

smjestiti u gradu), da je imala velik postotak nekvalificiranih, velik postotak ženske radne snage, da nije pokazala vertikalnu pokretljivost, tj. pokazala je da je »prijelaz u druge slojeve bio minimalan«. Zbog toga se može i govoriti o tome »da zagrebačko radništvo pati od svih slabosti koje karakteriziraju radničku klasu prve generacije: nehomogenosti, jakog afiniteta k selu, neprilagođenosti industrijskom radu«. To, zapravo, znači da je tada radnička klasa u Zagrebu postepeno sazrijevala, što se produžilo sve do početka revolucije u kojoj je pokazala svu svoju snagu i klasnu svijest.

Zatim je, u dijelu knjige pod naslovom: Zagrebačka općina i radni slojevi Zagreba od 1918. do 1931. godine, prikazala osnovne administrativne i društvene značajke zagrebačke općine, njezinu financijsku politiku, sistem budžeta, prihoda, poreza, te vrlo detaljno odnos toga važnog društvenoga i administrativnog foruma prema radnicima i njihovim stambenim, prehrambenim, školskim itd. problemima i isti odnos prema drugim slojevima stanovnika. Na osnovi tih iscrpnih analiza zaključila je da se zagrebačka gradska općina ponašala prema radnim slojevima kao što su se vladajući slojevi ponašali prema proletarijatu, »te je svaka snaga imala onoliko prava koliko i snage«.

Najopsežniji dio knjige razmatra položaj i zarade radnih slojeva (pod naslovom: Položaj i zarade radnih slojeva Zagreba od 1918. do 1931. godine). Tu je M. Kolar-Dimitrijević vrlo iscrpno analizirala nominalne i realne zarade, te radne uvjete radnika i namještenika po granama djelatnosti, od privrede, industrije i obrta (i to opet razgranavši dalje) do neprivrednih djelatnosti. Upozorila je i također detaljno analizirala različite izvore o nominalnim i realnim zaradama od statistika socijalnog osiguranja do statistika Artura Benka Grada. Prikazala je i troškove života (od prehrambenih artikala do stanarina). U tome je dijelu autorica prikazala tendencije u okviru kojih su se kretale nadnice i troškovi života, pa je došla do zaključka da su radni slojevi Zagreba živjeli u neprekidnoj oskudici, da zarade nisu ni izdaleka odgovarale troškovima života. U monografiji je autorica donijela i vrlo preglednu i korisnu Kronologiju najvažnijih političkih i socijalno-ekonomskih događaja u Zagrebu od završetka prvoga svjetskog rata do 1931. godine, te više vrlo ilustrativnih fotografija. Šteta je što u toj monografiji, koja je doista značajan prilog sagledavanju prošlosti glavnog grada Hrvatske, nema kazala imena i pojmova, jer bi time bila još bolji vodič u prošlost Zagreba za razdoblje od 1918. do 1931. godine.

Bosiljka Janjatović

MARKSIZAM I UMJETNOST

Marxova teorija društva postala je ideologija radničke klase pa je inspirirala — i još uvijek inspirira — niz historijskih revolucija i čitavu plejadu teorijskih mišljenja, koja je ili dopunjuju ili su joj suprotna.

Budući je umjetnost jedna od važnih komponenata društva, koja se ne može mimoići, na fragmentarnim mišljenjima klasika marksizma izgrađen je velik broj

teorija o odnosu umjetnosti i društva. Potreba za djelima koja bi okupila tekstove o umjetnosti marksistički orijentiranih autora osjećala se kod nas već dulje vremena. Tu prazninu popunjava antologija »Marksizam i umjetnost«, Izdavački centar »Komunist«, Beograd, str. 345, koju je uredio Vjekoslav Mikecin, a pojavila se potkraj 1972. godine.

Kad se nađemo pred jednim ovakvim opusom, postavlja nam se niz pitanja od samog naslova pa sve do izbora uvrštenih autora i tekstova. Međutim, iz predgovora antologiji i iz diskusije na tribini Doma omladine u Beogradu, u povodu izlaska te antologije, štampane u *Delu*, 6/1973, saznajemo odgovore na mnoga od tih pitanja.

Malo je takvih djela ne samo kod nas nego i u svijetu. Od Vjekoslava Mikecina saznajemo da na našem jeziku postoji samo Lifšicova antologija koja sadrži tekstove klasika marksizma o umjetnosti i književnosti. U Hamburgu je 1969. godine izišla antologija Fritza Raddatza: »Marxismus und Literatur«, u tri sveska, u izdanju Rowohlta. Uspoređujući svoju antologiju s Raddatzovom, V. Mikecin konstatira da je hamburški autor sastavljao svoje djelo vodeći računa više o političkim momentima nego o teorijskim pitanjima o fenomenu umjetnosti, koja su zaokupljala same autore. Osim razlike u polazišnim točkama, postojala je, naglašava V. Mikecin, i druga velika razlika: dok je Raddatz imao slobodne ruke i neograničen prostor, naš je priređivač imao niz ograničenja. Kriteriji i zahtjevi izdavača antologije »Marksizam i umjetnost« znatno su mu sputali ruke. Predviđeni opseg knjige bio je 25—30 araka, ili oko 400 stranica običnog formata. Zatim se uređivač morao ograničiti — da bi se izbjegli novi troškovi — na izbor samo onih djela stranih marksista, koja su već prevedena na naš jezik. Tako se Vjekoslav Mikecin morao zadovoljiti ponekad manje reprezentativnim tekstovima, a od naših autora uvrstiti samo jedno, iako značajno ime: Miroslava Krležu. Odlučio se za njega, kaže on, ne samo zato što je Krleža »sam po sebi veličina na našem terenu, nego što se je on, među prvima u nas, uključio u međunarodnu debatu o marksizmu i umjetnosti (još početkom 30-ih godina), debatu koja je bila vrlo značajna za sudbinu i marksizma i marksistički orijentirane teorije umjetnosti u nas — bilo u smislu da je ona prihvaćena ili da se s njom razračunavalo« (*Delo*, 779).

O radu na ovakvom djelu Vjekoslav Mikecin, izvrstan poznavalac te tematike, imao je vlastite koncepcije, ali na žalost unaprijed postavljena ograničenja prisilila su ga da od mnogih odustane. Da je imao slobodne ruke i neograničen prostor »kao, npr., Fritz Raddatz, bio bih napravio, usudujem se kazati — tvrdi Mikecin — bolju antologiju no što je njegova. Ali tu šansu nisam imao. U tom slučaju našli bi se tu ne samo Aragon, koji je nastojao izvesti spoj između nadrealističke filozofije umjetnosti i dijamata nego i drugi nadrealisti koji su, negirajući građanski svijet, došli u nizu svojih teza na pozicije marksizma« (*Ibid.* 785).

Autorova je najtoplija želja da se što prije pojavi u našim izlozima još jedna slična antologija, koja bi »prezentirala sve ono što je vrijedno (i što bi bilo vrijedno u našoj historiji) iz područja marksističkog mišljenja o umjetnosti« (*Ibid.* 779).

Kada je riječ o naslovu nekog djela, posebno antologije, postoji više mogućnosti. Zašto se autor odlučio za ovaj? Zašto nije, postavilo mu se pitanje na tribini Doma omladine, izabrao jedan od ovih naslova: »Marksizam i estetika« ili

»Marksizam i filozofija umjetnosti«? Poznate su međutim kontroverze oko estetike kao filozofske discipline u okviru marksističkih teorija. O pojmu »marksistička estetika« diskutirano je bezbroj puta i mnogi teoretičari ga s razlogom proglašavaju kontradiktornim i neodrživim. Mikecin kaže da nije daleko od onih tvrdnji koje ističu kako je (strogo mišljeno) nemoguće unutar marksizma izgraditi tako nešto kao što je 'marksistička estetika' (Delo, 779).

Polazeći od toga da je »marksizam takovo mišljenje koje nastoji nadići kritički tradicionalno ispostavljene discipline (jer njihovo konstituiranje kao discipline vidi kao historijski uvjetovanu činjenicu koja se daje precizno objasniti) i ponuditi nov obzor mišljenja i postupanja, onda mi se učinilo, kaže V. Mikecin, da dovodenje marksizma u relaciju s terminom estetike ne bi bilo posve u duhu onoga što marksizam kao novo mišljenje po svojoj temeljnoj intenciji hoće da bude« (Ibid.).

Naslov »Marksizam i filozofija umjetnosti« bio je priređivaču neprikladan, iako uputniji, jer uvršteni tekstovi nisu svi uvijek filozofski u tradicionalnom smislu te riječi. Izbor je pao na usvojeni naslov, koji zbog svoje širine uključuje i samu relaciju: marksističko mišljenje — umjetnost.

Pri uređivanju ove antologije, priređivač se rukovodio idejom da umjetnost nije »puki odraz društvenih prilika«, nego slobodni stvaralački akt. Iz shvaćanja da je umjetničko djelo »eminentna, stvaralačka, predmetna djelatnost«, proizvod čovjeka koji predstavlja — prema Marxu — »sveukupnost društvenih odnosa«, umjetnost, društvo i revolucija mogu se dovesti u relaciju. U takvu relaciju gdje se umjetnost odnosi prema društvu i revoluciji, tvrdi Mikecin, kao »konstitutivni momenat opstojnosti koliko umjetnosti toliko i društva i smisla revolucije« (Ant. Predg. str. XIV). Kriteriji koje usvaja uređivač antologije bit će jasni nakon ovoga pasusa iz Predgovora: »Odnos umjetnost — društvo [...] nije izvanjski odnos, ili odnos mehaničkog determinizma. Taj odnos može biti veoma različit. Umjetnost, npr., može istupati kao kritika, opis ili pak kao obrana i veličanje društva i društvenih prilika u kojima ona nastaje. I obratno: društvo koje je dijalektički totalitet različitih pojedinaca, slojeva, klasa, interesa, institucija, itd. može težiti različitim načinima da umjetnost podvrgne određenim vladajućim moralnim, političkim i drugim ciljevima (u tome je dano famozno klasno obilježje umjetnosti na kojemu inzistira marksistička teorija). Sagleda li se tako odnos umjetnost — društvo, lako je otkriti pogrešnost sorealističkih i sličnih teorija koje, pozivajući se na marksizam, fetišiziraju 'društvene prilike' i umjetnost kao 'odraz' tih 'prilika' svode zapravo na puku ilustraciju postojećeg. Ako su u pitanju 'društvene prilike' koje se nekritički proglašavaju socijalističkima, onda se od umjetnosti kao 'specifičnog odraza' traži da 'specifično odrazi', a to će reći brani, podupire, objašnjava pod svaku cijenu te 'prilike' kao jedine realne, napredne i tome slično« (Ant. Predg. str. XIV).

S tih pozicija i u zadanim okvirima priređivač antologije smatrao je najvažnijim da »individuira, u tradiciji i u suvremenosti marksističkog mišljenja, koje su to čvorne točke oko kojih se to mišljenje — u povodu umjetnosti, ili o umjetnosti — kretalo, usredotočivalo, sporilo, itd., ili još preciznije: oko kojih se točaka to mišljenje diferenciralo kad se susretalo s umjetnošću« (Delo, 780). Jer, marksizam, slobodna koncepcija čovjeka, društva, povijesti, pogled na svijet koji se bori za svoju predominaciju, razmišljao je, i razmišlja, o umjetnosti.

U njegovom okviru stvarane su teorije umjetnosti, filozofije umjetnosti, marksistički orijentirane estetike čak s jakim utjecajima i na primanje i na tumačenje umjetničkih ostvarenja. No marksizam ne znači i uniformno shvaćanje umjetnosti. Svojom antologijom autor je upravo htio dati jednu »smotru« tih pogleda na umjetnička ostvarenja, iznoseći ključne probleme s kojima se susreće svako razmišljanje o umjetnosti pa i marksističko.

Autor je podijelio svoju antologiju na četiri dijela: Nasljeđe marksističkog shvaćanja umjetnosti (7—57), Umjetnost kao spoznaja. Umjetnost i istina, (57—126), Umjetnost kao nova zbilja (126—200), i Umjetnost, društvo, revolucija (200—327).

U poglavlju »Nasljeđe marksističkog shvaćanja umjetnosti«, gdje su uvršteni radovi Lukácsa, Goldmanna, Lefebvra, autor donosi tekstove koji sadrže elemente mišljenja klasika marksizma o umjetnosti i književnosti. Poznato je da veliki osnivači marksističke teorije nisu dali nikakvu definiranu estetiku ili teoriju umjetnosti. Međutim iz njihovih fragmentarnih razmišljanja i ocjena nekih umjetničkih djela mogle su se izraditi mnoge teorije umjetnosti, ili bolje rečeno teorije o porijeklu, o naravi i o povijesnoj funkciji umjetnosti. Zapravo, kaže Mikecin u predgovoru, »svaka epohalna misao, u koju valja ubrojiti i marksizam, sadrži implicite mogućnost utemeljenja određene teorije ili filozofije umjetnosti. U tom je pogledu čak nevažno pitanje jesu li osnivači marksizma više ili manje ekstenzivno i sustavno izložili svoje nazore o umjetnosti u formi kakve 'disciplinarno' strogo određene estetike, teorije ili filozofije umjetnosti« (str. V).

Istraživanja su dovela Vjekoslava Mikecina do zaključka da se razmišljanje o umjetnosti kretalo uglavnom u dva pravca, što pokušava i dokazati izborom tekstova. Ne našavši boljih termina, upotrebljava uvjetno termine: gnoseološki i ontološki. Pravac gnoseološke *estetičke* tradicije zacrtan je već s Aristotelom, te preko Hegela i Crocea ide sve do naših dana. Prema toj tradiciji umjetnost se definirala i tumačila samo kao poseban oblik spoznavanja čovjeka i svijeta, što je zajedničko uostalom cijeloj evropskoj kulturnoj tradiciji.

Ontološki estetički pravac, koji se razvija u okviru marksističkog mišljenja, gleda na umjetnost ne samo kao na oblik spoznavanja stvarnosti svijeta i čovjeka, nego je postavlja kao jedan oblik »nove zbilje«. Polazeći od Marxova pojma historijske prakse, ti teoretičari vide u umjetnosti posebnu »ljudsku slobodnu i stvaralačku djelatnost« koja uključuje ne samo jedan oblik spoznaje svijeta nego i težnju da ga mijenja, što znači da tako ostvaruje svoj ljudski povijesni svijet: »Uopšte uzev, umetnik prevazilazi ili pokušava da prevaziđe ličnom, često žestokom, katkada očajnom borbom granice i prepreke koje dato društvo protivistavlja ličnoj delatnosti (kada ove granice i prepreke postoje i suprotstavljaju se tom razvoju). On se trudi da otkrije, da uoči, da izrazi, da unese u svoje delo sve stvarno stečeno bogatstvo datog istorijskog trenutka. On se trudi da unese u delo 'celovitost životnih manifestacija' (Marx). Kao i ljudsko biće, umetničko delo je utoliko originalnije i individualnije ukoliko dublje učestvuje u (prirodnom i društvenom) životu« (Lefebvre, Ant., 49—50).

Danas više nitko ne sumnja u međusobna djelovanja svijesti i ponašanja nekog individuum. Međutim Goldmannu se čini da isto tako postoji »na nivou društvene grupe uvijek intimno prožimanje između misli i akcije koje djeluju nužno jedna na drugu. Svako važno djelo, svaki filozofski ili umjetnički pravac

ima određen značaj i vrši utjecaj na ponašanje članova grupe i, obrnuto, način života i djelovanja raznih društvenih klasa u danoj eposi određuje u velikoj mjeri intelektualni i umjetnički život« (Ant., 33). I Karel Kosik kaže: »ali umjetničko delo nije oblikovanje *predstava* i stvarnosti. Kao delo, i umjetnost oblikuje *stvarnost* i istovremeno, u nerazdvojnomo jedinstvu s tim izražavanjem, *stvara* stvarnost, stvarnost lepote i umetnosti« (Ant., 169).

Kada se govori o vrednovanju umjetničkih djela prošlosti, ima pravo Arnold Hauser kad tvrdi: »Umjetnički se smjerovi i umjetnička djela prošlosti tumače, otkrivaju, potvrđuju ili zanemaruju već prema stajalištima i mjerilima svake dane sadašnjosti. Svaka generacija ocjenjuje umjetničke težnje prošlih vremena više ili manje u skladu sa svojim vlastitim umjetničkim htijenjem; ona ih gleda s novim zanimanjem i sa svježim smislom tek ako se nalaze u smjeru njenih vlastitih ciljeva« (Ant., 91).

Otuda često pojava da određene generacije otkrivaju i pronalaze umjetnike odavna već prepuštene zaboravu i prašini.

Tako preko problema: umjetnost kao spoznaja, umjetnost i istina, umjetnost kao nova zbilja, priređivaču antologije otvara se četvrti problem: problem sudbine umjetnosti u povijesti. Za relacije: umjetnost — društvo, umjetnost — revolucija, umjetnost — povijesna istina, stavljene pod zajednički naslov: Umjetnost, društvo, revolucija, navedeni su tekstovi brojnih autora, među kojima i: Blocha, Trockog, Buharina, Gramscija, Krleže, Sartrea. Ovim tekstovima autor želi ukazati na zablude — doktrina socijalističkog realizma — nastale kao rezultat pogrešnog shvaćanja odnosa između društva i umjetnosti, umjetnosti i politike, umjetnosti i revolucije. A Brecht kaže: »Kod Shelleya se može vidjeti da realistički način pisanja ne traži odricanje od fantazije, ni od pravog artizma. Ništa nije ni realiste Cervantesa i Swifta spriječilo da vide kako se vitezovi bore s vjetrenjačama, a konji osnivaju države. K realizmu ne pristaje pojam uskoće, već širine. Sama je stvarnost široka, mnogolika, proturječna; povijest stvara i odbacuje predloške« (Ant., 99).

Zablude socijalističkog realizma dovele su do »degradiranja ne samo umjetnosti« nego njenim posredstvom i do »degradiranja čovjeka«. Jer svako dogmatsko određivanje »jedine funkcije umjetnosti čini mi se — kaže Ernst Fischer — da protuslovi biti umjetnosti; [...]. U stvari umjetnosti imaju različite i brojne funkcije i nije rijetko da su one međusobno protuslovne« (Ant., 191).

Danas je kritika — nastavlja Fischer — postala »životni princip moderne umjetnosti i književnosti«.

Međutim »ne zbog nje same. Postavlja se pitanje da se dozna, u ime čega pisac, umjetnik kritizira, ne u ime koje institucije, nego u ime koje ideje, kakve perspektive, kakve budućnosti ljudskog roda. Evo kako se Brecht o tome izrazio: 'kažemo da u čovjeku postoje mnoge mogućnosti, od njega se, dakle, može mnogo postići. Ne treba da on ostane takav kakav jest. Ne treba ga gledati samo onakvim kakav jest, nego kakav bi mogao biti. Ne moramo polaziti od njega nego ići k njemu' [...]; (dakle, Z. K.), uputiti se prema čovjeku anticipirajući preko njegova sadašnjeg fragmentarnog bića ono što je on u stanju da bude jednog dana« (Ant., 191—192).

Izabranim tekstovima, dakle, priređivač antologije želio je jasno istaknuti pravu marksističku orijentaciju, ontološku, koja je »izravna kritika svih vulgarizacija i dogmatizma« koji se pojavljuju u okvirima samog marksizma. Taj

pristup umjetnosti čini mu se dosad mnogo nadmoćniji od bilo kojega drugog. Autoru se čini, zajedno s Garaudyjem, da je stav prema umjetnosti zapravo »probni kamen tumačenja marksizma«. Lifšicov zbornik, i njemu slični, kao i neki komentari, iako dobronamjerni, kaže Mikecin, nehotice su poslužili »brojnim samozvanim ideolozima da iz toga bogatoga materijala izgrade dogmatske, tromе, nevjerojatno nemisaone i, po 'praktičkim' konzekvencijama, zastrašujuće normative estetike, poetike i teorije umjetnosti koje u svojoj tromosti uporno traju do dana današnjega« (Ant., Pred. V). Mikecin podržava Garaudyjevu misao da je »pitanje umjetnosti prije svega pitanje stvaranja, i zato će svaka mehanička ili idealistička deformacija, svako dogmatsko shvaćanje stvaralačkog čina imati u estetici neposredno vidljive posljedice« (Ibid.). Zato svojom koncepcijom estetike i svojim odnosom prema umjetnosti kao »specifičnoj ljudskoj stvaralačkoj djelatnosti« marksizam može najbolje pokazati svoju »snagu i nadmoćnost svojeg mišljenja«. Jer, zaključuje on, »umjetnost može koincidirati s velikim ciljevima revolucije samo tako da do kraja slijedi načelo slobode istraživanja i stvaranja« (Ant., Pred. XVI).

Budući je marksističko mišljenje »u biti 'mišljenje revolucije', to jest mišljenje o putovima obrata dosadašnje povijesti, u smislu realizacije humanijeg i smislenijeg ljudskog opstanka«, (Ant., Pred. XVI) ono se podudara s ciljevima umjetnosti, koja slijedi te putove na svoj specifičan način. I zato nikakav dogmatizam ne bi smio biti vezan uz pojam marksizma, pokušava dokazati uređivač ove antologije svojim predgovorom pod naslovom: »Problemi marksističkog shvaćanja umjetnosti« i svojim izborom uvrštenih tekstova.

Zlata Knezović

J. A. KRAVCENKO, Narodni front vo Franciji 1934—1938.

Izdateljstvo »Nauka«, Moskva 1972, 295.

Narodni front Francuske jedna je od najznačajnijih pojava međunarodnoga radničkog pokreta novije historije. Stoga je interesantna, sadržajna i kompleksna problematika nastanka i razvoja Narodnog fronta bila privlačna tema za mnoge francuske i strane historičare. Narodni front bio je snažan demokratski pokret u francuskom narodu koji je pridonio zaustavljanju prodora fašizma u Francusku i obezbedio sprovođenje dubokih socijalnih preobražaja. J. Kravčenko analizirala je jedinstvo svih levih snaga u borbi za demokratiju, a protiv fašizma i rata, u čemu je rukovodeću ulogu odigrala radnička klasa, odnosno Komunistička partija Francuske, okupljanjem svih progresivnih snaga radi zaštite nacionalnih i internacionalnih interesa. Autorica je u delu prikazala ne samo načine borbe radničke klase za svoja prava nego i mere vlade Narodnog fronta.

Na početku knjige nalazi se vrlo kratak uvod (5—6) u kome je koncizno i sažeto iznet predmet istraživanja te knjige. Autorica konstatuje da je taj