

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD – GODINA XXVIII – CENA 40 DIN

avgust-septembar '82. broj 282-283

TEMA BROJA: ASPEKTI KULTURE
(314 – 325 str.)

soba u berlinu

stevan tontić

Gvozdeni krevet. Ormar. Lavabo.
Sto. Pepeljara. Jedan Rilke. Zatim
Njemačka i srpska ili hrvatska Gramatika.
I ja što jezike, živ, ne mogu da shvatim.

Na zidu sam okačio **Belog anđela**
iz Mileševa. Taj anđeo u Berlinu!
U noći on tu bdi. I slobodno visi.
Izjutra mi ga strogi ljudi skinu.

Na tajnoj večeri: francuski sir, prusko meso.
Nož iz Grdanovaca. Otac mi ga nabrusi.
Krv je obrisana. Ključ je u bravi.
Fašisti su legli. Iju i piju dusi.

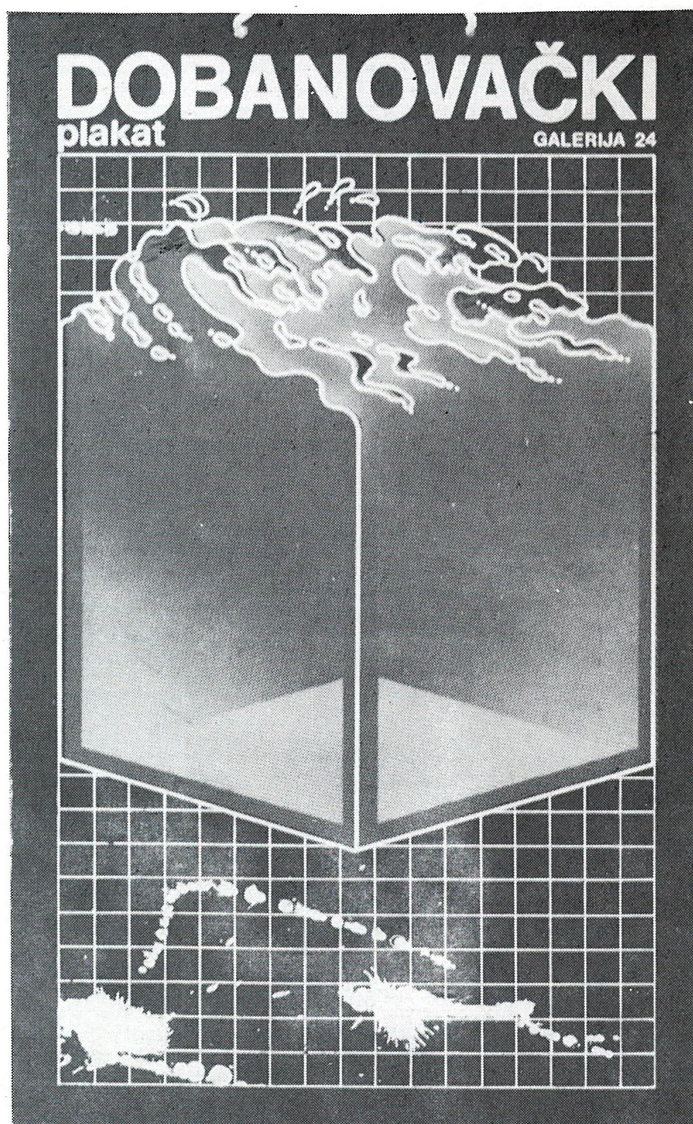
Na programu rat. Lijepe umjetnosti. Ponoćne vijesti.
Pluskvamperfekat. Futur. Strop se vrti.
Valja popiti još ovo pivo, Bože.
I srušiti životinju-sebe. I urlikati. I mrti.

ekonomika i umjetnost

ivan focht

Jedan veliki vid stvari, puno obećanje viđenja, tako reći cijelo jedno predmetno područje prvo zapušteno pa danas skoro i napušteno. A ono ne leži postrance od putanje marksističkog načina mišljenja, za nj nipošto nije epifenomenalnog karaktera; naprotiv, prvog je ranga fundamentalnog značaja. Čudno je, naime, da je u okviru jednog filozofijskog usmjerenja, za koje pojam baze predstavlja polazište za tumačenje i objašnjavanje nadgradnje, da se s pozicija upravo takvog stajališta tako malo razmišljalo o odnosu određenog ekonomskog stanja i položaja umjetnosti u njemu, o pitanju da li postoji jednoznačna i zakonita korespondencija između ova dva fenomena, pri čemu ekonomski sistem, odnosno ekonomski razvoj, nesumnjivo sačinjava bitni dio baze, a umjetnost jedan od najboljih primjera nadgradnje.

Odnos ekonomika-umjetnost je jedna bogata kompleksija, naprosto vrvi od mnoštva aspekata. Ali, samo jedan od tih aspekata, i to pretežno samo iz sociološkog kutka gledanja, razmatran je malo više: naime, umjetnost kao roba. Za njim slijedi, po zastupljenosti na trgu razmišljanja, »ma-



Ilikovni prilozi u ovom broju: plakati branslava radoševića

BABIĆ ● BOGDANOVIĆ ● BOŽOVIĆ ● FLERE ● FOCHT ● GAVRILOVIĆ ● HAJDEGER ● KOKOVIĆ
MITROVIĆ ● PRNJAT ● VOJNIĆ – PURČAR ● SIORAN ● STANESKU ● STOJANOV ● TILI

sovna kultura« ili »kultura za mase«... no i ona, samo semantički i iz aspekta teorije informacija izolirano razmatrana, nezavisno od ekonomičkih dependencija, pod pojmom »sredstava za komunikaciju«, odnosno »mas-medija«.

Jasno mi je da u sam pojam baze nije ušla i biološko-fiziološka uvjetovanost ljudskih postupaka i kapaciteta ljudske moći mišljenja, premda bi se u materijalističkom pogledu »baza« morala shvatiti kao materija, a materija se ne može svesti jedino na ekonomiku, nego bi se morali uzeti u obzir i drugi materijali »slojevi« prisutni ne samo u čovjeku kao pojedincu, nego i u njegovom društvenom životu.

No, ovdje nije na mjestu da se razmatra — po sebi ne neinteresantna — činjenica da se biološko u čovjeku reflektira na silno mnogo načina u socijalnom »sloju«, i to opipljivom, materijalnom snagom i dalekosežnošću; nećemo sada ulaziti u pitanje na koje se sve prefinjene i skrivene načine biološka priroda »sublimira« i provlači i u društvenim, pa i proizvodnim odnosima, niti u pitanje nije li ta biologija — baza samoj bazi. Počet ćemo od proizvodnih odnosa i snaga i stupnja razvitka ekonomike, kao da su oni nedvojbeno ontološki prius. I tada, upravo ako svedemo bazu na ekonomski modalitet ljudskog postojanja, ili taj modalitet s ograničenjem smatramo bar odlučujućim, ostat ćemo bez odgovora. Tim pitanjem: ukoliko i kojim putovima određeni stupanj ekonomskog razvitka određuje kvalitet i čak samu egzistenciju umjetnosti? — najmanje se marksistički teoretičari bave. A ako se ne bave, tada će se prećutno prihvatiti da se od polaznog Marksovcog stava da »gladnu čovjeku i najveća umjetnost ništa ne govori«, mora doći do zaključka da »jedan par kobasica više vrijedi od cijelog Shakespearea«.

Da li se logički ispravno mora povući ova krivulja zaključivanja, da li ostajemo na marksističkom putu razmišljanja ako od prve teze dođemo do gornje druge; čeka li nas na kraju razmatranja i vođenja misli taj okrutni zaključak?

»Wozu Dichter in dürrtiger Zeit?« — čemu pjesnik u doba oskudice, ima li za umjetnost uopće mjesto u jednom i tjelesno i duhovno izgladnjelom svijetu?

Jasno, vitalne, egzistencijalne potrebe moraju se zadovoljiti da bi se bilo što drugo uopće moglo i započeti. U tom pogledu Marx je imao apsolutno pravo. Jedan par kobasica za čovjeka koji umire od gladi i jeste vrjedniji od cijelog Shakespearea, ali, za čovječanstvo je Shakespeare vrjedniji od sveukupne hrane ovoga svijeta, od svih kobasica i kavijara k tome — jer spasava pojam ljudskosti jer izvlači i uzdiže razliku između čovjeka i životinje.

Izvan svake je sumnje zadovoljenje osnovnih ljudskih potreba na prvom mjestu — ali paralelu Shakespeare-kobasice Marx bi, isto tako izvan svake sumnje, s gnušanjem odbacio.

S jedne strane, ljudski život cijeli protekne dok se te potrebe ne zadovolje (pripremanje na pravi život proteže se i kroz više generacija) — znači li to da je u doba oskudice umjetnost a priori uskraćena?

No, s druge strane, ostaje pitanje da li visokorazvijena ekonomika pruža, da se poslužimo Hegelovim izrazom, »pogodnu klimu« za umjetnost. Ne vidimo li kako prolazi umjetnička proizvodnja u visokoindustrijaliziranim društvima, ne vidimo li da upravo najbogatije sredine postaju tupe i gluhe za umjetnost — i u nju ulažu kapital samo kao u dobru investiciju, zbog prestigea ili umanjenoj porezi?

Da, gladnu čovjeku umjetnost ništa ne govori, no sit je uopće ne čuje. Umjetnost se ne da uzgajati, ona uspijeva samo divlje, i to na jako mršavim tlima.

Koliko puta smo bili svjedoci jedne, ako se gornje nema u vidu, neshvatljive situacije: čim jednom umjetniku dobro krene, čim mu počnu pristizati masniji honorari i u većim količinama, gotovo je s njegovom umjetnošću; ne samo zato što će ga honorari ubuduće više privlačiti od mukotrpnog rada na jednoj divoti i perfekciji, nego što će mu novi lagodni život salom obložiti onaj nerv što ga obično i dosta neprecizno nazivamo »stvaralačkim nemilom«.

Kad se otvore slavine života, slavine umjetnosti presahnu. Nije li i umjetnost, poput filosofije, antivitalna? Nije li za nju »pogodna klima« upravo stanje otuđenja? Ako jeste, ne samo da joj ne prijete odumiranje — ostat će besmrtna.

Zadržimo se malo na temi gladi. Prisjetimo se Hamsunovog romana »Glad«. Sigurni smo da taj roman ne bi mogao napisati nitko tko nije bio gladan, i to žestoko. Ili slučaj Modigliani, ili slučaj Van Gogh, ili slučaj Dostojevski, ili slučaj Ujević — tko bi se sjetio svih umjetnika koji su gladovali. Jasno je, ujedno, dvoje: za vrijeme gladi oni nisu mogli stvarati, ali glad je, s druge strane, bujan izvor idiosinkrazije, jedan od najjačih podsticaja preosjetljivosti, bez koje je ne samo umjetnost, nego i mašta nezamisliva. U čemu je rješenje: pauza između dvaju gladnih razdoblja? Poluglad?

Samo da mi netko ne kaže: Oh, pa da, ali da ti umjetnici nisu gladovali, dali bi nam još više. Stručnjaci za tzv. umjetničku patografiju, prisiljeni da se po pitanju skoro svakog velikog umjetnika slože u tome da je bio na neki način »nenormalan«, potežu sličan argument: istina je, kažu oni, svi ti brojni umjetnici bili su patološki fenomeni, no koliko bi nam oni više pružili da su bili zdravi. Ti psihijatri gube iz vida da i bolest i umjetnost izviru iz istog vrela, da jedna te ista patološka preosjetljivost rada na jednu stranu bolest, a na drugu patos umjetnosti. Tako isto, bilo bi sasvim pogrešno zaključiti da bi nam jedan Dostojevski ili Van Gogh dali daleko više da su bili »dobrostojeći«. Upravo od svoje pasije-patnje gradili su oni svoju pasiju-strast, a iz pasije-osjećajnosti opsesiju-umjetnost.

Svaki umjetnik je »umjetnik u gladovanju« — umjetnost raste na oskudici.

Jasno, ovdje jedna kontradikcija naprosto bode oči: s jedne strane, blagostanje je neophodan preduvjet za nastanak dokolice, a dokolica za uživanje u umjetnosti; s druge strane, oskudica je preduvjet za rađanje smisla za umjetnost, dakle i za umjetnost samu. S jedne strane, zadovoljenje svih potreba rada pasivizaciju, nezainteresiranost, demobilizaciju, samozadovoljstvo — smrt umjetnosti, jer umjetnost se hrani onim čega nema. Umjetnost je, u svakom slučaju, pored ostalog i u velikoj mjeri kompenzacija (i s obzirom na umjetnika i s obzirom na njegovu publiku: »utopija kao stvarnost prikazana«). S druge strane, glad i u doslovnom i u prenesenom smislu (»glad za znanjem, za stvaranjem, žudnja za nečim što je nedostupno«) ostaje nenadomjestiva. Treba samo vidjeti koliko se danas više čitaju knjige

predstavljaju »san kao ispunjenje želja« od onih koje predstavljaju »san kao produžetak dana« — da se poslužimo frojdovskom terminologijom. Prije se tražilo od priče da bude zasnovana na »istinitom događaju«, sada je nastupilo doba fantastike, ne samo naučne. Bolje dobro izmišljena stvar, nego do dosade poznata.

Tako se umjetnost nalazi u procjepu između ekonomske i duhovne gladi, s jedne strane, te zadovoljenja egzistencijalnih preduvjeta: s jedne strane, za nju bi bilo povoljno bogato društvo, s druge bi je bogatstvo moralo ugušiti.

Ona zavisi od ishoda jedne svojevrstne historijske utrke materije i duha. Pitanje što će prevladati — »dobro« ili »zlo«, ljudskost ili neljudskost — odlučuje o njenoj sudbini, a nikako ekonomika.

U nas nema gladi, a ima umjetnosti, ali umjetnosti ima (možda još i veće) i u zemljama gdje glad hara.

Ovaj problem se ponaša toliko dijalektički razulareno i mušičavo, da se čini kao da je krivo postavljen. Pa ipak, temeljna orijentacija marksizma prosto nas primorava da ispitujuemo postoji li nekakav proporcionalni odnos između obilja materijalnih dobara i velike umjetnosti.

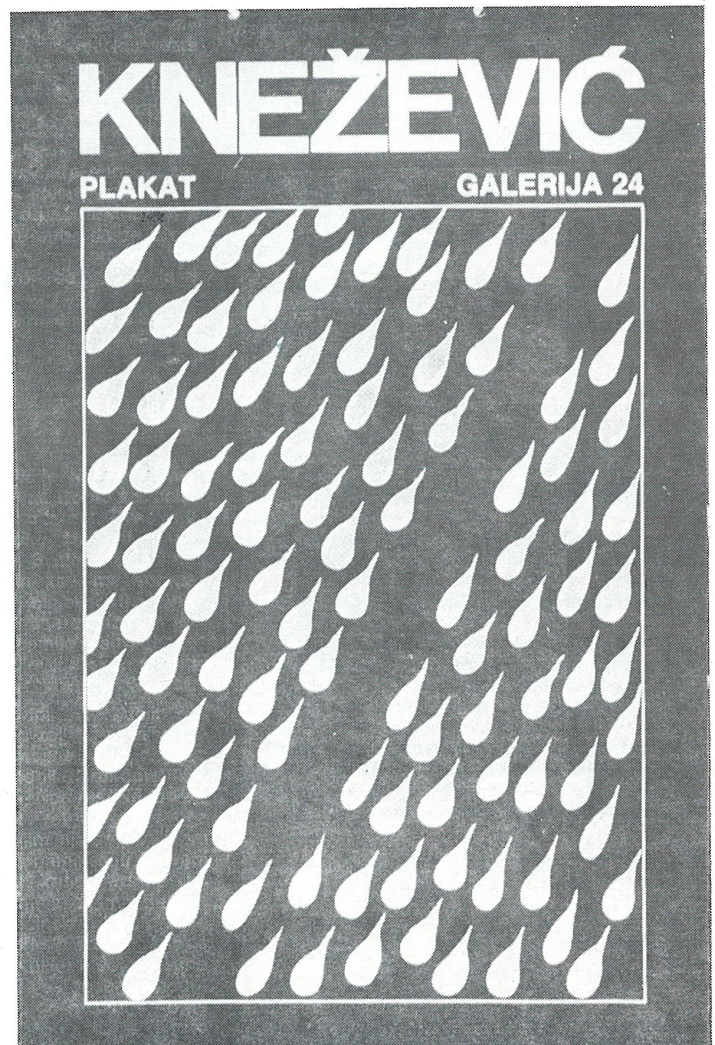
Na sličan paradokson naići ćemo ako odnos ekonomika-umjetnost pogledamo i iz drugog aspekta. Umjetnost u vidu »robe« nesumljivo stupa u ekonomske odnose izravno. No, ja se pitam da li uistinu umjetnost može postati robom, ili je, u stvari, neumjetnost daleko prikladnija da uđe u taj modus. Ekonomski bogato društvo kupuje kič, a siromašno ne može kupiti umjetničko djelo. Prema tome, umjetnost se uopće ne trži? Umjetnost je ljubav, a »ljubav se ne trži, niti se kupuje«.

Kako god okrenuli, čini se da odnos ekonomika-umjetnost nije jednoznačan, da između stanja ekonomike i stanja umjetnosti nema nikakvog pravila u reciprocitetu, ni negativnog ni pozitivnog, nikakvog omjera, ni kvantitativno ni kvantitativnog.

Zato pred marksizmom ostaje i dalje nerješeni zadatak da objasni na koji to način i u kojim modima ekonomska baza određuje umjetničku nadgradnju.

Kako rekosmo, problem je napušten, a napušten je upravo kad mu suvremena povijest pruža najviše materijala. Upravo danas, kao nikad dosad, istodobno se mogu studirati i uspoređivati najrazličitiji ekonomski sistemi i stupnjevi gospodarskog razvitka, svi mogući stupnjevi zajedno s njihovim modifikacijama, najsitnijim prijelazima i prelaznim razdobljima.

Sasvim zaostale i primitivne sredine kao jedna krajnost i tehnološko društvo kao druga krajnost, očito ne pružaju »pogodnu klimu« za rađanje i doživljavanje umjetnosti. Ona u ekonomskom pogledu potpuno nerazvijena društva ne samo da ne omogućuju dokolicu, nego i ne otvaraju šire vidike unutar kojih je umjetnost tek moguća; u borbi za opstanak, svi oni interesi koji bi nadilazili neposredne interese jedinke, jednostavno još ne dolaze na red. Da bi mogla nastati jedna jedina dobra pjesma, potrebno je bar privremeno ili prividno oslobođenje od nužnosti i nužde. Jedna jedina dobra slika pretpostavlja ne samo već izgrađenu slikarsku tradiciju i likovnu kulturu, na slikama školovano oko, nego i postojanje znanosti, nauka i filosofije, povijes-



nog iskustva i akumulaciju zrelosti više generacija. Uostalom, u »Zapisima Malte Lauridis Brigga« na nenadmašan je način »popisano« šta sve pretpostavlja nastanak jednog jedinog dobrog stiha.

No, do stvarnog oslobođenja od ekonomske nužde nikad još i nigdje nije došlo. Zamjenjuje ga umjetno oslobođenje, fiktivno, autosugestivno, privremeno, umjetnička igra zapala u zaborav o pravom stanju stvari, predaš omogućen činjenicom da malj nužde ili pritisak nužnosti ne udara neprestano. I u visokcrazvijenom društvu borba za opstanak, pa prema tome i ekonomska nužda, nisu nipošto manji: izgubiti jedan korak, tu već znači propasti. Strah da nećeš doći do kruha nije nipošto manji od straha da će ti kruh otići. I jedan i drugi blokiraju umjetničku svijest, kako smisao tako i potrebu za umjetnošću. Dok u primitivnoj sredini koordinate za umjetničko polje još nisu postavljene, u industrijski najrazvijenijoj one se, jedna po jedna, uklanjaju; u prvom slučaju umjetnost još nije doživljena, u drugom je već izživljena, odnosno pretvorena u muzealnu vrijednost, ako već ne jedino u tržišnu.

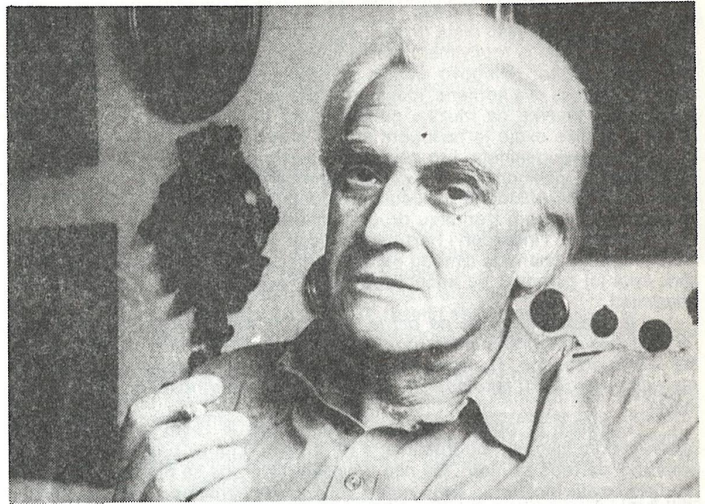
Tako upravo ekonomski polurazvijene zemlje objektivno imaju najveću šansu za procvat umjetnosti. Tako i naša zemlja – s ekonomikom u aristotelovskoj zlatnoj sredini – pruža idealne uslove za procvat umjetnosti, dakle objektivno. No i kad se o umjetnosti radi, valja računati i na »subjektivne snage«.

Umjetnost se rađa izvan bilo kakve ekonomske zakonitosti i ovisnosti, nasumce gdje priroda posije sjeme, pa ipak joj »izvjestan razvitek« privrede predstavlja limitirajuću pretpostavku, otežavajuću ili olakšavajuću okolnost. Ne bi odgovaralo činjenicama kad bismo ustvrdili da je robovlasnički sistem, u staroj Grčkoj, bio povoljniji za razvoj umjetnosti od, recimo, kapitalističkog u Francuskoj, ili da se unutar socijalističkog svijeta rađa veća umjetnost nego što se radala nutar feudalističkog, pa i plemenskog u staroj Kini. To su jednostavno činjenice, i nije lako shvatljivo što Marx, poput Hegela, u starogrčkoj umjetnosti vidi ideal i vrhunac ostvarenja estetskog duha – kad je pored sebe, kao i Hegel, imao jednog Goethea, Mozarta i Dürera. (»Djetinjstvo čovečanstva«, idila – mora da cijela stvar vuče korijene iz subjektivnog Marxovog ukusa. Djeca su draga, ona mogu biti i zanosna, izazvati i sentimentalne suze, li djeca ne mogu predstavljati kulminaciju razvoja umjetnosti, osim ako i samu umjetnost ne smatramo infantilnom. Poslije Grčke, umjetnost su od »djetence« preuzeli zreli, pa i umorni ljudi, no ona im stoga nije bila slabija.) – Činjenica da u umjetnosti nema kronološki uvjetovanog napretka, da jedan Rilke nije ni veći ni manji pjesnik od jednog Li Tai Poa, najbolje govori o tome da kvalitet umjetnosti i »pogodna klima« za umjetnost ne zavise ne samo relativno, nego i apsolutno od stupnja razvika ekonomike – pa i da čak i po povječanstvo u cjelini nepogodna klima može za umjetnost biti pogodna.

Pa ipak, ako baza bar u grubim okvirima determinira nadgradnju, mora postojati nekakva korelacija između određene vrste ekonomike i umjetnosti koja potpada pod njen djelokrug, utjecaje i nadležnost. Samo, taj mehanizam još uvijek na volšeban način ostaje neotkriven. Jasno je jedino da ekstremna stanja ekonomike – ravna kataklizmi – isključuju i svaku umjetnost. Ovo, dakako, nema nikakve veze s problemom odumiranja umjetnosti. Naprosto, na nivou kad se ekonomika još nije počela razvijati, umjetnost jednostavno još nije došla, a na nivou hipertrofirane tehnološko-industrijske civilizacije, njeno rađanje i njena misija samo se nasilno prekidaju.

Kako rekosmo, problem je zapušten, i, poslije Marxa, veće zanimanje za odnos ekonomika-umjetnost pokazao je jedino, još dvadesetih godina, suvremenik, su drug i ideolog ruskih avangardista, Boris Arvatov, sa svojom ekonomističkom estetikom. Umjetnost u njega ne postaje samo ekonomski ovisna, nego postaje jedna ekonomska kategorija. Lišena elitiističke i estetičističke aureole, građanske mistike, umjetnost predstavlja za njega materijalnu snagu. Arvatov, obijen mašinama što se tada po prvi put u Rusiji montiraju, i na umjetnost gleda malo mehanicistički, no ipak njegov pokušaj je prvi i zadnji, da se ekonomika i umjetnost stvarno dovedu u vezu. On traži da se umjetnost spoji sa životom (slično Bauhausovim htijenjima), da ga olakša, da ga poljepša, da mu služi – da uđe u tvornice, ne samo da bi opslivala trud trudenika, nego, još više, da bi se sama u tvornicu ugradila.

Tako je za Arvatova umjetnost jednako rad. To je lijepa misao, i ona nipošto ne umanjuje dignitet umjetnosti; naprotiv, tim činom ona je ozakonjuje, čini ravnopravnom. Doduše, svodenjem umjetničkog stvaranja na rad iščekava ona transcendentno-metafizička crta umjetnosti, no kome je još do te nebulozne intencionalne crte stalo? Ovom demistifikacijom umjetničkog posla, jednadžbom umjetnost jednako rad, jedino je i moguće umjetnost ekonomikom ne samo determinirati, nego i interpretirati.



Intervju

ništa ne uzeti doslovno

razgovor s dr ivanom fochtom

● Vaša osnovna preokupacija, kao filosof, jeste zasnivanje specifične ontologije umjetnosti. Po tome se izdvajate od naših ostalih estetičara. Mollim Vas, profesore, da na početku ovog razgovora objasnite, sažeto, Vašu osnovnu, polaznu filozofijsku poziciju u razmatranju estetskog fenomena?

– Moja estetika je: 1) u metodološkom pogledu objektivizam, tj. polazi od estetskog objekta (gotovog umjetničkog djela, lijepog predmeta), a ne od dispozicija i stanja svijesti estetskog subjekta (umjetnika i primaoca); 2) u gnoseološkom pogledu realizma, tj. polazi od uvjerenja da umjetničke i lijepe forme objektivno postoje, a ne »uosjećavaju se« i ne projiciraju u objekt; 3) u ontološkom pogledu esencijalizam, a ne egzistencijalizam, tj. polazi od konstitutivnih i strukturnih odredaba samog estetskog predmeta, a ne od gole egzistencije bilo tog predmeta, bilo njegovog nosioca. Za mene je nezamisliv stav da »egzistencija prethodi esenciji«, kao da nešto može egzistirati poput praznog okvira koji se naknadno može ispunjavati sadržajima, kao da nešto može egzistirati a da istodobno nije već i esencijalno determinirano; naprotiv, estetski vrijedan predmet ne mora uopće egzistirati; ali mora kvalitativno i kvantitativno biti određen. Drugim riječima, umjetnost može postojati i u modusu mogućnosti (recimo, muzika u unutarnjem sluhu), a da već kao umjetnost i kao estetska vrednota bude konstituirana, dok moment stvarnosti može, ali i ne mora, pristupiti.

Kao što se stotinu mogućih Kantovih talira sadržajno, tj. po svom pojmu, ne razlikuje od stotinu stvarnih, tako moment egzistencije nije ni malo bitan za pojam umjetnosti. Umjetničko djelo je moguće misliti i u mislima posjedovati, ali nije moguće misliti o njegovoj goli, pojmovno još neodređenoj faktičnosti, jer takova ni u idealitetu ni u realitetu ne postoji. Iz toga proizilazi veoma važno ishodište u razmišljanju o estetskom predmetu: već samom formom postavljen je i dat estetski (umjetnički) sadržaj.

● Da li Vam zato egzistencijalističke pozicije, odnosno orijentacije koje celu problemsku kompleksiju nastoje protumačiti na temelju egzistencijalnih stanja (kreatora i receptora), deluju sasvim naopako?

– One su sve subjektivistične, pa i kod tako velikih filozofa kao što su Kierkegaard i Heidegger. Kierkegaard, na primjer, smatra da muzika postoji samo u času izvođenja, u egzistenciji zvuka. Po meni, ona postoji i u unutarnjem sluhu i u partituri, jer njen pravi element, kao i svake umjetnosti, sačinjava mogućnost, a ne stvarnost. Ukratko, da bi nešto postalo stvarno mora prije toga biti moguće, a da bi bilo moguće mora već u svom idealitetu biti esencijalno određeno, jer inače o njemu ne bismo mogli ni razgovarati. Već je u sferi idealnih (»mišljivih«) mogućnosti esencijalno predodređeno šta u estetskom pogledu može biti vrijedno a šta ne, davno prije nego je ličdan umjetnik uzeo u ruke pero, kičicu ili violinu.

Kad sam kao prvi u našoj zemlji počeo pisati o ontologiji umjetnosti (»Ontologia artis rediviva«, u »Pregledu« 1950), u Evropi su već čvrsto stajala dva kompletno izgrađena sistema ontologije umjetnosti, Hartmannov i Ingardenov. Za razliku od oba, ja sam uveo, pored konstitutivne, i modalnu analizu u ontološka istraživanja umjetnosti – i to ne kako dodatak, smatrajući je ključnom, ako ni zbog čega drugog, tad zbog kategorije mogućnosti: od mogućnosti umjetnost gradi svoj svijet, a i sama već postoji u modusu mogućnosti.

● Da biste još eksplicitnije ukazali na to po čemu se razlikujete u shvatanju ontologije umjetnosti od Hartmana i Ingardena?

– Za razliku od Nicolaja Hartmanna, duh nisam mogao smatrati samo jednim pozadinskim slojem umjetničkog djela o kojem ono jedino govori, nego jednom dimenzijom koja pored prednjeg i pozadinskog plana mora također posjedovati karakter plana, a ne sloja unutar drugog plana. Duh nije samo predmet intencije umjetničkog djela, nego je i sam u tom djelu neposredno prisutan, on u njemu živi. Tumačeći duh samo jednim od slojeva predmetno-prikazivačkog plana, Hartmannov tretman duha je u biti gnoseološki, a ne ontološki.