

OSVRTI

Zdenko Škreb

O teoriji kiča

(Uz knjigu: *Ludwig Giesz, Phänomenologie des Kitsches, Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, Band 17, Herausgegeben von Max Imdahl, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Wolfgang Preisendanz, Jurij Striedter, Wilhelm Fink Verlag, München 1971, 108 str.*)

S časnim zadatkom da za ovaj časopis prikažem Gieszovu studiju otputovao sam na višemjesečni studijski boravak u Göttingen. Tamo mi se posrećilo da, uporno je tražeći, dobijem u ruke doktorsku disertaciju Jacoba Reisnera iz god. 1955, s getingenske katedre za povijest umjetnosti, pod naslovom *Zum Begriff Kitsch (O pojmu kiča)*. Spomenuta disertacija nije izdana štampom, nego je samo otipkana i umnožena te pohranjena u pojedinim većim knjižnicama. Nijemci vole govoriti za sebe da su u svojoj kulturnoj djelatnosti narod pisaca i mislilaca (*Volk der Dichter und Denker*) — na svaki način oni su narod doktorskih disertacija. Kako donedavna njemački sveučilišni studij nije poznavao završetka sa sveučilišnim stručnim — našim diplomskim — ispitom, nego se student, ako je htio javno posvjedočiti da je studij uspješno završio, morao podvrci ili ispitu za srednjoškolskoga nastavnika (*Lehramtsprüfung*) pred izvanfakultetskom državnom komisijom, ili je morao na osnovu izrađene disertacije steći doktorat, njemačku su naučnu literaturu preplavile disertacije, u pravilu prve naučne radnje autora, njihovi

prvenci — za razliku od francuske *thèse*. Jedan dio disertacija izdan je štampom — u prošlosti gdje je postojala i obaveza da se disertacija preda štampana (*Druckzwang*) — ali velik se dio pohranjivao i pohranjuje se u pojedinim knjižnicama, otipkan na mašini (*maschinenschriftlich*). Tko je god nastojao na području njemačke nauke sakupiti što potpuniji naučni materijal o pojedinom problemu, lako se mogao uvjeriti da taj neštampani i zbog toga teško pristupačni dio naučne literature često sadržava u sebi značajnije i važnije rezultate nego sve ono što je objavljeno štampom. To vrijedi i za disertaciju Reisnerovu. Bez poznavanja te studije nije moguće zauzeti kritički stav prema pojmu kiča i naučnoj literaturi o njemu. Ni Giesz to ne poriče, priznavajući Reisneru da je napisao »po svoj prilici najtemeljitiiju monografiju o kiču sa stajališta likovnih umjetnosti« (str. 11). Samo se Giesz u svojoj studiji uopće ne osvrće na Reisnerove postavke i u svom istraživanju polazi dijametralno oprečnim putem. Kako mi je pošlo za rukom da prikupim prilično naučne literature o kiču, a Gieszovu knjigu želim prikazati što kritičnije, nastojat ću da izložim historijat te literature zadržavajući se najdulje na Reisnerovoj disertaciji. Sa stajališta toga historijata nastojat ću na kraju formulirati osnovne postavke Gieszove, koje će se samim tim prikazati u kritičkom svjetlu. S metodičkoga gledišta toj se strukturi moje recenzije može prigovoriti da su Gieszove postavke već iz prvoga izdanja njegove knjige (1960) ulazile u naučnu literaturu te je anakronično govoriti o njemu tek pri kraju. Koliko god taj prigovor bio i opravdan, mislim da će ipak upravo prikaz naučnih meandara literature o kiču u našem stoljeću dati potreban temelj za kritički stav prema Gieszovoj studiji.

Po Reisnerovu je prikazu začetnik teorije kiča bivši direktor *Kraljevskoga zemaljskog muzeja za umjetni obrt* u Stuttgartu G. E. Pazaurek. On je 11. II 1909. otvorio u Muzeju novouređen odio za zablude ukusa (*Geschmacksverirrungen*) u umjetnom obrtu; odio se dijelio na tri dijela: zablude u materijalu, u konstrukciji (tehnic) i ukrasu. 1912. izdao je u Stuttgartu djelo *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe (Dobar i loš ukus u umjetnom obrtu)*. To je vrlo lijepo opremljena knjiga od gotovo četiri stotine stranica, obilato ilustrirana fotografijama, vrlo raznovrsna a pouzdana kulturno-povijesnoga materijala s područja umjetnoga obrta i likovnih umjetnosti. Pazaureka je, kako iznosi, sve jače širenje lošega ukusa na polju umjetnoga obrta potaklo da napiše svoju knjigu, kojom se ne obraća stručnjacima, nego obrazovanoj publici — zato piše stilom koserije, a govori o zabludama ukusa jer će se ljudi lakše složiti u tom što je zabluda ukusa nego u definiciji dobrog ukusa. Umjetni mu se obrt čini naročito pogodnim za suzbijanje lošega ukusa jer njegovi proizvodi treba jednako da zadovolje i estetske i praktične zahtjeve, pa se subjektivnost estetskoga suda može prevladati pozivom na zdrav razum. Knjigu je podijelio u ista tri dijela kao i odio u muzeju, pa najprije raspravlja o pitanjima materijala, zatim o pitanjima praktična oblika i tehnike, i napokon o pitanjima ukrasa. Svaki je dio podijeljen u velik broj kraćih odjeljaka, koji, vjerojatno zbog toga da se sačuva ton koserije i da se iskoristi sakupljeni ilustrativni materijal, nisu strogo logično razgraničeni, nego više empirijski i praktično. U prvom se dijelu, među ostalim, obrađuju neobičan materijal, materijal nevrijednih otpadaka, loše spajanje materijala, surogati; u drugom se ističe da se idealan praktični oblik nikad

ne smije zapostaviti u korist idealnoga estetskog oblika, pa se govori, među ostalim, o dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti, o težini i težištu, o svrhovitosti i komforu, o funkcionalnim lažima; u trećemu se, među ostalim govori o oblicima i proporcijama, o simetriji i ravnoteži, o ukrasu na krivom mjestu i u krivom smislu, o upotrebi boja. Samo jedan od završnih odjeljaka nosi naslov *Kitsch*. »Krajnji oprečni pol umjetnički produhovljena kvalitetna rada«, veli Pazaurek, »to je neukusni masovni šund ili kič.« Pazaurek ta dva naziva identificira. Od kiča se, kaže, traži samo jedno: da bude jeftin, a da se ipak prikazuje kao umjetnička vrijednost. Već je u wilhelmskoj Njemačkoj Pazaurek gledao kič s društvenoga stajališta: ali on za nj krivi samo razvitak pojedinih velikih industrija te u kiču gleda žalosnu popratnu pojavu snažne industrijalizacije 19. stoljeća i bezdušne konkurencije. Dalje ne pita. I u kiču nalazi više tipova: patriotski Hurrakitsch, religiozni kič u devocionalijama, kič poklona, reklame, aktualnosti.

S književne se strane među prvima problemom kiča ozbiljno pozabavio čuveni austrijski pisac Hermann Broch (1886—1951). Svoje je osnovne stavove izložio već 1933. u studiji *Das Böse im Wertsystem der Kunst (Zlo u vrijednosnom sistemu umjetnosti)*. Ova njegova studija, kao i njegovo predavanje iz god. 1950. pod naslovom *Bemerkungen zum Problem des Kitsches (Primjedbe k problemu kiča)*, objavljeni su 1955. u šestom svesku Brochovih sabranih djela u deset svezaka (1952—1961), u prvom svesku sabranih eseja koji nosi naslov *Dichten und Erkennen (Književno stvaranje i spoznaja)*. Kako je Brochove teoretske nazore o književnosti zagrebački germanist Viktor Žmegač opširno prikazao u vrlo fundiranoj studiji (u svesku *Kunst und Wirklichkeit [Umjetnost i stvarnost]*. Bad Homburg v. d. H.—Berlin—Zürich 1969), bit će dovoljno ovdje iznijeti rezultate te studije. Žmegač ističe da je Broch »jedan od najranijih pisaca koji su se ozbiljno pozabavili tim pojmom [tj. kičem], a bez sumnje prvi koji je izgradio originalnu teoriju kiča«. Umjetnik, uči Broch, stvara svoja djela unutar sveobuhvatnoga vrijednosnog sistema — ciljevi se toga sistema ne mogu definirati te ostaju irealni. On je zato položen etičkoj obavezi da radi »dobro«, tj. da na svom ograničenom području proizvodi smislene tvorevine. Tek diletant i tvorac kiča »teži u svojim djelima jedino za ljepotom«. Kič je rezultat neograničena kulta ljepote: »božica ljepote u umjetnosti božica je kiča«. Sa svojih etičkih kriterija Broch proglašava kič, u tom širokom značenju, »radikalnim zlom« na estetskom području. No Broch ističe pored toga da nijedna umjetnost ne djeluje estetski bez kapljice kiča, a naročit je primjer za to opera, ta »specifično građanska« umjetnička vrsta. Iz povijesti muzike 19. stoljeća, stoljeća po Brochovu mišljenju naročito sklona kiču, on navodi kao primjere kiča Berliozu, Čajkovskoga i, kao vrhunac genijalnoga kiča, Wagnera. Sumnjivom mu se čini i čitava religija ljepote s konca stoljeća, esteticizam fin de siècle, estetika preraphaelita i simbolizma. Jer: »tko za umjetnost želi tražiti samo nova područja ljepote, stvara senzacije, ali ne umjetnost: umjetnost se rađa iz naslućivanja stvarnosti i samo se tako izdiže iznad kiča«. To naslućivanje stvarnosti umjetnik izražava — Broch tu uvodi nov pojam — *riječima stvarnosti (Realitätsvo-kabeln)*. Dok u umjetničkom djelu te riječi prikazuju unutrašnji ili izvanjski svijet neposredno vjerno i isinito, kič preuzima te riječi iz druge i treće ruke, riječi stvarnosti zasute su u njemu klišejima. Klišeje kič gomila jedan do

drugoga jer mu je stalo samo do koncentracije efekata kojom želi zadovoljiti afektivnu potrebu publike. Brochova se izlaganja doimaju, sudi Žmegač, kao snažna polemika protiv impresionističke kulture prije prvoga svjetskog rata jer je umjetnost »za njega oblik spoznaje, zrcalo životne totalnosti«. I povijesni roman ubraja Broch u carstvo kiča. Žmegač se tome protivi riječima da u tom pitanju Broch kao »filozof esejist obrađuje temu bez dovoljnih književnopovijesnih temelja«.

U Brochovu se izlaganju ističe nekoliko crta koje će se kao crvena nit provlačiti kasnijom literaturom o kiču — i to nikako njoj u prilog. Broch govori o kiču kao jedinstvenom pojmu za sve grane umjetnosti, likovne, muziku, literaturu. Nema sumnje da pojedine grane umjetnosti, jer su umjetnost, imaju srodnih crta; ali ako želimo izaći iz prednaučnoga stanja studija umjetnosti, trebalo bi, polazeći od posebnih izražajnih sredstava svake pojedine grane umjetnosti, s dovoljno naučne pouzdanosti utvrditi što se u njoj može ili mora smatrati kičem — i je li u toj grani taj pojam uopće potreban. Za Brocha je u drugu ruku pojam kič vrijednosni pojam, a on ga vrednuje sa stajališta kulturnopovijesne etike. Nova teorija recepcije, koja se razvila naročito na osnovu studija Hansa Roberta Jaussa, pokazala je očito kako je sve vrednovanje povijesno determinirano (usp. »Umjetnost riječi« XVII, 1973, str. 13. i d.). Zbog toga su vrijednosni pojmovi jedva prikladni da s naučnom pouzdanošću okarakteriziraju određeno područje umjetnosti ili određeno umjetničko djelo: zadatak koji se postavlja pred nauku analiza je i karakterizacija izražajnih sredstava pojedine umjetnosti s pomoću adekvatnoga pojmovnog aparata. Tako je Broch stvorio pojam *Realitätsvokabeln*, pa mu to Žmegač s pravom ubraja u zaslugu.

No vrlo je kobna Brochova primjedba da se nijedna umjetnost u svom djelovanju ne može riješiti kapljice kiča. Takva upotreba pojma kič vodi do njegove supstancijalizacije: od vrlo širokoga općeg pojma koji je stvoren da obuhvati srodne pojedinačne pojave i time ljudskoj spoznaji omogući snalaženje u amorfnoj stvarnosti, i, na osnovu toga, strukturiranje te stvarnosti, kič se pretvara u neku zagonetnu supstanciju koja se procentualno može mjeriti u raznim umjetničkim djelima: sto posto kič ili samo deset posto.

U Hitlerovoj je Njemačkoj humorist Hans Reimann 1936. (München, Piper) izdao vedru knjigu o kiču (*Das Buch vom Kitsch*), zabavnu kozeriju bez poglavlja i određene dispozicije, s mnogo karakterističnih primjera s područja likovnih umjetnosti i umjetnoga obrta, popraćenih crtežima, kao i s područja lirske pjesme, šansone, kabareta, opere i operete, i društvenoga života. Čini se da je Reimann poticaj za svoju knjigu dobio čitajući Pazaurekovo djelo. Knjiga je zanimljiva zbog toga jer se odmah na početku ističe kako je izraz kič bojni poklič s kojim su oko 1900. mladi slikari i pisci ulazili u borbu protiv neukusa u stvaranju starije generacije. Izraz kič odnosio se općenito na umjetnost i umjetni obrt vilhelminske Njemačke, na ukus građanstva toga doba.

Reisner upozorava na kratak prikaz kiča koji je g. 1950, pet godina nakon sloma Hitlerove Njemačke, poznati književni historioграф Paul Fechter objavio u malom leksikonu književnoteoretskih pojmova koji je izdao pod naslovom *Kleines Wörterbuch für literarische Gespräche* (Mali leksikon za književne razgovore, Bertelsmann, Gütersloh). Vrijedno je spomenuti Fechte-

rovo izlaganje (str. 133—137) jer će se iste misli vraćati i kasnije u poznatijoj naučnoj literaturi. Ako se ne obaziremo na likovne umjetnosti, uči Fechter, onda »kič« u književnosti znači uvijek isticanje osjećajnosti koja se iživljava bez ograda i zato bez ograničavanja stvarnosti, a u tom iživljavanju postaje naslada za sebe i za čitaoca. Jedan je od odsudnih preduvjeta kiča romantika, ta najopasnija bolest prije svega njemačkoga naroda, koji je ugrožen tolikim bacilima života. Romantika znači u svakom slučaju odvratanje od stvarnosti, kršenje njezinih granica, da se s tim granicama razbiju i granice subjekta i njegovu unutrašnjega svijeta. Ako romantika krene još korak dalje te ne skrši samo granice stvarnosti, nego i svoje vlastite, onda će se naći pred brkljama kiča koje će se pokorno dići i otvoriti put u široku zemlju sanjarija (*Wunschtraumwelt*), gdje osjećaji bez ikakve zapreke uživaju sami u sebi a da ih nikakva stvarnost više ne sputava. Čini nam se da u Fechterovu izlaganju čujemo odjek Brochova učenja. Fechter napominje da je Fritz Hellwag 1948. u časopisu »Athena« objavio, jedan pored drugoga, niz ljubavnih prizora, razgovora zaljubljenika, uzetih iz djela poznatih pisaca, od gospođe Courths-Mahler do najslavnijih književnih imena: »efekt je bio strašan, pokazalo se da je kič potajno ili otvoreno provirivao iz gotovo svakoga od ovih prizora«, »cjelina djela taj je dojam prikrivala i ublažavala, ali se u jezgri svih tih djela književnosti s umjetničkim pretenzijama i opet nalazio kič« — neiskorjenjiv. Problem kiča za Fechteru problem je distanciranja od gole stvarnosti (*vom Nur-Realen*), distanciranja koje objektivira — a taj se problem stavlja pred svako umjetničko stvaranje. »S paradoksom mogli bismo reći: priroda je gotovo uvijek kič — u bojama i u riječima«. Zadatak je umjetnika da je oslobodi kiča i učini upotrebljivom u umjetničkom smislu. »Čini se«, nastavlja Fechter, »da je čovjek sâm pravi nosilac kiča kad hoće uživati u svom osjećaju i želi da i drugi uživaju s njim. Tek kad ga udalji od sebe, objektivira, deromantizira, on će taj osjećaj riješiti ljuške odveć velike prirodnosti koja je za umjetnost neupotrebljiva, ili joj bar smeta«.

Reisner nalazi g. 1955. da se izraz kič javlja najčešće u filmskoj kritici, ali se i kritičari svih drugih grana umjetnosti bore s pojmom kiča. Književni kritičari, veli, nikako da se slože što se na njihovu području ima držati kičem. No ako se postavi pitanje što je kič, pojedinac će u odgovoru najčešće posegnuti za primjerom iz masovne industrijske pseudoumjetničke proizvodnje. I Reisner postavlja pitanje, koje je postavio već Fechter, odakle izraz kič, koja mu je etimologija. Pored teze Ferdinanda Avenariususa, iznesene g. 1920, da se izraz kič, koji se raširio iz krugova minhenskih likovnih umjetnika u posljednjim decenijama prošloga stoljeća, razvio iz engleske riječi *sketch*, javila se druga, vjerojatnija, da riječ potječe iz južnonjemačkoga dijalekta, bilo od glagola *kitschen*: skupljati blato s ceste, bilo od glagola *verkitschen*: na lukav način podvaliti nevrijednu stvar pri prodaji. Dalje se, čini se, do danas nije došlo, te sigurne etimologije nema. Nakon Pazaureka razvila se na području nauke o likovnim umjetnostima, kako navodi Reisner, brojna literatura o kiču, koja je poput njega nastojala da odredi formalne značajke kiča, ali tvrdnje tih stručnjaka, kaže Reisner, protivrječe jedne drugima gotovo u svim točkama. Prve studije o kiču u književnosti koje su se pojavile u njemačkoj publicistici i nauci prikazuje Schulte-Sasse (v. poslije, str. 528). Te se studije ne slažu ni u tom otkada postoje na području likovnih umjetnosti tvorevine koje treba

nazvati kičem. Jedna grupa tvrdi da je kič tek proizvod 19. stoljeća, druga da je star koliko je stara i umjetnost, a treća pravi razliku između »pučkoga kiča« prošloga stoljeća i »elemenata kiča« u starijoj umjetnosti. Reisner na to kritički ispituje niz formalnih kriterija koje većina kritičara drži konstitutivnima za kič. Prvi je lažnost materijala (*Materialunechtheit*). Taj je kriterij postavilo prosvjetiteljstvo i, na njegovim osnovama, klasicizam; umjetnost baroka ne poznaje ga. Reisner drži da materijal ni u kom slučaju ne odlučuje o umjetničkoj kvaliteti djela i da taj kriterij valja odbaciti. Pored toga, vrlo je teško odrediti što se ima smatrati »pravim« materijalom. Dalji je kriterij pretvaranje velikih, naročito arhitektonskih i kiparskih djela u sitne imitacije kojima se postizava ljupkost (*Verniedlichung*). Ali ako na svetačkim slikama donator crkve posvećene svecu drži po običaju jako umanjen lik crkve u rukama, to neće djelovati kao kič — i sami su kipari reproducirali svoja djela u jako smanjenom mjerilu. Rokoko je bogat figurama odraslih u smanjenu opsegu a da se pri tom ne može dijeliti umjetnost od kiča. Kiču se zamjera nedostatak poštovanja (*Ehrfurchtslosigkeit*) kad u religioznom kiču u malom mjerilu prikazuje likove eshatologije. »Jedna od najčešće spominjanih značajki kiča« (*kitschige Tatbestände*) jest »sladunjavost« (*Versüßlichkeit*), koja se često spominje zajedno sa »sentimentalizacijom«, a gdjekad se s njom i identificira. Utvrđivanje sladunjavih, odnosno sentimentalnih crta (u bojama, oblicima, motivima, ljudskim likovima itd.) od samoga se početka susreće s velikom teškoćom zbog toga što su »sladunjavost« i »sentimentalnost« u velikoj mjeri subjektivni osjećaji o kojima će se pojedinci jedva moći sporazumjeti. »Što će jedan još osjetiti kao slatko ili ganutljivo u pozitivnom smislu, za drugoga će u negativnom smislu već biti sladunjavo ili preosjećajno (*rührselig*).« Rješenje tih dilema nalazi Reisner na polju povijesti likovnih umjetnosti. Smisao krilatice »umjetnost protiv kiča« nikla je iz povijesne opreke između »umjetnosti umjetnika« i »umjetnosti za publiku«. Ta se opreka naročito očitovala u posljednjoj trećini prošloga stoljeća u borbi impresionističke moderne s njezinim načelom *l'art pour l'art* protiv službene akademske i salonske umjetnosti kasnoga 19. stoljeća s mottom umjetnost za sve. U toj je borbi i izraz *umjetnost* postao isto takva propagandna krilatica kao i izraz *kič*. Umjetnost, kaže Reisner, možemo ili prihvatiti ili odbiti, ali je ne možemo ni dokazati ni pobiti — nema stvarnih dokaza za pravu ili nepravu umjetnost. Kako su materijalne prilike umjetničkih zastupnika impresionističke moderne bile vrlo teške, oni su se borili svim sredstvima protiv službeno priznatih umjetnika, koji su bili zauzeli sva unosna mjesta u umjetničkom životu. U toj je borbi izraz *kič* imao programatski osuditi čitav priznati i službeni smjer u likovnoj umjetnosti, bez obzira na umjetničku kvalitetu njegovih proizvoda. Istim su pojmovnim oružjem kasniji smjerovi napadali impresioniste, a za apstraktnu modernu sva predmetna umjetnost načelno stoji u znaku kiča. Nekadašnji sklad u ukusu između umjetnika i publike danas se, ističe Reisner, pretvorio u nepremostivu opreku, pa će u svakom umjetniku koji je pokušao premostiti revolucionarni avangardisti gledati kičliju (*Kitscher*). Na osnovu svih izloženih činjenica Reisner daje definiciju kiča: *Kič je spontana, programatska krilatica (Schlagwort) svake revolucionarne moderne u 19. i 20. stoljeću za konvencionalnu umjetnost. Ako avangardi pođe za rukom da osvoji publiku i da se ustali i popularizira kao opće priznata umjetnost, nova će avangarda udariti*

na nju izrazom kič — »jer se moderni umjetnici već odavna drže revolucionarnim umjetnicima. Da budu antikonvencionalni, to je u neku ruku njihova umjetnička konvencija«. Reisner drži teškom zabludom da se u umjetničkoj kritici i nauci o umjetnosti značajna umjetnička djela i čitave epohe umjetnosti osuđuju kao kič. To se može oprostiti, kaže, umjetniku koji se bori za svoju egzistenciju, drugom ne. Na kraju se Reisner vraća na svoje osnovno uvjerenje kojim je studiju i započeo: da kod umjetničkih djela postoje razlike u kvaliteti, od najviše do najniže, ali da u toj ljestvici ima samo prijelaza, a nema oštrih granica.

Osim osnovne Reisnerove teze ima i drugih crta koje njegovu studiju izdižu iznad ostale literature o kiču. On, doduše, spominje da se kič javlja u svim granama umjetnosti, ali u samoj se studiji osvrće jedino na likovne umjetnosti, a to je izrazito pozitivna značajka njegove studije. S pravom osuđuje najopćenitije termine kojima se redovito karakterizira kič, *Versüsslichung* i *Sentimentalisierung*; naročito je nepogodan prvi. Samo Reisner nije dorekao svoju osudu: *Versüsslichung* metaforički je, slikovit pojam, koji je zbog svoje metaforičnosti mnogoznačan i neprecizan i zbog toga ne može služiti ozbiljnom naučnom istraživanju. Općenito su takvi neprecizni metaforički pojmovi teško prokletstvo nauke o umjetnosti. Reisner s pravom ističe potpunu samovolju kritičara u tome da li će neko umjetničko djelo proglasiti kičem ili ne. Tko daje pravo Brochu da djela Berliozu, Čajkovskoga i Wagnera proglašava kičem? Ako izvanredno obrazovan književnik i mislilac Broch stoji na pozicijama novije stvaralačke muzičke prakse, to mu ne daje pravo da djela izrasla iz starijega ukusa proglašava kičem. Za dobroga mog prijatelja, izvrsnoga muzičara, Verdi je kič, ali Richard Strauss nije. Po kakvoj logici? Kud će općenito doći nauka o umjetnosti ako djela kao što su Wagnerova, koja su za svoje doba u svakom pogledu značila originalnu novinu i bez kojih se dalji razvitak muzike ne može zamisliti, proglasi kičem? U tom času prestaje svaka mogućnost ozbiljnoga naučnog sporazumijevanja o umjetnosti i umjetničkim djelima.

Najpopularnije djelo o kiču s područja njemačke nauke o književnosti izdano je 1962. u Göttingenu u kolekciji »Kleine Vandenhoeck-Reihe«. To je djelo germanista Walthera Killyja, danas profesora na Sveučilištu u Bernu, pod naslovom *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen (Njemački kič. Esej s primjerima)*. Djelo je 1973. izdano u 7. izdanju, ukupno u 100.000 primjeraka. Najraširenija je, dakle, studija o kiču u književnosti. Uvodni Killyjev esej ima samo 25 stranica, sve ostalo su odlomci iz djela njemačkih pripovjedača; svaki pojedini takav tekst obaseže po nekoliko stranica. U svom se djelu Killy osvrće isključivo i samo na književnost, ali i tu povlači granice svoga predmeta mnogo uže nego što je to činio Broch. Dok Broch i pornografsku pripovijetku i detektivski roman računa u kič, Killy kičem u književnosti zove samo sentimentalni ljubavni roman. Tako po šest do deset odlomaka iz djela izabranih autora skuplja pod naslove: *Ljubim te, Bračna veza, Sudbina i smrt, Gospođa Muzika, Herojski ljudi, Remek-djelo Tvorčevu, Moj zavičaj, Nebeski balzam*. Autore je, kaže u predgovoru, birao iz doba između g. 1816. i 1933, izostavljajući nacističke i žive autore. Točnije je reći da je većinu tekstova birao tek počevši od posljednje trećine prošloga stoljeća. Neukusno je što u posljednje poglavlje uvrštava po jedan odlomak iz Hauptmannove drame i iz

Rilkeove proze. Kič želi pobuditi, kako ističe Killy u predgovoru, pjesnički »Stimmung« — ostavljam riječ neprevedenu. Autor kiča teži za što brojnijim efektima, za njihovom kumulacijom, za ponavljanjem, za krajnjom idealizacijom u svakom smislu. Tako se te pripovijetke raspadaju na niz efektnih prizora a da nikada nisu kadre da stvore dojam skladne umjetničke cjeline. Poput Brocha ističe i Killy da se kič služi stalnim rekvizitima, koji se slobodno mogu i premještati. Da bi svoje tvorevine učinio uvjerljivijima, kič se služi stilskim sredstvima realizma s ciljem da maskira svoj osnovni antirealizam. Crno-bijela tehnika karakterizacije ljudi u kiču služi osnovnoj crti njegove fabule da u njoj dobro mora u svakom slučaju pobijediti. U kiču gleda Killy modernu bajku (u svom sam članku *Sitni i najsitniji oblici književnosti*, »Umjetnost riječi«, XII, 1968, str. 39. i d., Killyjevu tvrdnju nastojao domisliti do kraja); ali to je sekularizirana, historizirana bajka, smještena stilskim sredstvima realizma u kapitalistički svijet i zato — kič. Njegovi su konzumenti čitaoci koji žele promatrati svijet u kojem žive u obliku bajke, u prvom redu malograđanski poluinteligenti, ali je kič, kaže Killy, osvojio danas i takozvane »obrazovane« i imućne slojeve.

U svom eseju pored izraza *kič* upotrebljava i izraz *trivijalna književnost*. U našem se stoljeću u njemačkoj nauci o književnosti taj izraz uobičajio za književnost najšire potrošnje, koja ne teži za umjetničkom originalnošću i neponovljivošću. Po sudu Helmuta Kreuzera [u članku *Trivialliteratur als Forschungsproblem (Trivijalna književnost kao problem nauke)*, »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, XLI, 1967, str. 175 i d.] izraz je potvrđen od sredine prošloga stoljeća, a proširio se u njemačkoj nauci o književnosti od naših dvadesetih godina. Tako se iduća studija koja obrađuje isto područje kao Killyjeva već poslužila tim novim izrazom. To je studija Dorothee Bayer, *Der triviale Familien- und Liebesroman im 20. Jahrhundert (Trivijalni obiteljski i ljubavni roman u 20. stoljeću)*, Tübingen 1963. No i ona spominje izraz kič, i kratko se osvrće na nj, te dodaje s pravom da taj pojam još nije dovoljno jednoznačno definiran. Ona već preuzima Gieszove teze iz prvoga izdanja njegove knjige.

Godinu dana kasnije, 1964, publicirao je izdavač prvoga izdanja Gieszove knjige, Rothe u Heidelbergu, najmonstruozniju studiju o kiču koju poznajem i koja egzemplarno potvrđuje sve negativne posljedice nekritičke upotrebe pojma kič. To je studija Nijemca Carla Baumanna, profesora u Sjedinjenim Državama, pod naslovom *Literatur und intellektueller Kitsch. Das Beispiel Stendhals. Zur Sozialneurose der Moderne (Književnost i intelektualni kič. Primjer Stendhala. O socijalnoj neurozi moderne)*. Za Baumanna Stendhalovi su romani uzorci kiča, a njegov »beskarakterni i amoralni« junak Julien Sorel prototip kičlije. Svakako, Stendhalovi romani i njegovi junaci imaju svoje karakteristične osobine — ali ako se književna djela koja u povijesti književnosti igraju odsudnu ulogu, bez kojih se dalji razvitak svjetske književnosti ne može zamisliti, pa se ona ne prestaju čitati i cijeniti, analiziraju u znaku kiča, onda taj izraz gubi svako precizno značenje i svaku upotrebljivost. No s pravom ćemo se zapitati: ako Wagner, zašto ne i Stendhal? Umjetničko je djelo za Baumanna skladan organizam koji počiva sav u sebi, u svom jedinstvu, a saopćava čitaocima nešto »opće čovječansko«. Čim se u djelu stanu isticati elementi forme, nastaje estetski kič. Svaka egocentričnost, subjektiv-

nost, sentimentalnost vode u kič. I u Baumanna zamjećujemo odjeke Brochovih teza. Mnoga su umjetnička djela za Baumanna mješavina umjetnosti i kiča. I revolucionarne ideologije, bile one demokratske, fašističke, nacionalsocijalističke, socijalističke, nosioci su kiča. Intelektualci su naročito skloni kiču, a moderna mu je u mnogočem srodna. Nije nužno polemizirati s takvim naučanjem. Značajno je za svu prekarost njemačke literature o kiču da se Baumannovo djelo u kasnijoj literaturi citira bez kritike, štaviše s priznanjem.

U njemačkom časopisu koji pod naslovom »Der Deutschunterricht« (Nastava njemačkoga jezika) pored teoretske obrade specifičnih problema srednjoškolske nastave u svojim prilogima posvećuje naročitu pažnju prenošenju i problematike i spoznaja suvremene njemačke nauke o književnosti u nastavu, poznati je germanist, stručnjak za njemačku književnost našega stoljeća, Manfred Durzak u 1. svesku 19. godišta (1967) objavio studiju *Der Kitsch — seine verschiedenen Aspekte (Kič — različiti njegovi aspekti — str. 93—120)*. Durzak je izvrstan poznavalac Brocha — i on istražuje kič na području svih umjetnosti. Zato mora priznati: »Kič shvatiti s pomoću konkretnih primjera, to je, čini se, uzaludan posao, jer je njegova predmetnost neiscrpna. Prema tome, preporučuje se i s metodičkoga stajališta da mu se približimo s apstrakcijama, da razvijemo tipologiju njegovih pojavnih oblika i njihova istraživanja...« Tako Durzak niže poglavlja o kiču kao nereflektiranom vrijednosnom pojmu, o kiču kao sociološkoj kategoriji i kiču kao stilskom kriteriju, o kiču s antropološkoga stajališta — u tom poglavlju prikazuje Gieszovo učenje —, o kiču kao kategoriji svijesti, a završava prikazom Brochova učenja.

Izdavači drugoga izdanja Gieszove knjige, između kojih su glavni pokretači profesori književnosti na zapadnonjemačkom sveučilištu u Konstanzu, održavaju od vremena do vremena, pod naslovom *Poetik und Hermeneutik*, stručne sastanke s unaprijed određenom tematikom. Tako su 1968. održali sastanak pod temom *Die nicht mehr schönen Künste (Umjetnosti koje više nisu lijepe)*. U toku sastanka referat o kiču pod naslovom *Der Kitsch als ästhetische und ausserästhetische Erscheinung (Kič kao estetska i izvanestetska pojava)* održao je poljski stručnjak Pawel Beylin. Beylin se vraća na pozicije Brochove: on želi, strukturalno i genetski — tj. povijesno — istražiti problem kiča na čitavu području umjetnosti. Ako umjetničkim djelom, bez obzira na njegovu umjetničku vrijednost, nazovemo svaki proizvod svjesne aktivnosti kojemu je svrha da u publici pobudi estetske dojmove, onda je kič takvo djelo s negativnim estetskim vrijednostima. Kič je, dakle, vrijednosni pojam, ali negativan. U tom će se složiti svi, ali osim toga osnovnog jedinstva pojam se kič upotrebljava u mnogo različitih značenja. Sa svoje ispravne polazne točke Beylin ne povlači zaključak da je vrijednosni pojam sam po sebi slabo prikladan da karakterizira umjetničko djelo. Nastojeći prevladati tu mnogoznačnost, Beylin definira kič kao neautentičnu umjetnost. Autentičnom umjetničkom djelu podaje smisao njegova cjelina, svi su mu elementi vezani unutrašnjom logikom, ono je neponovljivo. Kič je, naprotiv, ponovljiv. On iz autentične umjetnosti preuzima elemente koji su u estetskoj svijesti postali tako konvencionalni da su se pretvorili u stereotip. Zbog toga je kič uvijek u vezi s poštovanim i priznatim umjetničkim djelima. Kič postoji na vrlo različitim razinama, a najniža mu je podvrsta šund, koji je upravo karikatura kiča. Poput Brocha,

Beylin i detektivski roman ubraja u kič. Pojmovi kič i šund za njega više nisu identični, on im pridaje različito značenje. U pogledu povijesti kiča Beylin je zastupnik treće Reiserove grupe: kiča je uvijek bilo, ali se naročito stao razvijati od sredine prošloga stoljeća, jer se on najlakše razvija u povijesnim situacijama koje su s kulturnoga gledišta heterogene. Kič zadovoljava svoje čitaoce upravo svojom konvencionalnošću, on im donosi umjetnost kakvu oni očekuju. Zbog toga je kič, to estetsko sredstvo za spavanje, omililo onim društvenim slojevima kojima je ideal stabilizacija svijeta, tj. ljudskoga društva. To je malograđanstvo, a to su i totalitarni društveni sistemi. U diskusiji nakon Beylinova referata spomenuto je da neautentičan kič prošlosti — npr. rimske skulpture carskoga doba — može za kasnija stoljeća dobiti informativnu vrijednost, tako da gubi značaj kiča. Beylin se složio s tvrdnjom da je, u povijesnom pogledu, kategorija kiča relativna. Inače je diskusija pokazala koliko je upravo velika apstraktnost Beylinove argumentacije, kad hoće stvoriti definiciju koja bi vrijedila za sve grane umjetnosti, i opet mnogoznačna, koliko upravo vrijednosni značaj pojmova kič i šund stoji na putu uvjerljivoj njihovoj definiciji. — Materijali sa sastanka publicirani su kod Finka u Münchenu 1968. pod naslovom *Poetik und Hermeneutik III*.

Isti se pojmovi kič i šund u istoj vezi susreću u članku publiciranom iste godine, u uvodnoj studiji zbornika *Studien zur Trivilliteratur (Studije o trivijalnoj književnosti, Frankfurt/Main, Klostermann)*. Redaktor je zbornika bio germanist Heinz Otto Burger, koji je 1942. redigirao prvi reprezentativni zbornik interpretacija lirskih pjesama *Gedicht und Gedanke (Pjesma i misao)*. Kako se 1942. s tim prvim zbornikom službeno konstituirala interpretacija kao nova grana nauke o književnosti, tako je s ovim drugim termin trivijalna književnost postao priznati termin na području nauke o književnosti, a s njim i proučavanje takve književnosti kao posebna grana te nauke. Uvodna studija iz pera poznatoga stručnjaka za narodnu književnost Hermann Bausingera pod naslovom *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur (Putovi u istraživanju trivijalne književnosti)* ima poglavlje *Kitsch und Schund*. Oni, kaže Bausinger, postoje pored termina zabavna i trivijalna književnost, ali pripadaju više polemičkom rječniku, pri čemu kič služi kao etiketa za slatunjave proizvode popularne književnosti, dok se šund upotrebljava za, oštrije njezine proizvode, a osobito za takve koji su sumnjivi u moralnom pogledu. Bausingerove riječi svakako pokazuju koliko su ti termini u to doba još ostali neprecizni i mnogoznačni. Ipak Jochen Schulte-Sasse već u naslovu svoje studije publicirane g. 1971. u Münchenu kod Finka pojmove kič i trivijalna književnost upotrebljava usporedo: *Die Kritik an der Trivilliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs (Kritika trivijalne književnosti od prosvjetiteljstva naovamo. Studije o povijesti modernoga pojma kič)*. Na str. 12 kaže autor: »Trivijalna književnost i kič za mene su identični pojmovi kao i za Killyja«, ali dodaje da je termin trivijalna književnost širi od termina kič. U uvodnom poglavlju svoga djela pod naslovom *Grundzüge moderner Kitschtheorien (Osnovne crte modernih teorija kiča, str. 17—28)* on uz poznate studije o kiču karakterizira letimično i neke manje poznate, ne unoseći nove poglede u svoj prikaz. Značajno je s koliko priznanja on i ovdje i kasnije citira monstruožnu Baumannovu studiju i s koliko ozbiljnosti diskutira s Baumannom. Velika spoznajna

vrijednost Schulte-Sasseove studije leži na drugom području. S izvrsnim povijesnim poznavanjem njemačke književnosti, kritike i estetike u drugoj polovici 18. i na početku 19. stoljeća Schulte-Sasse uvjerljivo prikazuje kakvu su muku mučili književnici i mislioci toga doba nastojeći pojmovno utvrditi razliku između naglo nabujale produkcije romana, kojima oni nisu priznavali umjetničku vrijednost, i književnih djela njemačke klasičke i romantičke književnosti. To je i razumljivo; nije tako razumljivo, štaviše, žalosno je koliko se suvremena njemačka nauka o književnosti razilazi u interpretaciji mišljenja svojih predšasnika unatrag dvaju stoljeća, kako to iscrpno prikazuje Schulte-Sasse. On ispravno ističe (str. 69) da je estetika od časa svoga postanka u 18. stoljeću područje svoga istraživanja dijelila u troje: umjetničko djelo, proces umjetničkoga stvaranja, estetski užitak primaoca. Govor je o estetici, a ne o nauci o pojedinoj umjetnosti — estetika je filozofska disciplina, njezin predstavnik treba da je filozof koji će, dakako, izvrsno poznavati i psihologiju. Njegov način gledanja razlikovat će se bitno od književnoga stručnjaka, kojemu će osnovni i glavni predmet istraživanja biti književno djelo u svojoj ontološkoj i povijesnoj specifičnosti. Studije o kiču pate upravo od nedopustiva prepletanja gledišta filozofa estetičara s jedne i stručnjaka za pojedinu umjetnost s druge strane: stručnjaci s jednoga područja izriču sudove o drugom području za koje im nedostaje kompetencije, kako je to već Žmegač ispravno predbacio Brochu. Schulte-Sasse spominje (str. 18/19) da američka nauka ne poznaje pandana njemačkim teorijama o kiču. Sam se termin kič ne može prevesti, a i unatoč pojedinim autorima koji su ga preuzeli u svoje studije, nije se ni nepreveden mogao udomačiti na angloameričkom tlu.

Naprotiv se u francuskoj naučnoj literaturi pojavila jedna od najzanimljivijih studija o kiču, djelo *Le Kitsch. L' Art du Bonheur (Kič, umjetnost sreće)*, Mame, Paris 1971; a autor je Abraham A. Moles (prevedena je i u nas: *Kič, umjetnost sreće*, Gradina, Niš 1973). Ja sam se služio njemačkim prijevodom pod naslovom *Psychologie des Kitsches*, Hanser, München 1972. Autor želi doduše prikazati kič kao pojavu karakterističnu za sve grane umjetnosti te od trinaest poglavlja svoje knjige jedno (VII) posvećuje književnosti, a jedno (VIII) muzici — ali samo po jedno! — no iz koncepcije čitava djela vidi se da se ono u svojoj biti gotovo isključivo odnosi na područje likovnih umjetnosti. To dokazuje treće poglavlje, posvećeno teoriji predmeta; muzička se partitura i književni tekst ne mogu shvatiti kao predmeti u istom smislu kao što se može shvatiti proizvod likovnih umjetnosti. Poput Pazaurekova djela i Molesovo je djelo obilato i izvrsno ilustrirano, i upravo te ilustracije čine ga vrijednim i uvjerljivim. Moles s priznanjem citira Brochove riječi da se kapljica kiča nalazi u svakoj umjetnosti jer se u njoj, kako on tvrdi, spaja neautentično s autentičnim (Moles ne poznaje Beylina): »U svakoj umjetnosti treba da bude minimum konvencionalizma, spremnost da se kupac zabavi, a tome neće izbjeci nijedan veliki umjetnik.« Sigurno — samo moramo li spomenute crte umjetničkoga djela nazvati kičem? Moles, koji naročito intenzivno ističe sociološko gledište u istraživanju kiča, dijeli period kiča koji je vezan uz uspon građanskoga društva, uz osvješćivanje građanstva kao klase, od perioda neokiča u kojem živimo, a da ne možemo probiti mrežu potrošnih predmeta koja nas sapinje; simbolom su joj supermarket i jedinstvena cijena (*prisunic*). Ipak Moles ne prilazi svom predmetu samo sa sociološkog stajališta; u opreci

s mišljenjem Durzakovim da se kič ne može shvatiti s pomoću konkretnih primjera, on u ilustracijama svoje knjige ne daje samo brojne izvrsne konkretne primjere kiča, on na osnovu tih konkretnih primjera s područja likovnih umjetnosti i umjetnoga obrta, naročito s područja masovne produkcije dijelova namještaja, dolazi prvi do uvjerljivih općih karakteristika onih predmeta koje ćemo jednodušno nazvati kičem. Pazaurekovo djelo Moles ne poznaje. U nekim se općim karakteristikama obojica doduše slažu, ali su upravo Molesovi opći pojmovi po mom sudu najbolja do sada izrečena karakteristika kiča na području likovnih umjetnosti i umjetnoga obrta. Prilično velik broj raznovrsnih općih pojmova Molesovih u četvrtom i petom njegovu poglavlju, gdje on govori o tipologiji i o načelima kiča, lako se mogu spojiti u dva-tri osnovna pojma: prvi je svakako neadekvatnost predmeta. U neadekvatnost možemo ubrojiti i kumulaciju, tj. istaknutu ornamentalizaciju, kao i heterogenost i dekorativnost. Poput Beylina Moles utvrđuje kakve vrijednosti u kiču nalazi njegov korisnik: dojam sigurnosti pred slučajnostima izvanjskoga svijeta, dojam samoafirmacije koja ne dopušta nikakve sumnje u vladajući društveni sistem, sistem privatnoga vlasništva, dojam sentimentalnosti koja dira dušu i srce te sakralizaciju društvenoga rituala svoje klase. Sve bismo te vrijednosti mogli združiti u načelo sentimentalizacije — na drugom mjestu i Moles govori o hedonističkom dojmu kiča. Zato je, kako Moles ispravno utvrđuje, najodređeniji protivnik kiča, upravo antikič, funkcionalizam.

Svjesno polazi sa sociološkoga stajališta Gert Ueding u vrlo vrijednoj studiji *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage (Blještava bijeda. Esej o kiču i kolportaži*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1973) — no za razliku od Molesa on se ograničava na područje književnosti, a i o kiču i kolportaži govori u strogo omeđenu opsegu. Kič na području književnosti za njega je, kao što je bio za Killyja, sentimentalni ljubavni roman 19. stoljeća, kolportaža je pustolovni roman istoga stoljeća — u najvećem broju primjera to su djela Karla Maya. Odbijajući energično svaki pokušaj da se recepcija kiča — kod njega samo sentimentalnoga ljubavnog romana — shvati individualnopsihološki, on ga vrlo uvjerljivo objašnjava socijalnopsihološki. Golemo značenje diobe društvenoga života na područje javnog zvanja i područje privatnoga života kako ju je provelo građansko društvo očitovalo se na području književnosti u bujanju sentimentalnoga ljubavnog romana. »Nesposobnost građanskoga društva da smisleno dovede u vezu privatno i javno područje podržava potrebu za književnošću koja prikazuje da je takva veza stvarno moguća: društveni se konflikti rješavaju u privatnoj harmonizaciji...« Dom postaje idealno tlo osjećajnoga doživljavanja pojedinca: »uživajući u kiču koji stalno reproducira svijet u malom, svladavaju pojedinci svoj strah« od života. U toj sentimentalizaciji »prava ljubav« postaje jedina glavna tema romana ili pripovijetke.

Gert Ueding dijeli kič od kolportaže, tj. sentimentalni ljubavni roman od pustolovnoga romana, i svaki od tih dvaju tipova obrađuje napose, jedan za drugim, u posebnim poglavljima. U zborniku s naslovom *Popularität und Trivialität (Popularnost i trivijalnost)*, koji su 1974. (Athenäum, Frankfurt/Main) izdali američki germanisti Nijemci Reinhold Grimm i Jost Hermand, Amerikanin George L. Mosse objavljuje studiju *Was die Deutschen wirklich lasen (Što su Nijemci doista čitali)* i prikazuje tu zajedno autoricu E. Marlitt

i pripovjedače Karla Maya i Ludwiga Ganghofera. Prvo i treće ime ubrojio bi Ueding u kič: Mosse spaja u jedno ono što je Ueding strogo dijelio kao kič i kolportazu; samo što se Mosse uopće ne služi terminom kič, nego govori samo o trivijalnoj književnosti.

Koje mjesto u prikazanoj specijalnoj literaturi zauzima studija Gieszova? (Prvo izdanje objavljeno je god. 1960.) Giesz, koji sâm citira svoje djelo o Nietzscheu (Stuttgart 1950), očito je temi svoje studije pristupio kao filozof. Zato on razlaže kao polaznu svoju točku načela *antropološke estetike* koja će istraživati *estetska stanja*; poput Nietzschea Giesz terminom *stanje* označava »ljudski totalni aspekt«. Time on misli izbaviti estetiku od manje-više objektivističkoga istraživanja umjetničkoga djela, a to će, kako on misli, biti od naročite koristi pri istraživanju kiča jer se u kičavu (*kitschig*) stanju na osebujan način isprepleću odnosi subjekta i objekta. »Naoko objektivne predikate — sladak, ljepljiv, penetrantan, parfimiran i dr. — razumjet ćemo iz analiza stanja.« Za »redukciju kiča na čovjeka« poziva se Giesz na Brochovo predavanje o kiču. Mogao se naročito pozvati na Fechteru, ali ga ne poznaje. U želji da definira specifičnost kiča, Giesz će problem kiča istražiti s onoga područja estetičara koje je Schulte-Sasse označio kao treće: s gledišta estetskoga užitka primaoca. Zato on polazi od psihologije užitka, pri čemu se naročito poziva na studije fenomenologa Moritza Geigera. Pošto je odijelio radost od užitka, Giesz razlikuje estetičku distanciju od sentimentalnoga užitka o sebi (*Selbstgenuss*). Užitak je potpuno vezan uz predmet koji primalac uživa u izolaciji, estetski užitak ukida izolaciju jer u njemu čovjek zauzima stav prema predmetu koji mu se sviđa. U estetskom užitku kao i u igri primalac zadržava slobodu svoga stava prema predmetu koji stvarno postoji. Zato su oko i uho u naročitoj mjeri estetska osjetila jer svojim načinom recepcije pretpostavljaju distanciju. Od takva stava razlikuje se užitak o sebi: uživatelj uživa u njemu u tome kako uživa. Takav stav zove Giesz *Genüßlichkeit* — ne znam kako bi se to prevelo — i on je karakterističan za recepciju kiča. Kičavo doživljavanje u neku ruku rađa iz sebe kičavost predmeta kiča: mogu se navesti karakteristične značajke kiča, ali ih Giesz neće izvoditi iz prirode predmeta, nego iz strukture doživljavanja. »A ta dispozicija za kič ne mora zastati ni pred čim, *Genüßlichkeit* ne zahvaća samo predmete kiča, nego i umjetnička djela.« *Genüßlichkeit* i sentimentalnost uživaju u ambivalentnoj neodređenosti između čistoga užitka i estetskoga užitka. Kao značajku kičava doživljavanja Giesz termin sentimentalnost zamjenjuje terminom *Rührseligkeit* (ganutljivost), a taj je termin istakao već Reisner: termin označava spremnost pojedinca da se poda ganuću pod svaku cijenu, štaviše da pretvara stvarnost u ganutljivost; i tragične će osnovne situacije ljudskoga života, »granične situacije« Jaspersove, takvo doživljavanje pretvoriti u ganutljivu idilu. Odatle penetrantnost i ljepljivost kiča i užitka u kiču. I doživljavanje statične neizmjenjive prošlosti pogoduje kičavosti. Kič je u strukturalnom pogledu nečist, nejasan, ljigav, sluzav, klizav, bestidan u svojim predmetima kao i u njihovu doživljavanju. Kičlija (*der Kitsch-Mensch*) u odnosu prema umjetnosti kao i u životu odabrao je lak i ugodan put sublimirana stjecanja naslade. Subjektivizam kiča dijametralno je oprečan objektivnosti umjetničkoga djela, ko-

ja nije objektivnost u spoznajnoteoretskom smislu; ali ona u svojoj težnji za slobodom preobražava čovjeka.

Koje je, dakle, mjesto Gieszove studije u dosadašnjoj literaturi o kiču? Giesz slijedi put koji je zacrtao Broch; i on želi pojmom kič obuhvatiti sve grane umjetnosti. Rekli bismo da i on podliježe dojmu da je, kao što je ustvrdio Durzak, predmetnost kiča neiscrpiva, pa, slijedeći primjer Fechterov — iako ga ne poznaje — i pozivajući se na Brocha, on u svojoj studiji vrši redukciju na čovjeka: kič je za njega psihološki problem. Kad bi to bilo rješavanje problema kiča, moglo bi se ono ozbiljno uzeti u obzir, ali ono vodi u sve veće komplikacije: Giesz uči da i autentična umjetnička djela možemo doživljavati kičavo (*kitschig*). Kad sam ovoga ljeta posjetio kolege u Konstanzu i prigovorio profesoru Jaussu što su upravo voditelji grupe *Poetik und Hermeneutik* izdali Gieszovo djelo u drugom izdanju, on mi je odvratio pitanjem nisam li se začudio činjenici kako se i umjetnička djela koja nisu koncipirana kao kič mogu doživljavati kičavo (*kitschig*), npr. Beethovenova *Eroica*? Rekao sam da mi se čini da je to pitanje kulturne povijesti i dodao da sam uvjeren kako je razvoj nauke o književnosti u našem stoljeću ipak doveo do jedne pouzdane metodičke zasade: da svaka studija s područja te nauke mora kao polaznu točku uzeti samo umjetničko djelo. Danas bih, upoznavši studiju Uedingovu, dodao i to da se problemi kulturne povijesti ne mogu i ne smiju rješavati individualnopsihološki, nego samo socijalnopsihološki. Ako se želi izvršiti redukcija kiča na čovjeka, kao što je to pokušao Giesz, onda svakako treba toga čovjeka spoznati u njegovoj klasnoj i društvenoj uvjetovanosti, a ne sa stajališta psihologije užitka. Zato je Ueding u uvodnim dijelovima svoje studije s pravom zabacio Gieszove teze. Ali se Giesz ne gubi samo u suptilnostima apstraktnih psihologijskih kategorija — koje jednim dijelom stvara *ad hoc* za potrebe svoje studije. On poseže i za čitavim nizom metaforičkih pojmova — uzmimo npr. samo ljepljivost! — kojih je upotrebu za problem kiča s pravod odrješito osudio već Reisner. Htijući zahvatiti čitavo područje umjetnosti, Giesz je pokušao prokrciti nov put, na koji su ukazivali i neki njegovi predšasnici — ali taj ga je put odveo u čor-sokak.

Ne može se reći da Giesz ne navodi konkretne primjere za ono što u pojedinim granama umjetnosti naziva kičem, ali su ti primjeri navedeni samo uzgred i ne utječu na ekstremnu apstraktnost Gieszova izlaganja. Jedno su, čini se, do sada objavljene studije o kiču pokazale potpuno jasno: ako se traži definicija kiča koja će jednako pristajati svima granama umjetnosti, ona će nužno biti toliko apstraktna da će se pokazati neprikladnom da sa sigurnošću bude primijenjena u pojedinim praktičnim slučajevima. Nastojanje da se nađe opća definicija kiča za sve grane umjetnosti nije dovelo ni do kakva rezultata, pa bi taj put istraživanja definitivno trebalo napustiti.

Na području književnosti, gdje su se, pored polja likovnih umjetnosti i umjetnog obrta, stručnjaci najintenzivnije pozabavili pitanjem kiča, pojavio se tom pojmu suparnik u terminu trivijalna književnost. Kako je praksa pokazala da se stručnjaci ne slažu u značenju termina kič na području književnosti te ga jednom upotrebljavaju za svu književnu robu široke potrošnje, drugi put samo za sentimentalni ljubavni roman, već je samim tim termin trivijalna književnost pokazao svoju nadmoć. Modus egzistencije književnoga

djela književni je rod, odnosno književna vrsta; što vrijedi za jednu vrstu, ne mora vrijediti za drugu. Terminom trivijalna književnost obuhvaćamo nekoliko vrsta koje treba proučavati napose. Ueding je u tom pogledu postupio ispravnije od Mossea, koji Karla Maya i E. Marlitt trpa u isti koš. Ako se za područje književnosti želi zadržati termin kič, on će odgovarati jedino sentimentalnom ljubavnom romanu.

Ali ni tu nije potreban. Termin kič potekao je — to je, čini se, jedino sigurno — iz umjetničkih krugova. Prva mu je ozbiljna naučna egzemplifikacija izvedena na području umjetnog obrta, i zbog toga bi ga trebalo i ostaviti likovnim umjetnostima i umjetnom obrtu. 1955. Reisner je ustvrdio da će njegov suvremenik, ako treba da dade primjer za kič, taj primjer uzeti iz masovne produkcije umjetničkih predmeta. 1974. moj je nećak (maturant), koji nema gotovo nikakve veze s njemačkom kulturom, u zagrebačkoj Nami za električnu peć u obliku kamina s užarenim cjepanicama prijezirno izjavio: »To je kič.« Uspješno se kič ne može egzemplificirati pojmovnim apstrakcijama, nego jedino kompletnim konkretnim primjerima: odatle potječu značajnost, uspjeh i utjecaj djela Pazaurekova i Molesova s obilatim njihovim ilustracijama, Reisner je svojoj disertaciji priložio poseban svezak ilustracija, no do toga nisam mogao doći. Uspjehu Killyjeva djela uzrokom su brojne književne, tekstovne »ilustracije« njegove teze. Ne valja mehanički prenositi pojmovni aparat s jedne grane umjetnosti na drugu. Moles je utvrdio da je od stilskih formacija novijega doba najbliži kiču *Jugendstil*. Opsežan prikaz istraživanja toga stila i literature o njemu objavio je Jost Hermand u časopisu »Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, god. 38, 1964, str. 70—100. i 273—315. Naročitu uvjerljivost podaju studiji obilate ilustracije s područja likovnih umjetnosti. Sam Hermand ističe da je slabo istraženo može li se termin *Jugendstil* uspješno primijeniti i na književnost.

Dakako, kič i šund ostat će termini polemičkoga rječnika, a tako su i stupili u život; samo u tom slučaju valja ih shvaćati u povijesnom, a ne u naučnom svjetlu. Zagrebački novinar vjerojatno nije znao kako slavnoga predšasnika ima kad je Čajkovskoga proglasio kičem — no u tom slučaju slavni predšasnik nije postupio nimalo kulturnije ili naučnije od zagrebačkoga novinara. Suvišno je stoga ozbiljno se zabaviti pitanjem koje su pojmovne razlike između termina kič i šund.

Zbog toga bi trebalo, unatoč autoritetu Brochovu i Molesovu odobravanju, definitivno odbaciti vezivanje kiča s umjetnošću, odbaciti tezu da u svakom umjetničkom djelu ima dijelak kiča. Kič nije supstancija. Termin kič naučno je opravdan samo kao vrlo kompleksan pojam. Zato je za područje književnosti mnogo pogodniji termin trivijalna književnost, jer on već sam u sebi sadržava kompleksnost. U svakom će pojedinom slučaju analiza pokazati koje se trivijalne crte mogu naći i u značajnim umjetničkim djelima, kao u Hellwagovoj reviji ljubavnih prizora; ali onda treba te crte nazvati njihovim imenom, karakterizirati ih — potpuno je nenaučno u takvu slučaju nekritično se nabacivati terminom kič. Baumann npr. na str. 100. svoje studije sudi ovako: »Kabale und Liebe [Schillerovo djelo] sentimentalni je kič par excellen-

ce u radnji i u detaljima, a ipak je ta drama umjetnost zahvaljujući nečuvnoj strastvenosti Schillerovoj, njegovu strastvenom etosu koji prožima komad i zrači iz njega.« To je rečeno publicistički vrlo efektno — ali se nauka mora zapitati koji su to elementi Schillerova djela koji zaslužuju oznaku kič, a koji opet izražavaju njegov etos i kako i u kojem se obliku to dvoje spaja.

Za prve borce pod lozinkom kiča između njega i umjetnosti nije mogla, nije smjela postojati nikakva veza. Tako treba i ostati.