

je jača od zakona, bože me sačuvaj, kada ti neko lacka ka Lacmanin. Sada mu se, međutim, činilo da na časkanje ne bi pristao i da je skupio snage da Dragiši u brk skreše, da natera mečku u stupicu. Kao preopterećene, telefonske linije i nevidljive veze, između profesora Aksentijevića i nešto prestarelog Dobroslubova, bile su u smetnji, i to je dovoljan znak da se čuva. Iako mu je srce tuklo, negde u grlu, slušajući Dragišino hripanje.

Do podne je stigao u Novi Sad. Uzeo je materijale iz Sekretarijata i svratio do tetka-Milene da bar malo odpava. Onda je, oko 4 sata, krenuo da, preko Rume, izbjije na auto-put. Nad njim se prosto prosulo nebo i, da vožnja ne bude bez belaja, otkazaše brisači, baš kada su mu bili najpotrebniji. Morao je da mili, plašeći se da ga saobraćajna milicija ne zaustavi i poskrajne s drumu.

U Rumi je izgubio još dva sata, dok je tražio električara. Srećom, kalem elektromotora bili su netaknuti, samo je lager zaribao. Majstor nije ni ruke isprljao, a već ga je popalio za dvadeset hiljada.

Ne samo što će nacifrati pismo svom fakultetskom kolegi Seleniću, da ni pas s ukusnom mandžom neće pojesti, već će svojski da prione na posao. Ponovo mora da prekopa po rukopisima, da se strmoglavi u čitanje, da se oslobodi obaveza. Nije on ništavno Tajnikovo potrkalo.

Shvatiće, zasigurno, njegova dražesna ženica, nesporedni nastaju, ali se i izglađe, čak i u porodicama u kojima je beda za kućnim pragom. Zaneli su se, pa komrač, prosto otimaju od sebe, ko nesiti i zagladjani grabeljivci. Sedeci za stolom, u dnu sale, trpao je u usta zamašne, tople komade kajgane i zalivao ih je pivom, dok je u svesti slagao kockice i sastavljao končice, složeni goblen od događaja koje niti je tražio niti je mogao da spreči. Činilo mu se da se pozornica neka, sa zavesama što se otvaraju na venecijanski način, širi pred njegovim očima, a kapci su mu težali i od sitosti i od umora.

U sobici, na spratu, brzo se svukao i zagnjurio uzdrhtalo telo ispod čaršava. Udovi su mu trnuli, a njemu se učini da vidi prostranu, svećano osvetljenu salu Radničkog univerziteta »Braća Stamenković«, do poslednjeg mesta ispunjenu slušaocima. Pljeskalo se, oduševljeno uzvikivalo, bezoblično šaputalo, a zatim se sve utiša, samo je neko prebirao po dirkama klavira, na podijumu. Zastor se sam od sebe razdvoji, slično osmehu klovna, a na scenu, nasmejan, išeta, glavom i bradom, Dobroslubov, u vindjakni od jelenske kože, s neskladno nasadenom, lavovskom glavom na četvrtastom trupu, slamno plave kose, pa grmnju u mikrofona.

Sekretarica mu je u poverenju ispričala da, u vezi švaleracije, pouzdano zna kako je dobila mesto ona mala šmizla, znate, ona s velikom plavom pundom, što zanosi kukovima. Oh, kako Viktor ume da usitni, kada je žensko u pitanju, kako se matori lisac cifra i koketira, sladkak ko medovo saće! Sve obećava, život će da položi, kada mu ga niko i ne traži, ušta bezobrazna. Ljubazan, fin, pun taktičnosti.

Inače, tvrdila je Dobrića, Dobroslubov je pohlepan kao vuk, a oprezan kao lisica. Još mu se nije desilo da, u kakvom važnom poslu, omane. Jednoga potapše po ramenu, drugoga pogladi po temenu, trećega zalakati, pozove u kuću i počasti stranim pićima, ako je nešto pijanstva — porekne, kada obeća, zaboravi; vatraj i ima kefalo.

Retko se kada, kao u tom tonjenju u san, Bogoljub naslušao lepih ideja, nešto baš onako gala: o univerzalnoj stvaralačkoj čini i o opštedruštvenom značenju umetničkog stvaralaštva, iako se, zagledan u nezgrapnu figuru Dobroslubova, čudio kako to da se skraćuje, da se razlaže u nekakvu braonkastu masu, kada je umilna melodija njegovog glasa umirujuće delovala na Bogoljuba.

Do zore se nekoliko puta trzao iz obamrlosti, u panici. I uvek, kada bi ponovo sklopio oči, činilo mu se da juri prema Zagrebu, ka kojem je bio siguran da više neće pogrešiti. Primetio je Bogoljub da se kraj njega, u sali, nalazi Minina svojta, obučena čisto i uredno, ali po seljački, namirisana opojnom ambrozijom Sanoara i nasmejana, kao u ona davna vremena, kada je mladom bračnom paru Aksentijeviću dolazila u povođane. S torbama punim đakonija, slasnih komada mesa i rakije. Sa čebadima u zadružnim prodavnicama kupljenim i rukom vezenim stolnjacima. S pletenim korpama prepunim neobranog sira i s jajima na kojima se nalazilo po koje zaostalo kokošje perce. Posle dvodnevnog pijanstva i vožnje po kišurini, to je čak i za mirnog, snom opijenog profesora Aksentijevića bilo suviše.

Samo u jednom je Dragiša Selenić imao pravo: ti koncentrični krugovi bili su zamene za isečke iz njegovog sećanja, kojima nije pronašao mesta. Sve mu se, u neredu, sručilo odjednom i, da nije bilo pijanstva, uspeo bi da ih sredi, u pameti, kao u kakvoj kartoteci.

Odvojio se od rodbine, godinama nije posetio strika-Spasoja, u Crnoj Gori. Umesto čistih, kamenitih strana Komova, prividala su mu se venecijanska pozorišta i nekakvi umilni razgovori. Ni to više ne sme da dozvoli.

I kada je, posle podvriskivanja, ponovo hteo da krene u prećicanje, duž drumu izlokano od kiše ustali se linija svetlosti, zbog koje je bio siguran da više neće pogrešiti. Primetio je Bogoljub da se kraj njega, u sali, nalazi Minina svojta, obučena čisto i uredno, ali po seljački, namirisana opojnom ambrozijom Sanoara i nasmejana, kao u ona davna vremena, kada je mladom bračnom paru Aksentijeviću dolazila u povođane. S torbama punim đakonija, slasnih komada mesa i rakije. Sa čebadima u zadružnim prodavnicama kupljenim i rukom vezenim stolnjacima. S pletenim korpama prepunim neobranog sira i s jajima na kojima se nalazilo po koje zaostalo kokošje perce. Posle dvodnevnog pijanstva i vožnje po kišurini, to je čak i za mirnog, snom opijenog profesora Aksentijevića bilo suviše.

PROBLEMATIZOVANJE LIKOVNE KRITIKE

marko nedeljković

Razmatranja koja teže da uspostave pitanje celishodnosti i naučno-saznajne uloge kritike javljaju se kao posledica osporavanja kritike i njene uloge u kulturnom životu. Primenba o kritici koju je svojevremeno izrekao Džon Kejdž (John Cage) u intervjuu »Njujork Tajmsu«, mogla bi da posluži kao reprezentativni »model« u naše vreme rasprostranjenog shvatanja: »Znate li, na primer, danas neku kritiku koja vam može koristiti? Pitam se sve više kakva je profesionalna uloga kritičara. Ne čini mi se da je ono što kritičari kažu zanimljivo. Njihovo delovanje ne utiče na moj rad. Na moj rad utiče moj vlastiti rad i ono što drugi umetnici rade«.

Doista su brojni povodi da se likovna kritika posmatra kao necelishodna disciplina, bilo na način svodenja njenog programa na proizvoljan momenat utiska, bilo u vidu tvrdnji koje — poput Kejdžove — kritiku u potpunosti dovode u pitanje.¹ Ali, kao što u načelu nije sporno da se bilo koja disciplina može dovesti u pitanje i izložiti temeljitom preispitivanju, tako bi moglo biti sporno pitanje načina tog osporavanja. Prihvatljiva je stoga pretpostavka da ono što se naziva kritika nije teorijski razvijen i fundiran »sadržaj« koji bi mogli da nazivamo disciplinom. Međutim, da bi se to pokazalo, nužno je razlikovati postupak konstruktivnog problematizovanja pitanja o mogućoj necelishodnosti kritike od pristupa koji ne prelazi okvire »zdravorazumskih« primedbi.² Jedna postavka Gaetana Picon (G. Picon) pruža mogućnost da se uspostavi »tvrdoglavi« argument protiv svakog zagovaranja »zdravorazumskih« primedbi: »Svaka umetnost bi mogla da ne postoji: a svest koja se njome bavi ne može to da čini a da ne pronađe makar i približno opravdanje njenog postojanja«. Ovaj Piconov argument, međutim, ne isključuje temeljito razmatranje o kritici i njenoj »disciplinarnosti«, kao što, takođe, ne isključuje i onaj niz meta-pitanja koja se postavljaju u svakoj njenoj empirijskoj primeni. Upravo ovu neophodnost, po svoj prilici, određuje i Picon, kada primećuje da je »u svakom slučaju jedini pozvani posmatrač samo onaj ko je svestan svega što mora da uključi u njegov odnos prema delu«.

Ali, nije li potrebno da raščlanimo izvesne pojmove koji se podrazumevaju: šta je to, najpre, odnos prema umetnosti?

Da li je prihvatljivo polazište da se svaki odnos prema umetnosti ukazuje, u svojoj suštini, kao problem naznačavanja predmetnog područja u kome ovaj odnos traži mogućnost reproduktivnog razumevanja. U opštem određivanju ovo predmetno područje se može sagledati kao primarni i sekundarni smisao »razloga« jednog mogućeg razvoja umetnosti. Rekao bih da ovaj pojam »razloga« najpre odgovara značenjskom prostoru onog mnoštva događaja koji su prethodili i uticali na pojavu izvesne likovne materije. Njime se, zatim, može označiti onaj skup činilaca koji je omeđen granicom umetnikove nadarenosti i njegovim odnosom prema likovno-problemskoj tradiciji. Pitanje o kritici umetnosti, kao problem odnosa prema umetnosti, sada se može posmatrati na značenjskom planu, pod pretpostavkom da oznaka »kritika« odgovara primarnom, a oznaka »umetnost« sekundarnom smislu »razloga« jednog mogućeg razvoja umetnosti. Predmetno područje ovog raspravljanja je približno određeno predlaganjem značenja složene pojmovne celine koju zovemo »kritika umetnosti«.³ Odnosi između pojmovnih članova te značenjske celine pružaju mogućnost da pitanje o kritici umetnosti postavimo i sagledamo na problemsko-teorijskoj ravni. U toj celini, terminus primus (tp) odgovara značenju »kritike«, a terminus secundus (ts) odgovara značenju »umetnost«.

A) U prvom varijetetu »tp« dobija značenje višeg pojma, a premisa koja se iz njega izvodi apsolutizuje značaj istorijske pozadine likovnog dela. »Ts« u ovom varijetetu zauzima mesto nižeg pojma, a njegova značenjska vrednost se zapostavlja. Na taj način narušava se ravnoteža između pojmovnih članova pojmovne celine, što na teorijskoj ravni ima za posledicu jednostrano tumačenje i apsolutizovanje značaja istorijske pozadine likovnog dela. Kritičko-teorijsko sagledavanje »razloga« mogućeg razvoja umetnosti bilo bi, u slučaju ovog varijeteta, neopravdano suženo samo na istorijsku dimenziju, tj. na shematizam tzv. umetničkog suda za koji L. Venturi (Lionello Venturi) u *Istoriji umetničke kritike* piše da »se može predstaviti kao koincidencija univerzalnog pojma umetnosti i neposrednog saznanja pojedinog umetničkog dela«.⁴

B) U drugom varijetetu »ts« ima značaj koji, u okvirima opšteg pojma, označava supermativni član. Premisa koja se izvodi iz ovakvog odnosa pojmovnih članova daje za pravo onim kritičko-teorijskim gledištima koja umetničko delo posmatraju kao pojavu »za sebe«, nastalu u autohtonom umetničkom prostoru. »Razložiti« mogućeg umetničkog razvoja sagledani su ovde u izrazito indeterminističkom značenju, a likovna dela kao pojave bez opšteduhovne i kulturne predistorije, kao »savršene forme« — kako je smatrao L. Venturi — koje »ne treba upoređivati s drugim formama ili s jednim tipom forme (kao što je klasična forma), već treba rekonstruisati umetničkovu ličnost i razumeti da li se ona upila u sopstvenu stvaralačku maštu«.

Ako je prihvatljiva Pikonova postavka da »svaki u potpunosti određen odnos između dela i onoga ko to delo posmatra nastaje posredstvom jednog iskustva o umetnosti, refleksivnog i usmerenog u jednom pravcu«, onda nam se nameće sledeće pitanje: da li je potrebno da raspoložemo saznanjem o razlozima i prirodi usmerenosti naše refleksije? Da li to saznanje pruža odgovor na pitanje o »određenosti« jednog takvog odnosa?

U Velflinovoj (H. Wofflin) izvornoj formulaciji, koju mnogi antiformalistički teoretičari olako previđaju, problematizovanje odnosa prema umetnosti sadržano je u pitanju: »da li je promena oblika shvatanja posledica unutrašnjeg razvika, razvika u aparatu shvatanja koji se unekoliko vrši sam od sebe, ili neki podstrek spolja, drugo interesovanje, drugi stav prema svetu uslovljava takvu promenu?« Čini se da implikacija ovog pitanja navodi na zaključak da »određenost« izvesnog odnosa prema umetnosti podrazumeva neprekidnu samorefleksiju kojom bi se predmetno područje uvek iznova konstituisalo. Jer, ključne tačke razvoja mogu biti — kako bi rekao Velflin — daleko iznad oblasti opisne istorije umetnosti kao jednog mogućeg odnosa sa svojstvenom saznanom strukturom.⁵ Kritika umetnosti u određenosti svoga odnosa, u usmerenosti svoga dotadašnjeg iskustva, tada ne obuhvata ključne tačke razvoja i one oblike koji nastaju usled izvesnih promena u tom razvoju. U nekoliko napisa, koji u različitom opsegu problematizuju prisustvo raznih idejno-kulturnih slojeva, želeo sam da »skiciram« današnju situaciju likovno-kritičke kulture. Pokazalo se da ta složena idejno-kulturna »stratifikacija« sadrži, pored ostalog, neaporetičnu misao koja neprekidno traži i nalazi izvesne tačke uticaja, bez osnove pokušavajući da predstavi svoje, često ideologizirane fraze kao relevantnu teorijsku misao.⁶ Međutim, relevantnost teorijske misli je sadržana u pretpostavci da se vlastito stanovište mora dokazivati i obrazlagati, relevantnost se pokazuje kao »sposobnost — filofska aktivnost koja je tokom filofsokog razmatranja pokazala da je uspeła shvatiti ostala stanovišta, da je objasnila, kako njihovu istorijsku opravdanost, tako istovremeno i uslove njihovog prevazilaženja, da u svojoj vlastitoj egzistenciji realizuje istinu kritikovanih gledišta, a time dokazuje njihovu jednostranost, omeđenost i lažnost« (KOSIK, 181). »Određenost« današnje kritike čini se da je uslovljena horizontom koji omogućava dalje i dublje problemsko sagledavanje moderne. Kritika koja se temelji na jednostavnosti i u osnovi pozitivističkom postupku razdvajanja celokupnog totaliteta dvadesetovekovne umetnosti na (1) »tradicionalističku tendenciju« — koja prihvata jezike klasičnih umetničkih medija i nasleđuje i produžava optimalne funkcije umetnosti — i (2) avangardu, radikalno je onemogućena već samim pristupom. Njena nemogućnost je sadržana u proizvoljnom postupku izdvajanja izvesnog aspekta »tradicionalne« umetnosti, koji se proglašava aktualnim i danas prisutnim, umesto da se teorijski prodube pitanja naznaka po kojima se moderna umetnost smatra »modernom«. Ovoj kritici, izgleda, nije do toga da evidentira izvesne promene i objasni razloge tih promena. Zbog toga ona i izbegava načelni stav da se razlozi izvesnih promena ne mogu uspešno objašnjavati svodenjem aktuelnog na prošlo, već utvrđivanjem osnove za razlikovanje aktuelnog od prošlog.⁷

Postavili smo pitanje »određenosti« odnosa prema umetnosti. Ako ovo pitanje sagledamo u sklopu pitanja o modernoj umetnosti, onda izgleda opravdano da ga uslovimo celinom značenja i perspektivom koja problem »povesnog« vidi kao osnovni problem. Kritička refleksija koja gubi iz vida početne temeljne kontroverze, sveukupnu istoriju problema moderne, izlaže se opasnosti da postane mukli odjek bez zvuka, zatvoren u krugu sopstvenih ograničenja.

NAPOMENE:

1 Koliko je nezahvalna, toliko je potrebna analiza uzroka usled kojih dolazi do svodenja kritike na proizvoljne »utiske«. Između ostalih, valja istaći političke koji se pokazuju u okolnosti da politički arbitraža posredno svodi kritiku na »utiske« kritičara, koji svojom procenom ne može dovesti u pitanje procenu političkog foruma. Ove procene izriču se na način koji ne ostavlja mesta sumnji da je procena ništa drugo od konkretna primena »viših principa«. Ali, redukcionizam izražen u »ništa drugo do«, poznat iz analize K. KOSIKA, pokazuje zbog čega, u stvari, političke procene ne dotiču problemska i strukturalna pitanja umetnosti i ne mogu odmeniti kritiku.

2 Primedba o kritici koju je izrekao KEJĐŽ ukazuje na uslove koji utiču na stvaranje »zdravorazumskih« primedbi. Ova primedba, naime, potvrđuje KOSIKOVO upostavljanje da se »pojave i pojavne forme stvari stihijski reprodukuju u tekucem mišljenju kao stvarnosti, ali ne zato što su na površini i najbliže čulnom saznanju, nego zato što je pojavna slika stvari prirodan proizvod svakodnevnih prakse... svakodnevnih utilitarnih praksa stvari »tekuće mišljenje«... kao oblik svoga kretanja i svoje egzistencije... tekuće mišljenje je ideološki oblik svakodnevnog ljudskog delanja« (Dijalektika konkretnog, 39).

S druge strane, »zdravorazumske« primedbe predstavljaju »nekritičku« naivnost koja ni ne sluti da su za shvatanje duhovnog razvoja i njegove proble-

matike potrebna specifična pojmovna sredstva, bez kojih je empirijski materijal ili nerazumljiv i nedostizan, ili govori besmislice i svojom »skrivenom istinom« podbacuje (isto, 174).

3 Može se postaviti pitanje zbog čega se pojmovni članovi sintagme »kritika umetnosti« dovode u vezu sa smislom »razloga mogućeg razvoja umetnosti«. Takvo pitanje, međutim, previđa da »kritika« podrazumeva istorijsku svest kojoj značenjski odgovara primarni smisao »razloga«, a to je »poves«. Drugi članak, pak, obuhvata umetničku praksu u kojoj se bezbroj individualnih perspektiva uklapa u ono što nazivamo »umetničkom«. Opravdanost ove značenjske korelacije sadržana je u nametu da se pokaže da pojmovna celina »kritika umetnosti« može da postoji samo ako je uspostavljena pojmovna ravnoteža njenih članova. Varijete »A« i »B« uopšteno pokazuju slučajevne narušavanja te ravnoteže.

4 Od posebnih je važnosti, čini mi se, problematizovanje shvatanja kritike kao eksponenta istorijske svesti koja — kroz određeni postupak — saznanju funkciju zasniva na »koincidenciji« i na shemi koju pominje L. VENTURI. Shematizam ove postavke zaklanja bitnu okolnost da istorijska svest »(univerzalni pojam umetnosti)« predstavlja potku izvesnih saznanja kritičkih modela koji počinju na mreži pojmova i teorijskih stavova. Funkcionalno značenje ovih modela može se sagledati tek u obuhvatnosti ovog osnovnog totaliteta — istorijske svesti. Čini se da je upravo zbog toga pitanje povesnog ono ključno kontroveržno pitanje.

5 Već više od pet godina, od izložbe »DRANGULARIUM« održane juna 1971, moguće je pratiti razvojno uslovljavanje stvaralačkih koncepcija koje podrazumevaju suočavanje s ontološkim bićem likovne umetnosti. Ova stvaralačka praksa je bila predmet procenjanja koje je vrednosne zaključke izricalo u vidu neutemeljenih sudova, bez osnovnih oznaka teorijske obrazloženosti. Apriorno proglašena stranim »neumetničkim entitetom«, ova praksa je, istovremeno, imala nepovoljan odjek u vodećim beogradskim listovima. Sve to, međutim, ne bi bilo vredno pomena da ovakve okolnosti nisu pokazale skromne mogućnosti naše likovno-teorijske kulture, u kojoj još nije došlo do ozbiljnijeg teorijskog problematizovanja.

6 Likovno-kritička i teorijska kultura su samo delić likovne kulture. Da bi se stekla predstava o celini situacije nužno je kroz JAVNU POLEMICKU REC ukazivati na sve one koji i dalje povlađuju zabudama da je kultura područje neobavezosti i svakojače (recenzentske, kritičke i trgovačke) kombinatorike. Obrazložena polemika reč o pojavama u kulturi ne može se poistovetiti s pogrđnim smislom tzv. društvenog angažmana. To je preduslov svakog istinskog angažmana. Na javnom SVETLU se jedino može pokazati sva ta »društveno i stručno korisna« umišljenost koja uvek koristi SENKU kulturnog i političkog oportunizma. To je »stručnost« bez granica i obzira. Ona potezom pera, kao čarobnog štapa, promovise teoretičare likovne umetnosti.

a) Kada Aleksa ČELEBONOVIC objavi napis »Likovna umetnost u delu Ota Bihalji — Merina, onda to za istog pismenog čoveka znači da se Bihali, između ostalog, bavio likovnom umetnošću. Kad tamo! — u napisu je reč o »terenu misli« koja prati umetnost, ali nije objašnjeno zbog čega bi se prihvatilo da je to »terena« teorijske misli. A. Čelebonović se u tom košmaru neukusnih fraza poziva na podatak iz jedne nemačke publikacije, da bi dokazao da je Bihali bio saradnik i urednik časopisa »LINKSKURVE«. Pre nešto više od godinu dana, međutim, naveo sam podatak iz Enciklopedije JILZ (tom prvi, str. 390) iz koga se vidi da je, u stvari, Pavle Bihali bio saradnik levičarskih časopisa u Nemačkoj između 1930—32 (upor. »POLITIKAI«, II, 1975).

A. Čelebonović, izgleda, nije poznato ono što je opštepoznato: da se izvestan kontroverzni podatak ne sme koristiti kao potvrdu. Taj doajen i misionar evropske kulture na divljem i crvenom Balkanu ovoga puta predviđa ono što je elementarna norma javne reči.

Bilo kako bilo, da bi A. Čelebonović promovisao Bihaliju za teoretičara likovne umetnosti nije dovoljno da navodi broj od 669. bibliografskih jedinica Ota Bihalji, već se očekuje da on i kritički analizira (upor. »KNJIZEVNE NOVINE«, 509, 16. 4. 1976).

b) U napisu Koste VASILJKOVICA »Praksa čula i duha« privlači pažnju medaljon izvanredno očuvanog dogmatizma. I pored toga što kritičke pozicije P. Vasića i K. Vasiljkovića, budući neutemeljene metodološkim obzirima, već duže vreme lebde u prostorima neobavezosti, one ipak uspevaju da ostvare »kontakt s praksom« u vidu malih iskrica dogmatizma. Ali — avaj! To ne može zameniti teorijsko i kritičko sučeljavanje s podrazumevajućim polemikim razvijanjem i tumačenjem spornih problema, njihovih nijansi i, konačno, svih implikacija koje slede. Najzad, ako je pre nekoliko meseci moglo da se prihvati opravdanje ili izgovor za izbegavanje teorijskog sučeljavanja, danas — posle polemikog izazova Slobodana Mijskovića i Rase Tođosićevića u beogradskom »STU DENTU« — to više nije stvar. Već teorijiskog znanja. Napis »Praksa čula i duha« (upor. »KNJIZEVNE NOVINE«, 527, 16. I. 1977, str. 9) sadrži jednu dogmatsku formulu koja varira motiv o navodnom »importu« avangardističkog hita, tzv. konceptualne umetnosti. To je, izgleda, način koji je jedan beogradski kritičar izabrao kako bi, neobrazloženo i dogmatski, izbegao polemiku u stvaralačku koncepciju proglasio »nepostojjećom«.

7 Izgleda da i kritičar NIN-a ima priviđenja »krize« umetnosti — u tom zabavnom štivu za beogradske domaćice i pravoslavni živali — koju u samrtnom ropcu prepoznaje, kakvog li poređenja, u ANTIHISTU (upor. NIN br. 1336 od 15. 8. 1976). To lako pero likovne feljtonistike, u BENJAMINOVOM smislu reči, prosulo je toliko mastila da se više uopšte ne može razaznati šta je to moderna umetnost, kao onaj presudni impetus ovog veka, a šta pojedini »recidivi« u današnjoj umetnosti. Retko kada smo imali toliko pozitivističke mitologije koja tako lupko obrće reči da se to granadi sa sludnjavim trikovima mađioničara koji je, na žalost, zaboravio osnovno pravilo: piši prema empiriji, a ne prema očekivanju tzv. čitalaca!

Za KADIJEVIĆA si sama aktuelna situacija implicira stanovište po kome je umetnost u svojim poslednjim prorodima već napustila »svoj domen«, prešla u sopstvenu suprotnost, u antiumetnost.

Ali, nije li ovde potrebno reći da su nimalo razgovetne teze njegovog napisa napustile »svoj domen« smislenosti i prešle u svoju suprotnost, u contraditio in adjecto....

U tekstu koji prethodi napisu iz NIN-a Đ. KADIJEVIĆ već povlađuje »bakuku« krize: »Odista, aktuelnost ove tendencije oseća se, prvenstveno, u kritičkoj sferi, u pitanjima stvaralačke etike i svesti.« Kadijević misli na »neoromantizam« prim. M. N.) Metodologija tog kritičizma je upravo suprotnog smera u odnosu na metodologiju dojučerašnje avangarde. Umesto zastrašujućih prizora agonije umetnosti i izumiranja lepote na »nultoj tački smisla« (koji, izvesno, nisu ganuli savest našeg samozadovoljnog sveta) neoromantičari se ponovo laćaju klasičnom ideala lepote kao, možda, delotvornijeg kritičkog oružja« (upor. »PO-

Čini se da nije potrebno iskustvo člankopisca da bi se u ovom stavu učilo vrednosno-negativno preudiciranje: »dojučerašnja avangarda«, agonija umetnosti, »izumiranje lepote«. Niti je, izgleda, neophodan osećaj za jezičke nijanse da bi se učilo pretrajvanje: da bi naglasio »kritičnost« Đ. KADIJEVIĆ koristi izraz »kritizizam«. Međutim, osnovna ravan mistifikacije u ovom tekstu počiva na tematskim motivima u kojima se objašnjavaju relati umetnosti-društva-pojedinca. Ishodište takvog tematizovanja vidi se u zgradni navedenog stava, gde kritičar konstatuje da »dojučerašnja avangarda« nije uspeła da »agane savest našeg samozadovoljnog sveta«. Kritičar NIN-a, kao što se može videti, pored sklonosti za mistifikovanje ima dramski talenat. Čitalac je pogođen u samo središte »teze«... iz agonije i ruševina, iz dugotrajne bolne krize, kroz dim i palež, pomalja se neumitno otelotvorenje klasične lepote — podmladeni FENIKS neoromantizam.

Ali, posle uzdah olakšanja (jer, eto, umetnost je ipak »spasena«), oni manje lakoverni čitaoci pitaju se gde je u tom prizoru »vaskrsenje« kritičar, od koga se, ipak, očekuje empirijska analiza likovnog bića »neoromantizma«.

Ovo, svakako, nije jedini dokaz da se u poslednje vreme oko umetnosti razigrava veoma zamršena INTRIGA krize. Lažno i neproblesko pitanje »krize« podrazumeva ono što je od Ž. M. GIJOA (Guyau) poznato kao dekadencija i stoga to pitanje i nije tako naivno. Upotreba ovog pojma navodi da »treba nešto uraditi« da bi se kriza umanjila ili otklonila. U takvoj upotrebnosti ovaj pojam može da predstavlja »teorijski« alibi onih duhova koji razvoj kulture i pitanja umetnosti posmatraju kao nekakvo »presipanje« sadržine iz jedne forme u drugu. O krizi se može govoriti samo uslovno, s jasnim naznakama da je reč o krizi onih institucija koje se bave kulturom u ime društva. To je kriza

jednog praktičističkog »empirizma« koji se kloni svake refleksije i obrazlaganja; to je kriza izvesne prakse finansiranja, ulaganja i odlučivanja, koja se ne od-
vija javno, već do javnosti dospeva u obliku odluka bez najnužnijih obrazlo-
ženja. Na to upućuje i dovoljno alarmantan osvrt M. KOMNENIČA o skorajšnjem
primeru takve prakse saveznih institucija koje jugoslovensku umetnost u ino-
stranstvu predstavlja tzv. NAIVOM (upor. »POLITIKA«, 13. 3. 1976). Ali, ima i
osvrta koji ništa manje alarmantno umiruju i onako uspavanu javnost. U na-
pisu »Križa koja to nije«, Sreto BOSNIAK kao da računa s tom uspavanošću,
pa predlaže ovaj lucidni sofizam: »Teško se, dakle, mirimo sa činjenicom da
SALON nije samo ono što je izloženo već i ono što se na njemu ne vidi«. (pod.
M. N. upor. »POLITIKA«, 18. 12. 1976).

S druge strane, kritička analiza Slobodana MIJUSKOVIĆA dozvoljava da se
govori o svojevrsnoj krizi likovne kritike. Sve do njenog objavljivanja (upor.
KNJIŽEVNA REČ, 51) izgledalo je da je likovna kritika razrešila sve probleme,
sudeći po bljutavo samouverenim nastupima izvesnih kritičara. Međutim, opšta
situacija likovne kulture u nas znatno je određena činjenicom da je kritika svo-
je operativne postulate retko dovodila u pitanje, te tako u velikom broju slu-
čajeva nije ispunjavala uslov da se smatra pozvanom kritikom. Jedan deo kri-
tike nije postovao ni osnovni logički uslov — Dictum de omni et nullo — u
opštem procenjenjivanju celine savremene likovne prakse u nas. Po svoj prilici ne-
sigurna u svoje saznanje sposobnosti i argumente o tome kako »tradicionalistička
tendencija«, navodno, »produžava optimalne funkcije umetnosti«, ova kritika je
isključila, prvi put posle više godina, eksplisitnu netrpeljivost prema kompleksu
drugih pojava u modernoj umetnosti. Bilo je, izgleda, potrebno sačekati misti-
fikatorske teze o »agoniji« i »antihristu« da bi se konstatovalo da je kritika
najzad, pa makar samo tako, priznala empiriju. Zaista, to je prava hegelovska
samouverenost! Ne bi me iznenadilo ako bi se uskoro, na istovetan način, do-
kazivalo da i tzv. NAIVA produžava optimalne funkcije umetnosti.

CINIZAM I REVOLUCIJA

zoran pistotnik

ciničan -čna -čno, koji prezire
opštevažeće vrednosti, pods-
mešljiv; cinična bezobzirnost;
ciničan pogled na svet

(Rečnik slovenačkog književ-
nog jezika, I)

ciničan -čna -o (lat. cynicus
od gr. kynikos, pseći, od kyon
pas) bezobziran, bezobzirno
otvoren; podsmešljiv, prezir-
ljiv, upor. cinizam

(France Verbinc, Rečnik stra-
nih reči, CZ, Ljubljana 1971)

Kao elementarni odnos pojedinca prema svetu, cinizam je
sazna(va)nje. Kao svojstvo pojedinaca koji misle, cinizam je, ta-
kođe, znanje. Budući da poseduje obe ove komponente cinizam
je i kreativnost (3). Proizlazeći iz ovoga, neće biti teško pokazati
da je tvrdjenje o identitetu cinizma i nihilizma laž koja može
biti samo plod zdravog razuma omreženog sličnim lažima. Sva-
kako stoji da biti ciničan znači odbijati ovaj ovde postojeći svet.
Dotle je put ta dva odnosa prema svetu zaista zajednički, ali,
uz to, zdravi razum ne dopire dalje nego dotle; carski je za nje-
ga put koji ga do tog mesta vodi, a u zbilji je to plicak gde na-
seda (sebi samom). Cinizam je stvar povesti, cinizam kao znanje
povest (s)poznaje. Kao takav, pak, saznanje i budućnost. Zato je
cinizam odbijanje ovog sveta kao tako postojećeg sveta, ali ne
u ime nekog drugog, izvan ovog egzistirajućeg, ili uopšte nikak-
vog sveta; to je odbijanje sveta kakav postoji u ime budućnosti.
Nihilizam za to nije kadar, jer ne poznaje povest, ne poznaje isti-
tinu ovog sveta, poznaje (možda) samo (redo)sled (mučnih) do-
gađaja. Nihilizmu se ono što postoji jednostavno ne sviđa; a po-
stojeće je za njega ceo svet, predstavlja za njega istoriju koja će
se njegovom akcijom zaključiti (4). Tako se ispostavlja još jed-
na razlika koja deli nihilizam od cinizma. Prožet optimizmom,
cinizam se pokazuje kao radost življenja, kao smeh koji pod-
stiče — nihilizam je pesimizam priteran u čorsokak. Nihilizam
je moć destrukcije, njegova akcija je napad na postojeće, ali i
ništa više, te je tako samo onanisanje, samoubistvo. Cinizam je
moć negacije, misao sukoba s postojećim, da bi mu se istrgla
moć oduzeta onom podvlašćenom, da bi ono tako iznemoglo i
postalo dubrivo novog u zemljištu ovog sveta.

Zamišljen tako, cinizam se istreže iz maglovitih močvara zdra-
vog mozga, gde se pojmovi jedan drugome uvlače u tur i, pri to-
me, smatraju da su time dobili pravo da se imenuju onim što
nisu, pravo da boljim od sebe oduzimaju ono što ovima pripa-
da, da se maskiraju tuđim kostimima, da bi tako sakrili svoje
poreklo i izvor, te u ime nekog drugog sprovodili svoje perva-
rije. Događa se, međutim, i nešto drugo, važnije od prethodnog.
Pojam se postavlja tamo gde spada, na svoje rodno mesto, u
svoju pravu okolinu. Tu, i kao takav, cinizam se pokazuje kao
ono što jeste — kao preduslov svakog revolucionarnog delova-
nja; svaka revolucija je istinito kvalitativno stvaranje, samo ako
je njen odnos prema postojećem ciničan. Sam cinizam još nije
revolucija, pojavljuje se samo kao još-ne-opredmećena, predmete
i ljude još-ne-pogađajuća revolucija. Cinizam samo otkriva stva-
ri kao stvari, kao pojedincu tuđe predmete; ukinuće ove otuđe-
nosti je posao svojstven revoluciji. Tako revolucija egzistira u
cinizmu kao mogućnost; cinizam je revolucionarna potencija,
njen eros, revolucija u pripremi. On je onaj svesni odnos po-
jedinca prema svetu, koji je crvena nit/pokretač povesti, koji os-
lobađa, očovečuje, koji je garant budućnosti/prihodnosti koji
kao takav ne može dopustiti da se samo/u celosti dogodi bu-
dućnost/bodočnost (5).

Ša slovenačkog preveo autor

00

Kao uvođenje:

»Filosofija uopće ne može početi, a da se ne otrgne od uobi-
čajenosti i njezine vezanosti« (E. Bloch, Subjekt-Objekt, Naprijed,
Zagreb 1975, str. 38).

»Ono što se naziva zdravi ljudski razum, sam je često vrlo
nezdrav. Zdrav ljudski razum sadržava maksime svoga vreme-
na... To je način mišljenja jednog vremena u kojem su sadrža-
ne sve predrasude tog vremena: misaona određena vladaju njim,
a da on nije toga svestan« (Hegel, Werke XVI, str. 36).

»U historiji se filosofija pojavljuje samo tamo, gdje se i uko-
liko se stvaraju slobodna shvaćanja. Duh se mora odvojiti od
svog prirodnog htijenja, od potonulosti u tvar« (Hegel, Werke
XII, str. 113).

01

Niko, ni živo biće ni stvar, nije se još rodio/nastao kao ci-
nik. Pa tako ni čovek. Još nije bilo ciničnog novorođenčeta. Tek
u dodiru pojedinca sa svetom, u svoj njegovoj celovitosti i raš-
članjenosti, pojavljuje se cinizam kao takav. Tako je cinizam jed-
an od elementarnih odnosa pojedinca prema svetu; individue
prema prirodi i prema drugoj individui. On je reprezentativni
produkt specifično oblikovanog sveta koji se postavlja naspram
pojedinca kao tuđa, poznata ili nepoznata sila, sveta otuđenja,
neljudski oblikovanog sveta. Cinizam je tipičan odnos prema sve-
tu koji vlada; samo onaj koji je (savladan prisiljen je da živi
sa cinizmom, i to u dvostrukom smislu: cinično, na ciničan na-
čin i pod udarom cinizma. Jer, živi u svetu čija je konstituen-
ta vlast(održstvo), znači živeti u ciničnom svetu (1). Vlast je uvek
cinizam (1), cinizam poricanja (i u tom poricanju zaboravljanja),
tako da su (jo) (pod)vlašćeni nužno potrebni, da su njen egzisten-
cijalni preduslov. Vlast može biti vlast samo zbog (pod)vlašćenih.
Ipak, vlast tvrdi da joj (pod)vlašćeni nisu potrebni, da ona može
sama bez njih; vlast hoće da bude to što jeste po prirodi, po
nužnosti. Bez vlasti se ne može, bez (pod)vlašćenih može — to
je logika vlasti (2). Cinizam je tako onaj elementarni odnos po-
jedinca prema svetu koji je svojstven upravo (pod)vlašćenima
koji misle; cinizam je moguć samo kao cinizam mislećih (pod)-
vlašćenih.

NAPOMENE:

1 Ipak, ovakav cinizam nije istinski cinizam; to je cinizam radi (istinskog)
cinizma; za to je poverljivost cinizam, cinizam kao poverljivost. Kao što je (pod)-
vlašćeni (pod)vlašćeni toliko dugo dok postoji ono što ga (pod)vlašćuje, vlast;
kao što je nemoguć, nema moći za sebe i za svet u kome živi, sve dok svoju
moć — koju mu je vlast uzela te je sam prikazuje kao svoju, uperenu upravu
protiv njega samog — ne pridobije ponovo natrag i tim činom ne poništi vlast
i otvori vrata (pozlatom sve prekrivenja) kaveza u svet slobodnog razvijanja ove
moći, tako je i vlast ne-moćna — ne-moćna, jer nema svoje vlastite moći, bu-
dući da je moć koja se prikazuje kao njena — tuđa moć, i da je ovo, njoj
tuđe, traži natrag; bez svoje vlastite moći nije moguće savladati tuđu, pa čak
i ako si je (lukavstvom ili podmićivanjem) prisvojio. Zato vlast pokušava da bu-
de cinična, jer oseća da je upravo cinizam ono što za nju predstavlja opasnost;
de cinična, jer oseća da je upravo cinizam ono što za nju predstavlja opasnost;
cinizam je (posrednik između (pod)vlašćenog i otuđene mu moći. Ali, takav ci-
nizam je (pod)vlašćen (pod)vlašćenim i otuđene mu moći. Istina leži na drugoj
strani, na strani za koju on tvrdi da uopšte ne postoji, jer je istina moć i tako
ne-moćnima koji su moć ukrali drugima i sada drže zbog nužnosti vraćanja.
A tu je negde izvor pejorativnog prizvuka reči cinik, cinizam u zdravim mozgo-
vima ljudi: koji dobro misle.

2 Ali, vlast ne bi bila vlast kada bi se zadovoljila samo tvrdnjom i ube-
divanjem, ako bi već na tome skrstila ruke. Bila bi sofist, brbljivac u značenju
govora intelektualizirajuće raje. Zbog toga će zavrnuti rukave. Vlast zna da se
tako zove zato što vlada. Zna, takođe, da će ta delatnost biti u njenom posedu
i dalje samo ako se to vladanje bude osetiilo; da dokaz najviše vredi, ako te
udari po glavi i ako boli. Zato se s visina spušta u svet stvari, te se tu isku-
šava u dokazivanju. Ispробава fizičko i/ili psihičko (u)ništenje (pod)vlašćenih —
ali samo onih (pod)vlašćenih koji misle (drugacije). Na (pod)vlašćenima koji ne
misle, vlast nije nikad dokazivala svoje božansko-prirodno poreklo; nužnost svog
postojanja.

3 Saznavanje — registrovanje, uzimanje k znanju (razumljenom kao spret-
nost, postignuta učenjem), razlučivanje jednog od drugog šta
znanje — shvatanje, razumljenje, pojmljenje, svestan odnos — zašto, kako
Zapravo, tek je znanje istinit, pun odnos prema svetu. Saznavanje je, pre svega,
i u svome temelju, tek relacija, pasivno držanje koje se samo u posebnim us-
lovima, kao stihijsko, pretvara u akciju — ali, jalovu akciju koja je samo
destrukcija ili, najviše (a to je njen krajnji domet), pokušaj restauracije. Zna-
nje je, pak, tek kreativna, stvaralačka odnos prema svetu koji teži da ga pro-
meni.

4 Tako je nihilizam domen vlasti; takav je nihilizam vlasti, ali je takav
i nihilizam među (pod)vlašćenima. Jer vlast je ta kojom se sve zaključuje, bez
koje ničeg nema. I, jer je reč vlasti takođe i reč u ustima (pod)vlašćenog, sve
dok on ne (smisli) (vlastite reči). Razlika je, međutim, postavljena već ovde, na
ovom nivou, u tom (još) zajedničkom (pozlaćenom) kavezu. Vlastodržac vrši da
upravo njegovom zaslugom ništa nikad nije bilo i da ga i ne sme biti, dok
podvlašćeni jednako glasno odgovara: »Neka bude (radije) ništa!«.

5 Budućnost — nepromenjeno, golo trajanje onoga što (već) postoji, »bu-
dućnost, koja je nastavak sadašnjosti«, hronologija, vreme u fizikalno-matemati-
čkom značenju pojma. prihodnost (ono što se približava, pridolazi; u srp.
nama sasvim adekvatne reči, prim. prev.) pridolaženje nečeg novog kao posledica
revolucionarne promene, »budućnost koja dolazi« usled svesne očovečujuće akci-
je, delatna budućnost, vreme istine.