



Radomir Damjanović-Damjan »Plaža sa kabinama«

granačni i drugi sastavljeni
mogu biti nešto novih

idea težova u monovalju je

TEŽALJICA

rad kojim određujuju-
ću vodstvo

Radni
članak i izvješće

Pierre Daix

MODERNA UMJETNOST I STRUKTURALNA KRITIKA

da se prihvatavaju, ali

najbolji zapis je

kada za slobodi je omogućiti oljnici da se isto
kao vretca

zatrivena i dva od oljnica
tako mogu biti da

ne žele tekme vretca
te u moći i bez
mindreb sijama ili mreži ošt
mreži same u i poti

oposude se

niko to neće
čuti ni videti
tako su to

zavtim između vretca

te vreća u moći
bez mreži se u sijama

[sm. ljepeza]
niskog sijama slijed omogućiti
te vreću
tako su to

mreži sijama
ceses od idea težova u monovalju
da se predstave vreću

tako su to

nije da je to dobro ujinit
in ilgovi sljiva oveoz id ob

u ciljek slobodi noga
id ob

Moderno je određenje da smo od pasivne koncepto spoznaje došli do njezine aktivne koncepto, od njezina predočavanja kao biljega ili odraza mučne stvarnosti, do njezina poimanja kao čovjekove djelatnosti, njezina djelovanja na čovjeka. Marks je ukazao na tu novu konceptiju, pišući još prije nego je to potvrdila biologija, da je razvoj pet osjetila djelo univerzalne povijesti ljudskih društava. Danas, kao što tvrdi Jean Piaget: »Već se u najelementarnijim oblicima spoznaje manifestira njezina aktivna priroda... Percepcija ima smisla samo ako je vezana uz akciju. Peroipirati kuću, gorivo je neurolog Weiszäcker, to znači vidjeti predmet u koji ćemo ući.«

I odjednom, zaključujemo ovo: umjetnici su, premda ih je u tome ometala nazadna estetika ili psihologija, bili dobiti promatrači prirode. Iz Cézanneva ili Van Gogheva pogleda znamo da vizija kuće ovisi o namjeri koju imamo u vezi s njom. Ne postoji akademski gledanje. Umjetnost može ići ispred znanosti. To se potvrđuje kad nema znanosti i kad se jezik umjetnosti približava jeziku magije. Ali, to je nešto sasvim drugo. Povijesna ironija htjela je da se taj dokaz pojavi gotovo u trenutku kad se Hegelova filozofija počela širiti Francuskom, a koja smatra da je umjetnost nesavremeni oblik od nje same, budući da izražava slikama i simbolima ono što ona izražava pojmovima.

Ističem to stoga što moderna znanost, kad potvrđuje modernu umjetnost, čini to gotovo uvek s velikim zakašnjenjem, dok su se u međuvremenu umjetnici svojim iskustvom, svojim proturječnostima, svojim dvojbama, borili protiv razuma, filozofije, znanosti i Instituta koji su ih jednoglasno osudivali.

Cak i kad čitamo u Goethea da umjetnik mora u svojoj prirodi, polazeći od nje same, stvarati jednu drugu prirodu, i kad mi to prihvaćamo kao prvu formulaciju raskida s teorijom imitacije, a ujedno i kao poziv ka umjetnosti stvaranja, nije baš sigurno da se ne prepustamo obmani riječi. Istina je da je do raskida i došlo u Njemačkoj, i tu je novost k nama prenijela Mme de Staél, ali prvi umjetnici koji su počeli vjerovati u svoje vlastito iskustvo a ne u neku prihvaćenu teoriju, pripadali su generaciji Stendhala i Delacroixa. (1). »Kad počinjem pisati», potvrđuje Stendhal, »ne mislim više na svoj lijep književni ideal, već se osjećam obuzet idejama koje moram zabilježiti. Pretpostavljam da je g. Villemain obuzet oblikom rečenica, a pjesnik, jedan Delille, jedan Racine, oblicima stihova.« Tome odgovara i Delacroixa misao: »U slikarstvu, u poeziji, oblik se brka s koncepcijom.« To je već nešto sasvim drugo od Goetheove druge prirode, i upravo izuzetan susret između prozaista i slikara, otkrive aktivne prirode spoznaje u odnosu na samo umjetničko stvaralaštvo.

Da bih ukazao na pomak prema kritici, dovoljno će biti da spomenem Jeana Roussa koji se poziva na Delacroixa, naglašavajući da se »U umjetnosti, misao ne odvaja od izvedbe, već je vizija proživiljena u formi.« To što je rečeno — uostalom s pravom — kao novost, nalazi se u jednom eseju objavljenom 1964., gotovo stoljeće i po nakon prvih otkrića umjetnika.

Upravo protivno, moglo bi začuditi. Aktivna priroda spoznaje u proturječju je sa sakrosanktnim načelom identiteta, temeljem kartezijske logike i razuma. Razlog tome je što znamo da ga umjetnost ne priznaje, da zdrav razum smatra umjetničko djelo, taj plod imaginacije, ne baš ozbiljnim oblikom prikazivanja stvari. Čak i danas kad poznajemo granice vrijednosti načela identiteta i njegovo površno obilježje, kritika u većini slučajeva ne priznaje spoznaju koja se javlja u velikim dostignućima, moderne umjetnosti.

Umjetnost nije samo spoznaja. Ona je kreacija, ali nije samo rad: ona objedinjuje spoznaju i stvaralački rad u posebno djelo koje možemo svesti na stvaranje jezikâ, u

smislu suvremene lingvistike, u kojoj je jezik, kao što kaže Emile Benveniste, »najviši oblik sposobnosti urođene čovjeku, sposobnost da simbolizira. Podrazumijevamo time, u veoma širokom smislu, sposobnost da predoči stvarnost pomoći »značku«, i da se »značak« shvati predočiteljem stvarnosti, dokle da se između nečega uspostavi odnos »značenja«. Upotrijebiti simbol jest sposobnost da se očuva karakteristična struktura jednog predmeta i da se ona prepozna u različitim cijelinama. Upravo je to svojstveno čovjeku i čini ga razumijem bićem. Simbolizirajući sposobnost omogućuje stvaranje koncepta na neki način odvojenog od konkretnog predmeta koji mu je samo primjerak. To je temelj apstrakcije kao temelja stvaralačke imaginacije.«

Da bismo izbjegli brkanje s jezikom u doslovnom smislu, recimo, kao Pierre Francastel, da je umjetnost stvaranje »sistema značenja«. Ali ne zaboravimo da ti sistemi mislu ni slučajni ni neodređeni. I tu je moderna lingvistica utvrdila temeljne pojmove. Nema, primjećuje Emile Benveniste, prirodne, neposredne, izravne veze između čovjeka i svijeta, već je potreban posrednik, taj simbolički aparat koji je učinio mogućim misao i govor. Ali kao ni naša osjetila, ni taj se posrednik ne može svesti na neki instrument izvan povijesti i ljudskih društava (2).

Tamo gdje tradicionalna kritika traži odnose između umjetnosti i svijeta, umjetnika i prirode, mi se suočavamo sa sustavom uzajamnih odnosa triju čimilaca, od kojih svaki mijenja drugog, a drugi mijenjuju njega. Već stotinu tisuća generacija ljudskih bića i tisuću generacija *homo sapiens*, nema prirode potpuno izvan čovjeka kao što pretpostavlja Goetheova misao, već ta priroda odlično nosi biljež mјijena koje joj nameće čovjek. Preobražavajući je, čovjek je sebe preobrazio i oblikovao svoje osjetilno ustrojstvo kojemu se domet širi u nedogled zahvaljujući tehnički, rajući mјesečevo tlo, mijereći toplinu Venere, gledajući izblizu Marsa. Program tih preobrazbi, njihova bilanca, njihova povijest, njihova ekstrapolacija, začeli su, razvili, hranili simboličko ustrojstvo ljudskog mozga, dok ih je on začeo, razvio, hranio. Dio čovjeka i prirode nerazdvojno je vezan u humaniziranoj prirodi, u čovjeku koji se otrgao od animalnog stanja, i u simboličkom ustrojstvu koje je omogućilo to odvajanje od animaliteta, ali koje je također rođeno u prirodi i još uvek nosi u svojem djelovanju i u svojem sjećanju trag evolucije, još od prvih jednočelijskih bića.

Uzmimo kao primjer, rad pisca, jer s njim ne izlazimo iz područja jezika, i stoga, što će njegov rezultat biti jezičko biće, pjesma ili roman. Materija mu je istodobno izvanjska i intimna, to je zajednički, društveni jezik, nosilac povijesti društva, njegovih pravila, njegovih vjerovanja, ali to je također osobni jezik kojemu je svaka riječ obilježena stanovitom vnjednosti u njegovu pamćenju, rastragom između različitih smjerova sjećanja, asocijacije, od kojih je većina utočnula u podsvijesti. Podsvijest koja djeluje kao jezik (Lacan). I tu, pred čistom stranicom, jezik je također izražajno sredstvo njegove umjetnosti, obilježeno njegovim vlastitim iskustvima, oblikovano svime što je naučio, preoblikovano samim radom pisca. Sve je to pomiješano, neodvojivo, neodvojeno. Jezik je ne samo re-produkcija izvanjske stvarnosti, već re-produkcija stvaraoca, i njime, s njime, stvaralač želi stvoriti nešto drugo, različito, neovisno djelo koje će možda doprijeti do života drugih, možda s drugim komunicirati. Više od ostalih ljudi, jer uostalom, to je smisao njegova života, pisac je *asimilirao* taj jezik svojih bližnjih i mora ga sada odvojiti od sebe, objektivizirati. »Dati čistiji smisao riječima plemena«, kaže Mallarmé.

Pisac taj jezik, to reproduciranje sebe i svijeta organizira u djelu, ali djelo nije organizacija nad jezikom, oblika nad jezikom, to je organizacija jezika. To nije oblik kojemu bi jezik bio sadržaj, jer oblik djela tako-

der je jezik. To je nov sistem simboliziranja jezika, organizirana, cjelovita simbolizacija, organizator elementarne, neposredne simbolizacije jezika.

Što dakle može analizirati kritika? Što ona može razlučiti u toj cjelini koja je postoji?

Jean Rousset je predložio definiciju: »Shvatljivih oblika ima samo tamo gdje je zaorant sklad ili odnos, linija napetosti, neprestan prisutan lik, splet prisustava ili odjeka, mreža konvergencija; nazvat ću »strukture« te formalne konstante, te veze koje otkrivaju duhovni svijet što ga svaki umjetnik stvara prema vlastitim potrebama.«

To je već u svakom slučaju program čija je zasluga u tome što vodi računa o prirodi cjeline, o specifičnosti književnog djela. Ipak, čini mi se suviše uskim. Primjere koji potvrđuju da strukture koje definira Jean Rousset doista postoje, donosi njegov esej *Forma i značenje*. Ali čini mi se da se u njojima pojam »strukture« svodi samo na objelodanjenje intimnih, individualnih konstanti stvaraoca, ali i ovladavanja zanatom. One svim sigurno imaju obilježje struktura, ali istodobno i ovise o ostalim sustavima pojave. To su prije svega sustavi društvene, ali i psihološke prirode kako bi se utvrdile ideje.

Velika je zabluda u tome što su sociologška i psihološka kritika preskočile i negirale područje govora. Prema Lucienu Goldmannu ili J.-P. Webergu, veza između sadržaja djela i izvanjske sociološke ili psihološke datosti je neposredna. To u djelu ima, kao što smo vidjeli, rušilačko djelovanje, jer se svodi na izvanjsku datost, samo na svjedočanstvo koje nije neophodno.

Organizacija govora u djelu ne odgovara samo stvaralačkim temama piscu, već i strukturama društvenog tipa. U romanu, organizacija romaneskog vremena, psihološkog prostora, situacija, ovise istodobno o dubokim problemima piscu, kao i o društvenim datostima. Romaneska situacija nije u vezi s društvenim položajem likova, ona je skup, rezultanta veza među različitim elementima romana. Sociološka kritika nalik je kritičaru, koji rezimirajući *Jednu Swannovu ljubav*, Swannovim zaključkom da Odette »nije njegov tip«, u tome vidi samo nepodgodnu vezu. Stvarnost, to je roman. »Julianova vrlina bila jednaka njegovoj sreći; moram se spustiti ljestvama, reče Matilda kad vidje da se pomalja zora...« Jedina činjenica koju ovdje treba analizirati jest stvarnost te točke-zareza koja zaključuje čitavu jednu ljubavnu noć. Otuda se, kao s »dopuštenjem da se prijeđe, ne izustaviši ni riječi, čitav prostor od tri godine«, postavlja problem Stendhalova romaneskog vremena; odatle se može doći do strukture, do sistema predložavanja i socijalnih datosti koje taj sistem sadrži. To je stoga što čovjek, kao što je odredio Garaudy, ne može više jednostavno biti »činilac strukture«, a još manje pisac koji je proživljava i izražava.

Društveno je u djelu, kao što je Barthes ukazao, pisanje; a to sociolozi ne vide, jer nije u njihovom pozivu da znaju čitati književno djelo. To nije ni poziv psihološkog kritičara. Međutim, to je poziv književnih kritičara. Oni jednostavno ne mogu više djelovati kao zastupnici književnosti po sebi; oni moraju,

ne više prosuđivati književnost, nego uzeti je za ono što ona jest, cjelovit sistem značenja koji postavlja zahtjev za uspostavljenjem znanosti. Jedino polazeći od te znanosti, znat će što moraju tražiti od sociologije, od lingvistike, od psihanalize, od semiologije.

Mislim da je Pierre Francastel ispravno definirao kritičku metodu povodom slikarstva, polazeći od fundamentalne teze da materijalna konfiguracija slike ne odražava samo sjećanje na stvari koje je umjetnik viđao, a koje pripadaju nepromjenljivom redu u prirodi, već i imaginarnе strukture. Raspolođen dvodimenzionalnog figurativnog polja ovisi istodobno o mreži osjetilnih percepcija i o problematskim okvirima misli, koji su zajednički umjetniku i njegovim suvremenicima. Znakovni i umjetničke cjeline uspostavljaju cjelovite sisteme značenja, jer to nisu samo slučajevi primjene opće semiologije, već pokazuju mehanizme i domet neke autonomne funkcije duha.«

Slikarstvo nije književnost. Ali problem cjeline je isti.

Pierre Francastel jasno dokazuje da moderna kritika mora naučiti slikarstvu postavljati prava pitanja. Umjesto »što prikazuješ?«, mora postavljati pitanje »na što ti donosiš odgovor?«. Književna pak kritika mora napustiti »što to znači?«, »o čemu to govori?« i dati riječ djelu i od njega naučiti, kao što je govorio Stendhal, »ono što govor želi izreći.«

Književna kritika nije u položaju ispitivača koji podvrgava djelo svojoj analizi. On mora znati odgovoriti na pitanja djela. On mora biti prisutan u čitanju kako bi mogao razumjeti djelo. Kao što umjetnik mora biti prisutan u stvarnosti da bi je razumio.

Ali kritika to ne može bez teorije književnosti. Teorija imitativen umjetnosti tu je samo da joj dade već gotova pitanja. Upravo to je pojava koju smo nazvali novom kritikom. Otkriće da stara kritika nije dovoljna.

B E L E S K E

1. U Engleskoj: Byron, Shelley i Keats. Stendhal je stariji pisac ali nije preuranjen.

2. Valja primijetiti da u svojem djelu *Lik i mjesto*, Pierre Francastel raspravlja upravo o tom ulomku Emila Benveniste, suprotstavljajući mu: »Što se mene tiče, mislim da nikad ne pozajem potpunost strukture i da predmet nije odrediv samo jednom definicijom. Lingvistički ili figurativni znakovi ne vode računa o potpunosti, o prirodi prikazanog predmeta ili koncepta. Mi zahvaćamo samo djelomične strukture izvanjskog svijeta, a ne njihov konačni smisao... Ljepota misli, bilo figurativnoj ili verbalnoj, pridaje upravo jezinu sposobnost da proizvodi konvencionalne cjeline čije stvarnost nije u operativnom iskustvu već nam pomažu da baratamo pojmovima.«

Moram naglasiti da se slažem s primjedbama Pierrea Francastela, iako na neki način objedinjujem njegove radove i radove Emila Benveniste ne činim to iz težnje ka kompromisu. Jednostavno sam u diskusiji, suoden kao i svaki današnji pisac, s književnim kritičarima poput Raymonda Picarda, koji negiraju govor. Ili ga svode na njegov verbalni obujam. Velika je zasluga lingvista što su postavili govor na pravo mjesto. Polazeći od toga možemo — i moramo — raspravljati.

Gовор je, pred tradicionalnom književnom kritikom u položaju kao Francuska pod okupacijom. Bilo je teško raspravljati o pojedinostima njezine realnosti sve dok nije izborila svoj samostalan život.

Iz knjige »Nova kritika i moderna umjetnost«
Prevela Mirna Cvitan