

tim današnje filozofije nauke, estetika kao posebna nauka, u smislu ideje moderne nauke, načelno nije moguća, ali se time ne poriče potreba metodičkog mišljenja o umetnosti i o estetskoj stvarnosti uopšte, kao što se ne osporava značaj posebno-naučnih saznanja činjenice umetnosti i činjenice estetskog predmeta. Pošto same činjenice ne tvore smisao, to se rešenje ovoga položaja može naslutiti iz Hegelove filozofije umetnosti, koja u svome pogledu drži celinu umetničkog iskustva i razjašnjava smisao umetnosti, povezujući teoriju s istorijom umetnosti, pa, dakle, iz svog bitnog interesovanja za umetnost ne isključuje empirijsko istraživanje.

No, time se, možda, situacija rešava vraćanjem na staru stanju stvari, na shvatanje estetike kao filozofije umetnosti u tradicionalnom smislu reči. Ako, formalno govoreći, filozofski gledišta razvija pogled na celinu sveta i sveg postojećeg i pita za osnovu ili za smisao te celine, onda se odatle otvara i pogled na umetnost kao deo obuhvatne stvarnosti sveta. Ali tu, ipak, nije mogućno hijerarhijski isticati prednost celine koja obuhvata i time podređuje sebi sve ono što sadrži, jer se i sama umetnost odnosi na istu tu celinu sveta, koji sa svoje strane osmišljava. Na pitanje da li je moguća filozofska estetika, odgovor danas mora glasiti da ona nije moguća u smislu tradicionalne filozofije, ali da je formalno moguća prema onim novim principima koje je u moderno doba najpre uvideo i protumačio Kant, čija je estetika inače uveliko zavisna od tradicije (vid. časopis »Neue philosophische Hefte«, Nr. 5/1973, posvećen temi »Da li je filozofska estetika moguća«, Ist eine philosophische Aesthetik möglich, naročito prilog R. Bubnera pod naslovom »Ueber einige Bedingungen gegenwärtiger Aesthetik«). Osnovni pojam do koga je Kant došao, a koji je tek u razvoju posle Kanta i u istoriji moderne umetnosti bio potvrđen, jeste pojam estetskog iskustva, od koga se mora poći da bi se izveli principi po kojima je ono mogućno u svakom pojedinačnom slučaju.

S gledišta razvoja filozofije nauke, o čemu je prethodno bilo reči, preokret prema modernoj filozofskoj estetici treba razumeti na sledeći način. Za razliku od tradicije, sada se više ne polazi od nekih filozofskih ideja i principa, koji su dobijeni bez ikakve osnove u estetskom iskustvu (što obuhvata i umetničko iskustvo), pa se zatim samo primenjuju na ovo područje, tako da estetika u tradicionalnom sistemu postaje primenjena filozofija. Estetičar treba da pode od tog iskustva, ali da iz tega izvodi neku svoju teorijsku zamisao i razvija svoj produktivni pogled koji metodički razjašnjava činjenička stanja u ovome području.

Time se neočekivano, usred krize i čak smrti estetike, zastupa gledište jedne nove produktivnosti estetičkog mišljenja, što se zaista može smatrati opravdanom, jer omogućuje sadejstvo filozofije i umetnosti, i to u stvaralačkom zahvatu i s jedne i s druge strane, možda najbolje izraženom u onom obuhvatnom pojmu koji je obradio Etjen Surio pod imenom *Instauratio*, što znači zasnivanje, ustanavljanje, uspostavljanje i izgrađivanje, slično nemačkom *Stiftend* i *Stiftung*.

No, tu se sada opet pojavljuje potreba za preokretom, pošto se blizina umetničke forme s formom filozofskog mišljenja opet ispostavlja kao saglasnost racionalno shvatljivih i određljivih struktura. Tu se umetnost pokazuje kao mesto istine, koja upravo za filozofiju ima odlučno i uzorno značenje. Umetnost tu služi kao medijum u kome filozofija nastoji da osigura svoj teorijski status. »Filozofija ne kazuje šta je umetnost, već prie umetnost treba da pokaže šta je filozofija. Posao estetike počinje da se koleba između pojmove definicije suštine umetnosti i samorazumevanja filozofijek (R. Bubner, na navedenom mestu).

Ima li izlaza iz toga kruga? Estetiku kao nauku ne može spasti estetika kao filozofska nauka, zasnivanje jedne u drugoj zatvara put u teorijskoj imanenciji ili u imanenciji teorije. Možda nam gledište iskustva, estetskog i umetničkog iskustva, otvara put kojim treba kročiti? Možda nam preostaje još samo gledište samih umetnika, baš ono kojim se ovde još nismo bavili? Može li nam pomoći ta, u prošlosti prezirno zanemarena, estetika umetnika, *Künstler-Aesthetik*? Kako? Pa u njoj nema ni sistematskog cilja, ni sistematskog izvođenja? Kako nam u razjašnjenju mogu pomoći oni koji čine, a ne znaju šta čine, oni koji u principu ne govore i koji ne treba da govore, jer stvaraju?

Ako nam s gledišta nauke svi antiestetički manifesti mogu izgledati opravdani, kako ćemo opravdati estetiku umetnikâ? Tu je neophodno shvatiti da gledište umetnika ne znači umetnički pristup umetnosti, koji se dokumentuje u posebnom operativnom mišljenju, već estvaralačko gledište, ili gledište stvaralaoca, koje se teorijski mora razviti polazeći od estetskog i umetničkog iskustva, koje mogu razviti i sami umetnici, ako su uopšte u stanju da na putu refleksije i iskustva svoje videće sveta pretvore u novi pojam o svetu, kao što ga mogu razviti i negovati i oni koji se bave teorijom držeći se te iste osnove u iskustvu.

Tu se, dakle, nalazi zadatak estetike danas, zadatak ustanavljanja opšte teorije umetničkog stvaralaštva kao filozofije tog stvaralaštva, koja do danas nije napisana.

* Komentar međunarodne konferencije održane u Krakovu sredinom oktobra 1979. pod naslovom *Kriza estetike?*, koji će objaviti III program Radio-Beograda.

aktivizam avangarde i kič kao opredmećeni svet

sreten gagić

A tko su, reci, oni lutaci,
Ti ljudi još i prolaznici od nas,
Koje rano mori i savija — za koga,
za ljubav koga —
Neko htijenje uvijek nezadovoljeno?

Rajner Marija Rilke

Proučavajući protivrečni karakter avangardne umetnosti i njenu kontroverznu psihologiju, mnogi teoretičari su zapazili izvesne konstante i određene stalne karakteristike avangardnog pokreta u celinu. Tako Edoardo Sanguineti¹ naglašava potrebu da se u avangardi razlikuje takozvani herojski ili patetični momenat od ciničkog momenta. Suština prvog je u tome što je avangarda svesna svoje kulturne misije koja joj, po njenom mišljenju, daje pravo na izvesnu patetičnu egzalzaciju i opijenost samom sobom, usled čega, kada nađe na otpore, sebi prisupuje mučenjstvo. To je izvesna njena narcisoidna crta s nalaženim kompleksom superiornosti prema svemu što ne spada u avangardni pokret i što nema avangardne ambicije. A kada nađe na antagonizam, ona svesno preuvečava teškoće pretvaračući ih u patetični ritual, a neretko i u perverzni mazohizam.

U protivrečnosti prema herojskom, odnosno patetičnom momentu, stoji cinički momenat avangarde, koji označava otrežnjenje od zanosa i trenutak kritičkog preispitivanja. Budući da je samoranjivost avangardnog duha veoma naglašena, on sam zahteva svoju proveru sa stanovišta sumnje u svoju apsolutnu vrednost i sjajnu izolaciju. Iako avangarda radi ističe ideju o svojoj uzvišenoj misiji, naglašavajući nezainteresovanost za publiku i prezir prema novcu, u njoj se podsvesno skriva duboka čežnja za dopadanjem toj istoj publici i za komercijalnim uspehom na tržištu. U ovome se, prema Sanguinetiju, i ogleda cinički karakter avangarde.

Renato Podoli takođe uviđa da je avangarda puna entuzijazma i težnji prema nečemu novom, neizvesnom, čak avanturi. Ovu odluku on naziva aktivizmom, što odgovara Sanguinetijevom herojskom, odnosno patetičkom momentu, ali Podoli u avangardi vidi još tri karakteristike — antagonizam, nihilizam i agonizam, koje na svojevrstan način dopunjaju dinamički ciklus avangardizma. U antagonističkom momentu se ogleda netrpeljivost avangarde prema svemu što nije ona sama, a u nihilističkom pojačana doza agresije prema svemu što avangarda smatra da treba da bude razoren; agonizam, u stvari, označava nezadovoljstvo avangarde samom sobom i predstavlja nezadovoljstvo njene aktivističke egzalzacije.

Aktivizam podrazumeva psihički, ali isto tako i fizički dinamizam, pri čemu se prvi oduševljava sportom, a drugi automobilom, vozom ili avionom. Marineti je veličao novu lepotu, »lepotu brzine«, spojivši fizički i duhovni dinamizam u jedinstvenu tendenciju i afirmišući agresivnu akciju olike u izrazima kao što su »trkačka stopa«, »fatalan skok«, »šamar«, »udarac«.² Aktivizam, međutim, nije uvek imao samo brutalne izazove, već i plemenite snove o poeziji budućeg povratak, a poput grčke lirike, čistim izvorima bića, san o poeziji kao o realizaciji nove stvarnosti. Međutim, najuočljiviji stav avangarde jeste antagonizam prema publici i tradiciji, u čemu se ogleda njen sektaški duh koji i nju samu muči, i pored njenog anarhističkog temperamenta. Anarhistički duh avangardizma pretpostavlja individualni revolt protiv društva, a istovremeno i solidarnost unutar zajednice pobunjenika i liberala. Avangardizam tako oscilira između dva stava kao između dve krajnje tačke klatna: aristokratskog i plejbejskog. U borbi protiv konformizma avangarda izneverava »dobre manire« ponašanja i ide do ekscentričnosti i egzibicionizma, a taj se prkos ponekad transformiše do provokacije i skandala. Kao što je još Bodler zapazio, moderni život ne dopušta heroja, već dendija i kriminalca, što je drugi način da se unutar buržoaskog društva prizna »jednakost između aristokratske secesije i plejbejske transgresije«.³

Avangardni antagonizam se ponekad uzdiže do kosmičke, metafizičke pobune — kao izraz prkosa bogu i svemiru, što se najbolje ogleda u Remboovom iskazu da pesnik mora da bude »kradljivac vatre«, ali i u borbi koja se odigrava na planu objekta i subjekta, umetnika i umetničkog čina, jer su oni postali antitečni i kontrasni. Poseban vid antagonizma ogleda se u sukobu generacija, preciznije — očeva i dece, o čemu je još Turgenjev ostavio umetničko svedočanstvo u svome romanu *Očevi i deca*, da bi Luidi Pirandello označio antitezit između starih i mlađih. Ovaj sukob je do krajnjih konsekvenci doveo Federiku Amijeli, ističući da novi duh inspiriše mladu generaciju, koja više ne sluša jer nema idole i autoritete. To više nisu ni mislioci, jer »s misliocem je danas kao i s ljbavnikom: on ne sme da ima nijednu sedu vlas... Savremena civilizacija ne zna šta da radi sa starom generacijom... Iz ovoga se može videti trijumf darvinizma; to je rat, a rat zahteva da vojnici bude mlađi.¹²

Istu misao ističe i Ortega-Gaset kada kaže da je kult tela oduvek simbolisao inspiraciju čiji su se korenii nalazili u detinjstvu, jer telo je lepo i gipko samo u mlađosti. Kult duha »vezan je za doba starosti, pošto on sazreva kada telo iznemogne; Evropa u svim oblastima egzistencije zauzima stav koji najavljuje epohu muževnosti i mlađosti,¹³ što uslovjava iščezavanje svih tragova formalnosti u odnosima među ljudima.

Avangardni kult mlađosti, stoga, zaslhuje punu pažnju, jer ističe ne samo ono što je u životu ozbiljno, već i ono što je u njemu šaljivo i smešno. Avangarda često voli igru, a mlađi u njoj pogotovo, što dobro ilustruje stih Alda Palaceskija: »... aii pustite me da se zabavljam!« Estetika umetnosti kao igre karakteriše one avangardne tendencije koje žele da suprotstave igre ozbiljnoj »poučnosti« klasične poezije i većem delu tradicionalne umetnosti. I samo ime dada ukazuje na detinjastu fiksaciju, jer predstavlja, u stvari, onomatopeju govora bebe, mada je voda ovog pokreta, Tristan Cara, tvrdio da je reč našao u rečniku. A kada je o jeziku reč, onda treba istaći da su avangardni umetnici u žargonu rado ismevali buržujski i njihova mišljenja o umetnosti, budući da su ovi, mahom, bili ubedeni protivnici avangarde. Umetnost koju su buržuji cenili žigosana je arognatnim nazivom »kić ili šablon, što u stilu i delu odgovara izrazima kao što su »mazarija« ili »žvakaca guma«, a konvencionalni ili komercijalni umetnik podrugljivo je nazivan »pompier«, odnosno vatrogasac.

Govorna revolucija i inače najburnije vri u eksplozivnim počecima avangardnih pokreta, jer u literaturi savladavanje tradicije znači, pre svega, razvijanje tradicionalnog jezika, što se naročito ogleda u inovacijama ekspresionističke poezije. U njoj se razvijaju mehanizmivladajuće gramatike čija pravila sprečavaju pesniku da budu apsolutno istiniti. Tako je *Tehnički manifest futurističke literature* usmeren protiv stare sintakse i racionalističkog načina izražavanja, koji »mnogoobličan život kratkovidno krote zahtevom da rečenica mora imati, kao i svaki blesavko, glavu, trbuš, dve noge i dva dustabana.¹⁴ Zahteva se ukidanje interpunkcije koja guši živi stil, jer samo asintaksički pesnik može da prodre u život materije i da razori neprijateljstvo između nje i nas. Takvo pesništvo, doduše, neće više biti lepo, neće proizvoditi nikakve simfonije reči, ali ono treba da bude u stanju da stvara sam život. Budući da tehnika ubrzava život, u istoj individui odigravaju se sada mnogi postupci svesti, stoga je zadatak umetnosti da se okrene toj novoj životnoj formi u koju spada i strast za sportom i rekordom, za životom u gradu, a čija je maksima: »Kaži mi sve, brzo, brzo, u dve reči!¹⁵

Naglašavajući Pikasovu misao da u svakoj avangardi ono »protiv dolazi pre nego ono »za«, Rože Garodi¹⁶ smatra da je neophodno ispitati »protiv čega« slika jedan Pikaso i nalazi da je avangardni duh, kao Mefistofelov — onaj koji uvek poriče. Pri svemu tome, avangardni umetnici su verovali da mogu da stvore jedan drugi svet, s drugim zakonima, svet primeren čoveku i njegovim moćima, odbacujući svet lažnih radosti i lažnog sjaja i zalažući se za prevlast kreacije nad imitacijom. Ne ma sumnje da se avangardni duh bunio protiv tiranije društvenih moći koje je čovek sam stvorio, ali koje su mu postale tute i neprijateljske, preteći da ga uniše, ispoljavajući se u vidu bede, kriza, ustanova nasilja, ratova. Javilo se osećanje da se ove sile, koje su postale nečovečne i zastrašujuće, kao i prirodne sile za primitivnog čoveka, mogu savladati ne samo razvijkom tehnike, već, pre svega, ljudskom pobudom koja se najbolje može izraziti umetničkim stvaralaštvom.

Avangardni stvaralač osetio je da se mora dovesti u pitanje poredek sveta u ime čovekove sudbine i njegove budućnosti u njemu; da se mora stvoriti nova stvarnost iznad i izvan prirode, s drugim zakonima stvaralaštva i drugom lepotom, s drugim merilima rasuđivanja. Možda su upravo pokretnice snage društva, postavši neljudske, onemogućujući ljudsku, aktivnu, svesnu reakciju, izazvane umetnike da stavaraju forme koje izražavaju otpor i kontraakciju čoveka. Estetska revolucija, kakvu je, recimo, preuzeo Plikaso, izražavala je humanističku afirmaciju i primat volje u kreiranju umetničkog dela, jer se odnos čoveka prema svetu izmenio i u njemu se više ne prihvataju »letimični prividi«, već se afirmiše delotvorna strana prihvatanja sveta u njegovom najpostojanjem vidu.

Početkom ovoga veka, kada je moderna, a pre svega avangardna umetnost počela da stiče svest o samoj sebi, da teorij-

ski osvetljava temeljne principe na kojima je zasnovana, odmah se moglo uočiti da su ti principi u suprotnosti s principima stvaralaštva tradicionalne umetnosti. Primećeno je da sponjasjni princip može važiti samo za prošlost, ali ne i za budućnost, jer, kako kaže Vasilij Kandinski, duh koji vodi u carstvo sutrašnjeg dana može se spoznati samo putem osećanja, a put ka tome krči talenat umetnika. Teorija ovde može biti samo buktinja koja osvetljava iskristalizovane forme onoga da juce i prekjuce. Ovaj stvaralač uviđa da se čovek, lišen vere u religiju, nauku, pa i etiku, morao suočiti s unutrašnjošću vlastitog bića. Jedini način da se otkrije duhovni sadržaj toga unutrašnjeg bića jeste umetnost, jer jedino ona čini da se duhovno ovaploti u realnom, da se, kako kaže Ivan Fohat,¹⁷ spoje realni i imaginarni svet, svesno i podsvesno, racionalno i iracionalno, vidljivo i nevidljivo. Te stvari odražavaju mračnu sliku savremenosti, previđaju ono veliko, koje kao najsitniju tačku primećuje samo mali broj, a za masu ta tačka i ne postoji. Stoga umetnici odustaju od sadržaja savremenog života koji pustoše dušu, a obraćaju se sižeima koji omogućuju slobodnije izražavanje »nematerijalnih stremljenja i težnji čežnjive duše.«

Ako je tačna Hegelova misao da je sadržaj ono što je večno mlađo u umetnosti, treba reći da taj večno mlađi sadržaj traži uvek novu formu da bi mogao ostati to što jeste. Zato avangarda u modernoj umetnosti nije univerzalno radikalna, nego samo u odnosu na traženje nove forme, a po svome dinamizmu, po radikalnom problematiziranju svega nasleđenog, kako započa Ante Armanin,¹⁸ ona je pojava bez presedana ne samo u kulturnoj tradiciji zapadnog sveta, već i u kulturnoj tradiciji u generalu.

Budući da se celokupna moderna umetnost otkriva kao produkcija, do čega je došlo, kako misli Masimo Bontempeli, tek onda kada je umetnost počela o sebi razmišljati s istorijskog stanovišta, čemu i duguje svoj radikalizam, ona zato postaje produktivna ne samo u estetskom nego i u širem društvenom smislu. Ona postaje suprotnost masovnoj, neproduktivnoj popularnoj umetnosti, kao kruni građanske »duhovnosti«, »harmonije« i »istorije«. Ova se pojava može naročito dobro ilustrovati aktivnošću pripadnika novih avangardi, koji na svoje stvaralaštvo gledaju kao na akciju materijala, o čemu slikar Oto Mil kaže: »Akcija materijala radi simbola koji su i sami zbijanje, nizanje i mešanje simbola kao po sebi postojeći stvarnosti, oni neće ništa da objasnjavaju, oni su to što izgledaju da su, stvarnost koja se zbijava. To je metod da se proširi stvarnost, proizvedu stvarnosti i rastegne dimenziju doživljaja.«¹⁹

Onoga trenutka kada je stvorena izraz antiumetnost, a to se desilo čim su muzičari, slikari i pesnici posegli u vanumetničko, stvorena je mogućnost za proširivanje granica vrednosti, ali i za bujanje nevrednosti. Granična linija ne može se više sa sigurnošću povući, jer se avangarda i kić blisko dodiruju, i jedino vreme tu može doneti konačan i relevantan sud, a dotele — sve mogućnosti ostaju u igri.

Jedan od vidova bekstva umetnosti iz apstrakovanog okvira, u nameri da postane stvarnost, jeste hepening, koji teži da u zbijanje bude ugrađena nepredvidljivost realiteta. Umetnost tako, postaje insceniranje realiteta i otuda antagonizam prema muzejima i galerijama u kojima se umetnička dela balzamuju, umesto da umetnost izade iz izolovanosti i postane stvarnost. Zadatak je, kako kaže Ernesto Grasi,²⁰ ne da se iznalaze mogućnosti tumačenja stvarnosti, već da se pusti da nastane sama stvarnost.

U istoriji umetnosti odustajanje od estetskog i nametanja vanestetskih kategorija poznato je i pre nastanka avangardnih pokreta u takozvanoj angažovanoj umetnosti. To se desavao naročito u revolucionarnim vremenima u cilju delotvornog uobičajavanja racionalnih, političkih težnji, kada je umetnost, kao aktivisanje teorijskih shvatanja, obavezivana na nešto realno, sadržajno i kada je prestajala da bude izraz neobavezognog slobodnog esteticizma.

Zahtev da umetnost mora da dobije pre svega političku, socijalnu, revolucionarnu sadržinu, kako bi služila jednoj partiji, ima svoj koren u osnovnoj tezi po kojoj je partija konkretni zastupnik revolucionarne istorije. Otuda je i razumljiva tvrdnja Aleksandra Fedina, na II kongresu sovjetskih pisaca 1954. godine, da u nazivu »socijalistički realizam« u umetnosti atribut »socijalistički« pripada prvenstvo. U ovakovom »tumačenju« umetnost dobija tačno određenu sadržinu: ostvarenje socijalističkog društva.

Majakovski je, takođe, tvrdio da umetnost mora polaziti od problema jedne društvene klase u određenoj istorijskoj situaciji, ali i da jedna etapa ljudske istorije, kao što je klasna borba, ne može sama da sačinjava jedinu važeću sadržinu umetnosti. Jer, osnovni problemi, koji se uvek ponovo pojavljuju i uvek drukčije ubličavaju, jesu pojave života, njegove strasti, nade i strahovi, a samo s obzirom na njih ljudi i predmeti stiču svoj značaj. A Maksim Gorki je verovao da stvarnost, ako treba da bude shvaćena u svom iskonskom značenju, nužno mora da bude bremenita svekolikim snagama istorizma. Stoga »pisac pokušava da ljudi opše u neprekidnom pokretu, u njihovoj delatnosti, u bezbrojnim međusobnim sukobima, u borbi klasa, grupa i pojedinaca. U svetu, međutim, nema pokreta bez otpora...«²¹

Budući da savremena umetnost više neće da bude estetsko delo, ili ne bar samo to, ona, neminovno, dospeva u oblast tehnike, trgovine, politike. Izvesne programske teze futurizma, dadaizma i nadrealizma danas dobijaju svoj aktuelni značaj, verovatno veći nego što su ga imale u vreme svoga nastajanja. Nadrealisti svoj pokret nisu shvatili kao neku novu školu, nego »kao sredstvo spoznaje, naročito imajući u vidu dote neispitane predele ljudske psihe: nesvesno, čudesno, san, ludilo, halucinacije, fantastično — ukratko, sve što je u suprotnosti s logičkim redom«,¹⁴ pisao je M. Nado u svojoj *Istoriji nadrealizma* 1945. godine. Pesništvo, dakle, postaje praksa koja ličnost otvara u njenoj celovitosti i izvornosti, omogućujući joj da deluje na druge na način koji je do tada ostao skriven. Čovekova sposobnost da preobražava stvarnost pokazuje se u odnosu na nečuveno, neočekivano, skandalozno, jer se najčudniji odnosi ojednom zameću između raznih stvari i situacija. Ispoljava se moć asocijacije, a svet se i sam ubličava kao metafora, pri čemu se nazire vreme u kome će društvo egzistirati kao umetničko delo, jer umetnik više ne želi da se smatra »nekorisnim« intelektualcem; on hoće da provali iz kule od slonovače esteticizma.

U ovakvim prostorima i stremljenjima novoga duha, neminovno se otvaraju i mogućnosti za ispoljavanje onih tendencija protiv kojih se ovaj duh tako strasno angažuje. To nije neočekivano kada se zna da se sve novo mora suočiti s duhom pasivizma i željom da se zadriži status quo. Otuda se i dešava da se na istom području radaju tako različiti fenomeni kao što su neizvesni uzleti avangarde, na jednoj strani, i kič i sund-proizvodi, na drugoj strani, pri čemu ovi poslednji ne vode unapred izgubljenu bitku, jer je njihova šansa u otpornom duhu konzervativizma svih vrsta.

Raspisavljajući o kič-delu i kič-ukusu, kao i trivijalnom u umetnosti, Ivan Fohrt¹⁵ kaže da se malograđanin ničega tako ne boji kao nepoznatog i novog, i zato on prezire sve »izmeć« koji mu ne dopuštaju da izrazi svoj sentimentalizam. Osnovne sklonosti njegovog ukusa su površina i spoljašnji sjaj, snažni elementi i fragmenti, sentimentalnost u doživljaju i izrazu, »sadržina« i tzv. realistička umetnost i konzervativizam. Ove se sklonosti objektiviraju u delima i predmetima koji na sebi nose samo spoljašnje znake umetnosti, i otuda divljenje malograđanskog duha prema bleštavosti sveta, »vanjskoj zamarnosti bogatstva i znakovima visokog standarda.« Kako je sentimentalnost najomiljenija hrana malograđanskog duha, ona »kao-da-emocija«, nije čudno što proizvođači šunda i kiča, budući dobri psiholozi i poznavaoči široke, malograđanske publike, uspevaju da plasiraju svoju robu na nezasito tržiste u ogromnim kolичinama. Jer, oni tačno znaju koliko čega treba dozirati ovoj publici, i otuda silna popularnost dela kao što su *Gradić Pejton, Prohujalo s vihorom i Orkanski visovi*.

Jedna od bitnih karakteristika »aktivizma« kiča ogleda se u njegovoj težnji za imitiranjem, oponašanjem već виденог и doživljenog. To dovodi do toga da se svaki pokušaj izražavanja sadržaja jedne umetnosti zameni sredstvima druge, da se u jednu sredinu prenese nešto što je rođeno i sraslo u drugoj, ili da se jednim materijalom zameni drugi — otvoriti mogućnost zapadanja u kič. Stoga i nisu u pravu oni teoretičari koji smatraju da su izvesni motivi, već sami po sebi, kičerski, budući da jedan isti motiv može biti plodan izazov za nastanak avangardnog dela, a istovremeno poslužiti i kao »inspiracija« za tvorce kič-a i šunda.

U Džojsovom *Ulisu*, na primer, ima mnogo trivijalnih pojedinosti, ali su one tu, kao što je slučaj i u celoj umetnosti pop-arta, predmet za umetničku obradu, a ne svrhā sami sebi. Tek od unutrašnjeg poretku, strukture i duha koji to delo izražava zavisi da li će nešto biti vrhunска umetnost ili, naprsto, kič i trivijalnost bez duha i smisla. Kako postoje i oni teoretičari, među njima i Hans Holender,¹⁶ koji smatraju da pod rečju kič svako razume nešto drugo, potrebitno je reći da jedino estetske vrednosti odlučuju o tome da li će nešto biti kič ili prava umetnost, iako, to se mora naglasiti, čistih stanja gotovo da i nema, budući da je često od umetnosti, pa i one avangardne, do kiča, ponekad, samo mali korak.

Avangardni aktivizam najčešće se odlikuje kreativnošću čija je pretpostavka puna sloboda ili, u najmanju ruku, akcijom koja stvara mogućnosti za osvajanje budućih sloboda. Stoga se ne može prihvati mišljenje po kome »nove umetnosti često liče na davljenika koji nije svestan da se davi«, jer se, navodno, umesto za nove oblike i načine življenja, bore za bolje uslove života u bitno nepromjenjenim okolnostima, kao što zaključuje Vojislav Sekelj.¹⁷ Pojmovi »avangardizam« i »revolucionacija ne mogu se razdvajati, budući da se oni, baš kao par, kao lajtmotiv jedne iste istorijsko-filosofske concepcije, međusobno uslovljavaju, kako se pravom zaključuje Hans Egon Holthucen.¹⁸

Uviđajući da je suština problema svakog aktivizma, pa i avangardnog, u tome kako da se kreacija i akcija poistovete i međusobno dopune, Danko Grlić naglašava da »akcija dobiva svoj pravi smisao samo po kreaciji, a kreacija samo po akciji«.¹⁹ Međutim, da bi se ovo stapanje realizovalo, potrebno je prevazići isključivosti i jednostranosti i akcije i kreacije. U mnogih mislilaca, pa i marksističkih, prisutna je ideja da je svet nepravedno uređen, da nije otelotvorene moralne ideje, pa stoga taj svet i opšte uslove koji ga determinišu treba promeniti. To je jedina akcija dostojna čoveka, a misao o izmeni i ispoljavanju moći samog čoveka kao pojedinca dolazi, eventualno, kasnije. Nasuprot tome, kaže Grlić, filosofije individualnog kreati-

viteta, bez obzira na destrukciju, tamne instinkte, iracionalnost, nemogućnost projekcije u sutrašnjicu, u većini slučajeva tvrde da kreativnost ima »osnovni poticaj u samoj sebi, da vlastitost nema zapravo drugi cilj do samu sebe«, da svoje »ja« ispolji nezavisno od toga kakav je ostali svet.

Tako akcija, mada bi morala imati svoj smisao stalno prisutan u sebi, a ne samo u negaciji nečega drugoga, ostaje pretežno u negativnom obliku, a individualna kreativnost — bez obzira na to što podsticaj za svoju kreaciju može naći i u negaciji, u protestu protiv celokupne inertnosti i nekreativnosti, ili u nepokornosti spoljnijim silama — ostaje u bitnom zasnovana kao afirmativna, vlastita, neponovljiva, sama sebi i za sebe dovoljna. Tako jedan koncept — onaj kreativnosti — zapravo na taj način uopšte ne komunicira sa svetom, a drugi — onaj ackije — sav svoj smisao nalazi u nečemu izvan sebe, pa tako, zapravo, gubi sopstveni smisao. Time je, u neku ruku, i u jednom i u drugom slučaju, izgubljena ona bitna povezanost koja je esencijalni konstituens i akcije i kreacije.

Na psihološko-individualnom planu još je Ničea mučila dilema: ima li smisla kreativno, beskomprimisno i buntovno rušiti sve učinio i ustaljeno kad će se javiti novi poklonici, »kad će se i viši ljudi pretvoriti u magarceve obožavaoce, kad će majmuni otpočeti ponavljati svoje vlastite reči i kad će te, u jednom trenutku, postati stid tvog sopstvenog dela?«²⁰ To je dilema između akcije i kreacije i upravo je zbog toga ovaj razpeti mislilac smatrao da su pravi njegovi učenici oni koji ga neće slediti, nego ići svojim putem, jer se »loše vraća učitelju kad se uvek ostane samo učenikom«.

Na drugom planu, onom društveno-istorijskom, problem kreacije i akcije Marks je razmatrao u okviru odnosa individualnog i društvenog, pri čemu je utvrdio da komunizam ukida »sve što postoji nezavisno od pojedinca«. Doduše, treba reći da su saglasnost i podudaranje između individualnog i društvenog postojali samo u izuzetnim trenucima istorije, možda najviše za vreme same revolucije, kad je akcija postajala rezultanta individualnih kreativnih traženja i kad je zajednica pripadala pojedincu u istoj meri kao što je on pripadao njoj.

Umetnik i političar, piše V. Hofman, rade na jednom zajedničkom interesnom području, jer je njihov objekt čovek koga treba pridobiti i ubediti. Ali, oni ne žele da čoveka samo pridobiju za sebe, već i da ga zajedno s njegovim svetom promene, i u tome se ogleda njihovo rivalstvo. Pri tome, političari kao zagovornik određene ideologije, ne shvata da knjiga, ili neko drugo umetničko delo, nije, kao neko oružje, sredstvo za neki cilj, budući da se ona nude kao cilj čitaočevoj slobodi, jer umetničko delo i nema cilja, stoga što je ono samo cilj, kako je zapazio Žan-Pol Sartr. U samoj stvarnosti, jedino je kritički stav produktivan i ljudski dostojan, jer znači saradnju, napredovanje i osmišljavanje života. Otuda bi se moglo zaključiti, putem Bertolda Brechta, da ni pravo umetničko uživanje nije moguce bez kritičkog stava i odnosa prema njemu.

Da je antagonizam u odnosu izmedju politike i umetnosti neizbežan, bio je svestan i Antonio Gramši, i to zbog njihovog različitog gledanja na život. »Političar zamišlja čoveka — kaže ovaj marksistički teoretičar — kakav jeste, a istovremeno i kakav bi morao da bude za postizanje određenog cilja; njegov se rad sastoji upravo u tome da navodi ljude da se kreću, da izadu iz svog sadašnjeg bića kako bi kolektivno postali sposobni da postignu postavljeni cilj, to jest, da se saboraže cilju. Umetnik nužno predstavlja o ono što postoji u izvesnom trenutku, što postoji lično, nekonformistički, realistički. Stoga političar nikada neće biti zadovoljan umetnikom... Smatraće da umetnik zaostaje za vremenom, da je uvek anahroničan«,²¹ da ga stalno prevazilazi neprekidno revolucionarno kretanje.

Od umetnosti se, međutim, ne može očekivati neposredna politička ili društvena promena, jer su politička akcija i polazni uslovi i procene političkih delatnosti — stanje svesti, motivacija, vrednosni sistemi — različiti fenomeni. Umjetnost, u najboljem slučaju, može uticati na polazne uslove, na postupke onoga koji politički deluje; može izmeniti njegovu sliku stvarnosti i tako, posredno, stvoriti uslove za promenu same društvene stvarnosti. Ali, da bi to postigla, mora se sačuvati kao autonomni komunikativni sistem i potražiti forme koje će omogućiti ostvarenje ovoga zadatka.

BELESKE:

¹ Edoardo Sanguineti, *Sociologie de Lavant-garde, dans Littérature et société*, Editions de l'Institut de Sociologie Université de Bruxelles, 1967, str. 11–18.

² Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd 1975, str. 68.

³ Navedeno delo, str. 71.

⁴ Navedeno delo, str. 75.

⁵ Jose Ortega-Gasset, *Dehumanizacija umetnosti*, »Savremenik«, 12, 1971, str. 448.

⁶ Citirano prema Valter Mušić, *Ekspresionistička revolucija jezika*, »Savremenik«, 6, jun 1968, str. 507.

⁷ Valter Mušić, navedeno delo, str. 508.

⁸ Rože Garodi, *O realizmu bez obala*, Mladost, Zagreb 1968, str. 22.

⁹ Ivan Fohrt, *Svijet umjetnosti, Put k ontologiji umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 195–211.

¹⁰ Ante Armanin, »Književna reč«, 89, 25. 11. 1977.

¹¹ Citirano prema Ernesto Grasi, *Umetnost kao antiumetnost*, »Književnost«, 9, 1969, str. 276.

¹² Ernesto Grasi, Navedeno delo, str. 277.

¹³ Maksim Gorki, *O literaturi*, Kultura, Beograd 1949, str. 173.

¹⁴ Citirano prema Ernesto Grasi, navedeno delo, str. 282.

¹⁵ Ivan Fohrt, *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1976, str. 161–179.

¹⁶ Navedeno delo, str. 166.

¹⁷ Vojislav Sekelj, *Dialektičko radanje umjetnosti*, »Savremenost«, Novi Sad, mart-april 1976, str. 79.

¹⁸ Hans Egon Holthucen, *Umetnost i revolucija*, »Savremenik«, 6, jun 1968, str. 501.

¹⁹ Danko Grlić, *Kreacija i akcija*, »Praksis«, 5–6, Zagreb 1967, str. 573.

²⁰ Navedeno delo, str. 574.

²¹ Antonio Gramši, *Izabrana dela*, Kultura, Beograd, 1959. godine, str. 356.