

# alibi za kritiku

grgo gamulin

Gradeći i oblikujući povijesni alibi za umjetnost, pretpostavljali smo njezinu trajnu vrijednost, promjenljivu, dakle povijesnu. Iz njene trajnosti — a to je zapravo otpornost bića koje traje — ta je promjenljivost nužno proizlazila: njeno se biće mijenjalo jer je njena vrijednost uvijek bila *u odnosu*: u odnosu nove strukture živog bića koje prima i odnosi se prema djelu koje nam stiže iz prošlosti, bliže ili daljnje, nepoznate ili relativno poznate. I sama je vrijednost (vrijednost za čovjeka) odnos; ona, naime, ne može biti ni u predmetu ni u subjektu, nego u njihovoj (povijesno promjenljivoj) relaciji. Ima li, međutim, umjetnički predmet (ili fenomen) vrijednost po sebi i za sebe? Možda bi uopće trebalo zaobići taj problem, nerješiv kao što je nerješiv i problem svijeta za sebe. Riječ je, dakle, o relaciji između fenomena u njihovoj totalitetu, a ne o odnosu prema estetskom značenju (prema *pojmu* umjetničkog djela), nego općeantropološkom. U novom, neprirodnom svijetu koji gradimo postoje, dakle, i *druge* vrijednosti, koje ne pripadaju čistom estetskom faktoru ali su u genezi i u doživljaju s njime nerazdvojno vezane.

*Između dviju metafora.* — Na tom putu mi smo se već sreli (kao i mnogi drugi prije nas) s problemom dvojnosti: s ontološkim i gnoseološkim karakterom umjetnosti. Upotrijebili smo metaforu idumejskih i getsemanskih noći; ali ona samo u najširem generičkom rasponu označava značaj kraljevskog puta; a taj je put zapravo golemo obzorje kroz koje prolazimo, u prostoru i u vremenu, jedino posve novo i ljudsko jer je iznad prirode, ne samo *metá* nego i *hyper*, *nad-materijalno*. Vjerojatno je posve neprecizno reći da je to kraljevstvo duha, jer to su i bezbrojna tumačenja i objašnjenja (znanosti, drugim riječima). Bit je toga

kraljevstva u ontičkom, stvaralačkom značaju: takvom koji se u svojoj posljednjoj jezgri (u ustrojstvu forme i njenim unutrašnjim odnosima) objasniti ne može.

Zašto nam treba taj neobjašnjivi svijet novih fenomena? Zar na našem zemnom putu nemamo dovoljno tajanstva?

Zbog onoga što je u tom nepreglednom nizu čudesno i vrijedno čuđenja, i ljudsko, i ljudski toplo i poznato (ili barem prepoznatljivo) — u svakom pojedinom umjetničkom djelu i u svim njegovim slojevima: sve do te neobjašnjive jezgre. Ako ona i stvara umjetničku vrijednost, fenomen je *naš* i *povijesni*, čak i u slučaju najdosljednijih purifikacija: apsolutne muzike ili slikarske apstrakcije. A ne znam, zapravo, negdje, u nekom »sretnom svijetu« bez problema, negdje daleko iza socijalizma (poslije njega) neće li se umjetnost i sastojati od takvih apsolutizacija, od kao dah sublimnih »idumejskih darova«? Možda, ali tada bismo već bili izvan povijesti. Jesu li i kasne Mallarméove pjesme, i sve pojave »apsolutno estetične« u svijetu umjetnosti, i nastale u slutnji takvih apsolutnih smirenja?

Ne, naša je idumejska metafora mnogo šira, ona je: umjetnost u svojoj povijesnoj egzistenciji, ljepota sa svim ljudskim implikacijama, forma Herbartova, Ehrenfelsova, Wetheimerova itd. (i Fochtova), ali puna životnih čudesa, senzacija čulnih i duhovnih, i radosti i tuge: umjetnost prošlosti i sadašnjosti, u kojoj živimo i kroz koju prolazimo začuđena pogleda, i duha otvorena prema beskraju postojanja, te s njome i sami postajemo beskraju, mogućnost koja se ne može sagledati do kraja, božanska mogućnost trebalo bi reći, ako bez lažnog ustručavanja prihvatimo stari inventar simbola.

Kako živjeti bez te mogućnosti i naše povijesne identifikacije s njom? Je li nam u stoljeću koje smo proživjeli nešto pomogla ironija (Joyceova, Beckettova, Eliotova, Antonionijeva), ispod čijeg je plašta protekla svakidašnjica, sa »Demonima« ili bez njih? Jedva da je danas moguće zamisliti takvu svakidašnjicu, život »proizvodni« i »radni« u zapadnom ili istočnom smislu, onaj koji smo prihvatili kao Marxovo »rađanje čovjeka kroz ljudski rad«, i zadovoljili se njime. Možda nismo ni primijetili da su nas, zapravo, i u njoj spašavali umjetnički egzodusi: od impresionističke senzualnosti do magične pregnantnosti ekspresionizma, uvijek je to bilo produljenje života, dan što se upotpunjuje čuđenjem, pa i umjetnost-igra, i ona što je istraživala iza fizisa, na onom rubu na kojem nedoumica prelazi u hladnu jezu. Koliko se puta u ova posljednja dva stoljeća umjetnost našla nad ponorom? Sjećamo se Füslija, Redona, Muncha, Ensora, Van Gogha, Rouaulta. Umjetnost nedoumice, zanesena željom da ispuni prazninu (kao u kakvom limbu) još je mogla biti »lijepo ustrojena«, simbolistički prozračna i transcendentna, lijepa u nekom prirodnom smislu; ali kako će nam pomoći živjeti i kakve će nam svečanosti pružiti u tom kraljevskom hodu umjetnost pobune i mržnje, urlika i strave?

Ne mislim samo na naše vrijeme, nego i na sva »Raspeća« prošlosti, ali to je, naravno, bilo »kad smo dolazili«. Sada, kad smo došli i kada stopama avangarde (čini se, to nam već i njeni proroci govore) ulazimo »u krizu«, u umjetnost koja ponovo umire, naše su noći postale mučne kao u Getsemanskom vrtu. Ako i ostavimo po strani dadaizam i neodadaizam koji je sama kritička misao, opisana ili ilustrirana, što je ostalo od Herbartovih zakona ili nekih drugih? Pregnantnost forme vjerojatno, čak kod Maxa Ernsta ili Ota Dixea, ili (u kiparstvu) u beskrajnim prostorima od Germaine Richier do naše »Biafre«. Uzimam, naravno, primjere izričite strave, ali ne znam jesu li drugi manje prikladni od Burrija i Rauschenberga do hiperrealizma, kroz tolika bijenala i dokumente totalne pobune, paklenog sarkazma i hipervizualne demonstracije suvremenog raščovčenja?

*Sklonište pred potopom.* — Tako, dakle, izgleda naš kraljevski put! Ali ne mislim da se možemo izvlačiti ironijom. Ako nas netko upita: kako ćete se s tim morama i s tim urlicima spasiti od prirode (od povijesti) i roditi se u ljudskom obliku? — zar nas upravo ta napetost drame i ta dvojnost (nebrojenost, zapravo) reakcija neće ponukati da mu s teatralnom gestom ili bez nje, s ponosom ili s gorčinom, ukažemo izravno na onu noćnu stranu vidokruga kroz koji smo prošli: tako je, eto, bilo, nije se prepuštalo slučaju ovo Kainovo

pleme, dizalo je bune kad nije moglo stvarati iluzije, rađalo je Sizife kad nije moglo Prometeje, ali bilo je, jednih i drugih, nebrojeno mnogo, i bezimernih, »malih«, koji su nestali u povijesti a nisu ni stigli do mita ili do umjetnosti, čak ni do zabilješke, pa kad nam danas govore da živimo vrijeme bez mitologije, prazno i svakidašnje, iako je to u nekom smislu istina, mora da je to neko provizorno vrijeme, otuđeno (jer je »krivo organizirano«), zapravo još-ne-naše. I nije slučaj: umjetnost nam to potvrđuje. Odriče se same sebe, hoće da nestane u predmetu (već dugo, od Duchampovog ready-madea) ili u ideji (od Maljevičeve odsutnosti predmeta do Kleinove prazne izložbene dvorane), ili u postobjektnoj (predobjektnoj, rekao bih radije) procesualnosti bez medija. Je li bolje u antiestetskom enformelu, u »primarnoj umjetnosti«, u antislikarstvu? Sa čuđenjem sam pročitao riječi Gilla Dorflesa izrečene 1975. u Varšavi na X kongresu AICA: »Umjetnost proizvedena u doba tehnološkog mita i mehanističke zaslijepljenosti, isto kao i ona koja se razvila u doba nedavne potrošačke krize, nema šansi da preživi ni da evoluiru. I tek u društvu oslobođenom aktualnih socio-ekonomskih podjarmljenosti moći će se razviti umjetnost oslobođena merkantilnih sudara današnjice.«<sup>1</sup>

Jesmo li ponovo pred utopijom? Naša su iskustva (s utopijom ili bez nje) odviše teška i nepregledna a da bismo ponovo mogli očekivati ili čak normirati neku umjetničku obećanu zemlju. Od onoga čime raspoložemo u zavičajnom vidokrugu očekujemo i sabiremo iskustva i oblikujemo postojanje, autohtono (koliko to može biti) i diferencijalno-specifično, pa bila riječ makar samo o naivnoj umjetnosti; ali, na sreću, nije riječ samo o njoj. Riječ je o matičnim strujama što su, prvenstveno u matici tradicije našeg krajolika (pejzažni strukturalisti Šimunović, Gliha i ostali) razvile čudesnu ravnotežu mnemotehničke konotacije, daleko iznad one mimetičke; u tradiciji intimizma i kolorizma održavaju se još tokovi koji kreću prema nepoznatom; u tradiciji ekspresionizma, poslije nestanka Oskara Hermana, treba tek očekivati kako će se oploditi nastala praznina; u tradiciji apstrakcije evropskog je i svjetskog značenja bilo to što je Ordan Petlevski nadišao enformel ali ne može se pri tome zaboraviti sve što je apstraktno slikarstvo, lirsko ili eksperimentalno, bilo kadro dostići (posve subjektivno pomišljam na novi magični kolorizam Šime Perića); u kiparstvu jednako tako: evokativni i morfološki registar je širok i visok, dovoljan da naš trenutak u povijesti zaustavi i učvrsti do vječnosti. Što bismo u našem

1

U »Umetnosti« br. 45—46/1976, Beograd, teme »Križa umetnosti« s prilogima sudionika.

životu bez glazbe i poezije? Ocrtavamo te obrisе samo kao mogućnost skloništa pred potopom. Što nam uz to na planu teorije još treba? Možda da se branimo od prigovora zbog pluralizma ili, čak, eklekticizma? Treba li, dakle, govoriti o kriteriju? Na već spomenutom varšavskom kongresu, koji se nekom unutrašnjom nužnošću pretvorio u simpozij o propasti umjetnosti Zapada, ako već ne o njenoj smrti uopće, J. P. Hodin je, imitirajući Wernera Schmalenbacha, govorio pod naslovom: *Zbogom, umjetnosti!* Sve se može pojaviti poslije tog uzvika, čak i socijalistički realizam. — Ali usprkos autonomizmu i »apsolutnim pozicijama« tako uporno očitovanim u našoj suvremenosti, umjetnost ili (na njenom rubu, ali u auri njenog zračenja) misao o umjetnosti bila je tu, i još je k tome, kao fenomenalan izraz ovog »provizornog vremena«, pokazivala bogatstvo, raznolikost i širinu koju upravo brze smjene uvijek uvjetuju: ove, naime, sukcesivne fenomene čine nužno sinhronim, a slojevitost današnjeg života ionako uvjetuje polifunkcionalnost umjetnosti. Nije li dovoljno sagledati paralelno postojanje Dubuffeta, Vasarelya i Christoa? Henry Moora, Oldenburga i Césara? Postoje (rekao je već netko) razdoblja aktualnosti i razdoblja kontinuiteta, ona se tobože križaju i sudaraju. Ali je li umjetnost »Novih tendencija« (u nas Srnec, Picelj, Richter, Dobrović) izgubila svoju vrijednost, ako smo utvrdili da je suvremeni neokapitalizam ušao u krizu ili da socijalizacija industrijskog vremena (ili socijalizam) neće osigurati ljudsku sreću? Naviknuti upravo na apsolutizacije »posljednje smjene« i uvijek najmodernijeg pravca, varšavski su žreci pred tim povijesno iznuđenim pluralizmom i, bez sumnje, opravdanim, prišli globalnim sudovima.

S kojim kriterijem? Naravno, sa sociološkim kriterijem, posve vanestetskim, dakle, a vjerojatno bismo se prevarili kad bismo ustvrdili da i njihove donedavne ocjene avangardnih kretanja nisu također bile ukorijenjene u kulturnohistorijskim razmatranjima. Tako i Pierre Réstany, kojega se sjećamo kao suradnika-kritičara pariskog »Novog realizma« 50-ih godina (Klein, Tinguely, Arman i dr.) sada govori o globalnoj komunikaciji kineske kulturne revolucije. Samo, znači li to da je nekadašnji avangardni kriterij bio kritički kriterij, a ne teoretsko-umjetnički, dakle apriorni i doktrinarni?<sup>2</sup>

Avangardni kriterij, kao kriterij vrijednosti, isključiv je i ex ante (iz zamišljenog ili već očitovanog programa) suprotstavljen zatečenom i postojećem.

<sup>2</sup> Vidi o tom pitanju i D. Kalajić, *Jugoslovenska likovna kritika 1970—1977*, katalog izložbe »Umjetnost u Jugoslaviji 1970/78«, Sarajevo 1973. — I. Zidić, *Apstrakcija i figuracija*, I Nacrt teorije uzajamnosti, katalog VII jesenjeg i internacionalnog salona likovne umjetnosti, Banja Luka 1975.

On nije (kritički) obraćen svojoj grupi, ili struji, ili izražajnom sklopu, nego svemu što je van nje-ga. On funkcionira u teoretskom smislu i utemeljen je u trenutačno novoj teoriji-programu. Ocjenjuje prema pripadnosti. U vrijeme slojevitog polifunkcionalizma umjetnosti takav je kriterij nužno ograničen i uzak, sužen na »aktualnosti«. Sinhroni pluralizam stilskih i individualnih izraza (a njemu i zahvaljujemo bogatstvo unutar kojega živimo) sužava još više njegovo operativno polje. Dragoš Kalajić je u ubrzanju smjena vidio izravnu projekciju potrošačkog mentaliteta. Vjerojatno je imao pravo. I u nas smo, naime, mogli pratiti posljedicu toga sužavanja, a nekritičnost naše kritike dobrim je dijelom posljedica takvog suđenja prema pripadnosti. Ne nalazim izričiti zahtjev za »kritičkom kritikom« ni u Kalajićevo osvrtnu. Ali ne samo u nas: s padom kriterija forme, a zatim i kriterija izražajnosti, u programiranoj vladavini slučaja a zatim i nemotivirane proizvoljnosti (ako je taj kronološki poredak točan i ako uopće ima razlike u unutrašnjoj procesualnosti) umjetnost je, porušivši sve kriterije, posve izmakla kritici, a ona je napustila svoje po definiciji određeno polje djelovanja: *razlikovanje* vrijednosti i *suđenje* prema tom razlikovanju, i uz to: *obrazlaganje* te različitosti i obrazlaganje (estetskog i umjetničkog) suda, ocjene dakle, koja polazi od onoga nečeg neobjašnjivog, ali ipak dostupnog stanovitim rekreativnim postupkom, koji možemo nazvati sekundarnom intuicijom, naknadnim Einfühlungom, u-osjećanjem ili nekako drukčije; a poslije toga se ta ocjena prostire na asocijativna područja izvlačeći konotacije koje se nikakvim drugim kognitivnim postupkom ne bi mogle doseći, jer je spoznajna vrijednost umjetničkog čina uvijek singularna i neponovljiva. Ali ako se taj čin lišava estetske sintetične moći i prelazi izravno u intelektualne operacije (alegorijom, golom aluzijom, metaforom, tvrdnjom), tada kritika može samo jedno: utvrditi različitost te operacije, opseg i domet njene evokacije, ali sa sviješću da se nalazi na istom, intelektualnom planu, i da je riječ o kulturnohistorijskoj ili sociološkoj kritici. S takvom umjetnošću i s takvom kritikom nalazimo se, zapravo, u teoriji. Je li i to stvaranje? S ontičkog stajališta i takav je čin kreativan u nekom općem kulturnohistorijskom smislu; on, međutim, nije neponovljiv. Nastao je racionalnom spekulacijom, on se istom spekulacijom može ponoviti: Christov umotani kamen može se ponovo, tisuću puta, umotati: ideja je ista i doživljaj je isti (jer boja papira je, naravno, za ovu metaforu irelevantna).

Kada César, ugledajući se u Oldenburga, ponovo »ispreša« karoseriju automobila, što nastaje? Mehaničko ponavljanje iste ideje. S ontološkog stajališta ne nalazimo se, dakle, na planu umjetnosti.

Je li, međutim, takva teoretsko-programatska kritika (prema pripadnosti) posve deplasirana? Nije, naravno, deplasirana, kao što nisu ni smjene što se smjenjuju u svojoj različitosti namjere i namjene, genetičke i oblikovne procesualnosti, medija i materijala. Ako su se pojavile, to može značiti samo jedno: da su umjetnici koji im pripadaju zapazili, doživjeli ili samo naslutili neke posebne pojave, ili stanja, ili slojeve povijesne zbilje, ili one unutrašnje, duboko skrivene, a koje su se samo *tako* mogle doseći, ili najpregnantnije izraziti, pa makar na onom Duchampovom ili Maljevičevu rubu, ili čak preko njega.

U tom kritičkom odnosu djeluje, dakle, veoma dinamično i agresivno moment novine i aktualnosti. Stajalište *ex post* (napram svemu zatečenom) pretvara se samim tim u stajalište *ex ante*, i tim se »programatskim kriterijem«<sup>3</sup> prosuđuju bez težnje prema objektivnosti i razumijevanju u njihovoj vrijednosti ne samo svi suvremeni i »budući«<sup>3</sup> prosedeji i djela, nego (paradoksalno) i oni netom minuli.

Vrijedi to za »formalističku«<sup>3</sup> i za više »gnoseološku«<sup>3</sup> poziciju, za realističku i apstraktnu. Tu se negdje zapeće i rađa dogmatska ograničenost takve prozelitske kritike. Ona najčešće nije ni voljna ni pripremljena da djeluje kritički i *unutar* smjene. Što joj preostaje nego čekati i dočekati novu smjenu, i neofitski mobilizirati novu argumentaciju, pa možda Dragoš Kalajić nema posve pravo kad upravo to odviše spremno ažuriranje prigovara takvoj kritici (u Zagrebu smo je znali u upravo neurotičkim oblicima). Njena štetnost, naravno, nije u afirmaciji, nego u negaciji i ignoriranju — osobito neugodnom kad se domogne žarišta moći: žirija, komisija, galerija. Njena prednost je u brznoj reakciji, jer je za novinu a priori disponibilna upravo nedovoljnom povezanošću i ljubavlju za prijedeni put, za vrijednosti već stvorene i zatečene. Njena nemoć je u napuštanju prave i prvotne uloge kritike: praćenja i prosuđivanja *ex post*, pošto je djelo do nas stiglo, prvi put viđeno (čitano, slušano) i doživljeno.

*Teoretski osporena kritika.* — Njena je uloga, zapravo, alibi koji tražimo. Osporavana u empiriji, poljuljana u svom stožeru oduzimanjem svakog kriterija, ona se suzila do jednostavnog opisa ili čak obavijesti. Nije bilo lako braniti je u ovom užurbanom, neurotičkom vremenu, a zapravo i ravnodušnom. Brze smjene nisu dopuštale sabiranje iskustva (onog konkretnog: stilskog i morfološkog), a civilizacija bez nekoga vrhovnog načela, bez metafizičkog smisla ili, barem, povijesnog cilja, ionako je, nužno, deklasirala svojevoljnost i proizvoljnost kao dosljedno očitovanje čiste egzistencije. Apsolutizacije i manipulacije kompromitirale su uz to stari hegelijanskignoseologizam,

a onaj strukturalistički ionako je zaobišao bitno pitanje: što je vrijedno u umjetnosti? A estetika je u svom najstrožem i najsistematičnijem obliku odredila samu sebe kao znanost o bitku umjetnosti, o njenoj *estetičnosti* — pa imamo, kako smo već vidjeli, u nas primjer izvanredne dosljednosti i koherencije u estetici Ivana Fochta. Time je toriji umjetnosti (ili posebnim teorijama glazbe, književnosti itd.) prepušteno široko polje istraživanja *egzistencije* umjetnosti; ali takvo istraživanje nije provedeno.

Uz to, nije bilo teško uočiti da dosljedno provođenje ontološkog određenja umjetnosti, a to znači proširenje onog *najopćijeg* (»bez čega umjetnosti nema«<sup>3</sup>) na goleme oblasti i nebrojene pojave (koje su per definitionem i po funkciji različite) može dovesti do razbijanja cjeline doživljaja. Ivan Focht bio je, naravno, oprezan, i premda u svom »Uvodu u estetiku«<sup>3</sup> dosljedno zastupa spoznaju da se umjetnička forma i umjetnički sadržaj poklapaju, on kao fenomenolozi shvaća strukturu umjetničkog fenomena kao transparentnu i složenu od više nadgrađenih slojeva ili planova. U vezi s tim, dovršivši svoje ontološko određenje biti umjetnosti, sagledavši formu kao faktor koji »organizira i sintetizira tkivo same umjetnine«, on — vidjeli smo — luči i izdvaja reprezentativne umjetnosti u njihovom nepreglednom opsegu kao one koje u sebi oblikuju i sa sobom nose golema i bitna saznanja i uspostavljaju odnose sa svim slojevima postojanja. Da bi umjetničkom fenomenu, odnosno umjetniku omogućio uspostavu tih odnosa (a riječ je o sintetičkom činu koji je tajanstven i nedokučiv), Ivan Focht prihvaća teoriju izraza, bez obzira na to što se ne može složiti s Croceovim izjednačavanjem intuicije i ekspresije.<sup>3</sup>

Naravno, treba pripaziti da ne bismo, sužavajući *vrijednost* umjetnosti na njenu »estetičnost«, počinili grešku protiv jedinstva intuicije, ali i jedinstva ekspresije; dakle: doživljaja. Drugim riječima, ako umjetnička kritika pretpostavlja izgrađenu estetiku, nije dopušteno nju, a time i umjetnost samu, svesti na njenu posljednju definiciju, dakle na definiciju umjetnosti, na njenu »estetičnost«. Umjetnička kritika, naime, upravo zato što vodi računa o *cjelini doživljaja*, dakle mnoštva odnosa koji su u njemu intuirani i izraženi, pretpostavlja u svakog kritičara i više ili manje izgrađenu teoriju umjetnosti (a to dalje podrazumijeva poznavanje i umjetnosti i svijeta). Što je, naime, *predmet* doživljaja, tj. umjetničkog odnosa? To nije njegova estetičnost (ona je zapravo moment određenja i distinkcije), nego stanovito stanje, vanjsko ili unutrašnje, svejedno, koje se doživljajem konstituira u ontički novu kvalitetu, u novo *bíće* po-

<sup>3</sup> I. Focht, Uvod u estetiku, 1972, str. 51 i dalje, 109, 150.

sebnog ustrojstva i cjelovitosti. Sam doživljaj i nije drugo nego odnos o kojemu govorimo, on je dakle, više ili manje, intelektualnog i osjećajnog značaja. Bez obzira na medij u kojemu je projicirano, to je biće duhovnog karaktera i značenja, te živi i djeluje svojim duhovnim zračenjem.

To zračenje jest zračenje *totaliteta djela*, a ne samo njegove estetičnosti, ili estetske vrednote koja je u adekvaciji s pojmom umjetnosti (koji je nedokučiv). U protivnom gubimo svaku mogućnost kriterija, dakle i kritike. Ivan Focht tako u svojoj estetici navodi Herberta Wutza: »Nije ispravno vanestetske vrijednosti nazvati vanestetskim vrijednostima pjesničkog djela i stavljati ih u paralelu s njegovim estetskim vrijednostima. Vanestetske vrijednosti su vanestetske upravo zato što one nisu vrijednosti pjesme, nego vrijednosti onog što je u pjesmi estetsko — pjesnički prikazano. Vrijednost prikazanog nisu vrijednosti ili vrijednost prikazivanja, vrijednost 'opjevanog' nisu vrijednosti pjesme. Vrijednost pjesničkog djela je u potpunosti estetska vrijednost.«<sup>4</sup>

»Pa kako se onda sudovi o vrijednosti mogu kao objektivni dokazati?« — pita se posve logično Focht. I premda je taj disciplinirani mislilac sam sklon shvaćanju da se doživljaj može (drugim medijem) samo »rekreirati«, da kritičar prema tome može samo »da svojim jezikom stvori adekvatnu doživljajnu vrijednost, da dade duhovni adekvat«, on dobro zna i prihvaća da »umjetnost u sebi udružuje mnoštvo elemenata« i da se svako djelo može kritizirati i s drukčijeg stanovišta: sociološkog, formalnog, a dodao bih sa stajališta stilске inovacije, misaonosti, sa stajališta kulturno-historijskog. Pa ipak, Ivan Focht, posve dosljedno svom ontološkom traganju za esencijom umjetnosti, završava dotično poglavlje pledirajući za »kritiku koja je umjetnost«, koja će sama po sebi biti novo biće sa svojim samostalnim značenjem.<sup>5</sup>

*Kritika promatrana sa stajališta egzistencije.* — Nema razloga zbog kojih ne bismo prihvatili taj prijedlog; on je uostalom »u situaciji«. Ukopčamo se tako (takvom kritikom) u jedinstvenu sferu kulturnog postojanja i saobraćanja, produljujemo djelovanje zatečenog novim uživljavanjem i proširujemo ga. U svojim najboljim trenucima i naša je likovna kritika znala raspresti iskričavo tkivo verbalne rezonance i lelujavih slika; u slučajevima prihvaćanja, naravno, i nadahnutog uživljavanja, i ne bi je trebalo od toga odvrćati; raznolika i sama po sebi »polifunkcionalna«, ona je već podigla zaštitni svod iznad našeg stvaranja (govorim o Hrvatskoj u prvom redu) i u nešto povoljnijim

uvjetima bila bi to brižna pratnja i moćan medij širokog odjeka.<sup>6</sup>

Jedna od njenih uloga bila bi time ostvarena. Nedostajala bi ipak izričita sistematska kritika, ona koja prati u svojoj širini registra, tražeći prave i velike vrijednosti, i zabrinuta za njih; koja nije ravnodušna prema budućoj baštini i budućem životu (životu sinova). Bez sumnje, i u »poetskoj kritici«, koja nastoji stvoriti ili sugerirati adekvaciju doživljaja, uključena je kritika; ali ona nema ni mogućnost odricanja (u slučaju slabog ili promašenog djela) ni izričitog stupnjevanja. Šutnja, naime, često nije dovoljno glasna, štoviše, ona u mnogim situacijama koristi osrednjosti i manipulacijama. A zatim, jesu li naše »adekvacije« u verbalnom mediju i bilo kakvi lirski zaleti doista kadri rekreirati ili sugerirati pa i samo približnu sliku, ili odjek, ili ugođaj prvotnog doživljaja? Ne znači li »izlazak« iz odgovarajućeg medija zapravo krivotvorenje, ili više-manje blijedost i svakako subjektivno podražavanje izvornog zračenja umjetničkog djela? Kako se može adekvatno »rekreirati« jedna Bachova fuga, neka Hartungova slika ili istinska »estetičnost« nekoga klasičnog baleta, a ako se možda mogu prebaciti u lirsku ili opisnu »verbalistiku« Vivaldijeve Sezone ili neki Tintoretov noćno; nisu li to upravo oni elementi djela koje Herbert Wutz naziva vanestetskim? Samo, nismo li se upravo tim pitanjem vratili na bitan sklop problema: na  *sintetičnu funkciju estetskog momenta*?

Zadržimo li, naime, taj esencijalni moment umjetnine odvojenim u njoj i izoliranim, kao puku distinkciju, a ne kao aktivni i dinamični činilac stvaranja, osjetit ćemo zaista stranim i čak suvišnim (kao pretekst ili povod) sve »sadržaje«, sve konotacije i asocijacije koje to umjetničko djelo u sebi nosi i koje ga konstituiraju u njegovoj difuznoj, »lelujavnoj«,  *povijesnoj egzistenciji*. Kao čista egzistencija, predmet ili fenomen (a suvremena umjetnost je i stigla do granične teze  *znaka bez značenja*, postojanja bez razloga i smisla), ono može biti ili ono teži tome da bude bez ikakvog ekscitativnog momenta ili emotivnog naboja.

Ali prihvatimo li estetski moment kao aktivni faktor stvaranja, koji i sintetizira raznorodne elemente

6

Niti je moj nedavni osvrt (godinama odgađan) »Odgovornost za entropiju«, »Čovjek i prostor« br. 2, Zagreb 1978, imao za cilj potiskivanje ili ignoriranje kritike kakva već postoji u nas, potencijalna, doduše, više nego funkcionalna (bez sredstava difuzije). Naprotiv, posrijedi je bilo tek njeno kompletiranje s »kritičkom kritikom«, onom koja će, pred novim djelom ili fenomenom izraza, znati i htjeti eksplicite ocijeniti ga. Upravo resignacija i odustajanje (a nisu bili uvjetovani samo teoretskom abolizacijom, nego vrlo često pritiscima i suvišnim obzirima) stvorili su prazninu i ravnodušnost, i dokinuli gotovo sve mogućnost valorizacije.

4 I. Focht, 1972, str. 233.

5 I. Focht, 1972, str. 241, 246, 249.

(a objekta i subjekta u prvom redu), moći ćemo sagledati i osjetiti vanestetske vrijednosti i svu onu oslikanu ili ispričanu, ili sugeriranu materiju kao inherentnu umjetničkom djelu, kao transponiranu i bitno izmijenjenu, u umjetničkom činu također djelatnu, a u samom djelu estetski prisutnu i konstitutivnu. Otuda i naše shvaćanje o *specifičnosti* predmeta umjetnosti, koji je u odnosu i rađa se u odnosu. Stvaralački značaj umjetničkog čina i temelji se na toj mogućnosti da specifičnom imaginacijom (likovnom, zvukovnom itd.) izvlači iz svijeta neestetike fenomene, mijenja ih i sintetizira u posebnom poretku koji i nazivamo umjetničkom formom. Oni postaju tako »umjetnički sadržaj«, koji se nalazi u doživljajnom jedinstvu s umjetničkom formom, ali se s njom ne poklapa, te se formalnom i sadržajnom analizom (dakle intelektualnim postupkom) može sagledati. Samim tim ti »momenti« prestaju biti vanestetski i postaju estetski i djeluju u tom svom novom načinu postojanja (ne što nego kako?); naravno: ako je i ukoliko je funkcija uspjela. I upravo na to pitanje (ako i ukoliko?) treba da odgovori umjetnička kritika.

Ona, dakle, pretpostavlja riješen problem esencije, koju je kao distinkcioni znak prepoznala — možemo, naravno, prihvatiti da ga je prepoznala osjećajem (ili intuicijom, ili senzibilnošću — što se sve može s vremenom i odgojiti i razviti). Kritičar zaista mora umjetničko djelo *doživjeti*. Neophodno je, dakle, prihvatiti neposrednost, izravnost djelovanja umjetničkog djela koje je estetska znanost sagledala, a na čemu Ivan Focht s pravom inzistira. Potrebno je, naravno, ili poželjno biti *na razini* osjetljivosti koju to djelo pretpostavlja, premda već dobro znamo da je apsolutno adekvatna rekonstrukcija nemoguća i da je povijesno i subjektivno veoma relativna. Pa ipak, ako je doista riječ o umjetničkom djelu, ma iz kojih razdoblja i prostora ono k nama stiglo i ma kojem smjeru pripadalo, uvijek ćemo osjetiti stanoviti »udar« i prepoznat ćemo »distinkciju«, temeljnu ontološku kvalifikaciju, koja, međutim, cjelovitu vrijednost djela ne iscrpljuje. Ona je u prvom redu *uvjetuje*. I samim tim što smo taj udar osjetili, mi smo estetski moment prihvatili kao uvjet i distinkciju. Rekli smo: da, to je umjetničko djelo! — i to je bio prvi čin kritike; koja time tek počinje, a zatim se dalje razvija; s ciljem da utvrdi i ocrta *egzistenciju* fenomena kojemu je predstavljena.

Ona zatim prelazi preko formalne analize čime se utvrđuje upravo *differentia specifica*, singularnost, dakle originalnost (stupanj originalnosti) djela, prema širim gnostičkim vrijednostima i njihovom razlučivanju; koje, naravno, mogu biti i posve neznačajne ili — u čitavim umjetničkim vrstama —

neegzistentne, osim što će u svom formalnom ustrojstvu nositi oznake stila i svoga stvaraoca, pa i povijesnog trenutka.<sup>7</sup>

Kritika tek tako postaje u pravom smislu kritička i u punom smislu funkcionalna. Ona *razlikuje*. Ona odvaja i orijentira nas u beskrajnom moru pojava koje se eksplozivno množe i prijete da nas preplave. To je »drugi potop« iz obilja, koji može i ovaj novi umjetni svijet učiniti nad-ljudskim i ne-ljudskim. Golemo mnoštvo umjetničkih djela koje danomice nastaje (čak u našoj sredini i u našem vidokrugu) zbunjuje nas i »anestezira«, čini nas pomalo inertnim, apatičnim i neosjetljivim. Kako izdržati u tom beskraju koji prijete da nas »usisa«? Kako razabrati naš kraljevski put u novoj prašumi što raste oko nas, često zastrašujuća i odvratna jer je još uvijek odvratna i povijest koju živimo?

Vjerovali smo — a jedva da je moguće živjeti bez te vjere — da će nas taj put dovesti do nekog zelenog proplanka. Što nam i preostaje drugo u ovom zbunjenom »tehnološkom vremenu«, u kojemu su i mudraci iz Frankfurta rezignirali nad »povijesnim obratom« u koji su se uzdali? Kakav nam izbor ostavlja »Kraj utopije« Herberta Marcusea ili očekivanje društva bez ugnjetavanja milanskog kritičara Gilla Dorflesa, i mnogih ostalih? Kojeg društva, i u kojem povijesnom roku?

Negdje u tim procijepima (a to su procijepi zbilje i slobode, nužnosti i volje) začinje se i učvršćuje eshatološka uloga umjetnosti; koliko ona već to može biti; s pitanjem o društvenim vrijednostima koje će uskoro trebati da izabere, i dokolice, i naravno zvijezda na noćnom nebu. Od čega živjeti i sa čime? Što učiniti od naše svijesti (iznad tehnologije) i od naše slobode? — Iznad umjetnosti, koja je kao sloboda sama, riječ o njoj: svod koji bi trebalo da je štiti, aksiološki utemeljen u du-

7

Hanslich

I. Supičić, *Musique et société*, Zagreb 1971, sa stajalištem posve suprotnim i širokom egzemplifikacijom.

— Možda bi na ovom mjestu trebalo označiti razliku između povijesti umjetnosti (književnosti, glazbe itd.) i kritike. Možda neke bitne razlike, koja se ne bi sastojala u tehnici, aparaturi, težnji prema objektivnosti i sabiranju iskustva, i nema. Gotovo na čitavoj obodnici obje vrste odnošenja prelaze jedna u drugu. Pa ipak, one se ne poklapaju. Ono što izdvaja umjetničku kritiku i stvara njenu posebnu funkciju jest prvotnost odnosa. Kritika reagira na novo djelo, prvi put objelodanjeno. Ona, s obzirom na njega, nema drugih, tuđih iskustava, i nije, dakle, ni dužna da o njima vodi računa. Ona prepoznaje »udar«, utvrđuje ontološku distinkciju, i započinje analizu koja je i ocjena (implicitna ili eksplicitna), kao prva pratnja umjetničkom djelu na njegovom dugom povijesnom putu.

Njena je uloga velika, premda ne mora biti odlučna ili sudbomosna. Prva kritika nema, u načelu i za to djelo, konkretnih uporišta. Pa ipak, kritičar ima uporišta u svom dotadašnjem (općem i profesionalnom) iskustvu, u svom prethodnom doživljavanju i u doživljavanju ostalih, koje je »osvijesteno«, i prešlo u intelektualno iskustvo, u znanje.

gom iskustvu, napet i uzdignut saznanjem: nema mnogo ostalih vrijednosti koje mogu opravdati povijest i prirodu, sačinjene od slučaja i od stradanja.

*U svjetlu aktualnosti.* — Nismo zacijelo iscrpili ni zamjerke, pa ni obranu kritike: u posve praktičnim relacijama, u svakodnevnom životu, umjetnička se kritika susreće s još nekoliko prigovora. Oni imaju i stanovitu znanstvenu utemeljenost: kako se, naime, može suditi o »novom« i »singularnom«, kad je njegova vrijednost (točnije: određenje) upravo u tome što nije nikada dosad uočeno ni doživljeno, jednostavno zato što je po definiciji singularno. I kad, uz to, dolazi iz nepoznate strukture subjekta koji stvara, a koji je u svojoj individualnosti nedostupan.

Greška je, sudeći po svemu, u apsolutizacijama. Ako je neko originalno umjetničko djelo novo, ono uvijek pripada određenom sklopu fenomena: stilskom, morfološkom, poetskom; ono izlazi iz određene tradicije, škole ili ambijenta (koji su nam dobro poznati), a zatim: iz ranijeg opusa samog umjetnika. Nalazeći se pred novim djelom, kritičar ima parametre položene u nekoliko slojeva vlastitog iskustva, u već viđenom i doživljenom, u svom znanju i sjećanju, u sjećanju ostalih; to mu, u svojoj cjelini, i omogućava kriterij ili intuiciju kojom trenutačno reagira i ocjenjuje.

Ali naše je vrijeme strahovito ubrzano (užurbano, rekao je netko): tko može slijediti pojave i stajališta, pogotovo umjetnike koji, umjesto umjetnosti, u prvom redu stvaraju svoju originalnost i s poplavom »trouvaillesa« — što im je već odavna dopušteno — ispunjaju svoju žurbu? To su često novi pravci i smjeranja koja a priori odbijaju svaki sud jer su već u svojoj intenciji i postupku odbili svaki kontinuitet; onemogućili su, dakle, usporedbu. »Mi smo hermetički zatvoreni, i ne saobraćamo ni sa kim.« — Samo, je li nama moguće zamisliti (u našem ljudskom svijetu) nešto što mu ne pripada, pa, dakle, ni povijesti?

Jednako tako ni subjekt koji stvara nije nam apsolutno nepoznat i nedostupan. I on je posljedica koja je nastala i koja se kreće u svijetu više-manje znanom. Mi vidimo na što on reagira i kako reagira. A zatim: nije li se upravo tim svojim posljednjim (individualnim i novim) djelom očitovao i otkrio svoje nove reakcije? Drugim riječima: mi možemo suditi o svakom djelu ili fenomenu

upravo zato što je umjetnost *odnos* i što je nastala *u odnosu*. U magičnom trokutu koji je pred nama, a kojega smo mi jedan vrh (u receptivnom kutu iz kojega se također odnosimo i prosuđujemo), nama su više ili manje pristupačne i znane dvije relacije, dvije stranice trokuta: ona što se od nas pruža prema predmetu, motivu ili motivaciji, prema »označenom« (kad je riječ o reprezentativnoj umjetnosti), i ona što se od našeg bića prostire prema umjetničkom djelu, ostvaruje se doživljajem, a zatim još više otkriva raščlambom i saznanjem. Preostaje treća stranica trokuta; ona između predmeta i umjetničkog djela, odnos koji je stvaralački *bio* i *djelovao* u toku umjetničkog čina. Bilo bi mehanički i vulgarno spomenuti jednadžbu s jednom nepoznicom, i zacijelo je prejednostavno reći da su nam i predmet (tko zna koji fenomen prirode ili suvremene povijesti) i umjetničko djelo, koje nam je iznenada ponuđeno, lako i do kraja dostupni; ali, na sreću, nije to prvi trokut pred kojim smo se našli. Ta od čega se, zapravo, sastoji povijest umjetnosti i suvremena kritika? Raspolažemo, dakle, s nebrojenim mnoštvom takvih trokuta-relacija, s iskustvom dugotaloženim. Pred novim *nekim smjerom* mi znamo našu povijest: društvenu, kulturnu, ideološku, i likovna kretanja posljednjih desetljeća; pred *novim djelom* nekog umjetnika, ma kako vratolomnim, mi znamo i njegove prethodne radove i veličinu pomaka, i opći kontekst stilskih izraza u kojima se umjetnik kreće, pa ako smo slobodni u našem vlastitom položaju (bez pritisaka ili prekonceptija), i ako nam navika, ili zasićenost, ili tko zna koja profesionalna deformacija nisu ugasile mogućnost očekivanja, radoznalosti i čuđenja, nećemo se žacati ni odbijanja. Tko bi nam to mogao i zamjeriti, ako smo već našli (i očitovali) bitni smisao naše uloge: traženje puta u zavičaj i u zavičaju. Netko je nedavno govorio o sretnoj ravnoteži kontinuiteta i inovacije, tradicije i avantgardizma; nisu li to ipak tehničke poštapalice unutar misli previše općenite?

U konkretnosti situacije, u samom poslu, brižnom i posleničkom, koji je u prvom redu ocjena (upravo radi anabaze koju slijedimo), možda će zatim, ili uz to, i naša kritika postati novo djelo, koje će, oplođeno tajanstvom čuđenja, težiti »adekvaciji«, za koju ne znam kako bi je zapravo trebalo nazvati: književnom sugestijom, ili reprodukcijom, ili korelacijom doživljaja?