

estetika i moderna umjetnost

ivan focht

Moć sudbine i moć navike. Povijesna i pojmovna selekcija

Sudbina velikih umjetnika da gotovo redovito budu nepriznati od suvremenika često služi modernim neshvaćenim ili smjesta-ne-shvaćenim genijima kao argument da se pozovu na povijest: »Budućnost će pokazati tko je imao pravo«.

Međutim, budućnost ništa neće pokazati. Ona je, kao što je to bila i prošlost, bez kriterija. U povijest se mogu proragati pored najvećih divota najgore strahote, pored najbistrijih tvorevina duha najneshvatljivije besmislice, pored plodova nadahnutog rada i vidovitog dara najdrskiji šarlatanski bluffovi. Povijest je papazjanija, stovarište otpada u koji su zabunom zapali i biseri; prilično bljutava i neukusna kaša u kojoj se još jedva mogu naslutiti tragovi ono malo začina duha. Pred povijest svaki apsurd razastire svoje pravo na život i, za divno čudo, u njoj ga i ostvaruje. U povijesti sve može proći: i jedan Neron, i jedan Hitler, i jedan Staljin – povijest je toliko širokogrudna da bi čak mogla podnijeti i nekoliko njihovih duplikata – pa zašto ne i jedan »umjetnik« koji prodaje svoj izmet u konzervama? Povijest nije samo povijest znanosti, filozofije i umjetnosti, nego i »povijest ljudskih zabluda«. Kako bismo od jedne instance koja tolerira, recimo, današnju situaciju u svijetu, mogli očekivati da donese bilo kakav razuman i meritoran sud?

Ako nismo hegelijanci panlogisti, nego otvoreni činjenicama što se u povijesti od samog početka i oduvijek događaju, nikako ne možemo u njoj nazrijeti ni trunku logike ili još i maglovite pravde. Ona je, zavezanih očiju, bezdani truh sposoban da sve provari.

Dakako, reći će se, opća povijest nije ni pozvana da sudi o umjetnosti. Za takvo nešto nadležna je jedino povijest umjetnosti.

Ne obazirući se na činjenicu da je druga ovisna o prvoj i da ono što ne može općenito proći ne može ni posebno, moramo (sa žalošću) konstatirati da ni povijest umjetnosti ne reši nikakva logika, niti da se ona rukovodi estetičkim kriterijem. Nije povijest forsirala Bacha, niti je to učinio sin budućnosti, nego je slučaj u spodobi Mendelssohna odlučio da se Bach iskopa iz prošlosti. Provjest umjetnosti, muzike, književnosti, likovnih formi, filma, uvijek će prigrliti, a to znači spremno unijeti na svoje stranice ono što se zmijoljiko-vijugavo provuklo, što se nametljivo proragalo i nametnulo kroz goleme, širom otvorena vrata ljudskog ukusa. Kad bismo kroz prizmu jednog jasno određenog pojma promotrili smotru u povijesti prihvaćenih djela, ta djela bila bi naprosto desetkovana. Kad bismo se usudili na ostatak primijeniti i estetski kriterij – zapanjili bismo se koliko ih je malo preostalo.

Kad bismo se usudili izvršiti reviziju priznatih veličina i njihovih djela... postali bismo jako, jako nepopularni i... vjerojatno, rastrgani na komade.

– Ne, ne posjeduje dara koji bi sadašnjosti bio uskraćen, ona neće otkriti nikakve vrijednosti, nego će jedino dati vremena da se na nešto naviknemo. A moć navike je strašna.

Ponavlja li se jedna i u muzičkom i u tekstualnom pogledu idiotska pjesma dovoljno dugo i na dovoljno kanala (danima, tjednima i mjesecima preko svih sredstava javnih komunikacija), uskoro će se u njoj početi »otkrivati« vrijednosti, postat će kao droga. Nisu tu bila pokopana, nikakva bogatstva da bi nam bilo potrebno vrijeme kako bismo se do njih probili, nego su nam djela postala bliska kao dobro poznata lica. Navada stvara sklonosti, sklonost naklonosti, a naklonost svidanje.

Za prihvatanje novih formi potrebno je, dakako, vremena, vremena da se na njih naviknemo. Povijest uvođenja glazbene disonance jasno to potvrđuje. Ali, zar je kvaliteta djela imalo tangirana time što će je netko prije netko kasnije uvidjeti? *Uspjeh je povijesna, vrijednost estetska kategorija* – a nikad se one nisu nekažnjeno pobrcale.

Zato bi bio veliki rizik prepustiti se povijesti povijesti. I povijest umjetnosti je poput opće povjesti: širokogrudna, ona će primiti u se »sve što zvuči«. Što je obojeno, nacrtno, napisano, samo ako je »prihvaćeno«. *A da bi se jedno djelo prihvatilo nije odlučna ni njegova umjetnička, a kamoli estetska vrijednost.* Pogotovu ne estetska. Te su vrijednosti u jednoj historijskoj selekciji zapravo neutralne, ni preporuka ni smetnja. Za tu historijsku i odlučnu presudu su presudniji društveni odaziv, zadovoljenje ljudskih potreba i ukusa određenog doba, psihološki-konotativne i materijalno-denotativne implikacije stanovitih sentimentalnih boja što suvremenicima »toliko govore« i patetična žica što u njima pobuđuje tako duboke rezonance.

Veoma su rijetki autori historijsko-umjetničkih monografija koji bi objasnili što podrazumijevaju pod umjetnošću dok povijest te umjetnosti pišu. Rijetko historičar muzike ima bilo kakva pojma o tome što je muzika, i gotovo po pravilu će povjesničar romana pretpostaviti da se zna što roman jeste. Da i ne govorimo o tome da će povijest sasvim neovisno o njegovim stručnim ekspertizama nešto prihvatiti ili odbaciti.

Otud se nikad ne može dovoljno naglasiti istina da za status umjetnosti nisu kompetentna upotrebljena sredstva. Preko polovice tvorbi proglašava se i prihvata kao umjetnička djela samo na temelju ovog apstraktno formalnog gledanja. Međutim, čovjek ne postaje muzičarem zato što se poslušio tonovima, niti slikaru njegov umjetnički dignitet donosi golo farbanje, niti upotreba sentish-dirljivih stihova rada pjesnika – iako se to uvijek iznova s prilično uspjeha pokušava demonstrirati.

Zato historijskoj selekciji – koja se prvenstveno odvija putem slučaja i kao rezultat izvanumjetničkih tendencija – moramo suprotstaviti jednu nužnu i internu, diskurzivnu i aksiološku selekciju, kriterij koji će se bazirati jedino na pojmu umjetnosti. Pod njegovim osvjetljenjem pokazat će da i u ovom našem stoljeću nema ni više ni manje umjetničkih djela nego u nekom prošlom – tj. da ih ima veoma malo. Umjetnina je užasno rijetka ptica. – užasno.

Ni klasična umjetnost nije pod povijesnom presijom prolazila bitno bolje. Samo, mi toga nismo bili svjedoci. U toj zaostavštini danas možemo razlikovati tri ne baš recipročno zastupljena dijala; prvi se sastoji od tvorevina uistinu umjetničkih, drugi, na kojemu je vrijeme radilo i zahvaljujući ponavljanju (repertoara, izložbi, izdanja itd.) u nama izgradilo naviku, trpeljivost, pa i prilagodbu; treći, pred čijim sučeljavanjem se i dalje pitamo: kako je to moglo proći? – dakle povelik dio proizvoda na koje se nismo mogli ni stokratnim ponavljanjem nikako priviknuti. Drugi i treći dio održali su se kroz vijekove samo zahvaljujući povijesnoj inerciji i prodornosti neukusa.

Pojmovna selekcija neće se, dakle, povoditi ni za vladajućim ukusom, ni za trenutačnim potrebama društva, ni za sudbinom umjetnika i njegovog djela, ni za navikom na određene sadržaje i forme. Pojmovna selekcija pristupa djelu jednim jedinim pitanjem: približava li se ono ili ne određenom rodu umjetnosti, da li ono uistinu predstavlja roman, odnosno pjesmu, odnosno skulpturu? Ako se, pak, jedno djelo ne da klasificirati i ne ulazi bez ostatka ni u jednu teoriju oblika, odnosno umjetničkih vrsta, ono nije samim tim neumjetničko. Mnoga među upravo vrhunskim djelima često prevazilaze granice oblika, pa ponekad i umjetničke vrste. Ali, ona su i tada potpuno u skladu s pojmom umjetnosti, njihov bitak je umjetnonosan. Ovo umjetnosno ne poklapa se s estetskim, ili ne smije i ne može biti lišeno nekih estetičkih osobnosti:

1. Mora biti neposredno dato, tj. otvoreno i pristupačno našim osjetilima.

Mora posjedovati osjetilnu logiku, tj. za osjetila biti pregledno i susvislo.

3. Prema onome što donosi ili daje mora nadilaziti niže, fiziološko-nagonske efekte, tj. mora imati duha.

4. Mora sačuvati ogradu, tj. distancu u odnosu na realitet, kako se s njim ne bi stapalo, u njemu gubilo i time izgubilo svoju logiku.

Zašto insistiramo na ovom pojmovnom kriteriju? Odmah je jasno: ako nešto ne odgovara pojmu umjetnosti, nećemo gubiti vrijeme i trud na njegovo osmišljavanje. Vidjet ćemo da po jednoj ili drugoj točki, a ponekad i po više njih istodobno, ogromna većina djela koja se danas smatraju »umjetničkim« jedino po tome što se takvim prečutno prihvataju i izričito nazivaju, što, su se poslužila umjetničkim sredstvima, dakle umjetničkim materijalom – vidjet ćemo da devedeset i osam posto tih modernih produkata što su nas naprosto preplavili, otpada iz estetičko-umjetničkog interesa. Ti produkti predstavljaju možda nekakav novi oblik (kulture?) nadgradnje, možda imaju nekakvu još neobjašnjenu ljudsku vrijednost, ali umjetnički oblik i umjetničku vrijednost nemaju. Jer, gore navedena četiri momenta nisu normativni, nisu izraz ortodoksnosti ili dogmatike (prema svemu novom zatvorene), nego onaj *minimum bez kojega nijedna umjetnost ne može*. Zato se ne može reći da za njih više ne važi estetika, budući da je ona stanovita apsolutizacija klasične umjetnosti. I za njih važi estetika, ali negativno, izlučno.

A za onaj »resto« od dva posto estetika važi pozitivno, jer je estetičan i *po momentu svoje estetičnosti ne razlikuje se ni najmanje od pravih umjetničkih djela prošlosti.*

»Da mi je to što nije, da mi je to što prije«

Da ne nabrajamo što sve ispada iz istinskog kruga umjetnosti, a (općenito?) se smatralo umjetnošću. Svaki čitalac će sam za sebe, pred licem konkretne tvorbe, lako ustanoviti da li ona posjeduje ili ne neku od gornjih osobnosti, što ulaze u pojam umjetnosti.

Što se tiče četvrtog momenta, navedimo samo primjer, ne posjeduje ga ne samo mnoga pomodna novost koja ukida pozornicu, tj. granicu između događanja na sceni i publike, nego i tzv. konkretna muzika. Što se tiče trećeg momenta, ne posjeduje ga većina svih onih stremiljenja obuhvaćenih pojmom »zabavna muzika«. Što se tiče prvog momenta, nema ga uglavnom tzv. konceptualistička umjetnost. No nedostatak drugog momenta je najčešći, gubitak umjetničke logike postao je prava počast.

Ono što takove apsurdne produkte unaprijed izdvaja iz društva umjetničkih entiteta prije svega je i iznad svega posljedica *nestrpljenja* njihovih tvoraca. Moderni subjekt mahom nema strpljenja, ne samo na polju umjetnosti, da svoje djelo dovede do kraja, da obradi nužne konsekvencije teme uzete u postupak, da potpomogne prirodni razvoj stvari i da je zaokruži. Deus ex machina je stalno u pogonu, ne javlja se kao u klasičnoj drami tek u fazi raspleta, on je i na početku, a uskače i usred razvoja: svi stadiji i prijelazi odlučeni su mehanički, makinistički. Tek u ovom svijetu kad je mašina postala bog, najčešće rešenje je deus ex machina. Ono je izraz fundamentalnog, duhovno konstitutivnog *nestrpljenja*, te tek danas možemo uvidjeti dubinu Kafkine izreke po kojoj se svi ljudski grijesi mogu svesti na jedan jedini: *nestrpljenje*.

U »umjetnosti« iz njega se rađaju i neodoljiv nagon za poremećajem, rušenje, izvitoperenjem i iznakaženjem; savezništvo s harmonijom, osjećaj jedinstva s cjelinom svijeta, ne samo da više ne nose takve stvaraoce, nego im i tvore predmet mržnje. Na udaru su perspektiva, simetrija, pravilnost i ispravnost, usklađenost, jedinstvo mjesta, vremena i radnje, cjelovitost i dosljednost likova – ukoliko, sve na čemu bi se mogla zasnovati bilo kakva logika. Dopusšta se, i čak podstiče, da iracionalitet i izbezumljenost okolnog svijeta – »povijesnost« – prodre i u djelo i u njemu izvojsiti prevlast.

Duboko ukorijenjeni gubitak moći koncentracije, što je suvremenog čovjeka pogodilo posred čela, neumoljivom negativnom selekcijom odstranjuje od njega sve što koncentraciju pretpostavlja i traži – dakle i pravu umjetnost. Umjetnost mu postaje dosadna, osjeća da ga unjetava i gnjavi. Pa ipak, i u takvoj se nalaze partije koje su mu interesantne. Moglo bi se izvaditi (jer vađenje odlomaka može ugroziti jedino cjelinu od koje mu nije stalo): »Čemu se mučiti s cijelim romanom? Napravimo iz njega izbor«.

To, jasno, obratno djeluje i na samu koncepciju djela, tako da mu je već u začetku suđeno da postane ono što ljudi od njega i očekuju – digest, izvadak, eksercpt. Čovjek je fragment, djelo je fragment; budući da suvremenog pojedinca mrzi da uspostavlja i rekonstruira zadate cjeline i jedinstva, te da prati umjetničku logiku koja dijelove povezuje i objedinjuje, on u ruke više tako nešto cjelovito i ne dobija: serviraju mu se samo krhotine.

Pri tome se, kao na drogu, stvara navika na arrangement, na sasvim određenu ambalažu. Mozartova G-moll simfonija, nesumljivo, i danas se sviđa, ali u celofanu »obrade«. Tu se ona svodi na nizanje najefektnijih mo-

tiva, što će reći na fragmente – i samo se u tom vidu i izdaju može konzumirati. »Gorki lijek« je začećerena jazz-ritmom i sada se može progutati. Kao što riječ i formalne deklaracije oduvijek na ljude vrše gotovo magijsko djelovanje, tako i arrangement dobija prevagu nad samim djelom.

Dakako, i danas se mogu naći duhovni pregaoci koji se ne baziraju na vladajuće »potrebe« niti na zahtjeve za »uslužnom djelatnošću« sasvim određene vrste, nego i dalje rade na »samoj stvari« (Adornov termin), ne pitajući se kako će ona proći. Ali, što im se događa? I u njihovom slučaju im se »rad« (termin Radio-Zagreba) raspada na fragmente i pod prstima drobi. Nema one osjetilno-racionalne niti konzekvencije koja bi se provlačila kroz materijalne elemente, nego se ti elementi u najboljem slučaju sastaju na otčićima – skolljima tako reći – i sabijaju u grupe – bilo sasvim slučajno i neželjeno, bilo naknadno asocijativno, bilo spolja, tj. sistemom, prisilno. Gubitak koncentracije u subjektu umjetničkog akta odgovara »gubitak središta« u objektu umjetničkog djela. Subjekt ne nalazi čvrstu točku u odnosu na koju bi se mogao orijentisati, a to zato što i samo djelo ne posjeduje jedan centar oko kojeg bi se materijal mogao koncentrirati i koji bi subjektu mogao garantirati estetsko-ontičku supstanciju – kao što su to nekad činili glavni junak, perspektiva i centre harmonique. Nema više koordinatnog sistema i cijela stvar postaje neulovljivo difuzna. Neulovljivo.

Danas postoje, dakako, i *dosljedni sistemi* komponiranja, slikanja i pisanja. Serijalna muzika, recimo, ima svoja pravila i zabrane. No, ti strogi propisi proizvoljni su, dakle, de facto neobavezni, utoliko što im ne odgovara nikakav muzikalni objektivitet, što ne pružaju i ne omogućavaju nikakvu *perceptivnu* (što znači: aistihičnu) preglednost i suvislost djelu. To su možda proračunata sračunatosti, ali one gube iz vida da se umjetnički fenomen ne može ni zamisliti bez neposrednosti. Kad s nečim osjetilnost ne može izaći na kraj, to izlazi iz okvira umjetnosti. Konceptualistička umjetnost nije jedini primjer. I konstruktivizam, koji se pripisuje avangardi, većinom počiva na proizvoljnoj – ex machina – uzetim načelima, a ne na logici stvari. Većinom, ne uspostavlja se nikakav objektivni svijet, a goli »privatni svijet« u umjetnosti ne predstavlja ništa. Izmudreni sistemi, ma koliko bili mudri, mudruju u sebi, ne dovodeći do djela.

No, ima još i gorih slučajeva: kad ne postoji ni ovakav prihvatni sistem, za koji bismo mogli doznati, ako već nije aistihički dat, bar preko njegove teorijske nadgradnje. Kad nema ne samo estetskog čina, nego ni namjere, pa čak ni pokušaja opravdanja. Taj toliko danas zastupljeni držim-te-za-budalu-stil ne daje ništa – a upravo ta drskost, ne dati ništa – epatira građanina naivčinu.

Ne zabrinjava toliko činjenica da nekom može pasti na pamet da vlastiti izmet prodaje u konzervama, nego je činjenica da se te konzerve kupuju *daleko strašnije od Hegelove prognoze o smrti umjetnosti.*

Deus Machina ex machina.

Međutim, ako postoje, daleko sam od toga da onim »sistemima pravljenja«, iako lišenim objektivnog korelata, unaprijed oprekem svaku vrijednost. Ali, iz gornjih razloga – druga i treća točka – mora im se odreći estetska. Oni ponekad rode psihološki i fiziološki, pa i fizikalno (akustički, optički, itd.) zanimljive tvorevine, ali one više nikako ne mogu ući u opseg pojma umjetnosti. Za njih bi trebalo iskovati novi termin, jer predstavljaju zaista nove, iako tehničkim produktima srodne, dosad neviđene fenomene.

Ono što im je s umjetnošću zajedničko, to je jedino medij, sredstva. Riječi, tonovi, boje, mase, nalaze se i na jednoj i na drugoj strani. Ali, budući da ova sredstva nisu nošena ni upravljana ontičkim, nego jedino radnim, ili čak jedino ideološko-reklamnim principom, ona ne dovode do stvari-po-sebi, nego samo robe-za-nas. Ta sredstva postaju tako sama sebi cilj, glazba se, recimo, pretvara u »kvalitetu koja se čuje«. Umjetnost se pretvara u umjetno stvorenu potrebu (u smislu nove marke zubne paste, bez koje smo sasvim dobro mogli izdržati dok nije izumljena). Ukratko, umjetnost se pretvara u »sredstvo komuniciranja«, i kao takva s pravom se danas u sociologiji i proučava.

Sredstva bez cilja, obezglavljenost i neosviještenost produkcije, ekspanzija tržišta, to su crte upravo tehnike. Odvadek, Kafkina mašina čija se funkcija sastoji upravo u tome da nema nikakvu funkciju, fascinira suvremenog čovjeka jednako kao i rekord od 22 osobe sabijene u telefonsku kabinu. Epatéž le bon bourgeois. Pri čijem da je nekome uspjelo da na klaviru udara bez odmora nekoliko dana, ne javlja se pitanje ni što je svirao ni kako.

Fascinatio nugacitatis, osnovna psihička preokupacija današnjeg čovjeka, nalazi neiscrpnu hranu u tehničkim izumima. Tko će se pitati o razumnoj namjeni kad je tako nešto uspjelo, kad je tako nešto ludo moguće izvesti. »Ludi izumi« što ih predlažu čitaoci po magazinima širom svijeta do u beskonačnost, ne razlikuju se od izuma bez svrhe. A izum neke nove tehnike za proizvodnju dotad nepoznatih zvukova ostaje potpuno na razini izuma bez svrhe, ako se ne zna šta se od tih zvukova može napraviti i ako oni nikad ne nađu na umjetničku primjenu. I što se više tih zvukova nagomilava na lageru, to rjeđe pada na pamet da se od njih napravi muzika, pa mi danas s tisuću tonova imamo manje muzike nego što smo je imali s dvanaest. Mora se priznati, zaista dolazi do obogaćivanja sredstava, ali sredstava... za što?

Ako umjetnosti prijeti odumiranje – a ne znamo da li je tako, jer na umjetničko djelo treba pričekati malo duže – tada nikako uslijed nedostataka same umjetnosti (kako je to mislio Hegel), nego izravno iz antropoloških korijena. Ne odumire umjetnost zato što ne bi bila više adekvatna forma duhu, nego što u čovjeku odumire duh. Zar odumire samo umjetnost? Zar ne odumire i filozofija? Zar ne odumire sve što je bilo medij, po prišti i azil duha?

Ako padne atomaska bomba, tad prestaje sve, ne samo umjetnost? to će zaista biti deus Machina ex machina. A bomba će pasti ako više ne bude ničega što bi joj se suprotstavilo – ako više nema duha. Zato više ne možemo govoriti o (prolaznoj) krizi umjetnosti, niti o polaganom agoniji, nego o veoma vjerovatnoj ex machina intervencijnoj naprasnoj smrti.

Ako je »odumiranje« uzelo maha, to nije ni iz razloga koje vidi Theodor Adorno, nije zbog toga što umjetnost navodno nije u stanju da duhu pruži azil. Naprotiv, Kierkegaardov estetski stadij postao je sve aktuelniji i uobičajeniji način života, život po umjetnosti i u umjetnosti sve češće jedini pravi život. Samo, danas je umjetničko djelo postalo toliko rijetka po-

java da se, s jedne strane, moraju u prošlosti potražiti djela pomoću kojih se može izdržati, a, s druge strane, zaključiti da je ova aktualna praznina u umjetničkom obnavljanju humanih doživljaja i stavova moguća jedino kao posljedica gašenja samog duha, odsustva svakog duhovnog interesa i potrebe.

Sociološki bi mogla zavarati činjenica da se danas uveliko konzumiraju djela klasične umjetnosti, kad se ne bi imalo u vidu da ona služe ili kao bločkovska slanka utopljeniku, ili doslovno kao hrana za konzumaciju, tj. za gutanje. Radi se o kvaliteti čitanja, slušanja, gledanja, o tome što novovjekli čovjek iz tih starih djela izvlači, kakav stravičan digest za vlastitu upotrebu od njih sastavlja.

Jasno, i danas ima »anakronista« koji rado čitaju i, k tomu, razumijevaju Hessea. No i Hesse je već, zajedno s njima i zajedno s apstraktnim slikarstvom i dodekafonijom, proglašen prošlošću – proglašen. Današnjica, to su televizija, film, nasilje, elektronska glazba, vizuelna poezija, pop-art, body-art i... Nobody-art. Nobody-art.

Nema više ni -izama, jer svaki -izam pretpostavlja da se bar dvoje mogu naći.

U najboljem slučaju, all to je zaista najbolji slučaj, susrećemo još konstrukciju. No konstrukcija lišena duha svodi se na tehniku. Zato »moderna umjetnost«, čak i kad to ne odaje po spoljnjim, lako uočljivim manifestacijama i manifestima – kao što je to nekad bio futuristički – tad postaje tehnikom bar po svojoj intenciji ili inerciji, ili, točnije, po odsustvu svake intencije i prepuštanju strujama doba. Kad otpadne idealitet, ostaje goli realitet.

A umjetnost je *do danas* nastojala da realitet prevaziđe. Međutim, samozvana ili nepravda današnja umjetnost sasvim je s realitetom zadovoljna, kao čovjek koji je nabavio vilu i nakrao je svim potrebnim mašinama. Ona publici dobacuje poljupce: »Vi ste divni, čarobni, tako vas ljubim«. Da, neumjetnost hofira – hofira i dijeli komplimente.

Materija je bila oduvijek nosilac duha u umjetnosti, zapravo je pokazivala vlastitu duhovnost i produhovljenost, no, ako duhovno – koje bismo mogli shvatiti s jedne strane i kao transcendenciju u idealitet – ako duhovno ugasne, ostaje samo materijalno i goli materijalni interes, odnosno, u umjetničkom proizvodu prestaju jedino niži psihički i fiziološki slojevi; tako da umjetnost postaje manipulacija materijom, tehnika za izazivanje fizioloških podražaja, hipnotičkih i delirijčnih stanja itd.

A manipulacija materijom jeste jedna od bitnih odredaba tehnike. U izrazu »umjetnička tehnika« možemo danas mirno izostaviti epitet, jer i u umjetnosti tehnika poprima sve značajke izvanumjetničke tehnike, a gubi specifične.

Prije svega, tehnika u umjetnosti postaje samosvrha, umjetnik svoje djelo završava izradom jedne tehnike. (Dovoljno je zaviriti u »laboratorije« za film i kazalište i vidjeti što iz njih izlazi.)

Drugo, umjetnička tehnika usavršava se danas isključivo pomoću izvanumjetničke tehnike. (Dovoljan su primjer elektronska glazba, kompjuterska poezija i kompjuterski likovni proizvodi.)

Treće, navodna današnja umjetnost vodi, potpuno kao i tehnika, fetišizmu robe u najbukvalnijem smislu te riječi, obožavanju materijalnih dobara. (Dovoljno je podsjetiti se kakve se knjige danas najradije čitaju.)

Četvrto, lažna moderna umjetnost ne vodi oslobodnju, nego upravo robovanju čovjeka – kao i većina ideala potrošačko-tehničkog doba. (Dovoljno je, recimo, u vlaku samo malo poslušati *čirne* se isključivo zanimaju saputnici.)

Pa ipak, ni tehnika – ogoljela i lišena svega duhovnog – nije tako crna kako se čini da je slikam. Iza nje leži bar jedna velika istina: istina da supstancije nema i da je ona oduvijek bila iluzija.

Umjesto supstancije funkcija (Rombach) – ta to bi mogla biti definicija tehnike. Mora se priznati da je moderni pokret, koji se i nadalje krivo naziva umjetnošću, zaista moderan, jer je savršeno u skladu ne samo s modernim načinom življenja i ponašanja (credo qui absurdum), nego i s rezultatima moderne znanosti. Suvremena fizika je razorila osnovnu kategoriju psihofizičkog svijeta, na kojoj su se temeljile kako klasična fizika, tako i klasična umjetnost i klasična filozofija. Zapravo, ono supponirano jedinstvo zasnovano u »nosiocu« svih bića (u umjetnosti gotovog, zatvorenog djela), danas više nije moguće zato što je oduvijek i bilo nemoguće. Supstancije nikad nije ni bilo, bila je samo prividna, kako u stvarima, tako i u živim bićima, i u umjetničkim djelima. Fenomen transsupstancijalizacije, pretvorbe jednog elementa u drugi – ta danas neosporna mogućnost – izgoni pojam supstancije čak i iz samog elementa, i iz subatomske čestice, a kako neće iz bića i stvari. Element se gubi u funkciji.

Drugim riječima, umjetničko djelo je bilo i ostalo jedna velika i zamamna iluzija ljudskih osjetila. Iluzija je bio ne samo predmet tog djela (tzv. predmetno-prikazivački plan), nego i ono samo kao cjelovito biće. (Otud, valjda, i moderna priča o »otvorenom djelu«.) Ono što djelu objektivno korespondira, to su jedino kvantiteti, gole relacije, te Herbart i pitagorejci izdržavaju provjeru i najmodernije znanosti.

Odnosi, goli kvantumi, tj. brojčano određeni omjeri, i u klasičnoj su umjetnosti sačinjavali umjetničku formu i umjetnički moment umjetnosti. Kvaliteti, sadržaji, predmetna značenja, štimunzi, tako i tako nikad u umjetnosti nisu imali objektivno ležište, bili su tek ljudska projekcija i umišljaj.

Umjetnost je danas povukla konzekvencije iz te znanstveno dokazane činjenice da je svijet prazan – prazan... i postala i sama tehnikom.

Umire li estetika?

Ako, dakle, umjetnosti uskoro dođe kraj, to nipošto neće biti iz Hegelevih razloga, neće se to dogoditi zato što bi ona navodno duhu postala preuska i tuđa, nego zato što je sam duh izgubio bitku. Ne zato što bi se duh uzdigao na viši stupanj, nego što je pao na najniži mogući.

Moderna pojava brojnih »antiestetika« – kao izraz shvatanja da »estetika više ne važi« – ne znači, na osnovu gore opisanog zbivanja u zbilji, da je danas svaka estetika u stvari paleoestetika, da se bavi nečim »što je za nas postalo prošlost«. Ideju umjetnosti i njene stalno date nepresušne mogućnosti čak ni propast čovječanstva ne može povući za sobom. Ako je glazba u kozmosu utemeljena, ako postoje likovne praforme, ako postoji jedna centralna harmonija, na njihovom sudbinu ne može imati efekta nikakav

»samozaborav bitka«. Umjetnost može biti samo na Zemlji zaboravljena. Pa ni na Zemlji ona neće umrijeti zbog vlastite nemoći. Propast se u istoj mjeri natkrillila nad sve, suludost nije jedino umjetnost zahvatila.

Kod Hegela je bilo riječi samo o odumiranju umjetnosti; estetika, kao filozofska nauka, čak je i za njega ostala na snazi. Danas se ide dalje i proglašava era u kojoj čak i estetika umire.

Prije toga, pred estetiku je stavljen ultimatum: ili da se bavi samo modernom umjetnošću, ili da abdicira.

Kao da je moderna umjetnost nešto toliko generički novo da estetičke studije klasične umjetnosti za modernu nemaju nikakva značaja, i kao da, što je još veći nonsens, u istom pojmu, pojmu umjetnosti, mogu ležati jedna pored druge dvije pojave koje se međusobno isključuju.

Treba razlikovati tri različita motiva koji nam predlažu likvidaciju estetike.

Prva solucija: estetika umire zato što umire njen predmet, tj. umjetnost. Estetika se više nema čime baviti.

Uzgred spomenimo jedino da nije istina da je umjetnost jedini predmet estetike: estetski se fenomen nalazi i izvan umjetnosti. Sva ona četiri estetska momenta može posjedovati i prirodno lijepo. Kod prvog i drugog momenta uopće se ne javlja sumnja, te ih nećemo ni diskutirati. Što se tiče trećeg momenta, treba istaći da je to hegelijanska predrasuda kako priroda nema duha – a zbog nje je Hegel isključio prirodno lijepo iz estetičkog interesa. Međutim, ne moramo ići tako daleko da se pozivamo na filozofe identiteta ili na Fechnerovu »animu mundi«: cjelokupno istočnjačko gledanje, kao i najsvremenija znanstvena otkrića, govore o sasvim drugom iskustvu – o činjenici da su materija i duh, čestica i val, masa i energija samo dvije manifestacije jedne i iste stvari. Ako je, dakle, uvjet da nešto bude estetsko sadržan u zahtjevu da ono bude »materijalno duhom prožeto«, tada time nipošto nije po sebi razumljivo da taj uvjet ne zadovoljava i prirodno lijepo.

Lijep prirodni objekt zadovoljava i četvrtu točku, jer svaki pejzaž, list, kristal gledamo *izdvojeno* iz sredine dok mu se divimo. On u realitetu, dakako, nema ograda, i ovo izdvajanje je umjetno (sve realne stvari su međusobno povezane), ali i jedna umjetnička slika uspostavlja realne odnose s okolinom (zida), i ona je samo umjetno izdvojena. Svaka pojava u prirodi omogućava nam distancu, neophodnu za estetski akt doživljavanja.

No i kad bi umjetnost bila jedini estetički predmet, mi smo već ukazali na razloge zbog kojih smatramo da umjetnost ne odumire. Ako se ona nađe makar i samo među dva posto djela koja se nazivaju modernom umjetnošću, to isključuje argument da je estetika izgubila svoj predmet sužen na umjetnički fenomen.

Dopustimo još jedan kondicional: pa i kad danas više ne bi bilo nijednog umjetničkog djela, to ne isključuje potrebu za estetikom; jer, ona još nije završila svoj zadatak. Nije do kraja još uvijek objasnila što je to nosilo umjetnička djela *dok ih je bilo* što ih je činilo umjetničkim.

Drugačije motiviran prijedlog da se estetika ukine, sažeto, glasi: estetika umire jer za modernu umjetnost više ne važe kategorije izgrađene na primjerima klasične umjetnosti. Drugim riječima, umjetnost je i dalje umjetnost, iako je lišena estetskih svojstava.

Odmah moramo uzvratiti da sva uistinu umjetnička moderna djela posjeduju estetske kvalitete, i to bar sva četiri ona sine qua non uvjeta. Dakako, ako malo zatvorimo oči pa pripustimo u kolo umjetnosti i one pokušaje da se bez ponekog od tih momenata nametnu publici, mi ćemo udovoljiti gornjoj želji. Ali *nećemo* i ne smijemo zatvoriti oči kad se radi o spasavanju ugleda i digniteta jedne od tako malo stvari koje su nam preostale.

Ovdje zažmiriti značilo bi pustiti da odu k vragu ne samo pojam estetskog, nego i umjetničkog.

Time smo zapravo upali u domen trećeg prijedloga estetici: pojam estetike trebalo bi proširiti toliko da bi ona mogla obuhvatiti i sve one (neestetske) pojave koje su uvrštene pod prošireni pojam umjetnosti.

Da bi, dakle, estetika izbjegla maču likvidacije i zadovoljila jako konkretne potrebe da se umjetničkim priznaju i neumjetničke tvorbe, ona bi morala instaurirati nekakav appendix u kojem bi se bavila direktno suprotnim predmetom nego u prethodnoj raspravi i, štoviše, u njemu negirati ono što je prije utvrdila.

Čovjek se pita zašto uopće ovoj umjetničkoj nedonoščadi, tim uvijek svježim »štosovima«, treba nadgradnja? Zašto im je potrebna i estetička potvrda pored javnih ovacija i uspjeha?

Na koncu da ponovimo: ono što je nekad činilo jednu tvorevinu umjetničkom isto je ono što i danas izdvaja malobrojne i kao suza čiste umjetnine od mora škarta, kiča, i bluffa. Zato: ne postoji estetika modernog umjetnosti, nego jednostavno i samo umjetnost. Nakon što odstranimo lažnu umjetnost – resto se ni kao umjetnost ne razlikuje od umjetnosti proteklih razdoblja, pa estetika, ako je ikad imala svoj *raison d'être*, ima ga i sada.

A razlike između umjetnosti nekad i sad nesumnjivo postoje. Međutim, sve što je različito, u estetskom pogledu ostaje potpuno indiferentno.

U vremenu kad se, kako bi rekao Strawinsky, gubi osjećaj za vrijednosti i jedna po jedna se ruše kao kula od karata, tad značaj umjetnosti – kao nečeg postojanog, pouzdanog i potvrdnog – još više raste. A s njom i uloga estetike.

Vratimo li se i na temu povijesnosti, recimo zaključno: Vor und Zuhanden sind abhanden gekommen, apstrakcija je porušila sve mostove ka neposrednosti, a neposrednost je postala krajnja apstrakcija; iracionalitet se progresivno i neumitno pregrađuje u realitet, i umjetnost to zna. Neumitno.

roman – povijesno revolucionarno pismo

zlatko kramarić

Naše istraživanje književnosti razmatrat će književnost kao tekst i tekstualni fenomen, kao činjenicu proizvođenja smisla, značenja, činjenicu označiteljsko-tekstualne proizvodne prakse, gdje bi se smisao književnosti trebao odgonetavati u pismu, a ne u riječima. Ovdje pismo nije pojmljeno kao *puka* grafijska slika određenog jezičnog sustava, nego navlastito kao ispisano mjesto, ispisana povijest, mjesto susreta ispisivača teksta i onoga koji odgonetava taj isti tekst, tj. novog ispisivača koji piše svoje pismo »preko« starog pisma. Svaki ispisivač u svoje pismo unosi samo ono što za njega ovaj svijet znači, imajući uvijek u vlastitom iskustvu pisma onih na koje se naslanja pišući svoj vlastiti ispis.

Tekst piše/kazuje iskustvo svijeta i re-prezentira povijest, što će reći da je iznove predstavlja, obnavljajući je ili je dokidajući, dajući joj revolucionarni smisao.

Tekst (prema Kristevi) se ne zadovoljava samo predstavljanjem-označavanjem stvarnosti, već tekst sudjeluje u interpretaciji-preobrazbi stvarnosti koju on zahvaća u trenutku njene ne-zatvorenosti. Tekst preobražava stvarnost, preobražavajući jezičnu materiju, unoseći u jezičnu materiju odnos društvenih snaga povijesne datosti. Drugim riječima, jednom dvostrukom igrom u jeziku i društvu, tekst se postavlja u stvarnost koja ga okružuje: sudjeluje u širokom materijalnom i povijesnom procesu, ukoliko se ne zadovoljava – kao označeno – da se samo opisuje ili upada u neku subjektivističku fantazmu, već svojim postavljanjem u stvarnost kuša i interpretirati tu stvarnost.

Da bi nam ovi postavi bili jasniji, potrebno je lučiti plan fenoteksta od plana genoteksta. Fenotekst je »plosnata« struktura lingvističkog fakticiteta, dok je genotekst proizvodnost upisana u taj lingvistički fakticitet, proizvodnost koja je »ugurana« u fenotekst. Proizvodnost označajnosti signifikacije koju je moguće uočiti i iščitati tek kada se rekreira vertikalno kroz genezu tih lingvističkih kategorija i topologiju označiteljskog čina, ali je moguće svesti pod znak, za razliku od fenoteksta kao jezičnog fenomena /strukture, kojeg kao znak otkrivamo strukturalnom semantikom i strukturalnom lingvistikom, Opća je njihova shema sljedeća:

GENOTEKST	SIMBOLIČKI proces	Ideološki proces
	jezične kategorije	
FENOTEKST	formula/izraz	

Genotekst u svakom tekstualnom fenomenu otkriva transformacije što mu ih fenotekst nudi svojom strukturalcijom, otkrivajući na taj način i dubinske strukture teksta kao označiteljskog rada, kao njegove diskurzivne materijalizacije, upućujući direktno na simboličke, tematske i teme, ideologeme.²

Na marginama 11. teze o Feurbachu

U 11. tezi o Feurbachu čitamo: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert es kommt drauf an sie zu verandern« (Filozofi su samo različito interpretirali svijet, stvar je u tome važno je da se on izmijeni).

Ne čini li vam se da ovaj Marxov prigovor iz 11. teze o Feurbachu trebamo proširiti i na književnike? Jer, očigledno, pustolovina interpretacije svijeta nije samo privilegija filozofa, u nju se upuštaju i književnici. Ako i oni samo interpretiraju svijet (a to i čine), znači li to da se i na njih odnosi prigovor koji je Marx u svojim tezama uputio filozofima?

No, zašto im ga onda Marx nije uputio explicite već tada kada je pisao svoje teze? Očigledno, Marx je oštro lučio razliku između filozofije i književnosti. Nama se, pak, čini da ta distinkcija nema tako oštre granice, te da se postavlja pitanje: da li je uopće uputno govoriti o razlici između suvremene filozofije i suvremene književnosti? M. Solar smatra da suvremena filozofija nije vrijedna kao književnost, nego je suvremena književnost vrijednija kao filozofija, jer je umnogome ne samo obuhvatnija, nego i kritičnija od modernih pozitivnih znanosti. Suvremena književnost postavlja ista ona pitanja koja postavlja i filozofija. Genealoški plan strukture filozofijskog teksta tako postaje identičan genealoškom planu strukture književnog teksta. Ako je tako, ne znači li to da suvremeni književnici također samo različito interpretiraju svijet, a ako ga samo različito interpretiraju, ne znači li to da ga više uopće ne smiju interpretirati? Jer, sam čin interpretacije ne pogada bit problema, ne dovodi do promjene postojeće situacije univerzuma, a stvar je u tome da se svijet izmijeni, učini nekako drugačijim, boljim, pravednijim i humanijim.⁴

Možemo se priupitati zašto sam čin interpretacije ne dovodi do izmjene svijeta, zašto je sama praksa interpretacije nedostatna? Odnosno, kako je moguće pro/iz/mijeniti postojeću stvarnost, ako sam čin interpretacije ne rješava taj temeljni problem svake filozofije/književnosti, filozofije/književnosti koju mi mislimo kao istinsku misao revolucije na planu pisma.⁵

Praksa pričanja/čitanja kao mogućnost prevrednovanja svijeta. Da bi se svijet promijenio potrebno je djelovati, i to tako da to djelovanje dira sam korijen svijeta. Nužno je svijet izbaciti iz postojećeg ravnovesja, dovesti u opitnost njegovu daljnju putanju u istom koordinatnom sustavu. Svijet treba suočiti sa siromaštvom njegove postojeće vlastitosti. Treba mu otvoriti i one mogućnosti putovanja, raz-tvoriti prostor euclidiske geometrije, razbiti linearno-logičku strukturu vremena, potrebno ga je iz mirnih voda gurnuti u revolucionarnu orbitu svemirskih kataklizmi. Upravo praksa pisanja suvremenog romana predstavlja pokušaj ostvarenja jednog