

či ne samo relativističko-gnoseološki skučenja, nego i bez heptatonici svojstvene utemeljenosti u objektivnom, kosmičkom poretku. Da je broj sedam muzički bolji od broja pet, to su znali, kako rekosmo, već i pitagorejci. Navodimo primjere koje je sakupio Danckert: »Pitagorejac Hipasos bio je utopljen u moru za kaznu što je otkrio peto tijelo. (Misli se na pentagondodekaedar). Pitagora sam, otkrivač tonskih brojeva, nikad nije pri izračunavanju intervala koristio broj pet, premda se velika i mala terca mogu jasno naći u razlomcima $5/4$ i $6/5$. Umjesto toga, Pitagora se zadovoljavao potencijallima od dva i tri. Umjesto $5/4$ dobija se na taj način nepregledni razlomak $81/64$; umjesto $6/5$ dobijamo $32/27$... Heliastička stereometrija, kao i muzička teorija pokazuju stanoviti strah pred iracionalnošću broja pet.«

Druža je stvar što sedmotonska muzika može i u tzv. civiliziranom svijetu postati nosilac i izraz animatno-animalnog — kako to pokazuje i njenja najnovija povijest. Kad se to događa i kad heptatonika umjesto svog sideričkog duha pokazuje telutičku dušu, to znači da je oknjima, osironašena ili sužena — iskoristena u svrhe koje joj ne leže u naravi. Njenja realizacija u ljudskoj povijesti nije ujedno i realizacija nijene biti, nego odstupanje od nje, od svih svojih istinskih mogućnosti. To je razlog zbog kojega su pitagorejci bili za »noetičku muziku«, a ne za estetičku, tj. za onu koja se može čuti i koja je data osjetljivosti; jer, slušanje je uvijek ljudsko slušanje, a ljudsko slušanje je uvijek osjećanje. Nijedna muzika koju su ljudi napravili ne može se mjeriti s muzikom po sebi, s harmonijom sfera. Pitagorejci su odbijali svako u povijesti nastalo djelo kao načelno nemuzikalno. Platon je u ovom pogledu pravi pitagorejac: otkrivao je loše djelovanje muzike koja je nastala u stvarnosti, jer ona može biti samo slaba kopija ideje muzike. Ako pod idejom podrazumijevamo pitagorejski shvaćen broj, stvar je jasna. Muzika ne može preći u stvarnost, a da se ne oknji i ne razvodi jednako kao što, po Platonom, nijedan stvarni trokut nije pravi trokut (jer strane svakog, ma kako mimicirano narisano trokuta imaju širinu, odnosno debljinu, što protivrječi pojmu trokuta). Kao što u stvarnosti nema pravog trokuta, tako nema ni prave muzike; oni se nalaze samo u »misiom prostoru«, u geometriji i u noetici, tj. mogu se samo zamisljati. Eto zbog čega se u pitagorejaca muzikalna sfera ne čuje.

Svaki autor, *volens nolens*, postaje pitagorejac čim utvrdi da muzika ostaje muzikom neovisno o ljudskoj asistenciji i često uprkos njoj. Čovjek je pitagorejac čim utvrdi komstantnost — što zantičimost od povijesnog vremena — jednog brojčanog odnosa unutar muzike. A to se dogodilo i Danckertu. Studiozani i korektan kakav je, morao je na taj fenomen naići. A kad je na njega naišao i dao mu u svojoj knjizi prostora, više ga nije mogla nikakva historičistička konceptacija izvući iz pitagorizma.

No, pitat će se netko: zašto upravo broj? Zašto jedan matematički pojam u umjetničkoj domeni? Kako je moguće jedan duhovni dogadjaj svesti na jezik egzaktne prirodne znanosti?

Moderna fizika i druge prirodne znanosti najnovijeg doba sve više otkrivaju dokaze da se sve pojave objektivno mogu svesti na matematičku strukturu, te sve više pripremaju teren za obrazloženo uvjerenje, da svemu što mi doživljavamo i spoznajemo kao kvalitet, svoj toj šarokilosti i čulnoj zamarnosti svijeta, objektivno, tj. po sebi, odgovara samo kvantitet. Naravno, da-leko bi nas odvelo kad bismo te dokaze iznosili na ovom mjestu, ali, ako brojevi i nisu prapočelo svega postojećeg, tj. ako pitagorejci i s njima i moderna teorijska fizika i nisu u pravu što se tiče svedivosti svekolikog bića na matematičku strukturu, tad na osnovu ovog Danckertovog djela izgleda da je dokazano da su brojevi bar prapočelo muzike.

svremena estetika i moderna umjetnost

danko grlić

Hegelov pokušaj da na koncu klasične filozofije zasnove i spekulativno opravda objektivno znanstveni sistem estetike, koji će pružiti apsolutni odgovor na pitanje o umjetnički ljepom, završio se neuspjehom i silom u dvostrukom smislu: bit umjetnosti nije spoznata, jer s umjetnosti nisu zauvijek uklonjeni velovi što skrivanju njenu »tajnu«, a sama je umjetnost proglašena prošlošću.

No, kad se tako, u znaku te katastrofe, spektakularno srušila Hegelova zgrada, mnoštvo pseudointelektualnih kicoša, lirske tankocutinu snobova, ali i bušnih branitelja umjetnosti i pobornika čiste ljepote s velikim je užitkom otpočelo parazitirati na toj propasti. Bilo je i onih koji su zbog tog debakla sa zadovoljstvom utvrdili kraj dugogodišnjih iluzija svake filozofije koja je mislila da se ništa ne može oduprijeti njezinu spoznajnoj moći, koja je htjela razotkriti ono što, navodno, mora ostati vječno skriveno. Na sve su strane ležali ostaci jedne nekad tako grandiozne palače, pa su sad, ovako razbijeni i bez smislene povezanosti, služili još samo za sprudnu sitnim, malicioznim dušama, zakletvinim misticima, ili u samozadovoljnoj ustajalosti nabreklim neprijateljima svake smislijone filozofije.

Ta Hegelova negativna baština, kao da određuje mogućnosti i domet cjelokupne estetike što nastaje u toj duhovnoj klimi mistične skepse ili općeg racionalnog razočarenja. Ako, naime, i ne uzmemu u obzir lješimare što su se nasladivali nad bespomoćnošću čistog mišljenja, moramo priznati da je i svakom onom iko je osjećao bilo vremena postalo ubrzano jasno da više ništa ozbiljno ne mogu učiniti posthegelovski razradivači, što već početkom stoljeća žive potpuno na periferiji duhovnog života. Sve se više javljalo skeptika što su digli ruke od svake racionalne analize i čija se misao završavala u potpunoj rezignaciji. U tom se kontekstu evropskom intelektualcu općenito sve više čini da je jalov i sam pokušaj da se iskaže što je bit umjetnosti i spoznaja što je to u njoj što je čini umjetnošću. Napuštaju se (jer nisu pokazali nikakve »re-

zultate«) spekulativno-filosofski i apstraktno-minucijski pristupi, a njihov se neuspjeh najčešće tumači i opravdava zdravim razumskim argumentima i pomalo naivnim, no uvjerljivim retoričkim pitanjima: Nije li cilj umjetnosti da zorno predoči upravo one osjećaje, iskustva i ideje koje izmiču uobičajenom jezičnom saopćavanju? Uostalom, najvjerojatnije ne bi bilo ni slikara, ni kipara, ni muzičara, kad bi se ono što, oni žele saopštiti moglo isto tako dobro iskazati nekim općim člankom koji objašnjava, i uopće znanstveno zasnovanim rječnikom. Nema li, dakle, cjelokupni značaj i porijeklo umjetnosti svoj osnov upravo u onom shematski neizrecivom i neopisivom? Kako bi onda uopće estetski jezik bio sposoban bilo kada i bilo kojim načinom obuhvatiti pravu bit umjetnosti.

No, iz ovih se agnostičkih premita, koje ukazuju na sizijski karakter cjelokupne dosadašnje estetike, javljaju sve češće i oni koji upravo uvidu neuspjeh apriorističke estetike, žele napokon doprijeti i do nekih pozitivnih rezultata. Ako, naime, ne možemo dokučiti samu bit umjetničkog i lijepog, ako to spekulativno filozofiranje vodi u misaonu bezizglednost, napustimo filosofsku spekulaciju, a s njome i tu vječnu vrtiju u kružu oko onog esencijalnog, oko poslijednjih, metafizičkih pitanja, napustimo ta vječna prekapanja temelja i koncentrirajmo se na ono što se može empirički verificirati i pozitivno ustanoviti. A to je tako uporno prezirala dosadašnja filosofska estetika, premda tih elemenata nema tako malo u umjetnosti i premda oni nisu tako nevažni kako se to činilo »estetici odogzo«, iz njenih duhovnih lijetova u zrakopražnom prostoru i iz njenih iskrivljenih ptičjih perspektiva. Uostalom, zar nije dosta dosadnog i naduvanog fraziranja o umjetničkoj biti i stvaranja abicijskih konceptacija koje su samo prividno uvijek nove, a koje se mogu svesti na svega nekoliko uvijek istih određenja, s tek ponekom (isto tako neupotrebljivom i neprimjenjivom) varijantom? Nije li, napokon, idealistička estetika koju puta vrlo trezveno sama za sebe ustanovila da se nije u biti mnogo udaljila od starog Platona?

Tako se kao negativna reakcija na Hegela, a pogotovo na metafizičku prepričavanja Hegelovih epigona, javlja (djelomice i u krugu samih tih epigona) nova estetika koja kao svoju glavnu karakteristiku ima prezir prema filozofiji i težnju ka empirijski znanstvenom i egzaktnom istraživanju svega onog što se doista tako može ispitati. I nova znanstvena estetika, barem u svojim začecima, nastupa — bez obzira na to što je naprijed ograničila svoje »područje« — bučno i s mnogo pretencija: Fechnerovo djelo *Vorschule der Ästhetik* (1876) treba da jednom zauvijek pokopa sve dosadašnje estetike i svojom eksperimentalnom metodom razbijje mračni iracionalni mysticizam, ali i pokazuje bezvrijednost svih metafizičkih racionalističkih filosofskih brbljarija o umjetnosti. Umjetnosti valja pristupiti kao i svakom drugom fenomenu: izmjeriti, ispitati, deskribirati, objasniti i napokon definirati određen broj činjenica, što zatim vodi ustanovljavanju nekih zakonomjernosti važećih za većinu, ili čak za sve pojedinačne slučajeve. Tako se postiže dvoje: spasava se umjetnost koju je spekulacija proglašila prošlošću i spasava se estetika, jer se konačno lišava mutnih barutština i spekulativnih magli, te stavlja na čvrsto tlo znanstveno spoznatljivih fakata. Karakteristike tog pravca ne možemo, dakkako, svesti samo na Fechnera i njegovu eksperimentalnu školu (koja ima vjernih pristalica sve do naših dana), već se one razabiru i u nizu srodnih, pa čak i nekih manje srodnih tendencija sociologizma, historizma, biologizma, psihologizma itd. itd., koji egzaktno i znanstveno ispituju razne društvene, moralne, ideoološke, duševne, vitalne, patološke i druge mjerljive i ustanovljive elemente vezane uz umjetnički fenomen. Nastaju botaničke i zoološke

estetike, ustanovljavaju se kad je, u kojima s kojim skladnim temeljnim linijama lijepo drvo ili cvijet, zašto je i u kojem slučaju lav lijep, a zašto to štakor npr. nije, koje kolorističke vrijednosti podnose, a koje ne podnose međusobne dodire, i u opštem se traktatima iskazuju hijerarhijski odnosi pojedinim estetskim kvalitetima.

Ispituju se, nadalje, genetski i povijesni uvjeti nastanka djela, nužne psihičke predispozicije za njegovo stvaranje i doživljavanje, nagonse pa i bolesne snage što ga uvjetuju, povezanost stilova, duhovnih i političkih pokreta, pedagoško djelovanje umjetnosti na opći intelektualni i emocionalni razvoj, ili na socijalni supstrat u cjelini, konisnost prividno beskorisne estetske igre i pomno se bilježi tisuću detalja, nauko nevažnih sitinica koje sve zajedno zapravo sačinjavaju ono što tradicija zove umjetnošću. U tom se kontekstu želi pokazati kako je umjetničko djelo i proizvod rase, specifičnih osobina naroda u kojem je niklo, i sredine, tj. prostorno-geografskog okvira, i njegovog podneblja i, napokon, momenta, tj. vremenskog okvira i povijesnih prilika iz kojih rezultira »stanje duha i običaja«. Isražaju se, zatim, suvremene tehnike pojedinih umjetničkih medija, pragmatička vrijednost, mogućnosti i društveni smisao masovnog reproduciranja i rasprostiranja umjetnosti, statistički se pokazuju i verificiraju pojedine empirijski iznađene zakonomjernosti, cijate estetike uspoređivanja pojedinih umjetničkih vrsta, ispitanci u laboratorijskim utvrđuju šta jest a šta nije lijepo. Tako raste »solidna« zgrada — suprotna Hegelovoj filosofskoj kući od karata — zgrada koju više nitko neće moći srušiti, jer je sva zacementirana neoborivim činjenicama.

I iz povijesti estetike iskopano je samo ono što se moglo uklopiti kao korisno u taj zamašni i toliko u sebi raznoliki posao. Tako se, na primjer, za neke od osnivača tog smjera Zeising zlatni rez pokazao univerzalno primjenljivim na likove ne samo umjetničkih djela (a posebno arhitekture i muzičke harmonije), već i ljudskog tijela, životinja, biljaka, kristala, svega što postoji pod kapom nebeskog. Fechnerova se škola, dakako, ne zadovoljava samo tim mjerenjima: obavlja se bezbroj eksperimenta da bi se prije svega iznašlo bezbroj estetskih zakona (Fechner je npr. pronašao sam trinaest takvih općih principa ili zakona). Tako se »odozdo« iz samog iskustva, ustanovljuju naokon »jasni pojmovi koji su podređeni estetskim činjenicama i odnosima i utvrđuju zakoni koje oni slijede«. Empiristički, eksperimentalni, pozitivistički, prirodnoznanstveni, sociologistički, psihologistički, vitalistički i niz sličnih pristupa umjetnosti — koji sve više dominiraju evropskom mišlju — uza sve divergencije, pa i u međusobne suprotnosti, a i različiti nivo koji se kreće od pomalo stupidičnih »otkriva« do zanimljivih i suptilnih pojedinačnih istraživanja — imaju svi nešto zajedničko: njihove su ambicije, barem u početku, bez obzira na buku što su je podigli oko epohalnih otkrića znanosti — zapravo mnogo ograničenije od onih što ih je postavila klasična estetika: oni ne misle razotkriti sam ukus umjetničkog, iznači bit njene biti, ono opće i kruščljivo, ono umjetničko u umjetnosti, vec spoznati ono što je na njoj spoznati, izmjeriti izmjerljivo, ući psihološkim parametrima u subjektivno doživljajne i stvaračke elemente, a geometrijskim izračunavanjima u kvantitativno-objektivne entitete umjetničkog. Temperatura se pokazuje na termometru, a psihijatar se u svakom slučaju posebnim, egzaktno i znanstveno utvrđenim metodama uživljuje u cjelokupno duševno stanje bolesnika. Isto tako valja izmjeriti živo bilo umjetničkog instrumentarijem kojim se mjeri život, a matematski izračunate kvantitativne podatke secirati skalpelom mrtvotornika.

Ipak, taj u početku metodološki skromno zamišljen postupak uskoro pokazuje da njegove ambicije nisu tako male — ta »estetika« samo drugim načinom teži onom is-

tom čemu je težila klasična filosofska orientacija: da otkrije zaokne cjelokupnog fenomena ljepote i da, čak, postavi egzaktne norme svezekolikog estetskog svijadja i stvaračstva, u vidu sinteza koje rezultiraju iz bezbroj pojedinačnih analiza. Staviše, može se kazati da su njene ambicije i veće: dok je filosofska estetika pretežno, ipak, benigno razmišljala o umjetničkom, pokušavajući — često kritična spram vlastitih istraživanja — otkruti neke imanentne zakonomjernosti ljepote, eksperimentalno empirijska se ne zadržava na tom »dokoncom« premišljaju: ona propisuje stroge norme, ona zahtijeva da se sve što je iznašla bez pogovora poštuje, ona ne dijeli samo umjetnika od neumjetnika po tome koliko poštujе njene zakone, već čak određuje tko ima, a tko ne, smisla za umjetnost i tko je uopće podoban za estetski doživljaj. Ako, međutim, samo na čas, posveta globalno i pomaže pojednostavljeno pokušamo ocijeniti ono što je uradila ta cjelokupna znanstvena posthegelovska estetska orijentacija (a njoj je bilo stalo upravo samo do toga da nešto »uradi«, a ne da napravo beskorisno razmišlja), onda bez mnogo teoritiziranja možemo ustvrditi jedno: ta se estetika bavila sa svim mogućim pitanjima osim zapravo s estetskim, pa stoga i ništa »korisno« u estetici nije ni mogla postići. To vrijedi čak i tada kad ovo »u estetici« ne mislimo u hegelovskom smislu, već u značenju koje taj termin ima i u starijoj tradiciji: već u samog Baumgartena kao specifikum jedne posvetu određene i posebice vrste spoznaje. Zato ona, uza svu beskrajnu marljivost njezinih protagonisti, usprkos tisućama eksperimentiranih i bezbrojnim kartotekama punim »provjerenih« podataka, usprkos bibliotekama knjiga koje pozitivnim opisnim pristupom i solidnim empirijskim putem dolaze do čvrstih općih zaključaka, nije iznašla zapravo nijedan jedini estetski zakon.

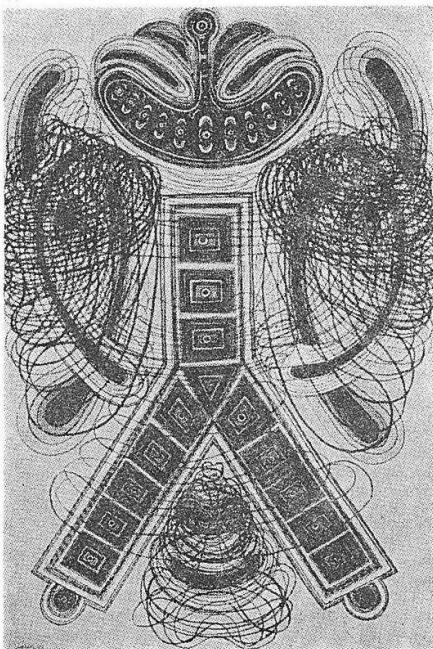
Ta poplava znanstvene literature koja treba da zamijeni klasičnu spekulativnu estetiku, napuštenu prije svega zato jer nije pružila nikakve »opipljive« rezultate, nije, dakako, dugo čekala na protuakciju. Ona se javlja već na prijelomu stoljeća u *Estetici* Benedetta Crocea, a nešto kasnije u čitavoj fenomenološkoj orijentaciji. Upravo zato ova smjera — inače u mnogo čemu različi-

ta — imaju jednu karakteristiku koja im je zajednička: oni žele izgraditi što je moguće čvrše obrambene mehanizme za odbacivanje svih nakupnina koje neestetskim problemima opterećuju estetiku, oni žele redukcijom, pa čak i vraćanjem na pravo, čisto estetsko područje, rigorozno izbaciti iz estetike sve što u nju ne spada i što je učinilo, uza svu mudru znanstvenost, neozbiljnom. Oni žele svo to lažno i estetici neprimerno iškustvu staviti u zgrade, staviše, koji puta i nategnutim interpretacijama tu gnjavitorsku estetiku učiniti još glupljom i smiješnjom no što ona doista jeste. Zato je čitava njihova pozicija neprestano polemična i negativna.

Oni uporno i energično čiste tlo, otlanjanju iz uskog zabrana, čvrsto ogradi nog, sve što nije nepatoren estetsko, nenarunjeno nikakvim psihologizmom, moralizmom, sociologizmom i tisućama drugih izza. Ono, međutim, što je u tom pročišćenom terenu valjalo iskazati kao rezultat autentične estetike, vrlo se brzo pokazalo izvanredno siromašnim, pa i banalnim. Te tzv. pozitivne stranice, naprsto su pune ponavljanja, tautologija ili odavno poznatih istina. No, samo se tako, najradikalnijim odstranjuvanjem svega pseudoeestetskog — na tome, prije svega, inzistira dugo vremena kao usamljenik Croke — može spasiti i neponovljivost umjetničkog, autonomnog i uopće mogućnost estetike. Jer, malo tko više u to vrijeme poklanja pažnju esteticama, malo tko vjeruje da je uopće smisleno baviti se njome, pa žučni, stalno nakostrijeni bojovnik i tvrdoglavlj južnjak koji prezire gotovo cijelu tradiciju i koji se u početku ne nalazi u metropoli dijaloga i svjetskog filosofskog života, svraća svojim pozivom za rehabilitacijom jedne teško kompromitirane doktrine, kao što je estetika, na sebe pozornost čitavog svijeta. Usprkos sve mu i svim tužnim dosadašnjim iškustvima, on svoje kapitalno djelo naziva upravo *Estetika*.

Rekli smo ranije da je Hegel bio u sličnoj situaciji. Ipak, sličnost je većim dijelom izvanski i proizlazi iz površnih usporedbi. U Hegelovom slučaju je opći duh vremena, nakon briljantnih i lucidnih filosofskih sumnji i razmišljanja, tražio velikog sintetičara koji će sabrati sve pozitivno iz epoha u sistem; filosofski je sistem, međutim, već i od starih vremena, a pogotovo nakon Baumgartena, nezamisliv bez estetike. I mada evropsku misao nakon Kanta razjeda skepsa u mogućnost zasmijavanja posebne znanosti o lijepom i umjetničkom, tako je ipak Hegel — koji želi odstraniti tu skepsu — još uvjek potpuno u kontinuumu klasične filozofije, pa i njen logički i zbijinski kraj li vrhunac. Hegel, koji sigurno stalno ima u vidu kantovski estetski agnosticism (i koji je, čak, odao visoko priznanje upravo Kantovom pristupu estetskim fenomenima), ipak prevlada — u duhu svoga vremena — do te mjere sve sumnje i misaoma kolebanja o smislenosti i mogućnosti posebne filosofske discipline što se bavi umjetnički lijepim da sve stoje u znaku estetike kao spekulativne filosofske znanosti još dugo vremena ne može mimoći tako rekuć nijednu jedinu njegovu premissu. Pa ipak, Hegelova zvijezda na one koji dolaze ne bacaju više sjaj takvim intenzitetom (kakvim je ona sama bila obasjavana od Kanta i Schellinga). Iza Hegela nema, pa u principu i ne može biti uopće više estetičara njegovog formata. Neposredno je na njegovom svijetu grijje samo bezbrojni smrznutih epigona i ukočenih katedarskih mediokriteta, a danas je povratak na Hegele do te mjere neprimjeren općoj društvenoj i duhovnoj klimi epohe, da to više nitko ozbiljan i ne pokušava učiniti.

Croke, a zatim nešto kasnije i fenomenolozi — koji usprkos svim lošim iškustvima ne žele odbaciti estetiku — upravo su stoga u drugoj situaciji no što je bio Hegel. Hegel izražava, sintetizirajući ono pozitivno, duh svoga razdoblja, otklanjanja njegove sumnje, bori se u punoj strogoj ozbilj-



nosti za njegovu misao i perspektivu, filozofski estetičari su danas u osnovi protiv duha i potreba svoje epohe. Pa ipak, ni oni ne mogu — jer bi tada bili potpuno izvan svih tokova evropske misli — ignorirati razočaranje koje se poslije Hegela tako duboko uvriježilo u estetiku. Jer, kako da uopće bilo kada više prizivamo takve sablasti koje su umjetnost jednom mogle proglašiti prošlošću? A to je vrhunski domet, to je poslijednja konzervacija baš spekulativne estetike. Zato mi Croce ne želi — uza sve to što polazi od mnogih hegelovskih teza — puni povratak Hegelu, zato se on ograjuće ne samo od estetike »odozgo«, već i od one »odozgo«, premda će — upravo zbog odnosa spram empirijsko-znanstvene orijentacije — većina teoretičara (ne samo estetski pozitivisti, već npr. i Gramsci) njegovu estetiku kritizirati prvenstveno kao spekulativnu. Uostalom, možda baš zato da mu se ne bi predbacilo kako se vraća na nešto što se pokazalo sterilnim, on i negira do te mjeru gotovo cijelokupnu historijsku baštinu da su njegov povijesni pregled estetskih teorija nazvali s pravom grobljem. Tu je, naime, doista spektakularno, kao pseudoeštetsko, popokano gotovo sve što je u estetici ispoljavalo bilo kakve tendencije apstraktne filozofske i sistematske konstrukcije (kao »tipično njemacko, u stilu Croceove germanofobije«), isto tako kao što je i s gadjenjem odbaćeno upućivanje na konkretno i iskustveno, na prirodno, što je ujek Croce teško odbacivao kao dokone babiljanje, kao naučnu fantastiku ili, naprosto, kao estetiku astrologiju.

Ali ni Croceu, a kasnije npr. ni Harmanu, nije ni na kraju pameti da zbog toga što su razni vulgarizatori spustili estetiku na najniži nivo, stave u pitanje samu mogućnost njenog zasnivanja kao autonomne i autentične filozofske discipline. Premda su, dakako Hartmann ili pogotovo Ingarden, nesumnjivo plodniji i bogatiji od Crocea, kad je riječ o pokušaju da se izloži nešto pozitivno i da se minutičnim analizama uđe dublje pod samo tkivo umjetničkog — oni, kako u pogledu prvih pretpostavki svog pohvata, tako i temeljnih rezultata, ipak nisu tako divergentni kako to na prvi pogled izgleda. Zakklučci su, naime, u oba slučaja negativni, mnogo je više izrečeno o tome što nije estetika i što ona ne smije biti, nego što je definirano što ona jest. Sama okolnost, međutim, da je tako malo preostalo nakon puritanskog odstranjivanja svega neestetskog, nije te mališioce, zaokupljene furijom čišćenja, nagnalo na to da ozbiljno promišle može li se bilo šta zbiljski relevantno u ovom vremenu još uopće reći o umjetnosti unutar disciplinarnog filozofskog mišljenja.

O tome, zapravo, ne razmišljaju ni mnogobrojni drugi estetsko-kritički pravci koji na »potpuno nov« metodološki način želete pristupiti fenomenu umjetničkog, nakon neuspjeha i razočaranja klasične filozofske esencijalističke estetike, kao i očiglednih promašaja empirijskog i znanstvenog zasnivanja »estetike »odozgo«, pa i samo negativnih rezultata onog rehabilitiranja estetike što ga, pomalo konzervativno i zaščnjelo, pokušavaju Croce i fenomenolozi.

Pogreška je, naime, svih dosadašnjih estetika, po tim modernim istraživačima, bila prije svega u tome što nisu dovoljno diferencirale između raznih umjetničkih područja, što su posvuda u osnovi na isti način mislile uči uvijsk u prijelomne, esencijalne probleme cijelokupne umjetnosti, umjesto da su se zadovoljile produbljivanjem pojedinačnih analiza, struktura jezika na primjer, ili pojedinih umjetničkih vrsta i medija. Pokušaji filozofske estetike su, po pravilu, vodili tome da se estetsko apriorno definira putem pojmovaa lijepog, a s načelnom je nesigurnošću o tome što je lijepo i samo estetsko postalo neiskazivo ili, u najmanju ruku, odredivo jedino aproksimativno, neprecizno i vrlo neizvjesno. A mnogolikost i šarolikost puke empirije ostaje baš zbog te raznolikosti nužno na površini, ako se putem nekoliko iskustveno dobijenih formula želi obuhvatiti svo bogatstvo postojećih manifestacija lijepog i umjetničkog. Tako se, više doduše u starom

tri pesme

momčilo paraušić

OTVARANJE KNJIZEVNE VEĆERI

Večeras Duško ja i drugovi
čitaćemo
pesme koje smo napisali
poslije radnog vremena
u medusobnoj konkurenciji
ostvarivši u njima neke
individualne pjesničke slobode
Naelektrisaće se
prednaci veze glagoli
riječ će početi da privlače komadiće
hartije pucketati
osjetice se blaga struja
koja će produžiti dan
i vrijeme za čitanje

Vojvodina nema brzih rijeka
mora da se čita poezija

ULAZNA PESMA

Naježio sam se
čim sam ugazio u vodu
Sad stojim na jednoj nozi
iz druge trijebitim morsko trnje

Šta sam ono htio
Prolaze razni ljudi
s glavama
Ako bude bure
neka bude bure
More
kao more

A na obali
magare i magare
s repovima
da mogu nakon bosotanja
i fantazija na vodi
da se namagarčim
i da se završi
ova pjesma od pete
u kojoj i ja
na licu mjesta
namjerno i nenamjerno
rastjerujem dosadu oko
sebe Dakle Magare i magare

ZEMljotres

Najpotrebnija riječ

Nepoznata vrsta kretanja
nenaviknuti lišće
slike lusteri
sve lake stvari
počele da misle

Zimomora Malokrvnost
Rat Šala Skoplje
Merkali Rihter Ali
Internacionalizam Ipak
Vježba

Prisebno drveće izbjeglice
crne NOVINE
uopšte traži se
mnogo crne boje
i ozbiljne muzike
dok odmara se tlo

smislu »odozdo«, ali u svakom slučaju iz posebnosti i fragmenata, iz udubljivanja u tek neke elemente cijeline, želi doći do određenih rezultata i ne pretendirati na sveobuhvatnost i sveprimjenljivost općih definicija. Potrebno je, dakle, odreći se megalo-manskih ambicija esencijalističkih pothvata, ali, istovremeno, ne ostati ni na površinskim, često i banalnim, svima odavno poznatim rezultatima »istraživanja« eksperimentalne pseudoestetike »odozdo«. Smisao je tih težnji da supitnim udubljivanjem, strpljivim radom na pojedinim područjima, »pažljivim čitanjem«, »otkrivanjem semiotičke prirode pojedinih umjetnosti kao komunikativnih procesa« u sklopu opće lingvističke orientacije, »obraćanjem pažnje« na naizgled nezнатне »činjenice koje bi nam inače promakle«, specifičnom rekonstrukcijom djeła u vlastitom duhu, ali i pomicanjem interesa sa završenog djela na distinguiranu, profinjenu analizu procesa njegovog formiranja, da svim tim, i još mnogobrojnim drugim metodološkim postupcima, iz prvotno zamišljenih skromnih perspektiva raščlanjivanja pojedinih područja, postupno dođu i do značajnijih uvida. Tako nastaju bezbrojni filozofije jezika, tehnološke estetike, estetike muzike, arhitekture, filma, televizije, teorije literaturre, pa i literaturne kritike s filozofskim pretenzijama, zatim semantičke estetike, konceptualističke ili simpatičke estetike, mnogobrojne varijante strukturalizma, tzv. informacione, nasuprot tradicionalnim interpretativnim estetika, statističke i aktoričke estetike itd. Te estetike ne žele biti ni »propovedničke« ni »moralizatorske«, ni »metaforički ushićene«, no, istovremeno, nastoje otvoriti prave vidike a ne da ih zatvore mrežama apriornih paučina. Onaj tko nema dovoljno fleksibilnosti da se podredi konkretnoj situaciji svake vrste umjetnosti, pa i svake umjetničke komunikacije ponosaob, zaslужuje ime ukočenog spekulativnog diktatora, a ne mislioca o umjetničkom. Pri tom se kako je npr. ustvrdio Max Bense (*Asthetik*, str. 11), ne radi o sistematskom prikazu svega što se odnosi na fenomen ljepote i umjetničkog, nego o »mozaiku opežanja i kultura, promišljanja i zaključaka«, koji, međutim, ne žele da se rasplinju u sveobuhvatnu širinu već da proniknu, supitnim distinkcijama, do dubina koje su do sada redovno ostale zamraćene na račun izvanjski privlačnih konstrukcija i raznih općih idejnih poštapačica.

Ne može se reći da ove analize nisu imale mnoga pojedinačna uspjeha, da nisu štošta dosad mutno ili filozofsko-kriptografski zamraćeno rasvjetljile, da nisu dovele i do danas ne dovode do određenih rezultata, osobito ako se ima u vidu relativno ograničen cilj tih pokusa. Pa ipak, često se pri tom teorije pojedinih umjetnosti brkaju s estetikom, a ponekad se pristupom koji je nošen estetskim interesom i vođen estetskim metodološkim postupkom, dolazi do neestetskih (upravo stoga što su parcijalni) zaključaka. A kad se i u okviru tih tendencijskih odbacuje koji puta kao zastarjela i anahronična cijelokupna dosadašnja estetika, koja bolje od naduvostenosti apriorističkog svevlašća, onda se namjesto te discipline (koja se negira tako da se njene uske granice svode na još uža područja i specijalne discipline) zapravo filozofski nema šta novo reći u kontekstu modernog sagledavanja smisla, značenja i uloge umjetnosti u suvremenom svijetu. Tradicionalna estetika, dakle, ni po svojim dometima, a pogotovo ne po svojim simetičkim i spoznajnim ambicijama, nije našla u našem vremenu dostojnu zamjenu.

A čini se da je doista »s ove strane estetike uopće i nema, pa i ne može biti. I to ne zato što bi bile iscrpljene sve mogućnosti i sve varijante raznih odgovora na temeljna pitanja o umjetnosti i lijepom (kako se to ponekad čini rezigniranoj svijesti, ali i ponekad razglašenim idealističkim piscima povijesti estetskih concepcija), ne, dakle — ili barem ne samo iz teoretskih i »čisto« estetskih razloga, nego, prije svega, zato — da prividno obrnemo poznavati Nietzscheov stav — što na estetski način svijet danas više nije moguće izdržati. Estetsku objašnjavačku i spoznajno-teoretsku

igru oko umjetničkog, tu težnju da se — u najboljem slučaju — odredi, definira i iskaže bit umjetnosti, a da sve ostalo oko nje i u njoj ostane intaktno tu pasivno meditativnu komponentu (koja se pokazuje kao nezaobilazna temeljna crta svake estetike), ne može, prije svega, više »izdržati« samu umjetnost, upravo po onom i zbog onog zašto još danas uopće postoji. Jer, kome bi doista danas još moglo biti toliko stalo do razumijevanja, do spoznaje esencijalnog (ili parcijalnog, svejedno) umjetničkog, do tumačenja povijesnog ili vanvremenskog supstrata umjetničkog, do svih onih, danas već doista u dobroj mjeri snobovskih pitanja šta je lijepo, uzvišeno, dražesno, komično, šta je subjektivno, a šta objektivno u umjetnosti, koliki je udio maštne, a koliki razuma ili emocije, kakvo je mjesto umjetnosti u hijerarhiji drugih kreativnih moći, koliko jest i da li je uopće moralno povezano s estetskim, šta određuje čistu sud ukuša, gdje je lociran i kakav je ideal umjetničkog, što određuje estetsku moć genija i tisuće i tisuće drugih, tipično estetskih, u biti uvijek spoznajno-teoretskih pitanja (jer se uvijek pitamo samo što jest jedno ili drugo, tj. što je istina o određenom fenu-menu). U pitanju su, naime, u umjetnosti i oko nje, mnogo »teže«, presudnije, životinje stvari. Umjetnost, a i primjerena misao o njoj, danas može osmislići i odbraniti svoju egzistenciju samo onda ako još može sabrati ujedno razbacane dijelove ovog raspukljog, u sebi slomljene razjedenog svijeta, samo ako još nešto korijenito i smisleno iz ovog besmislenog svijeta može učiniti, ako u samom bitku svijeta, ako u vječnom vraćanju izgubljenoj čovječnosti čovjeka, u neprekidnom očjevjećenju i razotuđenju, otkrije nužnost radikalno nespantanog, a to znači umjetničkog preobražaja, i time bude u samom djelu revolucije. Jer tek ta i tako djelotvorno pobunjenja umjetnost, kao čuška stereotipno postječećem, omogućuje da s onu stranu svakog estetiziranja, otpočemo i umjetnički živjeti, tj. da i sama proizvodnja poprimi slobodni, a to znači umjetnički karakter. U tom smislu umjetnost, koja nije nikakav odraz svijeta, već stvara svoj svijet, mora ujedno prerasti svaku samo profesionalnu ili stručnu djelatnost, temeljenu na podjedli rada. Ona se, stoga ne može ni zadovoljiti time da kriju umjetnost mirno promatra i estetski valorizira naprsto iz aspekta umjetnosti krize, nego želi uznenimiriti svekoliko postojeće i, hrabro ulazeći do dna ovog ponora i ponoci ove noći, živjeti za viziju koja će umjetnost učiniti životnom, a život umjetničkim. Tek tada, a ne u okviru bilo koje estetske i stručnih ekspertiza koje osztaju na pukoj konstataciji i za koje sve stvari u najboljem slučaju jesu naprsto takve kakve ih je analiza otkrila da jesu, tek tada bi, dakle, ovaj život mogao postati dostačan življenja.

Već u misliću revolucije Karla Marxa, pa zapravo u određenom smislu već i prije (čak u Nietzschea) naslućuju se prve pretpostavke takvog pristupa umjetničkom, koji je »s onu stranu estetike«. Jedan dio suvremenih filosofa koji se i ne želi zvati filosofima i koji su potpuno napustili koordinatni sistem spoznajno — teoretskog odnosa spram svijeta, i traže fundamentalnije, ontološke regije onog što umjetničko čini novostvorenim svijetom, i jedan dio marksista koji napuštaju tradicionalne, pretežno dogmatsko školske, sociologističke teme, određene prije svega školačkim teorijom odraza, i koji nemaju činovničke ambicije disciplinarnog razglabljania i stručnog parcijaliziranja i rubriciranja, stoju u tragu tog misaonog potihvata. On još nije ni koherentno do konca izražen, pa čak ni dovoljno domišljen u nekim fundamentalnim tezama, to su tek neke premiše, neki više negativni no pozitivni predznaci, ali je, ipak, onome koji osjećaju duhovnu fiziionomiju našeg doba, jasno uočljivo da je nešto doista novo na vidiku. Misličaca koji tako traže možda je dojsta malo. Nisu to, dakako, ni svi marksisti (a pogotovo ne tako mnogobrojni »marksisti«), a nisu ni — kako bi htjeli pokazati neki moderni prezivači i paraziti novije literature — ni svi zastupnici ontološke filosofije umjetnosti ili antiesteti-

te. Stoga je od izuzetne važnosti naglasiti da ni one koji se verbalno zaklinju na ontologiju umjetničkog ili marksističkog pristupa, ne možemo — jer su vrlo često ispod razine i najbanalnijih estetskih prepričavalaca — prihvati kao suradnike u osmišljavanju djela koje bi bilo s onu stranu estetike. U tom bi smislu mnoge slobodne antiestetičare, mutivode s nekoliko uvijek istih i do dosade ponavljanjih fraza o »bitkujućem bitku bića« ili o tome kako slika slijede u slikovitosti slikovitka, trebalo tek poslati u školu povijesti elementarnih estetskih ideja, da bi u njoj naprsto naučili smisleno govoriti o pojavi umjetničkog.

A mnoge moderne negatore valjalo bi pitati što sami žele, a zatim uputiti u to što je estetika, da bi stekli pravo na slobodu od nje, da bi se izvukli ispod estetskog jarma, a da pri tom ne bi — kao što su to napokon i učinili estetičari s estetikom — kompromitirali i ovaj drugi, nazovimo ga uvjetno antiestetski potihvat. Jer potičenjenost, makar i najsuhoparnijoj školskoj estetici, nije ono najgore što može zadesiti misličca o umjetničkom. Mnogo je gore kad namjesto nje zavladala misaoni vakuum.

»Smatraš se slobodnim? Hoću da čujem tvoju misao vodilju, a ne to da si se izvukao ispod jarma. Postoje mnogi koji su odbacili svoju posljednju vrijednost kad su odbacili svoju potičenjenost.« (Tako je govorio Zarathustra, str. 56).

Cini nam se da tek pokušaj »s one strane estetike« određuju epohalnu svijest o umjetnosti naše cijelokupne suvremene civilizacije i da tek misličci koji prekorakačuju estetsko mišljenje misle iz našeg vremena i za naše vrijeme. U tom kontekstu broj spomenutih imena i koncepcija ne može biti od presude važnosti. Od spominjanja ili nespominjanja mnoštva pisaca mnogo je odlučnije doista razlučiti tko govori, a tko ne iz onog što može ponijeti duh ovog vremena k nečem novom. Valja promisliti o tome tko doista govori iz krucijalnih problema ovog svijeta ne na način da ih naprsto opiše i instalira kao postojeće, nego da iz onog ovdje i danas sagledava put ka sutrašnjem, još ne postojećem. Zanesenjaka ove vrste koji ne sustaju tražeći i odlazeći uvijek iznova u nepoznato, malo je. Većina se utopila u ozbiljnosti stručne literature, s pjesničnjom akribijom prekapa po knjižurinama i zadovoljava se tek s pokojom novom nijansom, korekturom, upozorenjima na nedosljednost, užitkom kojim pruža pronađena sitna greška u velikih autoritetima. Tima najčešće plješću i najsuptilniji visoko stručni znalci i manje suptilni i svesnoći ideolozi, jer ne uzneniraju ni jedne ni druge u jedinoj ustanovljenoj hijerarhiji vrijednosti, a ujedno pružaju dokaz o poticanju i njegovjanju i znanosti o umjetnosti. No, ima i onih koji su sve to napustili i u kojih se osjeća svježi dah novog, koji su otkrili makar i klicu takvog mišljenja što u općoj zbrkanosti i vladavini zakonika malograđanske ustaljenosti i magli kao tlu na kojem bujno rastu ideološke laži, slijedi — bez obzira na posljedice i prezir monolitnih istomišljenika — zvjezdu svoje vlastitosti, koji krče svoje putove bespučima šikare jednoličnosti. Oni su napustili lagodu vožnje uhodanom strukom i njihov se smišljeni let uzdiže nad grajom nezadovoljnih sitnih duša, dobro osiguranim pedantnim školsnikama i nepogrješivim razradivačima. Pa ako bučni žamor prizemnih i samozadovoljnih prati njihov let u nepoznato, pa i njihova lutana i klonuća s onu stranu ustaljenog i priznatog, tada je upravo to dokaz da su se uzdignuli u regije pravog ljudskog opstanka. Tima koji vječno traže i koji se ne zadovoljavaju postignutim uputio je također Zarathustra svoje profetske riječi:

»Ti se uzdižeš iznad njih: ali što se više uzdižeš utoliko te oko zavisti vidi manjim. A najviše je omrznut onaj tko leti.«

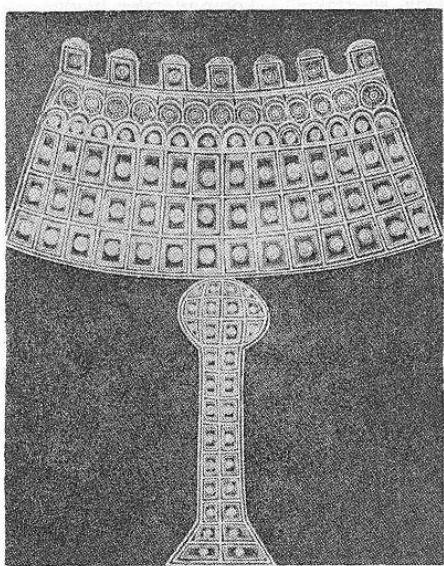
II

S Hegelom i sjenom koju baca čak i na onu evropsku misao o umjetničkom koja mu se želi suprotstaviti, može se mirno završiti povijest estetike. Sve ono što doista, a ne samo prividno, prevladava klasičnu estetiku, sve ono što je s onu stranu tog

mišljenja (od Nietzschea i Marx-a do ontologije umjetnosti i Heideggera) ne kreće se više tragom bilo kakve estetike i ne odvija se više na tlu te filosofiske discipline.

Položaj estetike i umjetnosti u suvremenoj duhovnoj situaciji može se ukratko ovakvo opisati: I filosofija i umjetnost, svaka iz svojih razloga, navješćuju smrt estetskog. Sama je filosofija već s Kantom postala vrlo skeptična, s obzirom na mogućnost da bilo koja metafizička doktrina osvjetljiva putove umjetničkog i smisla lipog, a da pri tom govori doista filosofski. Hegelov je poziv za vraćanjem na znanstvenu objektivnost i ozbiljinost estetike zapravo posljednji gotovo očajnički pokusaj filosofa koji osjeća da je taj posao u dobroj mjeri neprimjeren ne samo vremenu koje dolazi (a za koje je Hegel pokazivao mnogo slaha), već i njegovom vlastitom vremenu. No, on istovremeno zna i nešto drugo: ne postoje li pretpostavke za znanstveno objektivnu odbardbu predmeta estetike, onda je ne samo besmisleno da se on njome bavi, već bi se tada i umjetnost i lijepo moralni prepustiti šarlatašima ili onima koji o »čarobnom osjećaju« umjetničkog ushta čavrljaju najgore trivijalnosti. A zašto bi Hegel, uostalom, toliko ustrajao na rehabilitaciji znanstvene ozbiljnosti kad ne bi jasno vidio šta se s estetikom zbijava. Ako, naime, već u to vrijeme nije razvedeno ponavljanje svega onog što je u estetici već odavna poznato, a što je nekad iznicoano samo s manje megalomanjskih i »strogih« filosofskih ambicija i s nešto više inventivnosti — estetika je gotovo sva prešla u ruke neozbiljnih lijepih duša i u tim se rukama odomačila kao u onom svojem. I tu je ona, nakon Hegela, uglavnom i ostala — uz tek neke iznimke — do dana današnjega: ili je neobavezno slatko časjanje, ili rasčlanjivanje bez kraja i konca knjižkih crva, odijeljenih od svih živih duhovnih tokova.

Lako je, međutim, pokazati kako ovakvi uopćeni sudovi naprsto nisu empirijski točni. I nadalje se, naime, pišu estetike i ne uvijek ispod, nego često i iznad misaonog nivoa klasične filosofije, u najmanju ruku s preciznjom pojmovnom aparaturom, s oštrim skalpelima (Spencer, Taine, Fiedler, Croce i kročanci, sve fenomenološke orientacije, a posebno Ingarden, Hartmann, Geiger, opća znanost o umjetnosti, a narodito Dessoir i Utitz, psihoanalitičan zatim Focillon, Lallo, Souriau, Kubn, Langerova, Beuse, strukturalisti, tzv. nova kritika, moderna filosofija jezika i semantička estetika, gestaltisti, teorija Sichtbarkeit, mnogobrojne varijante aksioloških orientacija, mnoštvo empirijsko eksperimentalnih estetskih koncepcija itd. itd.). Od velikih sinteza do pokušaja koji se temelje na egzaktnim istraživanjima stvaralačkog akta, same umjetnične i njenog doživljavanja, ta estetika ulazi u još neistražena područja umjet-



privatni rezervat

ivan rastegorac

ničkog i obogaćuje naše spoznaje na način koji nitiško ozbiljan ne može prezivro omalovažavati.

Pa ipak, uz sve to, ne odustajemo od tvrdnje da je estetika po svom najvišem određenju mrtva. To ne znači da neće biti u budućnosti estetika koje će biti i lucidno pisane, pa i vrlo korisne za proučavanje umjetničkog fenomena. To, nadalje, nikako ne znači da se filosofska estetika mora zamjeniti dnevnom kritikom umjetnosti, koja ni sama za sebe ne zna u kojem se misaonom koordinatnom sistemu kreće, a svakodnevno predbaciju sterilnost i misao-nu nefleksibilnost svim estetikama. To samo znači da estetika više ne može u našem vremenu odgovoriti na ona bitna pitanja umjetnosti koja su postala presudna za cjelinu svijeta u kojem živimo.

No, crne slutnje o smrti estetskog navješćuju se i s druge strane. Naime, rezignirana svijest piše se danas: što će nam tumačenje i bilo kakva mlinicuzna disciplinarna analiza umjetnosti u doba za koje se čini da u njemu nikome više uopće nije stalo ni do umjetnosti same? No, ni ti zloguki proroći smrti umjetnosti, koji govore da danas više nikome nije stalo do nje, niko ne misle da neće postojati umjetničke proizvodnje i publike koja u njoj uživa, koja, štaviše, konzumira umjetnost u većem kvantu, no što se to zabilo bilo kada u povijesti. Kad govore da nikome nije stalo do umjetnosti, onda oni ne misle ni na to da neće biti — i to ne malen broj onih koji će mahnuće tragati za izgubljennim umjetničkim idealom, da neće posjećivati uživljene hramove umjetničkog i uživati u čistotici rafiniranog zvuka, glasa, boje, nijeći. Tada oni ponajviše — imajući pri tom pred očima gotovo redovno zastarjeli, klasični model umjetničkog — misle na to da čovjek više ne živi za umjetnost i u umjetnosti onako kako je npr. grčki čovjek živio za kazalište, srednjovjekovni vjernik za tamnu zdjalu gotske katedrale, renesansni za razbuktao slikarstvo, romantički za nježnu poetičnost poetskog.² Nema li pravo Peter Brook da je teatar danas mrtav i da je čovjek naivam i slijep ako mu se čini da u Evropi još uopće postoje jedinstveni, homogeni oblici kulture? Dakako da pojedini dijelovi još uvijek funkcionišu, bolje, štaviše, reklamirani nego ikad. Ali, oni ne žive kao dijelovi jednog živog, cijelog organizma. Sve ono što se danas s pravom smatra umjetnošću, kao da je u cijelini dio kulturnog aparata jedne prošle epohе, koji još funkcioniše, ali više ništa bitno ne govori svijetu koji je naš svijet. Na prvi pogled kaže da se doista sve urotilo protiv umjetničkog: i stravični strojevi za umištavanje mijijuna i opću vladavinu mediokriteta, i brda tiskanog novinskog papira što otkupljuju osjećaj za duhovnost, i niveličaju na zajednički misaoni i društveni standard, i jeftini uspjeh putem šokantnih galama, i auto, i šarene laži televizijskih spektakala, i kompjuterske hladne računice, i indiferentnost erotskog odmora ujetovanog komtracetipskom pilulom, i veća moć ideoloških i policijskih moćnika, biznismena i profesionalnih trovača i put u kosmos, sve to, i tisuće drugih stvari, kao da govori iz ovog svijeta i za ovaj svijet više ne umjetnost.

Pri tom bi se, ipak, valjalo zapitati o smislenosti ovakvog toka predodžbi. Mnóstvo onih kojih na taj način žale za umjetnošću ne uzmaju uopće u ozbir to da je ovdje riječ, prije svega o jednoj određenoj umjetnosti, pa i određenoj estetici koja ju je pratila i koja je naprsto slijepa za to da je njen vrijeme prošlo i sva njenjena mjerila zastarjela. Zato su i sve takve žalopiske uglavnom besmislene. Niz banalnih činjenica što su spomenute, doista mogu biti indeks opće duhovne situacije u kojoj živimo. No, one istovremeno govore o tome — a to se najčešće ne vidi — da iz same umjetnosti dolazi nužno poziv za obrtom koji će do te mjeru staviti u pitanje samo dosadašnje mjesto i samu ulogu umjetničkog, da će to značiti rađanje jednog novog fenomena što ga doista više ne može pratiti estetika. Heidegger je jednom točno

ustvrdio da pjesma danas nije pjesma ako imanentno ne sadrži i pitanje o smislu pjesništva uopće. Pa i onda kad je došla do samog dna ovog svijeta, kad ukazuje na ponoc naše noći, ujedno je umjetnost vizija novog, još nevidenog, osmišljavanje krize cjelokupnog humaniteta što se s njome ne miri, što je, naime, pad dublji, obrat će se morati zbiti temeljiti, potpunije. Estetika ne zna što bi više s takvim stvaralaštvom, pa je tako sama umjetnost pokazala njenu suvišnost, i iz nje je proizašao zahtjev za njenim dokinucem. Umjetnost, naime, sama sa sobom mora učiniti nešto toliko korijenito novo — a mnogi znaci govoru da je već to otpočela činiti — da to ni ne zna objasniti, ni ne može više ocijeniti estetika.

I to bilo koja od stotine i stotine estetika što ih je moguće navesti u cjelokupnoj povijesnoj retrospektivi, estetika s bilo kojim predznakom, početnim premisama i bilo kakvo lucidnim zaključcima. Niže li, uostalom, estetika vremenom postala samo pukni naziv za disciplinu takve suvremene filosofske znanstvene »obrade« umjetnosti koja se, zapravo, bez pravog odnosa i spram onog što se pokazalo kao supstancialno u cjelokupnom povijesnom putu estet-skog, i dalje tvrdoglavo drži same estetika. Istovremeno, smisao i funkcija moderne umjetnosti koja nije više estetska, vodi do nepremostivih sukoba (ili u najmanju ruku neprekidnih trivenja) s ostacima onih estetika koje su izgrađene na pojmovima kao što su npr. lijepo (što je za Hartmannu još uvjereni univerzalni predmet estetike) ili uživljeno, tragično, dražesno, komično itd. Pa kad nešto iz umjetnosti ne može biti obuhvaćeno tim kategorijama, to onda naprsto za tu estetiku nije više umjetnost. Vrlo je u tom smislu poučno pratiti kako inače doista minucijske analize N. Hartmann — čim se spuste iz općih, načelnih tema, do ispitivanja konkretnih umjetničkih medija — postaju neprimjenljive za goto-vu sve fenomene moderne umjetnosti i kako estetski opravdane i u osnovi duboko eksperimente slojeva tu potpuno zatajaju.

Estetika koja je u čitavoj svojoj povijesti sazdana na tumačenju određenog, nazovimo ga uvjetno klasičnog fenomena umjetnosti (kojem nezaobilazno privada pojam ljepote), pokušava, međutim, koji put proširiti svoje temeljne kategorije (bez kojih je nezamisliva kao estetika) na takva djela koja počivaju na posvema drugim, naime neestetskim pretpostavkama. Time estetika sebi dozvoljava tako proširenje svoje vlasti koje znači nedopustivo uzurpaciju i vrednovanje na osnovu takvih idea da što ih određena djela nisu ni htjela ni mogla ispuniti. Stoga valja odlučno odbiti zahtjev estetike da vlasta kao opći idejni arbitar nad takvim umjetninama koje same nikako ne žele biti estetska i za koje bi i najviše estetska ocjena bila zapravo degradacija.³

Cudesno oslobođajuća uloga autentične moderne umjetnosti koja spontano odbacuje sve, stoljećima zastupane temeljne kanone umjetničkog, onesposobljuje estetiku da o njoj sudi na njoj primjeren način. Niže li, naime, baš moderna umjetnost skinula sa sebe breme onog neumjetničkog što ga je umjetnost, da bi bila priznata od vanjskih, neumjetničkih faktora, stalno morala nositi i nije li time omogućila da jasno zasaja njeni bit u onom što je sam bitač umjetnosti? A upravo to je mimoilazila i estetika, zasnivajući svoje norme najčešće na onom umjetnički pojavnom, pa čak i perifernom. Ta, svake predmetnosti oslobođena slika, koja svoju egzistenciju želi opravdati kao čisti likovni kvalitet, taj teatarski čin lišen svake radnje, pa čak i riječi što ih determinira — svega verbalna racionalnost, pa stoga očišćen svega što bi se suprotstavljalio izvornoj dionizijskoj svečanosti, ta glazba nesputana harmonijom i melodiz-

FLAŠICE ŽIVE ...

*Flašice žive
U kućnom pritvoru
Kanule su kap otrova
Noćnom kondukeru*

*Flašice žive
U svom živinarniku
Psi žive blizu Ovče
U modernom psetarniku
A konji u konjarniku*

*Flašice žive žive
U susjedstvu joda
Jod izdiše
Od jeda*

*Svi žive u kućnom pritvoru
U krematoriјumu laboratorija
Otrovani na odmoru
Od kalorija*

TENISKE LOPE

*Mali glečeri, klimatski neopravdani,
Šeretski nahereni.*

Glaciološke stanice

*— značke pribodene na kapi.
Vazduh se ježi, nebo nešto slini,
jezici lednika kreću ka istoku.
Jezici lednika glaćaju dijamante
86-karatni ostaci
padaju u vidu kosmičke prašine.*

*Svejedno mi je što erozija zahvata
moje teniske cipele
i što moje nečujne krznenе lopte
nešto neodoljivo odvlači
u slivnike.*

PRIVATNI REZERVAT

*Gmizavci cijuču
i škripe pri kretanju.*

*Gušteri baš
nalik su na drvene igračke.
Veseli čvorci raspoređuju se
u krošnji
kao sive mrlje na licu staraca.
Vukovi — strugotionom napunjeni.*

*Pazi da ne stupiš
na podijum od granja
za dočekivanje veprovu.
Pazi da u gusto šikari
ne zgaziš žbun,
ljigav kao stari karfiol,
jer će stopalo buknuti u vatri.*

*Insekti kao živci
titraju u vazduhu
i čine tvoj nervni sistem
izvan tebe
koji se najmanjim dodirom
(ubodom!)
može zauvek raspršiti.*

nošću i stoga maksimalno oslobođena za svekoliko bogatstvo i raznolikost i zvuka i šutnje, te pokretne dinamične figure što u svojoj plovdbi kroz prostor nisu više lesingovski osudene na statičnu vjećnost, ti smioni literarni prodori u najdublje regije i korijene apsurga našeg društvenog i osobnog bića, kojima je stran bilo kakav diktat logike, sve to i štošta drugo, rastače i sučeljenje zasade onih koji su uvijek brigu brinuli o umjetnosti i posjedovali — ako ne druge — a ono barem duhovne moći da odlučuju šta jest, a šta nije umjetnost. Svi ti fenomeni izmiču danas do te mjere estetici, da je ili sve to za nju potpuno smiješno i neozbiljno, tek puerilna igrarija, ili pak estetika za tu umjetnost nije ništa drugo do gnjavaža eunuha s pljesnjivim zadnjom prošlosti.

No, ništi je estetika toliko bezvrijedna kako se čini tim suvremenim umjetnicima — barem ne onda kad ulazi u još uvijek i danas aktualna i živa filosofska osmišljavanja jedne odredene umjetnosti, i kad lucidno, kao u klasičnoj filosofiji, ukazuje na mogućnosti prodora u bit umjetničkog — ništi je moderna umjetnost — onda kad je doista umjetnost, a ne pomodarski kič — tako besmislena kao što se to čini estetici građenoj na nesuvremenim općim idejnim premissama.

Istovremeno se upravo u našoj duhovnoj klimi, nezavisno i od moderne umjetnosti i od »klasične« estetike, stvara jedan »nov« odnos spram umjetnosti, koji potpuno nerealno idealizira moć i vrijednost umjetničkog. To je koncept koji umjetnost svodi na divan, čaroban azil posljednjih ostatakata duha u ovom našoj gruboj neduhovnoj situaciji. A što svijet postaje hladniji, rafiniraniji, tehnički perfektniji, masovniji, to se umjetnost koja se ne priklanja tom svijetu čini toj svijesti neovisnjom, idealnjom, osebujnjom, što je svijet pokvareniji, umjetnost se čini djevičanskijom, što je svijet shematičniji, umjetnost izgleda nekonvencionalnijom. Smatra se, štaviše, da uopće umjetnički izraz, čija se bit nalazi u

prkošenju moći organizacije, svim sredstvima želi da primiri sile koje organizirano brane postojeće. Stoga to ne čine samo arogantni ideolozi, već i filozofi poznati po svojim filistarskim ambicijama da ništa ne izmalkne ispod njihove mudre sveobuhvatne kape. Upravo, naime, filosofsko ispitivanje cijeline žele »protumačiti«, a time i sebi potčiniti partikularnu egzistenciju koja je kručajalna za ono umjetničko. Tako se lome i prilagođuju općim umnim tokovima i najnježnijim i najkrhkijim oblici. A sva se snaga i veličina umjetničke moći i sastoji u tome da otkriva one stvari što ih skrivaju ideolozi koji za sve neponovljivo imaju samo svoje opće natjecnici.

Pitanje je, međutim, koliko su ovakve odbrane individualnog i intititno umjetničkog pred nepodnošljivim osvajačkim namjerama ideoologa, filosofa i estetičara — odbrane, uostalom, koje se ne javljaju danas prvi put — doista i zasnovane. U svojoj neposrednosti, pa i naivnosti, u mnogočemu opravdane, te kritike, međutim, ne uzimaju dovoljno u obzir jednu vrlo bitnu dimenziju umjetničkog, koja u našem vremenu ima sve presudniju ulogu. Čini nam se, naime, da umjetnost ne može manifestirati svoju punu moć samo ako istraje u slučajnosti ogoljene, osamljene egzistencije. Ono što doista kazuje pjesma, zdjelje, kip, slika, zvuk — razumije tek onaj tko u svojoj samotnosti osjeti i snažni glas humaniteta, u kojem osim vapaja za oslobođenjem čovjeka pojedinca zazvuči i snažan glas čovječnosti. U tom smislu umjetnost — sigurno paradigmatična po rehabilitaciji individualnog i slobodi koju mu pruža — ne mora, gotovo bismo se usudili reći danas i ne smije biti zavađena s onom ulogom misli koja se bori za oslobođenje čovječjeg uopće.

Estetika je, međutim, često, na žalost — bez obzira na to što je kađikad vrlo umno i dosljedno ulazila pod suptilno tikičko umjetničko i misaoanog, te razotkrila mnoštvo fenomena vezanih uz umjetnost⁴⁾ — upravo u novijem vremenu kompromitirala misao samu. Ako u ovaj čas i ne uzmem u obzir ono estetizirajuće lakiiranje i dekoriranje zbilje i vitrouznu igru oko perifernih problema što odvlače pažnju od činjenice da ovaj svijet već odavno nije tako dražestan kako ga prikazuju, a da je bol i pakao čovjeka u njemu, s onu stranu lijepog ili ružnog — ostaje, ipak, vidljivo nastojanje da se cijelina estetskih istraživanja učini udobnijom i bezbolnijom, time što se iz njih izostavlja sve ono što traži djelovanje ili promjenu. Ništa u tim traganjima ne može biti spomenuto što bi moglo povrediti blaženu pasivnosti užitka u dobro uhodanom svijetu građanskog potrošača. Estetika je u tom pogledu odgovorna pred našim svijetom, jer nije ništa bitno učimila da u njemu promijeni stanje u kojem umjetničkoj pustoši sve više odgovara teoretska rezignacija i praznina.

Ono što bi, međutim, trebalo reći kad se pokušava prekoričiti povijest, koja se sva još kreće u horizontu estetskog,⁵⁾ — jest to da misao zapravo uopće i nema pravo da se danas više zove mišlju, ako je tek pasivna kontemplacija i prepričavanje jednog stanja, bilo ono ne znam kako blištavo i nadareno, a ako pri tom nema snaže da radikalno to stanje stavi u pitanje.

Misao koja doista misaono prodire iza ispod površine postojećeg i koja govori iz same biti i našeg svijeta i našeg vremena, uvijek je i revolucionaran akt koji obara lažnu nadu ideoologa da sve treba da bude i da će sve biti onako kako jest. Misao, alko je misao, mora pokrenuti naše vrijeme i naš svijet da se u njemu ne unište najsnajnije manifestacije ljudskog, ona stoga mora omogućiti da se »vječno« uz slobodu vezana umjetnost oslobođi svih stega i svih laži koje joj baš danas tako prijeteći stežu grilo i oduzimaju puni dah života. Taj akt, međutim, ne može se očekivati od estetike. Umjetnost bi doista uz estetiku mogla mirno i odumrijeti, a estetika bi se i dalje zabavljala svojim često profinjenim i privlačnim, nego u osnovi misaono bezopasnim meditacijama. Stoga za nas, nasuprot Hegelu, estetika kao objektivna znanost i nema istinske budućnosti, ali za nas nije ni umjetnost, upravo po svom najvišem određenju, prošlost. Obrnuti: upravo je estetika i po svojim vrhunskim dometima prošlost, a umjetnosti su, usprkos svim vranama koje već tako dugo grakču o njenoj smrti, otvorena vrata budućnosti.

NAPOMENE:

¹⁾ U tom pogledu valja posebno istaknuti izvanredno suputne analize Romana Ingardenia, kao što je npr. njegovo briljantno pobijanje teze »de gustibus non est disputandum« na str. 364-370 knjige *Vom Erkennen des literarischen Konstwerkes*. Ipak, i Ingarden će razočarati svakog tko u njegovoj estetici traži »pozitivne« rezultate. Njegovi krajnji zaključci često su vrlo jednostavne, gotovo banalne istine. Ali put do njih, taj strogo misaoni put koji precizno distingvira i najmanje razlike i odstranjuje zbrku koja dolazi iz nepromišljenih, no tako uobičajenih identifikacija (kao što je npr. ona između estetskog predmeta i umjetničkog djela), pokazuje Ingardenia kao jednog od najostrournijih i najrigoroznijih misilaca od kojeg se još i danas i te kako može naučiti *milsiti* o umjetnosti.

²⁾ Pri tom se često uzima u obzir čak i broj i interes konzumenta umjetničkog. Sigurno je, naime — misle propovjednici o kojima je riječ — da nešto o odnosu spram umjetnosti govori i to da su npr. diljem Grčke, i u najmanjim mjestima, razbacani ostaci kazališta koja su služila tisućama i tisućama što su ovamo dolazili iz svih krajeva, kao na prve svezanosti ljudskog dostojarstva i nadahnuća. Oni, međutim, imaju u mnogo čemu pravo kad u tom kontekstu ne žele čuti za uobičajeni protuargument: televiziju kao mnogomiljunske audijitorije. Televizija ne spriječava već posjećuje otudnje čovjeku od njegove umjetničke, pa stoga i čovječe biti: pred televizijom je čovjek sam u svojoj kući, pasivan i prepušten da ga blistave ulješavajuće revije u glazuru primolijavljanja vode bilo kuda, poslije televizije se ne misli, pa čak i ne govoriti, a u Grčkoj se nekoč i dvadeset tisuća posjetilaca okupljalo oko kazališnog čina, vodilo dispute, živjelo za tu umjetnost.

³⁾ Neka se tako pokušaju estetski vrednovati i proglasiti lijepim npr. danas već gotovo klasična djela — Beckettov *Svrsetak igre* ili Čekajući Godot, pa će se ubrzo vidjeti kakva je to besmislica.

⁴⁾ — Zato je toliko besmisleno da u nas bagatiliziraju cijelokupnu estetiku ponajviše oni koji sami nude trećerazredne estetske surrogate u vidu žurnalističkih banalnosti i kojih se nikad nisu ni približili nivou klasične »zastarjele« estetske misli.

⁵⁾ Uostalom povijest estetike metodološki je moguće suglasno koncipirati jedino kao povijest estetskih problema i pokušaj da se ukaže na ono što još ujek ima neke relevancije spram suvremenosti, što pokazuje znake misaonog života, a ne naprsto kao nizane imena i prepričavanje sadržaja njihovih estetskih djela. Pri tom se ni ne može težiti za nekom potpunom objektivnom neutralnošću prikaza, jer je, uostalom, Croce točno rekao da samo evnati može biti neutralan u pisanju povijesti estetike. »Ne treba vjerovati — kaže on — historičarima koji tvrde da mogu i da hoće istražiti činjenice ne unoseći u njih ničeg soga.«

