

je jača od zakona, bože me sačuvaj, kada ti neko lacka ka Lacmanin. Sada mu se, međutim, činilo da na časakanje 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 odspava. Onda je, oko 4 sata, krenuo da, preko Rume, izbjije na auto-put. Nad njim se prosto prosulo nebo i, da voznja 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, kalemi 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 strmoglavu u čitanje, da se oslobodi obaveza. Nije on ništavno Tajnikovo potrkalo.

Shvatiće, zasigurno, njegova dražesna žena, nespornosti nastaju, ali se i izglađe, čak i u porodicama u kojima je beda za kućnim pragom. Zaneli su se, pa komrače, prosto otimaju od sebe, ko nesiti i zagladani grabežljivci. 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 razdvojio, 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 grmnu 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 matore lisac cifra i koketira, sladkak ko medovo saće! Sve obećava, život će da položi, kada mu ga niko i ne traži, uštva 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 zalakti, pozove u kuću i počasti stranim pićima, ako je nešto izlanuo — 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 univerzalnosti stvaralačkog čina 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 ga je njegov gazda maršiknuo po službenom zadatku. Iz velike sale, pod njegovim usnulim truplom, proli se za trenutak pesma, podvrisni mladarije, ko zрно groždano zaokrugljenih devojčuraka, što se u kolo hvataju, pa se sve primiri. Jedino su tutnjale hladnjače kroz mrak i kišurinu.

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, sručvalo odjednom i, da nije bilo pijanstva, uspeo bi da ih sredi, u pameti, kao u kakvoj kartoteci.

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

I kada je, posle podvrisivanja, ponovo hteo da krene u preticanje, 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 Mimina 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 platenim 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. Primedba 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 svođenja njenog programa na proizvoljan momenat utiska, bilo u vidu tvrdnji koje — poput Kejdžove — kritiku u potpunosti dovode u pitanje.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Jedna postavka Gaetana Pikona (G. Picon) pruža mogućnost da se uspostavi »tvrdoglav« 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 Pikonov 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 svojoj prilici, određuje i Pikon, 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 mogućno 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 raspravljavanja je približno određeno predlaganjem značenja složene pojmovne celine koju zovemo »kritika umetnosti«.<sup>3</sup> 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«.<sup>4</sup>



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. »Razlozi« 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, reflektivnog 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 previdaju, 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 saznanjnom strukturuom.<sup>5</sup> 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 napisu, 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.<sup>6</sup> 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 u 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.<sup>7</sup>

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 politička 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 do konkretna primena »viših principa«. Ali, redukcionizam izražen u »ništa drugo«, 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 Primenba o kritici koju je izrekao KEJĐZ ukazuje na uslove koji utiču na stvaranje »zdravorazumskih« primedbi. Ova primedba, naime, potvrđuje KOSIKOVO uopštavanje da se »pojave i pojavne forme stvari stihijski reprodukuju u tekucem mišljenju kao stvarnost, ali ne zato što su na površini i najbliže čulnom saznanju, nego zato što je pojavna slika stvari prirodan proizvod svakodnevnih prakse... svakodnevnim utilitarna praksa stvara »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 nedostižan, ili govori besmislicu 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, previdi da »kritika« podrazumeva istorijsku svest kojoj značajnog 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 »umetnošću«. Opravdanost ove značajne korelacije sadržana je u namerni da se polazište da pojmovna celina »kritika umetnosti« može sastojati 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 saznanjnih slojeva 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 kontroverzno pitanje.

5 Već više od pet godina, od izložbe »DRANGULARIJUM« 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 neobaveznosti i svakojake (recenzentske, kritičke i trgovačke) kombinatike. Obrazložena polemika reč o pojavama u kulturi ne može se postovetiti 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 CELEBONOVIĆ objavi napis »Likovna umetnost u delu Ota Bihalji — Merina, onda to za loše pisanog čoveka znači da se Bihalji, 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. Celebonović se u tom košmaru neukusnih fraza poziva na podatak iz jedne nemačke publikacije, da bi dokazao da je Bihalji bio saradnik i urednik časopisa »LINKSKURVE«. Pre nešto više od godinu dana, međutim, naveo sam podatak iz Enciklopedije JILZ (tome prvi, str. 390) iz koga se vidi da je, u stvari, Pavle Bihalji bio saradnik levičarskih časopisa u Nemačkoj između 1930—32 (upor. »POLITIKA«, II, 1975).

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

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

b) U napisu Koste VASILJKOVIĆA »Praksa čula i duha« privlači pažnju medija izvanredno očuvanog dogmatizma. I pored toga što kritičke pozicije P. Vasića i K. Vasiljkovića, budući neutemeljene metodološkim obzirima, već duže vreme lebde u prostorima neobaveznosti, one ipak uspevaju da ostvare »kontakt s praksisom 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 — poste polemikog izazova Slobodana Miškovića i Rase Todosićevića u beogradskom »STU. DENTU« — to više nije svaki »utisak« već teorijskog znanja. Napis »Praksa čula i duha« (upor. »KNIJEZEVNE NOVINE«, 527, 16. I, 1977, str. 9) sadrži jednu dogmatsku formulu koja varira motiv o navodnom »importu savangardističkog hita«, tzv. konceptualne umetnosti. To je, izgleda, način koji je jedan beogradski kritičar izabrao kako bi, neobrazloženo i dogmatski, izbegao polemiku i stvaralačku koncepciju proglasio »nepostojećom«.

7 Izgleda da i kritičar NIN-a ima privrednija »križe« umetnosti — u tom zabavnom štivu za beogradske domaćice i pravoslavni živalj — koju u samrtnom ropcu prepoznaje, kakvog li poredenja, u ANTIHRISTU (upor. NIN br. 1336 od 15. 8. 1976). To lako pero likovne feltjontistike, 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 »rečidivci« u današnjoj umetnosti. Retko kada smo imali toliko pozitivističke mitologije koja tako lupko obrće reči da se to granitni 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 napuštala »svoj domen«, prešla u sopstvenu suprotnost, u antiumetnost.

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

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

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

Ali, posle udaha olakšanja (jer, eto, umetnost je ipak »spasena«), oni manje lakovno »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 INTRIGNA križe. Lažno i neproblemsko pitanje »križe« 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 križa 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 križi se može govoriti samo uslovno, s jasnim naznakama da je reč o križi onih institucija koje se bave kulturom u ime društva. To je križa



jednog praktičističkog »empirizma« koji se kloni svake refleksije i obrazlaganja; to je kriza izvesne prakse finansiranja, ulaganja i odlučivanja, koja se ne odvija javno, već do javnosti dospeva u obliku odluka bez najnužnijih obrazloženja. Na to upućuje i dovoljno alarmantan osvrt M. KOMNENIČA o skorajšnjem primeru takve prakse saveznih institucija koje jugoslovensku umetnost u inostranstvu predstavlja tzv. NAIVOM (upor. »POLITIKA«, 13. 3. 1976). Ali, ima i osvrt koji ništa manje alarmantno umiruju i onako uspavanu javnost. U napisu »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 svoje operative postulate retko dovodila u pitanje, te tako u velikom broju slučajeva nije ispunjavala uslov da se smatra pozvanom kritikom. Jedan deo kritike nije postovao ni osnovni logički uslov — *Dictum de omni et nullo* — u opštem procenivanju *celine* savremene likovne prakse u nas. Po svojoj prilici neposredna u svoje saznanje sposobnosti i argumente o tome kako »tradicionalistička tendencija«, navodno, »produžava optimalne funkcije umetnosti«, ova kritika je ispoljila, prvi put posle više godina, eksplicitnu netrpeljivost prema kompleksu drugih pojava u modernoj umetnosti. Bilo je, izgleda, potrebno sačekati mistifikatorske 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, dokazivalo da i tzv. NAIVA produžava optimalne funkcije umetnosti.

## CINIZAM I REVOLUCIJA

zoran pistotnik

*ciničan* -čna -čno, koji prezire opštevažne vrednosti, podmešljiv; *cinična* bezobzirnost; *ciničan* pogled na svet

(Rečnik slovenačkog književnog jezika, I)

*ciničan* -čna -o (lat. cynicus od gr. kynikos, pseći, od kyon pas) bezobrazan, bezobzirno otvoren; podmešljiv, prezirljiv, upor. *cinizam*

(France Verbinc, Rečnik stranih reči, CZ, Ljubljana 1971)

Kao elementarni odnos pojedinca prema svetu, cinizam je sazna(va)nje. Kao svojstvo pojedinca koji misle, cinizam je, takođe, znanje. Budući da poseduje obe ve 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. Svakako 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 njega put koji ga do tog mesta vodi, a u zbilji je to plicač gde naseda (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 nikakvog sveta; to je odbijanje sveta kakav postoji u ime budućnosti. Nihilizam za to nije kadar, jer ne poznaje povest, ne poznaje istinu ovog sveta, poznaje (možda) samo (redo)sled (mučnih) događaja. Nihilizmu se ono što postoji jednostavno ne svida; a postojeće je za njega ceo svet, predstavlja za njega istoriju koja će se njegovom akcijom zaključiti (4). Tako se ispostavlja još jedna razlika koja deli nihilizam od cinizma. Prozet optimizmom, cinizam se pokazuje kao radost življenja, kao smeh koji podstiče — 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 zdravog mozga, gde se pojmovi jedan drugome uvlače u tur i, pri tome, smatraju da su time dobili pravo da se imenuju onim što nisu, pravo da boljim od sebe oduzimaju ono što ovima pripada, da se maskiraju tuđim kostimima, da bi tako sakrili svoje poreklo i izvor, te u ime nekog drugog sproveli svoje perversije. 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 delovanja; 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 stvari kao stvari, kao pojedincu tuđe predmete; ukinuće ove otuđenosti 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 pojedinca prema svetu, koji je crvena nit/pokretač povesti, koji oslobađa, očovečuje, koji je garant budućnosti/prihodnosti koji kao takav ne može dopustiti da se samo/u celosti dogodi budućnost/bodočnost (5).

Ša slovenačkog preveo autor

00

Kao uvođenje:

»Filosofija uopće ne može početi, a da se ne otrgne od ubičajenosti 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 vremena... To je način mišljenja jednog vremena u kojem su sadržane sve predrasude tog vremena: misaona određena vladaju njim, a da on nije toga svjestan« (Hegel, *Werke* XVI, str. 36).

»U historiji se filosofija pojavljuje samo tamo, gdje se i ukoliko 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 cinik. Pa tako ni čovek. Još nije bilo ciničnog novorođenčeta. Tek u dodiru pojedinca sa svetom, u svoj njegovoj celovitosti i raščlanjenosti, pojavljuje se cinizam kao takav. Tako je cinizam jedan 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 svetu koji vlada; samo onaj koji je (savladan) prisiljen je da živi sa cinizmom, i to u dvostrukom smislu: cinično, na ciničan način i pod udarom cinizma. Jer, živeti u svetu čija je konstituentna vlast (održstvo), znači živeti u ciničnom svetu (1). Vlast je uvek cinizam (1), cinizam poricanja (i u tom ponicanju zaboravljanja), tako da su (još) (pod)vlašćeni nužno potrebni, da su njen egzistencijalni 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 pojedinca 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; to je perversirani cinizam, cinizam kao perversnost. Kao što je (pod)vlašćeni (pod)vlašćeni toliko dugo dok postoji ono što ga (pod)vlašćeni, vlast; kao što je nemoćan, 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 upravo protiv njega samog — ne pridobije ponovo natrag i tim činom ne poništi vlast i otvori vrata (pozlatom sve prekrivenija) kaveza u svet slobodnog razvijanja ove moći, tako je i vlast ne-moćna — ne-moćna, jer nema svoje vlastite moći, budući 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 bui de cinična, jer oseća da je upravo cinizam ono što za nju predstavlja opasnost; de ciničan je (posrednik između) (pod)vlašćenog i otuđene mu moći. Ali, takav cinizam je (posrednik između) (pod)vlašćenog i otuđene mu moći. Istina leži na drugoj strani, cinizam vlast, može biti samo ne-istinski cinizam; istina leži na drugoj strani, na strani za koju se 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 mozgovima ljudi: koji dobro misle.

2 Ali, vlast ne bi bila vlast kada bi se zadovoljila samo tvrdnjem i ubeđivanjem, 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 iskušava u dokazivanju. Isprobava 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 Saznanje — registrovanje, uzimanje k znanju (razumljenom kao spretnost, 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 uslovima, kao stihijsko, pretvara u akciju — ali, jalovu akciju koja je samo destrukcija ili, najviše (a to je njen krajnji domel), pokušaj restauracije. Znanje je, pak, tek kreativno, stvaralački odnos prema svetu koji teži da ga promeni.

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 vršiti da upravo njegovom zaslugom ništa nikad nije bilo i da ga i ne sme biti, dok (pod)vlašćeni jednako glasno odgovara: »Neka bude (radije) ništa!«.

5 *Budućnost* — nepromenjeno, golo trajanje onoga što (već) postoji, »budućnost, koja je nastavak sadašnjosti«, hronološki, vreme u fizikalno-matematičkom značenju pojma. *Prihodnost* — (ono što se približava, pridolazi; u srp. nema sasvim adekvatne reči, prim. prev.) pridolazanje nečeg novog kao posledica revolucionarne promene, »budućnost koja dolazi« usled svesne očovečujuće akcije, delatna budućnost, vreme istine.

28