

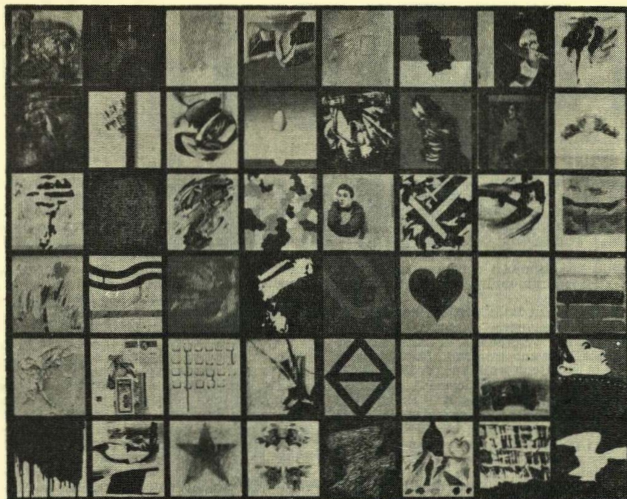
Jedan deo razmišljanja o stvarima koje su tek imati da vidim tokom ovog dvomesečnog putovanja započeo sam u Sijeni pred delima Pietra Lorenzuccija. Kasnije ću ovo razmišljanje, koje će me od kvartocenta odeva do najnovijih kritika savremene svetske slikarske produkcije, nastaviti u dva navrata, u Rimu i Parizu, posmatrajući dela pap-ara i takozvane nove realnosti; a u pokušaju da bude objasnim kako je došlo do toga da ovaj naš vek, u svojoj drugoj polovini postao i dezorijentisan, izneveri svoju, po ostvarenjima, ličnostima i problemima, grandioznu prvu polovinu. Ili, preciznije: kako je došlo do toga da se ovaj vek — koji je svoju prvu polovinu pretežno poklonio pokušajima da se estetički moment u umetnosti podigne na sasvim nove osnove, u kojem je umetnost upoznavajući sebe i svoje mogućnosti postigla visoki stepen emancipacije od svih utilitarnih zahteva, opirući se svakom pokušaju da bude racionalizovana sa pozicija neimanenitnih „čistoj“ umetnosti — suoči, već po drugi put u razmaku od četrdesetak godina, sa pokušajem totalne destrukcije pojma umetnosti, pokušajem krajnje negacije samog smisla estetičkog nagona i kreativnog napora čovekovog. Kao prvi od njih imam na umu pokušaj dadaističke destrukcije, kao drugi danas aktuelne pojave. Između njih mnogi uočavaju bliskosti, pre svega preko pitanja socijalne pozadine, dok drugi, i to s razlogom, insistiraju na razlikama, a s obzirom na to da formalne sličnosti pod drugačijim temporalnim osvetljenostima menjaju svoje dimenzije, značenje, samu prirodu. Ako je Dada predstavljala avangardni i u širem smislu socijalno obojeni pokret, suprotstavljajući normama, običajima i intelektualnim konvencijama građanske klase ponor njene sopstvene praznine; ako je bila veličanstvena ali i bespomoćne perspektive progresa, zgađena zavgavala ruglu sve pozitivističke estetičke svetline — evo sad jednog novog talasa, ne, jedne čitave plime koja pretenduje na sličnu ulogu.

Slutim da je reč negacije koju je Dada izustila u stvari nevinu igricu prema onom što se danas poduzima, jer dok je kod Dada situacija negacije imala jasno definisane dimenzije i motive, dotle ovaj pokret naših dana, makoliko tragičan, o društvenom prostoru, predstavlja u stvari idejni nesporazum i umesto negacije doslo neobuzdanu akcijama nimalo zadovoljavajuće životne situacije sredine veka. Takav, on je daleko opasniji no što je Dada to ikada mogla da bude, utoliko pre što je ovde reč o čistoj supstituciji dva domena, domena aktuelnih životnih normi i realiteta, i domena umetnosti; i, što je ta zamena izvedena tako brutalno kako to, ni na planu ideja, ni na planu formi, nije uspeo nijednom akademskom realizmu i nijednom socijalističkom realizmu.

Ali da se vratim na početak, na onaj trenutak kada sam stajao pred jednom starom slikom čija me je mudrost dirnula, osećio snažno uzbuđenje koje navešću da se mogla jedne misterije cepa u pramenove koji se iščilišti na horizontu. Listam oskudni dnevnik u kome stoji za beleženje:

22. decembar 1965. Sijena. Uprorna slika kiša, koja stvara pliske barice i sline mlazeve vode što se ustrajno silvuju niz fasade Doura, prati me i kao da se zajedno sa mnom uvlači, ispunjavajući vazduh tromom polusenkom, u staro zdansje sjenke pinakoteke čije mi prazne sale pružaju utohite. Isprva ne umem sebi da objasnim zašto sam se duže nego što bi to bilo preporučljivo, s obzirom na ogroman broj dela koja su trebala pogledati, zadržao pred čudnom konstrukcijom, gde su na jednom panelu raspoređene nevelike slike u četiri kolone sa po tri u svakoj. Konstatujem da mi ovo delo Pietra Lorenzuccija, koji me je već nešto ranije osvojio superiornom jednostavnošću, svojom fabulom ne govori ništa, budući da se odnosi na životopis nekog malo poznatog sveca. Ispunjen zadovoljstvom zbog toga, istog trenu zaboravljam ime svete ličnosti, jer osavja me mogućnost da uletim u avanturu da taj niz slika pročitam u onom smislu koji govori o njihovoj naročitoj uzajamnoj vezi, van konteksta prethodne tumače. I vidim srednjevno, maslinasto zelene i fino građane pozadine, diskretno organizovane svetlim pravolinijskim smerovima, koja predstavlja arhitekturu i u priči vrši funkciju lokacije zbiljavanja, jednu ljudsku figuru, figuru svetlosti, ali je vidim, primam, kao mrlju crvenkaste, spečene, ride boje. Ta se mrlja na sledećoj sličici javlja na nešto izmenjenom fonu, pomerena ka desnom gornjem uglu, u jednoj novoj dispoziciji koja sa onom prethodnom uspostavlja neobičan vizuelno-komplementaran odnos; da bi se već na narednoj spustila ispod tačke gledanja, suseda se sa drugim mrljama, utonula u njih, kako bi u daljem toku inkarnacija usamljena zaplovlila prostorom, dizala se spuštalas neznatno menjajući dimenzije. Uvek jedna nova dispozicija i uvek jedan nov odnos sa prethodnom ili sa čitavom skupinom prethodnih slika. Neispravitnost njih kombinacija i neka unutrašnja i neobjašnjiva logika njihovog sklapanja primoravaju pogled na napor stalnog preispitivanja situacije, na prihvatanje jedne nove umesto stare, da bi se odmah zatim posumnjalo u njenu održivost i krenulo u dalje tražanje.

Shvativši taj vizuelni red, koji je neosporno bio od velike važnosti za umetnika, stajao sam se slika našeg mladog slikara D. Kalajčevića koji živi u Rimu i koji ću kroz nekoliko dana videti; njegovih slika koje izdijeljene na



10-74966731 pap-ar slavlje kiča

ZORAN PAVLOVIĆ

kvadratne parcele sadrže varijacije jedne iste plastičke teme ili modifikacije jednog osnovnog motiva, stvarajući opesivnu i dinamičnu celinu. Ne mogu da kažem da mi primena ovakvog sistema stripa kod Kalajčevića i nekih drugih predstavnika takozvane nove figuracije i pap-ara nije bila poznata, i da to nisam dovodio u vezu sa stripom novinskom pričom u slikama s jedne, i sa stripom kao sistemom srednjevekovne ekspozicije teme s druge strane. Pa ipak, pitanje pravog odnosa između ovih dvaju mogućnosti postavljam sebi tek sada kada sam otkrio i osenio napon koji je vizuelnom suptilnošću povezavao posebne plastičke situacije kod Lorenzuccija, ne gušeći pri tome njihovu autonomiju, i postajući vođe ne samo kroz literarnu, već, što je primarnije, kroz plastičku tematiku.

Posmatrajući Kalajčevićeve slike u Beogradu stekao sam određenu predstavu, koja se sad samo povrduje u susretu sa načinom izlaganja plastičke teme kod Lorenzuccija. Zaključujem da je mladi slikar koji pominjem umeo da sa sličnim osećanjem mere poštuje unutrašnju i autonomnu logiku ekspozicije, koje sam Lorenzuccijevom verovatno nije bio svestan i nije ni pomišljao na mogućnost da ona bude racionalizovana, što je u krajnjoj liniji irelevantno. Problem koji postavljam glasi: u kakvoj funkciji se javlja danas ovaj sistem, iz posebnih utilitarnih razloga tako omiljen i rado korišten u srednjem veku kada su ciklusi fresaka ili grupacije minijatura bili „biblije za nepismene“. Naslutio sam da kod Kalajčevića nije u pitanju mehaničko primenjanje jednog zanimljivog stava koji može da unese neku svjetlinu u našu predodžbu o prirodi slike, već da on balansira u samoj oštrocij bižajici između dve oprečne mogućnosti: stripa kao inkorporirane sociološko-kulturno-likovne činjenice sa svojim specifičnim stilom i formom i namenom i — stripom kao sistemom čistog plastičkog objektiviteta u razvijanju plastičkog motiva ili kontrapunktnog razvijanja teme, ostvaruje dela koja imaju čak i u okvirima pap-ara posebnu misiju i posebnu prirodu koji nije sasvim u saglasnosti sa ekstremnostima ovog pokreta. Ona se priklanjaju mogućnosti da se sačuva veličina radoznalosti duha, da se njegovi horizonti prošire, da se plastički senzibiliteti obogate, a pre svega da je zastupala jedan drugačiji red angažovanja, koja ne bi samo prezentirala plastičnu ideju već je razvijala, varirala, pružajući priliku da slika ne bude „ispriljena samo jednim pogledom“, nego da utisak o njoj egzistira u svesti gledaoca kao sukcesivna doživljaja, koja treba da bude i koja se može uvek nanovo uspostavljati i uvek iznova postepeno graditi, to bi jednostavno značilo poodešavanje na neke osobnosti koje je poznavala klasična slika od renesanse do impresionizma. Ne pruža li onda sistem multiplikacije detalja uz tematsko variranje problema idealnu priliku da se ovakva mogućnost plastički preispituje, a u saglasnosti sa duhom vremena i u koincidenciji sa nekim aspektima nauke i tehnike? Ipak se ostaje u domeniama plastičkog, jer niz zbiljavanja koji se razmatra ostaje kao sekundarna karakteristika u vodenju kreativnog delanja, a ne cilj po sebi.

Nije teško akceptirati da se teskoba u umetniku može odnositi i kako na plastičke fenomene kojima slikarstvo operiše, tako i na fizičke datosti slike kao predmeta, pri čemu je ona uzrokovana presjekom ravne, euklidskovi ograničene površine, što je opet navodilo brojne

umetnike našeg veka da joj se suprotstavljaju raznim ekcentricnostima. Izgleda, a primer Kalajčevićovog slikarstva nam to potvrđuje, da je dovoljna čak i jedna iluzija pa da se ta teskoba ublaži. U tom slučaju između stripovane literature i ove sukcesivno razvijane likovne teme postoje same beznačajne, formalne i zanemarene sličnosti.

Potpuno je drugi slučaj onaj gde se vrši inkorporiranje samog duha stripa u onim delima pap-ara kod kojih je u pitanju gola prezentacija uproštenih, banalizovanih i na najvulgarniji način čitljivih formi, sa njihovim uopštavanjem koje nema nikakve vrednosti autentične plastične misli, sa stilom koji je sposoban da ponese samo vrlo ograničen broj sasvim primitivnih likovnih informacija, pretežno vanumetničkog tipa. Taj stil dobro poznat pod opštim nazivom likovni kič počinje sve više da me interesuje.

Sada mi se čini da je moje interesovanje, koje se počelo upravljam ka ovim novim kretanjima, a pre svega ka jednom ekstremnom vidu, bilo i ostalo pre svega kritičkog tipa u smislu uočavanja suštine jednog fenomena.

Pariz. 15. januar 1966. Kako se brzo menja lice umetnosti ako o njemu sudimo prema velikim manifestacijama, konjunkturi na tržištu ili hitritri kritike da intelektualnom spekulacijom podrži komercijalnu. Sećam se godine 1958, kada sam se u Parizu susreo sa najjačim nuleom lirske apstrakcije i svih njoj bliskih strujanja. A evo svega sedam godina kasnije sve je iz osnova izmenjeno. O tome mislim razgledajući sedamdeseti po redu Salon mlade umetnosti u Rimu pre desetak dana, na ogromnom Kvadrantu rimske umetnosti osvedočio sam se koliko je pap-ar uzeo maha, osvojio duhove, a umetničku atmosferu oblio novim zracima jedne slatkojave i lažne svetlosti. I ako sam za rimsku izložbu imao na raspolaganju samo jedan sat, poslednji pred njeno konačno zatvaranje, ovde ću imati mnogo više vremena da se pozabavim pitanjima koja me interesuju.

Suma utisaka koje prikupljam odnosi se na veliki broj dela koja nisu ništa drugo do plakati, reklama za neki proizvod, uzorak za automobilski lak, prosut po komadu automobilske limu, filmske reklame, uveličane i osamostaljene strip sličice, niz predmeta za svakodnevnu upotrebu, koji su malim intervencijama (oblepljeni tapetom ili obojeni) dobijali jednu dimenziju koja im je oduzimala pojestu od njihovog prirodnog karaktera, ali im nije uvek pružala u zamenu autentičnost neke stvarne situacije. Ipak me najviše privlače ona dela koja se nadovezuju na moje ranije razmišljanje, ona kod kojih je evidentna bliskost sa nekim svakodnevnim stvarima informacije, reklamnim plakatima i stripom. Tu primećujem da dominira ono što bi se, bez bojazni da čovek bude optužen za bilo kakav konzervativan stav, moglo nazvati origlom nekusa i nedostatkom stvaralačkog napora. Očigledno je da je u ovim delima baš tako nešto dominantno kao namera. Trapavost crteža i šematizam ili pak firmopisačka zanatska perfekcija, disparatnost boje, snažni vizuelni šokovi nemotivisani ničim drugim do pukom senzacionalistikom, sve to u bizarnom spoju pompranske umetnosti, čak običnog staklorezačkog kiča, sa načinom prezentacije i svrhom koja ima svakodnevna primena likovnog predstavljanja u najvulgarnijem smislu informacije i propagande. Ovakv čudan doživljaj podelio

sam sa Lj. Popovićem koji već dve godine slika u Parizu i Lj. Gligorijevićem koji se tu bavi estetičkim studijama. Obojica su, naročito ovaj drugi, isticali ideju da bi jedan delikatnije zanatski i pikturno objavljen zadatak mogao da poneku sliku izdigne na optički prihvatljiviji i vredniji nivo. Iako sam i sam slično da sa sličnih pozicija razmišljam o nekom delu koje se ne uklapa u kodifikovane estetičke plastičke normative, i da sa pasionantnom radoznalošću otkrivam u delu kojim se to ipak tradicionalnim sredstvima onovo ulači u naše vidno polje (kakav je funkcija boje van svih principa pikturnosti kod, recimo, Rausenberga), ovde me interesuje nešto drugo — egzistencijalno opravdanje ili bar objašnjenje jednog postojećeg stanja. Stoga je i moja reakcija bila sadržana u primebici da bi ako se samo neka korektnost unese u već postojeći izgled dela o kome je reč sav njegov karakter i sva u njega investirana namera bili nepovratno izgubljeni i mi bismo dobili (kroz čitav niz ovakvih korekcija) sliku u stilu akademskog realizma nekog Bugeroa ili Paje Janovića. (Iste popodne sam saznao da jedna galerija priprema izložbu Bugeroovih dela sa ciljem da ga rehabilituje u obziru na za ovo izuzetno pogodnu atmosferu koju je stvorio pap-ar. Međutim, niko ne smatra da je moje mišljenje demantovano jer se pitanje srodnosti akademskog realizma i pap-ara za mene nije podvrgavalo sumnji.) Čvrsto sam stajao na stanovištu da je baš duh kiča XX veka jedino što daje neki smisao i aktuelnost ovoj umetnosti, iako je istovremeno ne opravdava.

Na početku ovih zabeleški pomenuo sam da osećam kako je kod ovih pokreta kakvi su pap-ar i novi realizam u pitanju supstitucija dva domena umetnosti i života, a to je potpuno nova situacija, tak i u odnosu na dadaističke ekcentricnosti. I dok je umetnost uvek ranije (pa i danas u nekim strujanjima) računala sa jednom specifičnom odvojenosti u odnosu na život, umela da uspostavlja svojevrsne relacije s njim, da stupa u neke parcijalne odnose sa pojedinim manifestacijama života ne identifikujući se s njim, sada se nudi mogućnost da gola životna činjenica bude plasirana kao umetnost. Još su klasični našeg veka znali da koriste autentične podatke iz svakodnevnog života u vidu autentičnih materijala (kolaž kubišta), ali su ih uzdizali na jedan viši duhovni nivo time što su oni egzistirali u delu kao kontekst osnovne plastične ideje koja je bila dovoljno snažna da neutralise njihovo banalno poreklo. Ekstremni pap-ar to neće, već preuzima stil reklame i stripa kao golu činjenicu, kao rešetak po sebi već dovoljno značajan da ga ne bi trebalo naknadno plastički preispitivati. Takav, on donosi bizarnost i psihički šok, ne poziva na dijaloga sa delom i sa kreativnom namerom stvaraoce, a inauguriše zakon prinude. Jer jedna uveličana strip sličica Paje Patka kolorisana drčevim bojama, predstavlja prinudno suočavanje sa jednim izuzetno moćnim realitetom današnjeg na način mnogo brutalniji od bilo kakve parole socijalističkog realizma. U kakvom stilu? Neki kažu da je to put da se manifestacije koje u svakodnevnom životu vrše pritisak na svest umanje u svom udarnom dejstvu, da se čovek može osloboditi njihove presije pređavajući je sebi u predimenzioniranom ili potenciranom vidu, da se vizuelni, znači psihički i intelektualni pritisak koji nam nametku sredstva vizuelnih informacija stripa, reklama, svetleće reklama (kao najuspešnostiviji vid vizuelne datosti urbanih sredstava) može savladati ako se sa uzrokom sukretano u jednoj novoj svetlosti, na mestu na kome ga ne očekujemo, sa kojim je nesposob. Tako se bauk-strip, bauk-film, bauk-reklama lišavaju snage da vrše invaziju na naš intelekt i emocije. Istovremeno podiže se snažan protest protiv tehnicističke i bauka otuđenosti u tehniciziranim a socijalno i etički rudimentarnim sredinama. Međutim svi ovi razlozi izgledaju u najmanju ruku sumnjivi, budući da ih sama dela direktno demantuju.

Najpribližnije zadovoljavajući odgovor na pitanje šta može da posluži kao polazna kritička podloga u ocenjivanju pap-ara našao sam čitajući *Jesen srednjeg veka* od Huičenga. Razmatrajući umetničku situaciju, shvatanje umetnosti i njen ulogu u Burgundiji kasnog srednjeg veka, on kaže: „Ukus i neukus bili su u neku ruku još nedvojeni u glavama onog doba; pravi umetnički smisao i naslađivanje raskošju i rekošju još se nisu jedno od drugog odelili. Neivna fantazija mogla je tada nesmetano uživati u neobinošne kao da je to lepota. Tadašnji stilski osećaj nije se posve poklapao sa zahtevima modernog veličanja srednjeg veka. Nikakav realistički efekat nije bio odviše nezgrapno. Postojale su pokretne slike „s obrvama i očima koje treptu“, prilikom scenoskog prikazivanja Stvaranja izvodile se na pozornicu žive životinje, pa čak i ribe. Ljudi su tada još lako bakažali umetnost i skupocene pmije i divili su im se u podjednako meri.“

Tu grčevitu težnju za izjednačavanjem umetnosti i realnosti u neofornijenoj estetičkoj svesti ljudi srednjeg veka Huičenga potkrepljuje brojnim činjenicama (čiji pravi smisao kadkad pevađaju i pedantni istoričari umetnosti) kao što su bojenje i drapiranje skulpture, dodavanje realnih predmeta (naočare na nosu jednog od proroka na Sluterovom Mojsije-

Rašćavajući elementarne zablude o umetnosti mi obojamo neki pretnodni pojam o značenju, funkcijama i strukturi umetničkih dela. Ali mora nam biti jasno da se pri tom ne bavimo starijskim spekulacijama o lepoti, odnosno o prirodi, o metafizičkoj suštini umetnosti. Ako se takav utisak negde ipak stvori, kriv je sam jezik — koji sadrži mnoge ostatke nekad svemoćnog estetičkog apsolutizma, i nije još izgrađen na moderniji način. Drugim rečima, na današnjem nivou svesti i mišljenja ne zna se dokazano šta umetnost jeste, ali se zna i može se znati kako mi umetnost doživljavamo, šta od nje tražimo, koja su naša očekivanja i u krajnjoj liniji, kakvi su nam kriterijumi za ocenu vrednosti umetničkih dela.

Time nije izbegnuta opasnost da naše uopštene konstatacije ostanu prazne. Opšte se opštim teško iskazuje, naročito u umetnosti. Zato obično pribegavamo tretmanu umetničkih pojava iz posebnih uglova, odnosno parcijalnim istraživanjima. Na primer, bavimo se relacijom umetnost — život, pitanjima umetničkog iskazivanja života, raznim oblicima i sadržajima tog iskazivanja. Neki traže u smehu poeziju, onu sintetičnu kategoriju koja sadrži naše pojmove o umetnosti. Ili se cela rasprava ograniči na oblast kriterijuma; pa i tu zaključujemo da tek kad se nađemo pred konkretnim umetničkim ostvarenjima, na terenu posebnog i pojedinačnog, tek u toj akciji se nešto realno saznaje, pokazuje i dokazuje.

Ne manja zbrka vlada u shvatanju pojma civilizacija. Od Francuza do Nemaca velike su razlike, dovoljno je uporediti Lalandova, "Tehnika i kritički filozofski rečnik" sa Spenglerovom "Filozofijom istorije". Kod Lalanda civilizacija ima sledeća značenja:

A) Jedna civilizacija je složen skup društvenih pojava prelazne prirode, skup koji ima religiozni, moralni, estetički, tehnički ili naučni karakter, zajednički svim delovima jednog razvijenog društva ili nekoliko društava u vezi.

B) Civilizacija (suprotna divljem stanju ili varvarstvu) predstavlja skup karakteristika zajedničkih civilizacijama (u smislu A) — to jest, praktično, civilizaciji Evrope i onih krajeva koji su tu civilizaciju prihvatili u njenim suštinskim odlikama... Civilizovani narodi suprotstavljaju se divljim ili varvarskim narodima, manje ovom ili onom određenom odlikom a više superiornošću svoje nauke ili svoje tehnike, kao i nacionalnim karakterom svoje društvene organizacije."

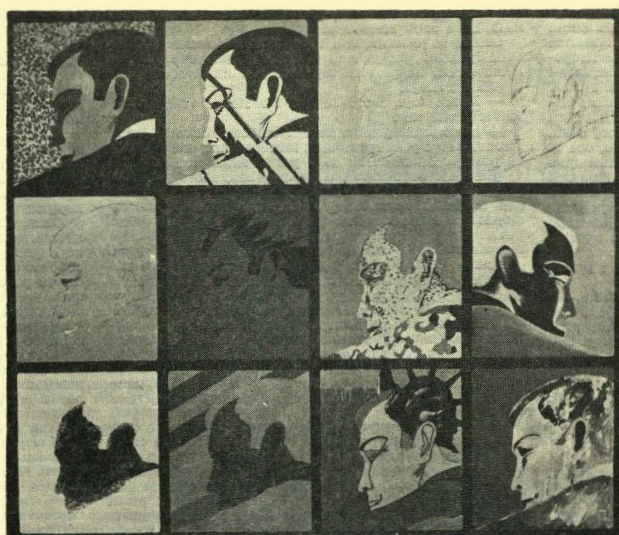
Iznad svega u ovoj definiciji nameće se stari imperijalizam razvijen evropske odnosno zapadne evropske civilizacije, koji je podvrgnut oštroj kritici kod Tojmbeja.

Definicija Spenglerova, uključujući tumačenje odnosa između civilizacije i kulture; još više komplikuje situaciju: "...svaka kultura ima svoju sopstvenu civilizaciju. Civilizacija je nužna sudbina jedne kulture. Tu je postignut vrhunac na kome postaju rešiva poslednja i najteža pitanja istorijske morfologije. Civilizacije su najsposobnija i najvećetaklja stanja do kojih može dospeti jedna vrsta ljudi. Ove su svršetke one dolaze posle postojanja kao nešto što je postalo, posle života kao smrt, posle razvika kao kristalisanje..."

Mislim da donekle raščljava stvar Emil Breje primedbom da u nemačkom jeziku uopšte reč civilizacija, kad se suprotstavlja kulturi, označava pre svega materijalni napredak. Ako njegovu primedbu priključimo onome što je tačno u prethodnim definicijama, civilizacija se poklapa sa društvenom istorijom čoveka kao svesnog bića. Ona predstavlja jedan, i to spoljni, u velikim razmerama ostvarenje delu humanizovanu istorije. Ona je, dakle, forma makrohumanizacije čovečanstva.

Ali postoje mnogobrojne, u svakom pogledu različite civilizacije. Ne može se prosto govoriti o superiornosti ili inferiornosti ove ili one među njima. Tojmbe, na primer, nabroja 21 civilizaciju, od toga 18 nepazanih (14 mrtvih, 4 žive i dalje). Tome broju Tojmbe dodaje još 3 izjalovljenje i 5 fosilnih civilizacija.

Potvrđujući složenost ovog pojma neopodno je uključiti u razmatranje perspektivu jedinstva svih civilizacija. "Celine nastanjenog sveta postala je velika



SVETA
LUKIĆ

zajednica, kaže Tojmbe. Zapadna komponenta biće postepeno sve više i više odbacivana na skromnije mesto." Taj ogromni istorijski proces — na naše oko — uzima maha.

Ako stvari ovako gledamo, umetnost je, naravno, jedan od najviših duhovnih izraza svake civilizacije, a isto tako veliki anticipator jedinstva raznih civilizacija, ili bar stremljenja ka stvarnom uni verzalnosti čovekovih napora.

U sferi opštih kategorija ne može se mnogo više reći o odnosu umetnosti i civilizacije. Istorijski aspekt tog odnosa, međutim, veoma je provokativan.

Naravno, mi ne možemo tačno shvatiti kako su naši najdalji preci primali umetnost. Pre svega, ništa pouzdano ne znamo o karakteru preložičkog mišljenja. I sam taj Levi-Bravov termin je pod sumnjom. Da li praviti jaz između primitivnih i civilizovanih starih naroda? Iz Frejzera čovek ne ponesu bezdan utisak u kom stepenu je primitivac bio izdvojen samotnik (solipista čak), a koliko je, bezlično, prosto participirao u stadiu. Krajnje su problematične sve teorije o poreku umetnosti (igra pri radu, igra iz dokolice, strah od neznanja koji bi se umanjio fikcijom, osvajanje večnosti umetnošću itd.). Možda bi se krenulo s mrtve tačke kad ne bismo bili previše isključivi. Ali time se ne bi dobilo mnogo više od neodređenih slutnji.

Situacija se ne poboljšava ulaskom u istorijsko vreme. Jesu li Grci u primanju umetnosti bili naiivni realisti, kao što nas upućuje priča o predstavi "Ibikovih ždralova", ili moralisti (na šta ukazuju izvesna insistiranja u tragedijama)? Ne znamo. Spor oko značenja Aristotele

katarze, koji ne prestaje, najbolje svedoči o teskoćama na putu konkretnijeg rešavanja ovog izuzetnog važnog problema.

Izgleda nemoguće pobiti one koji, zastupajući metodske ideje razvoja i preobrazbe, svedeno smatraju da nije inteligentno postavljati pitanje porekila odnosno postanka neke pojave. U našem slučaju, jedino što se sumarno sme reći a da ne bude sasvim netačno to je da se karakter doživljaja svakako dosta preobrazio u vezi sa istorijom, i mnoge doživljajne strukture otišle su u nepovrat ili se znatno izmenile. Od najvećih klasičnih dela ostane živa tek poneka rečenica, simbol ili ton, u najboljem slučaju poneki odmak i detalj. Samo ih naše strahopoštovanje proglašava i danas za neokrenjene, cele vrednosti.

Čak da to nije toliko jasno ni tačno, to nešto što se zadržalo mi moramo pomalo i nadvuati, bez obzira na sve razlike.

Strožim racionalnim jezikom, Hauzer nas ubeđava da sociologija umetnosti iz preistorije dobija ipak izvesne određene pouke. On utvrđuje, na primer, da je umetnost u paleolitu bila naturalistička i imala funkciju praktičnog magijskog postupka; zatim se u neolitu odala intelektualizaciji i racionalizaciji, odnosno animizmu i geometrizmu.

U najmanju ruku, u umetnosti između subjekta i objekta vlada dinamičan odnos. Umetnička dela višestruko su strukturirana: od epohe do epohe, od zemlje do zemlje, od društvene grupe do grupe, od čoveka do čoveka, pa i od trenutka do trenutka. Iz perspektive objekta umetničko delo kao objekat samo u sebi (ako se tako može reći) estetički je polivalentno.

Znači da i klasično, i svako drugo umetničko delo — usput izrelativizovano, promenjeno, nešto, izmešano sa istori-

jom i svojim raznovrsnim konzumentima, obogaćeno, osakaćeno — ipak nekako stize do današnjeg čoveka. I uspeva da deluje svojim bitnim kvalitetima. Relacija je, dakle, otvorena i suštinska.

Time prelazimo na zaključno pitanje koje nas najviše i zanima: kako stoji umetnost u današnjem svetu, u savremenoj civilizaciji, tehnici, polivalentnoj, prelomnoj ili kako je već sve ne nazivaju.

Ja delim stav onih koji smatraju da je umetnost dostupna svim civilizovanim ljudima. Ali prvo da pogledamo realno ko su ti ljudi, ko su ti "krustveni slojevi, grupe itd.", na čiju se sposobnost estetičkog sudešja stalno pozivaju, i čije frontalno "da" za klasičnu i "ne" za modernu umetnost ističu branioci kriterijuma popularnosti. Predvođeni svim mogućim dogmatičarima, ti "advokati" kažu: "publika", "mnogošina", "većina", "narodne mase", "predstavnic naroda". Njihov odgovor utoliko je oštriji ukoliko su nabrojani i slični pojmovi sociološki a naročito estetički neodređeni. Jer o kojim masama je reč? Na koje vreme se misli (valjda se i te mase istorijski razvijaju, ne ostaju večno inertne)? Kako mase uopšte saobraćaju sa tzv. "čistom", ozbiljnom, vrhunskom umetnošću? Zaista se ne mogu u njene konzumente računati najširi radničko-seljački slojevi koji su tek ušli u civilizaciju i pismenost. Sto se dalje vraćamo u istoriju — naravno, govoreći globalno — sve je manje opravdano potirati jedan takav argument.

Izlišno je da se insistira na razotkrivanju prave pozadine potražnja narodnih masa — kao polemičkog aduta — važnije je držati na pameti da te mase stiču ljudsku samosvest, ostavljajući s mukom folklor — i to u ime sporta, lake muzike, jevtine šale, kafane i, eventualno, zabavnog, komercijalnog ili tzv. komunikativnog filma.

Veza najvećeg dela čovečanstva sa ozbiljnom umetnošću, pristupačnošću te umetnosti svim ljudima tek je jedan idealan korektiv, na koji se ne sme zaboraviti jer se ne sme prenebrignuti značenje i vrednost ljudske egzistencije uopšte. Ali, na žalost, od nekog istinskog ostvarenja i primene toga korektiva još smo dosta daleko. Nije nikakav aristokratski konzervativizam stvar stoji tako. Naprotiv, to nas može navesti na razmišljanje šta da učinimo da bude drukčije. Recimo, kako da bar jedna vrsta "čiste" umetnosti postigne veću komunikativnost ne gubeći u kvalitetu? Nije izlišno s te strane razmišljati o jednom važnom istorijskom pokušaju da se i taj zahtev zadovolji, mada taj poduhvat u licu socijalističkog realizma nije uspeo. Itd.

Na dobroj polovini zemaljske kugle danas postoji privatni ili državni vlasnik mašina i proizvoda a, na drugoj strani, eksploatisani proizvođači. Zatim, istinjna na podela rada ograničava ljude. Čovečanstvo se ne snalazi dovoljno u toj mreži da bi uzane granice "specijalnosti" shvatilo jednostavno kao pokretače, da bi svoju slobodu gradilo ne mimo uslovnosti, nego upravo kroz njih i preko njih. U proizvodnji mi nismo kadri da sagledamo celinu procesa u kome sami učestvujemo. Svi smo uski, stešnjeni, "stručnjaci", iako nam se obično dužnosti ne iscrpljuju — kao Caplinu u filmu "Moderna vremena" — da od ludila istim pokretima, po cео dan, samo završemo šifrove na nekoj bez krajnjoj traci. Ipak smo invalidi i teško nam je da pravimo poeziju od svojih dužnosti, službi i profesija.

Ali — što je još gore i što se zadugo neće izmeniti — ljudi su formirani tako da, bez obzira na smanjenje radnog vremena, posle obavljenoj, "odrobljanog" društveno-korisnog rada nisu u stanju da se napregnu da bi u takozvanoj dokolici harmonično razvijali svoje sposobnosti, posvetivši slobodno vreme svojoj glavnoj ljudskoj brizi — punom samostalno stvaranju bića. Ne, ljudi se radije odmaraju, zabavljaju, igraju, uživaju, sve uglavnom pasivno, površno ili, u najboljem slučaju, za trenutak intenzivno.

U takvoj situaciji, znači, ne treba se boriti za masovnost publike, za kvantitet, nego za to da mesto umetnosti u savremenoj civilizaciji bude određeno, sigurno, fiksirano, makar koliko to mesto bilo malo.

vom kladencu), ista pažnja koja se posvećuje "umetničkoj slici" i malanju grbova zastava, zastora itd. Skoro bi se reklo da je on svoje opaske formulisao na osnovu materijala sa današnjih izložbi.

Otkuda danas jedna slična potreba da se kao umetnost prihvata životna banalnost? Reklo bi se da su iscrpljivanje moći otkrivanja novih plastičkih problema i beznačajno gubljenje funkcionalnosti umetnosti u društvo dva ozbiljna razloga za pojavu čežnje za živopisnim, apsolutno realnim, za preteranim i neukusnim. Od impresionizma pa do lirske apstrakcije prosto je u umetnosti sve uključito u proširivanju plastičkih domena i u obogaćivanju senzibiliteta, te je dakle logično da nastupi trenutak opšte zamorenosti, kada se namah učini da je polje estetičko-plastičkih problema iscrpljeno, i kada se prividno osveženje traži u supstituciji do-

mena umetnosti, domenom života. S druge strane, postaje sve očevidnije da umetnost XX veka stalno ekvilibrira na potpuno nesigurnom tlu društvene funkcionalnosti, budući da je odbacila mogućnost koja je nekada postojala da tu funkcionalnost obezbeđuje vanestetičkim komponentama koje je u sebi nosila i kojima se vezivala za život. Intelektualna konstrukcija seme po kojoj je dovoljno uneti predmet u sliku, inkorporirati realne činjenice u umetnost da bi joj se povratilo deo čitljivosti i funkcionalnosti, predstavlja samo mehaničko sagledavanje ovog problema i rezultat je dakako suprotan onom što se očekuje.

Ovo su moguća objašnjenja ali ne i opravdanja. Društveno odbacivanje estetičke komponente još i nije toliko zabrinjavajuće koliko negacija individualnog kreativnog čina, što se ogleda kroz uniformnost stila. Uostalom to je i osnovna intencija, čim se vrši tako očevidno pri-

svajanje standardnog sistema formi kakav je likovni kič širpa i reklame. Situacija u tom pogledu potpuno odgovara onom što Bernar Dorival otkriva kao karakteristike nazadnog akademskog realizma XIX veka. Po njemu, ideja da je za ostvarivanje remek dela dovoljno mehaničko kopiranje prirode (u našem slučaju, slučaju pap-ara mehanički se kopira ne priroda već standardna forma kiča) imela je za posledicu obezbeđenje autorovog dela. Od dva faktora umetnosti, čoveka i prirode, (u našem slučaju prirode je zamenjena jednim sociološko-kulturno-likovnim fenomenom) jedan i to glavni, povlači se, tim lakše što zanat koji radi nije njegov vlastiti. On ga je naučio, primio, progutao, ali ga nije bavio ni usvojio (nije ga individualnim naporom podigao na jedan viši duhovni nivo, baš kao što se dešava i kod pap-ara). U toj mehaničkoj izvešavanosti ruke koja je pre tehnika nego stručna veština, a

pored toga i zajednička tehnika, nema ničeg ličnog. Ona obezbeđuje pošto je i sama bezlična.

Može li dakle umetnost zasnovana na takvim pretpostavkama da pretenduje na ulogu faktora koji opominje na otuđenost i bori se protiv nje predavajući jedan niz njenih uzročnika, a da istovremeno odbacuje snagu ubeđljivosti koju ima umetnost u odnosu na goli podatak iz života koji po sebi nema ni govori. Teško da je to održivo. Supstituciji dva domena života i umetnosti dovoljna je da stvori bizarna dela, da probudi najprimitivniji vid radoznalosti, da možda odmor duha ukoliko je ovaj spreman da se zabavlja otkrivenju prave intencije produkata pap-ara, ali je najverovatnije nedovoljna da ostvari integralnu, sintetičnu viziju našeg vremena, a još manje da umetnosti vrati ili na sasvim novim osnovama obezbedi društvenu funkcionalnost.