

nove knjige

GIULIO CARLO ARGAN: STUDIJE O MODERNOJ UMETNOSTI
»Nolit«, biblioteka »Sazvežđa«, Beograd 1982.

Piše: Ješa Denegri

Izbor tekstova obuhvaćenih knjigom *Studijs o modernoj umetnosti* nije mogao biti dovoljno širok da bi se iz njega upoznala celina Arganovog profila kao istoričara umetnosti i umetničkog kritičara; Argan je pisac brojnih knjiga i rasprava koje obuhvataju pitanja umetnosti ranijih istorijskih razdoblja (posebno renesanse i baroka), u jednom periodu svoje aktivnosti bio je i izraziti militantni kritičar (posebno u prilog geštaldičke, neokonstruktivističke umetnosti), znatni deo njegove prakse bio je posvećen pozivu univerzetskog nastavnika ili drugim javnim i političkim funkcijama, što sve valja imati na umu kada se govori o ovaj vrlo složenoj lici. Ipak, *Studijs* se čine knjigom koja Argana predstavlja kao mislioca o modernoj umetnosti i u tom pogledu knjiga daje temeljni uvid u njegove poglede i zaključke o mnogim ključnim problematikama te umetnosti.

Argan će se za sebe reći da se u rasprave u koje se upušta pre svega upušta kao istoričar, tačnije kao istoričar umetnosti; čak i kada je zaokupljen savremenim, a to znači za svoje vreme najaktuellerim umetničkim zbijanjima, pa i onda kada se približava filozofskim ili sociološkim temama, on to čini kao pisac s formacijom i svešću o pozivu istoričara umetnosti. Ali odmah treba reći da on taj poziv ne shvaća kao poziv isključivog bavljenja prošlošću; naprotiv, to je poziv bavljenja savremenošću i sadašnjosti, ali bavljenja koje u savremenosti i sadašnjosti ne želi da zaboravi istorijsko iskustvo i iskustvo istorije. Argan kao istoričar umetnosti nije, dakle, fakto-graf koji otkriva zaboravljene ili ispituje manje poznate činjenice; on poznate i njemu dostupne činjenice naprosto podrazumeva i na osnovu njih gradi vlastiti interpretativni sud oslonjen na faktička istorijska saznanja o fenomenologiji umetnosti (to ne umetnosti »uopšte«, nego umetnosti kao idealnom zbiru konkretnih umetničkih dela). Jedan od osnovnih stavova što ih on zastupa sažet je u sledećoj tvrdnji: »Nemoguće je misliti o umetnosti odvojeno od umetničkih dela, nemoguće je postaviti pojam umetnosti a da se on smesta ne identificuje s celokupnom njenom fenomenologijom«.

Intelektualni i stručni profil ovoga autora poseduje formaciju kakvu mu je mogla omogućiti kultura sredina i vremena u kojoj je vaspitan: u početku on je blizak kročanskoj estetici, koju u funkciji istorije umetnosti prima posredstvom svog učitelja Lionella Venturija, kasnije se upoznaje s aktuelnjim misaonim tokovima (s egzistencijalizmom, fenomenologijom i marksizmom u području filozofije, sa sociologijom umetnosti i ikonologijom u području svoje uže struke) i na osnovu svih tih saznanja izgraduje svoja stanovišta za koja nije karakteristično pridržavanje ili primenjivanje jedne jedinstvene metodologije, već pre sposobnost efektivnog korišćenja različitih metodoloških iskustava, zavisno od teme i materijala s kojim se u konkretnom slučaju suočava. Važno je, pri tome, istaći da Argan nije električki nego pre svega nedoktrinarni misilac: on dobro zna da u pristupu krajnje raznolikoj fenomenologiji savremene umetnosti ne mogu da funkcionišu nikakvi apriori kritički pristupi, već ti pristupi moraju proizći iz potrebe suočavanja s imantanim umetničkim problematikama za koje, što je i razumljivo, važe različiti načini gledanja, a samim tim i različiti načini interpretacije. Za Argana kao istoričara umetnosti i kritičara bitno je upravo *promišljanje* problema s kojima se suočava: znanje nijednog metoda, nijednog sistema, neće biti od koristi, ako zakazuje pred konkretnim problemom i ukoliko umesto žive misli vodi prostor primeni toga znanja; on uvek želi da misli kao *kritičar na delu* (in atto), što znači da želi misliti otvoren prema svim izazovima fenomenologije same u umetničke realnosti.

Argan, ipak, poseduje neke konstantne stožere oko kojih se njegovovo mišljenje o umetnosti kreće: jedna od temeljnih njegovih dilema jeste ona o neizvesnosti održanja umetnosti (a u krajnjoj konsekvensiji to je i pitanje održanja kulture, pa čak i same ljudske egzistencije u nepovoljnijim istorijskim prilikama), što on izražava kroz svoje poznate dihotomijske pojmove, kao što su *Projekt i sudbina*, odnosno *Spasenje i pad moderne umetnosti*, kako glase nazivi dvaju ključnih tekstova u ovoj knjizi. Dilema *Projekt i sudbina* sadrži sledeće pitanje: »Da li čovek gradi po vlastitim nacrta ili čini ono što je već rečeno i odlučeno?«. Za samog Argana tu nema nedoumice: on je na strani umetnosti (i kulture uopšte) koju shvata kao ideju *Projekta*, drugim rečima kao ideju samodeterminacije umetnika (a u krajnjoj liniji i svakog čoveka) u slobodnom društvu, mada vrlo dobro zna da tu perspektivu nije nimalo lako dostići i stoga ne želi da umetnost i kulturu unapred idealuje i onda ih nekritički posmatra kao područja u kojima vlada načelo nekog izvanistorijskog pojma savršenog »stvaralačkog bića«.

Naprotiv, Argan je misilac krize savremene umetnosti, i upravo zbog načina na koji tu krizu promišlja, njegovi tekstovi s ovom tematikom zavreduju posebnu pažnju. Odmah treba reći da on o krizi savremene umetnosti ne misli zato što se – poput mnogih klevetnika te umetnosti – ne snalazi u njenim problemima i njenim čestim promenama: »Ne možemo – tvrdi autor – govoriti o krizi savremene umetnosti samo zbog toga što je istorijski proces umetnosti poprimio drugačiji, brži i isprekidaniji tok od onog koji je bio u prošlosti«. Upravo zato što je formiran kao istoričar, Argan zna da je u ranijim istorijskim razdobljima umetnost predstavljala uzrok civilizacijskih vrednosti, što je položaj kojeg je ona počela da gubi nastupom industrijske civilizacije, položaj kojeg do danas nije uspela da povrati. Savremena umetnost

se našla u procepu sledećih alternativa: ili sačuvati svoje sopstvene postupke (dakle, umetničke postupke *sui generis*) koji su još uvek zasnovani na zanatskim tehnikama kao tehnikama u zaostajanju za opštih civilizacijskim procesima, ili usvojiti tehnike (tehnologije) industrijske civilizacije i time izgubiti ne samo svoju specifičnost, nego i mogućnost izgradnje vrednosti koja bi odgovarala vrednostima velike umetnosti prošlosti. Izlaz iz ove situacije Argan ne predviđa, on samo konstataže istovremenu postojanost zanatskih tehniki i uvođenje novih tehnologija među umetničke postupke, a upravo na osnovu te ambivalentnosti on utvrđuje da je umetnost danas izgubila status neospornog vrednosnog modela, našavši se u suprotnosti s vrednosnim modelima civilizacije naša epoha. Otuda i proizlazi stanje njene krize, što ni u kom slučaju nije kriza stvaralaštva (u smislu pomanjkanja vrednih umetnika i umetničkih dela), već je to kriza epohalne neuklopljenoosti umetnosti u postojeće društvene i političke sisteme, a odgovornost za to ne treba tražiti toliko u prirodi umetnosti, koliko u prirodi tih i takvih sistema.

U tesnoj vezi s pojmom krize umetnosti stoji kod Argana i njegova druga česta tema, a to je tema krize savremenog grada. Kao i u slučaju umetnosti, kruz grada izaziva kraj zanatskih zajednica koje su formirale istorijski grad, a na prestanku mnogih funkcija tog istorijskog grada javlja se krizno stanje savremenog industrijskog grada, koji, zbog mnoštva svojih neusaglašenosti, počinje da izaziva niz daljih problema što se ispoljavaju kao kriza korišćenja javnog i društvenog prostora, u krajnjoj konsekvensi kao kriza svakodnevnog života, a sve to postavlja zahtev da se delokrug interesovanja kritičara i istoričara umetnosti proširi izvan sfere umetničkog u uobičajenom smislu reči i njegova rasprava otvori ka sociološkim, po potrebi i ka izrazito političkim pitanjima. Odatile treba razumeti Arganova bavljenje pitanjima arhitekture, urbanizma i industrijskog dizajna, kao i njegovo nastoanje da u svoje kritičke poglede uneše komponente sociologije kulture. On se, međutim, strogo čuvao bilo kakvog žrtvovanja autonomije prirode umetnosti socio-političkim determinantama trenutka, ali je istovremeno priznavao postojanje određenog društvenog i duhovnog konteksta u kojima se umetnost u svim istorijskim razdobljima odvijala. Svoj temeljni intelektualni i kritički stav sâm Argan je sažeо u sledećoj autoanalizi: »Prešao sam put od jednog idealističkog shvatnja ka sociološkom i u izvesnom smislu antropološkom shvatnja umetnosti, shvatnju koje, međutim, nije u potpunosti markističko zato što nikada nisam zastupao tezu da umetnost ima za cilj menjanje društva, i to menjanje u jednom određenom pravcu; naprotiv, zastupao sam da se istorija umetnosti menja zajedno sa istorijom društva, ali ne samo sa promenom odnosa proizvodnje, nego sa promenama ideja, socijalnih institucija i načina života«.

Arganova kritika jeste, dakle, kritika proizvođača iz formacije i delatnosti istoričara umetnosti koji nipošto ne ostaje zarobljen istorijom, već se trenutno uključuje u tekuća zbijanja sopstvenog vremena: mada je delovao i kao univerzitetski nastavnik, Arganova kritika nije tv. univerzitetska kritika, već prava *kritika na delu* (Critica in atto). No, za razliku od militantne kritike koja se najčešće bori za ili protiv neke od umetničkih orientacija, Arganova je kritika prvenstveno okrenuta angažovanom spoznavanju razloga zbog kojih je u istorijskom kompleksu umetnosti dolazio do pojava ili gubljenja, jednom rečju do stalnih promena mnogobrojnih umetničkih orientacija. Radi takvog, uvek načelnog pogleda na zbijanja, kao i radi uvek ozbiljnog i argumentovanog tona rasprave koju vodi, Argan je izgradio lik danas neospornog kritičkog autoriteta čija mišljenja uvažavaju i oni što se s tim mišljenjima ne žele u celini složiti. Uvažavaju ga i zato jer nije u pitanju samo lik kritičara kao tumača savremenih ili istorijskih zbijanja, nego je to ujedno i lik kritičara kao kritičkog intelektualca koji ne pravi razliku između svojih stava u pisanoj reči i svojih intervencija u mnogim zadacima u kojima se rešavaju neka od gorućih pitanja savremene umetnosti i savremene kulture, ne izbegavajući pri tome ni obaveze u kojima kao autonomni intelektualac de luje u sferi javnih poslova i konkretne političke prakse.

**ELEJN PEJGELS: »GNOSTIČKA JEVANDELJA«,
»Rad«, Beograd 1981.**

Piše: Bojan Jovanović

Preispitivanje odnosa između gnostičkog učenja i ortodoksnog hrišćanstva potpuno je neočekivano dobilo auru atraktivne i polemične teme jednim sasvim slučajnim arheološkim nalazom »Tajnih jevanđelja«, kojim je iznova otvorena mogućnost njihovih daljih naučnih istraživanja. Pokazalo se kasnije da ovo otkriće iz Egipta, 1945. godine, predstavlja, u stvari, koptski prevod vrlo starih gnostičkih rukopisa iz drugog veka naše ere. Po svom značaju ova otkrića gnostičkih verskih spisa mogu se uporediti s otkrićem kumranskih tekstova 1947–1955. godine, koji su omogućili rekonstrukciju idejnog sveta prvobitne hrišćanske zajednice.

Na osnovu kumranskih rukopisa dobili smo dragoceno svedočanstvo o životu ove sekte nazvane »Učiteljima pravednosti«, idejno suprotstavljene instituciji tadašnje jevrejske religije i države. Pominjanje ove sekte dobija na značaju tim više jer je izvestan verski dualizam predstavlja osnovu ne samo ovog religijskog separatizma, već i kasnijih gnostičkih učenja. Smatrajući da žive u doba pred kraj dana, pripadnici ove sekte su verovali u nemirnovost borbe između svetla i tame, iz koje će sinovi svetla, kako su inače sebe nazivali, izaći kao konačni pobednici nad nepravdom i zlom. Kontinuitet dualističkih ideja sagledan u kontekstu tadašnjih socijalnih pokreta i preveriranja može se pratiti i nakon formiranja gnosticizma, jer, dualizam u verskom smislu, s vrlo dubokimistočnim korenima, nastavlja da egzistira paralelno s hrišćanstvom u vidu brojnih jeresi, od kojih su bogomili svakako najpoznatiji dualistički pokret koji je ostavio trag i na našem području Balkanskog poluostrva. Međutim, katalizacija novih religijskih ideja, započeta osnivanjem navedenih protohrišćanskih zajednica, dobiće konačne obrise prvenstveno tek u osnovnim idejama gnostičkog učenja.

Budući da je model gnostičkog saznanja baziran na diferenciranju svetla od mraka, pri čemu je svetlo identifikovano s pozitivnim Božanstvom,