ за разлику од нижих инстинката; да постоји „чисто уметничка“ делатност; да је уметност од почетка била и јесте „самоциљ“ и да се у тој њеној „самоциљности“ и састоји сва специфичност естетског, те да уметност не проистиче ни из каквих практичних

потреба и користи, нити служи каквим практичним циљевима.

Типично за ове теорије је оштро одвајање „чисто естетског“ од „чисто утилитарног“: естетско, уметничко, битно се разликује од практичног по томе што је сва практична делатност *корисна, утилитарна*, а естетско није корисно, није утилитарно. Ово тврде и социолози естетичари, какви су Е. Гросе и Ирјо Хирн, који, иако тврде да је уметност „социјална појава“, ипак истичу да је „уметнички нагон“ — „чисто уметнички“, да је то „израз ради израза“ (Хирн). Али док једни од ових теоретичара тврде да се естетско првобитно јавља као „чисто естетско“, независно од сваке утилитарне делатности, докле други тврде да је естетско испрва било „уплетено“ у практичну делатност па се тек из овакве, утилитарне делатности, доцније развило у *чисто* естетску делатност. Готово цело Плехановљево учење се и не састоји из чега другог нити у чему другом до у доказивању тачности ове друге тезе — о пореклу чисто естетског из чисто утилитарног. У целом свом учењу о пореклу уметности Плеханов расправља као основни проблем однос „утилитарног“ и „естетског“ — сви други проблеми које су истакли класици марксизма јављају се такорећи као другостепени.

Колико је Плеханову стало да докаже „да је утилитарно претходило естетском“, види се јасно из његовог покушаја да у свему види повреду тачности своје тезе. Тако он пише: „Ако имамо у виду употребну вредност, можемо са сигурношћу рећи да су предмети који служе примитивним народима као украси најпре били сматрани као корисни или служили као ознака корисних по племе својстава њихова сопственика, а да су тек потом почели изгледати лепо. Употребна вредност претходи естетској“.<sup>17</sup>

„Ја сам чврсто уверен — истиче даље Плеханов — да ми нећемо разумети апсолутно ништа у историји примитивне уметности ако нас не прожме мисао да је рад старији од уметности и да уопште човек најпре гледа на предмете и појаве са утилитарног гледишта и да тек доцније стаје у свом односу према њима на естетско гледиште“.<sup>18</sup>

Шта се мора рећи са гледишта дијалектичко-материјалистичке методе о целом овом Плехановљевом теоретисању? Мора се рећи: 1. неоспорно је да Плеханов има право када истиче значај практичне делатности у животу људском; 2. Плеханов греша када настоји да оштро одвоји чисто естетско од чисто утилитарног; са гледишта дијалектичког и ис-

<sup>17</sup>) Плеханов, Порекло уметности, н. н. м., стр. 178.

<sup>18</sup>) Ibid., р. 152.

ториског материјализма не може се тврдити никаква таква одвојеност — чак и кад би била тачна теза да се естетско као квалитативно различито од утилитарног развија из утилитарног; 3. Плеханов греша кад тврди да постоји естетско као појава чија је битна ознака да није *утилитарно*, да није корисно. И овде, у учењу о пореклу уметности, Плеханов је посрнуо под утицајем идеалистичке естетичке литературе, специјално Канта. Под утицајем Канта Плеханов је сматрао да је битна ознака специфично естетског *неутилитарности*, *некорисности*.

Дакле, и по Плеханову, естетско је нешто „неутилитарно“, некорисно, непрактично. Управо то и јесте битна ознака естетског уопште — како естетског допадања тако и естетског стварања.

Колико је ово схватање нетачно и идеалистичко, јасно је отуд што по њему излази да је естетско нека појава битно различита од практичног, од друштвено корисног — да уметничка делатност није утилитарна.

Да бисмо прекинули ову збрку појмова и теорија у коју нас Плеханов — и сам у њу уплетен — систематски уводи, морамо расправити и бити начисто са појмом „утилитарног“. Шта уопште значи „утилитаран“?

а) Ако се под „утилитарним“ разуме само корисно за задовољење нижих органских потреба човека, „грубе физичке нужде“, што би рекао Маркс, онда је јасно да се естетско не може сматрати за утилитарно у том смислу.

Али зар се може, и зашто, појам корисног ограничити само на корисно у смислу задовољења нижих органских потреба човекових (и то на чисто неестетски начин)? Сигурно да не сме и да је ово једно произвољно ограничење тога појма, потребно, у овом случају, само зато да би се доказала „идеалност“ естетског.

Буржоаски теоретичари морали су да идеализују уметност, исто онако као и остале посебне облике друштвене свести — филозофију, науку, морал — из дубоко класних разлога. Да би извршили идеализацију уметности и претворили је у класну илузију, они су инсистирали и данас инсистирају на неутилитарности, на њеној „чистоћи“, као на несумњивим ознакама идеалности уметности.

б) Ако се пак утилитарно схвати као уопште корисно, као друштвено корисно, онда је јасно да је и „специфично естетско“ још како корисно и нужно, исто онако као што је то и „практично корисно“. Иако естетско није корисно за задовољење нижих органских потреба, оно је сигурно корисно и неопходно за задовољење развијених психичких потреба човекових. Јер, сем потреба продукције и репродукције живота — на неестетски начин — сем користи у ужем практичном смислу, човек има и нарочитих, посебних — међу

овима и естетских потреба—које су толико прожете са оним првим да их је у практичној делатности тешко одвојити, тако да се може с правом поставити питање: има ли данас уопште чисто практичне, неестетске делатности?

Несумњиво је дакле да је естетско друштвено корисно, јер произилази из друштвених потреба човека и служи друштвеним циљевима. Тврђењем да су естетско, нарочито право уметничко дело и истинска уметничка вредност друштвено корисни, естетско се не унижава, напротив, место да му се придаје нека субјективна вредност и нека лажна „чиста“ идеална вредност, њему се придаје значај једне од најбитнијих и најважнијих појава и делатности у човековом животу. Наравно, у смислу меркантилно и грубо чулно корисног оно се никад не сме схватити.

#### IV. ОСНОВНЕ ОДЛИКЕ И СУШТИНА ПРВОБИТНЕ УМЕТНОСТИ

Прва одлика првобитне уметности, и на њеном најпримитивнијем стадијуму развика, јесте чињеница да је и та уметност, у својој последњој основи, одраз друштвеног материјалног бића као базе свести људи присториске првобитне заједнице. Садржај те уметности условљен је на најочигледнији начин ступњем развика производних снага тога времена и тог друштва, подразумевајући и човека, а њена форма свима човековим физичким и психичким својствима на том ступњу развоја. Довољно је погледати прве познате уметничке творевине, па се уверити у тачност овог тврђења: прва груба пластика претставља женско тело, дакле најважнији објекат с обзиром на репродукцију живота: мале фигуре нагих женских тела од камена или кости, са нарочито истакнутим карактеристичним облицима женског тела, јасно ово потврђују („Вилендорфска Венера“, „Венера из Брасанпуја“ итд). Гледајући ове фигуре, упоређујући њихове карактеристичне облике (истакнуте груди и трбух) долазимо до несумњиво тачног закључка да је прачовек, чије је ово дело, био дубоко прожет мишљу на жену, да је жена претстављала нешто најбитније у његовом животу (усталом као и данас). Изишавши из стадијума грубе непосредне физичке потребе, када је жену доживљавао само грубо физиолошки, обузет ликом жене, маштајући о њој, он је осетио потребу, у тренутцима слободним од задовољења непосредних физичких потреба живота, да обликује женско тело у материјалу којим је располагао и са средствима и вештином коју је до тада стекао.

Прва подела рада—природна подела рада између мушкарца и жене—условила је дакле појаву прве пластике.

Начин стицања материјалних средстава живота дошао је до израза у првој орнаментици — у гравурама животињских ликова.



Поставља се питање: зашто је преисториски човек гравирао управо ликове животиња, и то не свих животиња, него извесних, а не, рецимо, инсекте или биљке? Јасно је: зато што су животиње биле главно средство његова начина живота — лов је био основни начин стицања средстава материјалног живота и тај начин живота је и условио појаву примитивне уметничке гравуре, чији су предмет биле оне животиње које су претстављале главно средство исхране. Чувена зидна фреска „Биво који пада“ из Алтамирске пећине, то ремекдело преисториске уметности коме се и данас дивимо, морало је настати на тај начин што је преисториски ловац безброј пута видео како падају животиње смртно погођене његовом руком, и, ето, кад му се у току таквог начина живота довољно развила рука и психичке моћи претстављања, машта и осећања, нацртао је он (не сам) смртно погођеног бивола и ликове других животиња на зидовима Алтамирске пећине код Сантандера са таквом вештином, да су ову пећину неки историчари уметности назвали „сикстинском капелом преисториске уметности“.

Уметнички обликујући праве предмете односно средства своје репродукције и своје продукције живота — жену и животиње — преисториски човек је почео, нарочито у неолиту, да украшава сва своја оруђа, алат, ловачки прибор и посуђе. Тако се рађала уметничка орнаментика и керамика. Значи да се код човека већ развила потреба „да ствара и по законима лепоте“.

Друга основна одлика првобитне уметности, као и савремене примитивне, јесте њена карактерна ликовност која се испољава већ на том ступњу уметничке делатности. Карактерна ликовност састоји се у томе што и производи првобитне уметности имају облик карактерних, изразитих, животно важних предмета. Преисториски човек није ликовно уметнички претстављао ма које предмете, већ само оне предмете или њихове делове и стране који су били од животног значаја у његовим условима живота. Разуме се да су ови битни моменти које је он ликовно обликовао имали за њега и изразиту емоционалну вредност. Доживљаји животиња (већ сам поглед на дивљег коња, ирваса, бивола, мамута), од којих је живео, морао је изазивати код нашег далеког претка дубока узбуђења и радост у случају успешног лова. Нама је данас тешко конкретно претставити емоционални живот људи на том ступњу развитка, али је несумњиво да су доживљаји у вези са ловом, нарочито опажаји животиња, изазивали у њему најдубља разочарења (у случају неуспелог лова) као и осећања триумфалне радости (у случају успеха у лову), јер је од тога зависио сам његов опстанак. У овоме се крио узрок и мотив уметничког обликовања стварности код преисториског човека. Потреба уметничког обликовања

стварности, у овом случају животиња, развила се кроз саму животну делатност преисториског човека и састојала се у томе да се ликовно одраже животно важни доживљаји, те да се поново доживи радост која се доживела раније непосредно.

У овом доживљавању радости, било при посматрању оригиналних предмета (жена, животиња) било њихових уметничких обликовања, састојало се и естетско допадање и уживање преисториског човека. За разлику од животињских осећања, ово осећање се одликовало јасном свешћу о предмету и нарочитим квалитетом уживања у облицима предмета као и претставама и својеврсним „идејама“ у вези са опажањем овог предмета.

О некој „чистоти“ и апсолутној специфичности ових естетских осећања, за разлику од тобоже „чисто“ физиолошких и „чисто практичних“ осећања, не може се говорити: сва специфичност естетских осећања састоји се у томе што се код њих ради о уживању на основу претстављања и мишљења о обликованом предмету, а не о уживању и поседовању самог предмета.

Трећу битну одлику и првобитне уметности чини њен карактер опажајне — сазнајности света. Иако још врло ограничен, недиференциран и прожет са другим, исто тако комплексним облицима сазнања — мислима, карактер уметничке сазнајности је јасан већ и код уметности овог развојног ступња. Вајајући фигуру жене или цртајући лик животиње преисториски човек је не само стварао уметнички производ као нарочиту страну или дело своје радиности, већ је сазнавао свет на начин и у формама које су одговарале развијености његових психичких функција.

Четврту одлику првобитне уметности чине њена синкретичност са другим облицима идеолошке делатности — моралом, религијом, друштвеним обичајима — као и уплетеност у практичну производњу материјалног живота, чију је једну страну претстављала ова уметност, код које још нису биле диференциране у довољној мери посебне врсте уметности које су се тек постепено развиле исто онако, као што се развила и сама уметност као посебна врста идеолошке делатности.

Пету битну одлику првобитне уметности чини њен стваралачки карактер који се састоји пре свега у активном одражавању природе (животиња, човека и његових претстава).

Ако је истина да су људи до марксизма „само објашњавали свет не мењајући га“, истина је и то да су људи у својој уметничкој делатности мењали свет од самог зачетка уметности. Већ и најпримитивнија пластика женског тела као и гравуре животињских ликова не значи никакав пасиван одраз стварности, већ садржи и моменат стваралачког обли-

ковања и мењања дате стварности: што је истакао нарочито изразите женске облике тела, што је одабрао нарочите моменте претстављања животиња (прелаз ирваса преко реке, пад бивола), најзад што их је претставио у таквом облику у каквом их стварно никад није видео тј. у цртежу и фигури, то већ чини јасну одлику људског стваралачког карактера уметности и на овом раном стадиуму њена развитка.

Најзад, једну од битних одлика првобитне уметности чини њена бескласност, управо њена општеродовност: уметност на овом ступњу развоја није служила никаквој друштвеној групи као облик искључиво њене афирмације и средство потчињавања других чланова заједнице. Уметност је тада била својина целог рода, али је била ограничена не само ниским ступњем техничких средстава, већ и самом ограниченошћу родовског друштвеног бића и родовског човека, његових моћи и ограниченошћу садржаја родовске свести.

Ако се на крају овог кратког прегледа одлика првобитне уметности запитамо: шта је првобитна уметност у суштини? какав је смисао уметничке делатности и уметности уопште на овом раном ступњу њена развитка? — онда морамо, с обзиром на већ истакнуте њене битне одлике, рећи: првобитна уметност је синкретична форма људске делатности чулно-сазнајног и емоционалног обликовања садржаја првобитне друштвене, родовске свести, схватања, претстава, жеља и тежњи првобитне заједнице, у основи условљена начином производње материјалног живота. Својим садржајем, формама, средствима и сврхом првобитна уметност одговара животним, природним и друштвеним потребама човека на том ступњу развитка и битно се разликује како од облика животињске делатности тако и од доцнијих развијених облика и врста уметности. Основни смисао првобитне уметности, њена суштина, састоји се у специфичном, родовско-људском, чулно-ликовном емоционалном „очовечењу природе“ и афирмацији родовског човека, његових начина и форми материјалног и духовног живота на том ступњу развитка људске заједнице и самог човека.

#### IV. ОПШТЕ ИСТОРИСКО - МАТЕРИЈАЛИСТИЧКЕ ПОСТАВКЕ О РАЗВОЈУ УМЕТНОСТИ

Класици марксизма поставили су основне, кључне ставове за објашњење генезе и развоја свих идеолошких форма, па и уметности, као једне од посебних форма друштвене свести. Ти ставови, без којих се научна теорија развоја уметности не може замислити, су следећи:

**1. Економски услови су онај фактор који у последњој инстанци условљава и одређује целокупан историјски развитак, па и развитак уметности.**

Овај став се садржи у познатом Енгелсовом општем

историско-материјалистичком ставу који гласи: „Ми сматрамо економске услове као онај фактор који у крајњој инстанци условљава историски развитак... Политички, правни, филозофски, књижевни, уметнички итд. развитак заснива се на економском. Али сви ови делују како један на други тако и на економску базу“<sup>19</sup>.

У односу на уметност овај први општи став марксистичке теорије о развоју уметности значи да се уметност развија у основи на бази развоја економских фактора, тј. да су појава и развој, као и опадање и ишчезавање, појединих врста и праваца уметности, например појединих архитектура, сликарстава, књижевности — као и посебни облици и стилови ових — у последњој основи условљени економским факторима и њиховим развојем. Кратко речено: садржај, форме, мотиви и сврха уметности, у својој последњој основи, условљени су економском структуром датог друштва исто онако, као што је уопште друштвена свест и идеологија једног друштва условљена економским факторима. Али ово никако не значи да је економски фактор једини на основу кога се ствара и мења уметност. Напротив, на бази економске нужности на развој уметности утичу и сви други фактори друштвеног живота, пре свега друге врсте идеологије: поглед на свет, класни интереси, класни укуси и схватања, одређени морал и политички фактор. Зато се, са гледишта историског, а не вулгарног нити економистичког материјализма, развој уметности може разумети само ако се узме у обзир и узајамни утицај свих ових фактора. Када се узму у обзир сви наведени чиниоци, онда ћемо тек моћи разумети зашто се у једном друштву силно развила једна врста уметности, например одређена врста архитектуре или скулптуре, а зашто је та иста врста уметности сасвим опала или била замењена другом у другом друштву (напр. античка скулптура, класична драма, средње-вековна црквена архитектура итд.). Само узимајући у обзир основни, економски и све идеолошке факторе, могуће је објаснити — при довољно конкретной одредби истих — све промене чак и у развоју једне исте уметности или њене одређене врсте у оквиру једне друштвене формације, чак и промене у уметничкој делатности једног истог уметника (напр. радови Пикаса у САД).

## 2. Раса јесте фактор историског развоја, али „и сама раса је економски фактор“.

Овај став значи: 1. да је раса — као историска а не биолошка категорија — производ економске структуре одн. начина производње материјалног живота и 2. да раса може

<sup>19</sup> К. Маркс, Ф. Енгелс, н. н. м., стр. 14.

бити фактор историског развоја само уколико је сама она економски фактор, тј. уколико делује на економску структуру.

Овом марксистичком поставком обарају се све реакционарне, расистичке, фашистичке теорије о опште историском као и уметничком развоју. Да уметност није расно условљена, то потврђују и сви налази буржоаских етнолога, на пример Е. Гросеа, који показују да су уметности разних раса на једном одређеном ступњу развитка друштва и при одређеном начину производње — готово истоветне. Овим се обара и ненаучна „позитивистичка“ теорија уметности познатог француског историчара уметности и теоретичара естетика Х. Тена, који је појаву и развој уметности објашњавао на основу свих посебних и споредних услова — климе, расе, средине и прилика — само не на основу основног услова — економског фактора. Сви набројани услови стичу се по Тену у ономе што је по њему прави творац уметности, а то је „геније народа“, због чега Тен и гледа главни задатак своје теорије у томе да одреди тог генија. А „чим је тај геније одређен и пронађен, не преостаје ништа друго него установити његове творевине. На тај начин историја енглеске књижевности биће историја енглеског генија“.<sup>20</sup>

Када би ова теорија била тачна — да и не говоримо о кроз ненаучним расистичким теоријама — онда би се морало тврдити да се геније једног народа мења на један заиста волшебан начин: да се час потпуно губи, а час појављује са сасвим новим својствима (на пример италијански „геније“ у сликарству или енглески геније у књижевности). Сходно овоме морало би се тврдити или да један народ има више генија, а тада наступа опасност „мешања генија“, или да су и за испољавање генија нужни „извесни услови“, а то опет показује да су ти, управо економски и друштвено-идеолошки, услови битни фактори развоја уметности, а не неки метафизички урођени геније. Јасно је да је овакво схватање генија као апсолутног својства једног народа, у ствари, само метафизичка апстракција од које је управо Тен хтео да се спасе када је „принципиелно“ одбацивао сваку метафизику, јер су метафизички узроци „изван домашаја људског разума“. Реално узев сва психичка својства једног народа резултат су друштвено-историског развитка и мењају се заједно са овим. Једино тако се може објаснити чињеница да су поједини народи, управо припадници појединих народа, дали таква и таква уметничка дела у тој и тој друштвеној епоси, а исти тај народ није дао у претходној или потоњој епоси ни приближно таква дела („Квинквеченто“).

<sup>20</sup>) А. Венцесидес, Предговор Х. Тена „Филозофија уметности“. Сарајево, 1920, стр. 6.

### **3. Ниједан облик друштвене свести нема своју сопствену историју и свој развитак, независан од материјалне друштвене основе, па ни уметност.**

Насупрот идеалистичком схватању, по коме је историја уствари развој самих идеја, који нема ничег заједничког, или бар не битно заједничког, са развојем материјалног бића друштва, класици марксизма тврде: „Морал, религија, метафизика и друге врсте идеологије... не могу даље сачувати привид своје независности. Они немају историје, немају развитака, него људи који развијају своју материјалну производњу и своје материјално општење заједно са овом својом стварношћу мењају своје мишљење и производе свога мишљења. Не одређује свест живот, него живот одређује свест“<sup>21</sup>.

С обзиром на развој уметности ово значи да се развој уметности никако не може разумети као развој чистих уметничких идеја и схватања, независних од економских фактора и од самог човека, који и јесте једини живи фактор који мења и развија уметности у непосредној зависности од своје друштвено-историске условљености. Заиста, зар је могуће икако друкчије објаснити на пример развитак архитектуре или књижевности од античке до ренесансне, него на основу друштвено-историских, пре свега економских, фактора. При овоме се наравно не одриче чињеница преношења и искоришћавања нарочито уметничких форми из уметности једне друштвене епохе у уметности друге епохе, али и овде, у томе које се форме, средства или технички начини преносе, испољава се условљеност материјалним друштвеним бићем оног друштва или епохе чија је то уметност.

### **4. Сви облици друштвене свести, па и уметност, мењају се, у крајњој линији, на основу противречности између производних односа и производних снага, а не на основу противречности самих идеолошких схватања—теорија и идеја.**

Овај став је управо дијалектичко-материјалистичка конкретизација претходног општег става. С обзиром на развој уметности он значи да се развој уметности — појединих њених врста, праваца, стила и укуса — не може објаснити идеалистички на основу тобожњег развоја самих тих идеолошких облика, већ једино на основу развоја материјалног друштвеног бића, на бази противречности која се у одређеном моменту јавља између производних снага и производних односа тога друштва. Сви облици идеолошке надградње, па и уметност, може доћи у противречност са производним

<sup>21</sup>) К. Маркс, Ф. Енгелс, О књижевности и уметности, н. н. м. стр. 17.

односима тек преко, кроз противречност између тих односа и производних снага датог друштва: „Али чак и када та теорија, теологија, филозофија, морал итд. дођу у противречност са производним односима, то се може десити само услед тога што су постојећи друштвени односи дошли у противречност са постојећим снагама“<sup>22</sup>. На истом месту Маркс и Енгелс наглашавају да „три момента — производна снага, друштвено стање и свест могу и морају да ступе у противречност“, али да у основи њихових узајамних противречности лежи противречност између производних снага и производних односа. Према томе, да би се дијалектичко-материјалистички објаснила генеза нове уметности у неком новом друштву, мора се увек најдубља основа ове промене тражити у противречности између економских, а не самих идеолошких фактора.

**5. Између материјалне и уметничке производње нема управне сразмере — тако су извесне врсте уметности могуће само на једном стадијуму материјалног развића друштва.**

Овај став о специфичном односу између развојног ступња материјалне производње и уметничке дао је Маркс у „Уводу у политичку економију“ 1857 г., а Енгелс га је објаснио у познатом писму Штаркенбергу од 25-1-1894 г.

Маркс пише: „Што се тиче уметности, познато је да одређени периоди њеног расцвета не стоје ни у каквој сразмери са општим развитком друштва, па према томе ни са материјалном основом друштва... На пример Грци или пак Шекспир“. Маркс даље наводи пример епа као нарочите књижевне врсте, који је у „свом класичном виду“ исто онако као и уметност Египћана, Грка и Шекспира, могућ само у оквиру одређеног, специфичног стања материјалне производње, чијој развијености „ни у каквој сразмери“ не одговара развијеност поменуте уметности. Објашњење ове, само на изглед парадоксалне појаве, даје сам Маркс напомињући да „уопште појам прогреса не треба схватити у обичној апстракцији“. И заиста, само ако се прогрес схвати апстрактно, онда се може доћи до теорије апсолутног паралелизма у развоју материјалне основе и уметности, која је погрешна, зато што не узима у обзир чињеницу да је за извесне врсте уметности нужна управо ниска, или нижа развијеност материјалног бића, на пример за епску поезију, док је за друге нужен висок ниво материјалне производње, на пример за филм. Маркс даље наглашава да су у оквиру једног економског процеса као нужности могуће и случајности, „*varia*“, „између осталог и слобода“, што је за уметничко стваралаштво

<sup>22</sup>) Ibid., p. 37.

значајно по томе што се овим, поред општих и нужних друштвено-историских одредаба једног уметничког дела признају и индивидуалне особености које потичу од самог уметника.

Готово пуне четири деценије касније Енгелс прецизира историско-материјалистичко схватање односа између материјалне основе и идеолошке надградње друштва истичући да се „не ради о неком аутоматском деловању економске ситуације, као што се то ту и тамо сувише удобно замишља“, већ о томе да „у крајњој инстанци ипак одлучују економски услови маколико били упливисани осталим политичким и идеолошким факторима. Економски односи претстављају ону црвену нит која се кроз све провлачи и која једино води к разумевању“ ... И Енгелс каже да се у идеолошким областима, уколико су удаљеније од економске основе, „наилази на случајности“, али да „просечна кривуља“ развитка идеолошке и економске делатности „тече утолико паралелније са осовином економског развитка, уколико је дужи посматрани период и уколико је шира посматрана област“ ... (Писмо Штаркенбергу од 25. I. 1894 г.).

Уметност као једна од високо идеолошких и врло сложених идеолошких делатности људских ипак мора, дакле, показивати условљеност и зависност од економског развитка у оном смислу у ком су то класици марксизма и означили.

## **6. У класном друштву све врсте идеолошке делатности имају класни карактер и развијају се заједно са развојем класе.**

Сходно основном историско-материјалистичком ставу о односу материјалног бића друштва и друштвене свести по коме, у основи, „друштвено биће одређује друштвену свест људи“, јасно је да сви облици друштвене свести, а међу њима и уметност, морају имати класни карактер, јер: свака класа сходно свом материјалном бићу, тј. укупности својих продукционих односа, у одређеној историској епоси и одређеном друштвеном поретку, у складу са својим потребама и интересима, ствара своју идеологију—своју филозофију, своју политику, свој морал, своју уметност. Захваљујући свом друштвеном положају свака владајућа класа намеће целом друштву ту своју идеологију, тако да је владајућа идеологија идеологија владајуће класе, јер као што кажу класици марксизма „у свакој епоси мисли владајуће класе јесу и владајуће мисли“.

Класност сваке уметности сваког класног друштва састоји се: 1. у томе што свака класна уметност потиче из класних интереса и потреба и 2. у томе што је свака класна уметност уметничко обликовање садржаја класне свести



тј. класног погледа на свет, класних идеја, претстава, осећања, тежњи итд., које опет, са своје стране, нису ништа друго до „идејни израз владајућих материјалних односа“.

Предмет, садржај, смисао, па и форме свих досадашњих уметности, посматране у размерама историске епохе и друштвене формације, испољавају мање или више јасно класно обележје. Античка архитектура, скулптура и песништво претстављају изразито робовласничку уметност, јер је у њима обликован садржај робовласничке класне свести: њен поглед на свет — митологија и генеалологија хероја са којима се идентификује робовласник као припадник владајуће класе — њена схватања живота, света и човека. Исти је случај и са средњовековном, хришћанско-феудалном црквеном уметношћу, чије катедрале, мисе, корали, иконе претстављају уметничка обликовања класне феудално-хришћанске свести, као и са буржоаском уметношћу у њеним разним фазама; револуционарној — Ренесанс, и реакционарној — савремена декадентна уметност, чија дела претстављају уметничка обликовања класне буржоаске свести у тим фазама развика буржоаског друштва.

### **7. Основни моменти у промени и развоју људског друштва уједно су и основни моменти у историском развоју уметности.**

Тачност наведене тезе следи из саме наведене чињенице да је уметност специфично обликовање садржаја друштвене свести чију основу чини материјално биће друштва, без чије промене није могућа промена садржаја друштвене свести, па ни уметности.

Четири су основна момента који чине епохе у развоју уметности:

1. Рађање људског друштва и човека као свесног бића на основу колективне друштвене, свесне, производње. Овом ступњу развика људског друштва и човека одговара епоха првобитне уметности са својим карактеристичним одликама: синкретичношћу, бескласношћу — родовношћу, неразвијеношћу садржаја, мотива и форми, али и типичношћу свих ових елемената, нарочито мотива, у чему се и састоји родовност ове уметности.

2. Рађање првог класног, робовласничког друштва изазвало је појаву прве класне уметности, античке класичне уметности са свим богатством садржаја, мотива и облика. Ова уметност, иако није поштеђена од класне робовласничке илузије, претставља један од врхунаца развоја уметности уопште. Она је достигла тај степен зато што је била једна од одраза високостепеног ослобођења човека, иако само робовласника, од физичке и економске нужде, и зато што је уздигла тог „слободно рођеног“ човека до божанства.

Иако је ово одраз робовласничке идеолошке илузије, изванредна вредност дела класичне робовласничке уметности, „која још увек важи као норма и недостижни узор“ (Маркс), потиче управо од овог изванредног уздицања човека.

3. Рађање другог типа класног друштва на бази феудалне привреде и са феудално-хришћанском идеологијом донело је феудално-хришћанску уметност са одговарајућим родовима, врстама, садржајем, мотивима и формама: црквена архитектура, музика, сликарство са карактеристичним стиловима.

4. Рађање капитализма као последњег типа експлоататорског, буржоаског друштва са одговарајућом класном свешћу, развило је буржоаску уметност која је одразила капиталистичко друштвено биће, одражено у буржоаској свести. Изванредном полету буржоазије, у револуционарном периоду, одговарао је изванредан успон уметности — Ренесанс — „сјајна зора буржоаске културе и уметности“ — за којим је дошао пуни развој буржоаске културе са богатим развићем уметности. То је дан буржоаске културе за којим следи завршни период буржоаске културе уопште са декадентном уметношћу која претставља сумрак, и ноћ и смрт буржоаске, од човека и друштва већ сасвим отуђене, „уметности“.

5. Рађање социјализма претставља крај класног друштва приватне својине, претставља крај класног експлоататорског друштва и класне уметности и рађање нове, социјалистичке уметности и културе, „националне по форми а социјалистичке по садржају“. Социјалистичка уметност претставља коначно ослобођење човека од врсне, родовске и класне ограничености и рађање и развој једне заиста човечанске уметности.

Насупрот класним уметностима, са изузетком дела општечовечанске вредности, које, нарочито у свом декадентном периоду, нужно претстављају посебан вид самоотуђења владајуће класе друштва од народа и од човека, као и класну илузију владајуће класе коју ова намеће целом друштву, служећи се њом као једним од уверења о свом човечанском постојању, али и као средством потчињавања, — права социјалистичка уметност претставља укидање сваког самоотуђења и ослобођење од сваке класне ограничености.

Овај универзално ослободилачки карактер социјалистичке уметности, њена стварна садржајност и дубока истинитост чине њене битне одлике, за разлику од првобитне и свих врста класне уметности.

B. V. Šešić

## LES PRINCIPES D'UNE THÉORIE MARXISTE DE L'ORIGINE ET DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART

(Résumé)

L'auteur de cet article critique d'abord les théories biologiques de l'art de Darwin et Spencer, puis la théorie de K. Gross, la théorie „sociologique“ de Y. Hirn et E. Groosse, et la théorie de Plehanov à qui il fait des remarques: 1. parce qu'il accepte la théorie de Darwin sur l'origine de l'art; 2. parce qu'il a des vues matérialistes vulgaires; 3. parce qu'il n'est pas conséquent dans la détermination des rapports du travail, du jeu et de l'art; 4. parce qu'il accepte la conception idéaliste de l'activité „non intéressée“ et 5. parce qu'il n'utilise et ne développe pas des conceptions dialectiques matérialistes importantes et concrètes de Marx et d'Engels se rapportant à l'origine et au développement de l'art.

Là l'auteur expose la théorie de l'origine et du développement de l'art comme une forme particulière, culturelle et idéologique, de l'activité consciente sociale de l'homme, conditionnée, au fond, par l'être matériel de la société et par la conscience sociale correspondante. L'auteur accepte les conceptions fondamentales des classiques du marxisme sur la genèse et le développement de la conscience sociale et de l'idéologie sociale en général qu'il applique au problème de l'origine et du développement de l'art considérant l'art comme une forme particulière, esthétique, de l'humanisation de la nature et de l'homme et comme „la création d'après les lois de la beauté“ (Marx).

---