

danko grlić: za slobodu umjetničkog stvaralaštva

miroslav beker

Kroz cijeli opus Danka Grlića provlači se ideja o borbi protiv simplificirane ideje o umjetnosti kao oponašanju, a za umjetnost kao slobodnu stvaralačku djelatnost. Sjećam se još uzbuđenja kad sam čitao prvi svezak Grličeve *Estetike* u kojem su ideje tog otpora protiv vulgarizacije shvaćanja umjetnosti već vrlo jasno formulirane. Upravo u tom otporu u tom živom i angažiranom tonu, sastojala se i superiornost Grličeve knjige pred »akademskim« i »objektivnijom« knjigom *Istorija estetike* K. E. Gilbert i H. Kuhna, koja se nešto ranije (u prijevodu Dušana Puhala) pojavila u našim knjižarskim izlozima. Obarajući se na vulgarizaciju i jednostrana shvaćanja umjetničkog stvaranja, Grlić s pravom citira Marxa koji je zastupao ideje o slobodnom stvaralaštvu, ili, kao što kaže sam Grlić, »Štaviše o nekonformnom prema svemu što nas okružuje, o punom nekontroliranom i neredigiranom stvaralaštvu«. Za razliku od simplifikatora, Grlić se poziva na češkog marksista Karla Kosika kada ovaj govori kako nas velika djela prošlosti, kao što su grčki hram, srednjovjekovna katedrala i renesansna palača podsjećaju da oni nisu samo oponašanje nego i stvaranje stvarnosti. Takva djela prelaze i nadživljuju historičnost svog svijeta i upravo je u tome i njihova jedinstvena vrijednost.

Raspravljajući o osnivačima evropske filozofske misli, o Platonu i Aristotelu i njihovim refleksijama o umjetnosti, Grlić se posebno zadržava na čuvenom, ali spornom i polemičkom, pojmu mizeze. Upozorava na opasnosti da se taj pojam shvati suviše jednostavno i mehanički, te nas opet podsjeća kako se Marx suprotstavljao svakom shvaćanju o stvarnosti kao statički i definitivno određenom i omeđenoj pojavi:

»Za Marxa čovjekov svijet, jedini istinski svijet, nije naprosto ni dan ni zadan, gotov i završen, to jest nije za čovjeka naprosto prezentan, pa ga stoga ni umjetnost ne može održavati, odslikati, oponašati. Umjetnik, dakle, ne može pasivno kopirati ili ilustrirati neku stvarnost, koja bi već bila gotova, niti može umjetnički kritičar mjeriti i vrednovati stepen takvog održavanja. Takva, statički određena stvarnost, nije nikada za Marxa bila kriterij ili demarkaciona linija unutar koje bi se – u ime ideologiziranja modela koji u njoj postoje – morala kretati umjetnička proizvodnja.«

(*Estetika*, 1. sv., str. 38)

Kada, prema tome, Platon zastupa ideju kako bi umjetnost trebala vršiti pedagoško-didaktičku funkciju u smislu odgajanja dobrih građana, Grlić u tome vidi veliku opasnost za slobodno stvaralaštvo, te zaključuje: »Pedagoško-poučna funkcija umjetnosti, njeno svođenje na sredstvo odgojne funkcije i jest jedno od bitnih ograničenja Platonove (no ne samo njegova) filozofske umjetnosti, što će se zatim reflektirati u nizu konzekvencija poraznih za umjetnost« (Ibid., str. 43).

Kao što smo već rekli, u poglavlju o Aristotelu nas Grlić upozorava na to da njegovu čuvenu tezu o mizezi ne smijemo brzopleto shvatiti kao zalažanje za mehaničku reprodukciju, nego kao želju da umjetnik svoju građu oblikuje, da iz svoje »sirovine« stvara umjetninu, formu, zaokruženo umjetničko djelo. Pri tome je važno da držimo na umu kako već u samom Aristotelu imamo dovoljno elemenata da posumnjamo u jednostrano shvaćanje umjetnosti kao mehaničke mizeze, tako Aristotel govori da je čovjeku urođen osjećaj harmonije i ritma, što nipošto nije svojstvo samog pojavnog svijeta, nego onoga što umjetnik tom svijetu (u svojoj stvaralačkoj djelatnosti) pridaje.

Velika je Grličeva zasluga da je svojom interpretacijom Aristotela uvjerljivo i dokumentirano upozorio na zrelost i istančanost razmišljanja o umjetnosti tog velikana grčke filozofije. Isto su tako i Grličeve misli o tragediji – slijedeći Aristotelove teze o tom književnom rodu – vrijedne da ih se prisjetimo. To se naročito odnosi na Aristotelovu nedorečenu, ali neizmerno stimulativnu, ideju o tragičnoj krivici, hamartiji. Kao što Grlić tumači taj pojam, tragičnu krivicu ne smijemo shvatiti kao neku subjektivnu krivnicu, ona je

»ako je uistinu tragična, bez krivica, to je nehotična, nevina krivnja. Tragični splet raznih okolnosti, koje nije skrivio onaj koji strada, već je sudbinski, neotklonjivo, nadiindividualno uvjetovan, dovodi do tragične pogibije, koja, upravo zato jer krivac nije samo neposredno i individualno određen, može pobuditi takav stupanj samilosti. Tragična je, dakle, radnja; ne individualna.«

(Ibid., str. 73)

U potporu svoje teze Grlić citira Hegela, kada navodi kako o tragičnoj propasti možemo govoriti tek kada likovi nastupaju jedan protiv drugoga s opravdanim etičkim moćima koje po nesreći dolaze u sukob, a time istinita etička ideja u nama proizlazi pročišćena i triumfirajući nad jednostranošću, dakle izmirena. Jedan od preduvjeta tragičnog je da junak bude dosljedan, da uz svoje ideale stoji strastveno i radikalno, te da za oportunizam tu nema mjesta ni mogućnosti. S time su vezani pitanje i problem uživanja u tragediji, pa se tom prilikom Grlić poziva na Nietzschea – o kojem je kasnije objavio posebnu knjigu – te ističe njegovo shvaćanje antičke tragedije kao izdanka dionizijske opijenosti muzikom, dok za propast tragedije tvrdi da je usko vezana uz pobjedu spoznajno-racionalnog u Grčkoj onoga vremena.

I u ostalim poglavljima Grličeve *Estetike* (prvi svezak) otpor protiv simplifikacije je u prvom planu. To naročito valja istaknuti u poglavlju o Plotinu, uz čiju filozofiju često čujemo skeptičnu primjedu da se radi o misticizmu. Za razliku od toga, Grlić želi biti pravedniji u vrednovanju tog filozofa, pa naročito kada govori o Plotinovoju tezi o nadmoći duha nad materijom, ističe kako, po Plotinu, upravo u umjetnosti vidimo težnju prema Duhu, a koja težnja se nikako ne može zadovoljiti kopijom, imitacijom. Umjetnički lijepo se sastoji od izmirenja ideje sa stvari, te je zbog toga umjetnina predah u neprestanom razvoju ideje koja pokazuje tendenciju da se spusti do puke materije.

Već smo imali dovoljno prilike da uočimo kako je Grlić skeptičan prema teoriji o umjetnosti kao o odrazu, koja je ipak donedavno bila najutjecajnije u marksističkom shvaćanju umjetnosti. A, zapravo, sama riječ *odraz* označuje mehanički proces što je, naravno, u suprotnosti s dinamičkim karakterom dijalektičkog shvaćanja svijeta. Jer, kako može *odražavanje* adekvatno izraziti život, kada se u umjetnosti neizbježno radi o pretvaranju u novi medij izražavanja, pa je, prema tome, nedijalektički vjerovati da u takvom procesu ne nastaju neke bitne promjene, a koje bismo mogli svesti tek na puki odraz. Čak je i fotografija – česta ilustracija teorije odraza neprimjerena usporedba, jer se i tu radi o znatno radikalnijem procesu od odraza; naime, tkogod se imalo bavio fotografijom, zna da pomoću kuta iz kojega snimamo neki predmet, pomoću žutog sista i drugih pomagala, načinom razvijanja filma, toniranjem i izrezom pri povećanju taj predmet barem donekle izobličujemo, tj. dajemo mu određeni naglasak ili profil (za koji smatramo da je za naše svrhe najpoželjniji i najefektniji), a sve je to *udaljavanje* od odraza. Na kraju krajeva, umjetnost je često vizionarska dalekovidna i proročka, i u tome je njezina veličina, a ipak ni tu njezinu kvalitetu ne možemo svesti pod pojam odraza. Daleko je vjerojatnije da umjetnost prikazuje ironiju ljudske egzistencije, raskorak, sukob između ljudskih namjera, ambicija i želja, te ostvarenja i konačnih rezultata. U prilog onome što Grlić piše o toj problematici mogli bismo citirati Engelsa (iz pisma J. Blochu, 21. IX 1890):

»Povijest nastaje tako da konačni rezultat izrasta iz sukoba brojnih individualnih volja, od kojih je svaka opet nastala kao rezultat mnoštva posebnih uvjeta života. Tako postoje bezbrojne snage koje se isprepliću, neograničeni niz paralelograma sila koje imaju jedan rezultat – povijesni događaj. Njega, opet, možemo smatrati proizvodnjom sile koja, u cjelini, djeluje *nesvesno* i bez volje. Jer ono što svaki pojedinac želi, nalazi na zapreke kod svih ostalih, a ono što nastaje, nešto je što nitko nije želio.«

Kad čovjek uzme u obzir koliko se Grlić zauzimao za razumijevanje umjetnosti, koliko je pisao o potrebi da shvatimo razmišljanja o pretpostavkama i osnovnim svojstvima umjetnosti – onako kao što su to tumačili istaknuti filozofi našeg kulturnog kruga – čini nam se gotovo nevjerovatno da su upravo njega optužili za »totalnu likvidaciju« cjelokupne estetike, kao što saznajemo iz Grličeva predgovora vlastitoj zbirci eseja pod naslovom *Za umjetnost*, objavljenoj nedugo prije njegove smrti. I dok se u prvom svesku *Estetike* bavio počecima evropske estetske misli, u *Za umjetnost* Grlić kao da je zaokružio taj dio svog opusa, kao da je napisao neku vrst epiloga svojoj estetici. U esejima iz te zbirke raspravlja o problemima estetike i umjetnosti u naše vrijeme. Govori o upravo nevjerovatnom jazu između silne umjetničke djelatnosti i otvaranju novih perspektiva u prvim godinama nakon oktobarske revolucije, te o kasnijim uskim okvirima propisane umjetnost socrealizma. Ističe kako je fragment u doba nepostojanja cjelovite slike svijeta postao karakterističan oblik umjetničkog izraza, kako je djelić slike onaj što u naše vrijeme predstavlja najprimjerniji oblik izraza umjetničkova stava prema životu. To je još posljednji mogući izraz neponovljive umjetničke individualnosti kojoj je, kao što Grlić dobro upozorava, na paradoksalan način suprotstavljena suvremena kulturna industrija, s tendencijom da sve nivoira, »glajhšalta« i serijalizira. Upravo u tome se i nalazi opasnost od »smrt umjetnosti«, o kojoj su pisali razni mislioci u posljednjih stotinjak godina Grlić je tu s velikim osjećajem za suvremena kretanja u umjetnosti načev neka od ključnih pitanja kojima se bave današnji teoretičari, a to je odbacivanje ideje o skladnom totalitetu djela; za razliku od toga, ti teoretičari otkrivaju snage nedosljednosti i protuslovlja, koje prisiljavaju te teoretičare i kritičare – ako žele ostati »vjerni« djelu – da upozoravaju na *iluziju* o jedinstvu i skladu, drugim riječima, da dekonstruiraju djelo. Zato nije nipošto čudno da je Grličev središnji i znatno najduži esej posvećen Walteru Benjaminu tom neortodoksnom marksističkom kritičaru koji je godinama bio malo poznat, da bi u posljednje vrijeme privukao pažnju stručnjaka sa širokog ideološkog spektra. Grlić se zadržava na osnovnim Benjaminovim tezama ka što je pojam nove poezije (prikazan na »slučaju« Budelaira), na gubitak aure u umjetnosti, do čega je došlo izvanrednim mogućnostima tehničke reprodukcije u naše vrijeme, na Benjaminovim poticajnim mislima kritički misli u naše vrijeme. Važno je, ipak, dodati da Grlić u svojem izlaganju Benjaminu ne pruža samo vrijedne informacije o tom osebujućem misliocu nego prema njemu zauzima stav vrednuje ga u duhu vlastitih shvaćanja i kriterija, ističe ono što mu se čini da je najvrijednije u Benjaminu no, takođe upozorava na mjesta gdje mu se čini da Benjamin nije bio potpuno u pravi. Drugim riječima, on ne pruža samo pregled Benjaminovih ideja, nego njima i kroz njih misli i stvara svoje zaključke.

Na kraju, ne možemo a da ne izrazimo žaljenje što je prerana smrt prikinula Grličev neobično plodan rad, od kojega bismo s punim pravom mogli očekivati nove poticajne priloge našoj suvremenoj filozofskoj misli.