MUZEJI, UMJETNOST I POVIJEST
Razmatranja uz raspravu Pavla Vuk-Pavlovića *Umjetnost i muzejska estetika*

ZLATKO POSAVEC

(Zagreb)

UDK 101 (457.13) »501«
Izvorni znanstveni tekst
primljen 16. 9. 1987.

1.

Ne može se držati pukom faktografski-pozitivističkom historiografskom pedanterijom ako se insistira na činjenici da je Vuk-Pavlovićeva *Spoznaja i spoznajna teorija* objavljena u Zagrebu 1926. godine, dakle samo godinu dana prije pojave Heideggerova djela *Sein und Zeit,* kapitalnog djela epohe, ili, uže, temeljnog filozofijskog djela našeg stoljeća. Ni u kom slučaju nisu niti mogu biti nezanimljivim, a niti irelevantnim konkretna komparatistička proučavanja tih dvaju kronološki tako blizih pojava, prem valja biti oprezan u zaključivanju o mogućim korelacijama. Sigurno je, međutim, da i Vuk-Pavlovićevu knjigu *Spoznaja i spoznajna teorija* kao i Heideggerovo kapitalno djelo nose neke vrlo srodne, tu i tamo gotovo iste povijesne filozofijske pretpostavke (Edmund Husserl, Meinong, vjerojatno Max Scheler, a dakako i one iz badenske škole neokantovaca s idejama Rickerta i Windelbanda). Stoga već po tipu orijentiranja polaznih analiza možemo kvalificirati prvo i glavno Vuk-Pavlovićevo djelo kao direktno nadovezivanje na povijesno tada aktuelni sklop evropskog filozofskog mišljenja, dakle posve sigurno onoga što se za druga, nefilozofska područja kulture uobičajilo tako lako nazivati »evropski kontekst«. Startna točka spoznajne filozofijske analize neprevidivo je srodna, premda je za Vuk-Pavlovićevu spoznajnu teoriju ova jedna godina prije no što je objavljen *Sein und Zeit* ujedno i ona vidljiva historiografska razlika koja će, smatramo, veći dio Vuk-Pavlovićevih teza i sadržajno i povijesno situirati, uvjetno rečeno, u prethajdegersko vrijeme. A pritom ipak neće biti dopustivo previdjeti neka kasnija srodna rješenja: čak bi se možda moglo reći kako je nemali broj tematskih preokupacija vjerojatno i bio inspiriran Heideggerom; ili bar sličnim kompleksima problema, koji su, u određenim historijskim situacijama, tako rekavši povijesno lebdjeli u zraku i bili bitnim za atmosferu epohe. Dakako, Vuk-Pavlovićeva misao ne može biti direktno uvrštena u krug zbivanja povijesnih artikulacija Existenzphilosophie odnosno egzistencijalizma uopće, ali se osobito iz spisâ ob-

javljenih poslije drugog svjetskog rata i te kako može konstatirati tematsku srodnost s evidentnim nastojanjem da se na svoj način, iz horizonta vlastitog mišljenja, odgovori na iste ili srodne povijesno aktuelne probleme.

Imajući u vidu netom iskazanu uvodnu napomenu koja očito već pretpostavlja stanovit sumarni, ako možda ne i posve precizan uvid u cjelinu filozofijskog sustava Vuk-Pavlovićeva, moguće je, a smatramo i potrebnim, na isti način kvalificirati njegovu estetiku. Generalno, većinu estetičkih nazora Vuk-Pavlovićevih, kako problema tako i rješenja, mada su tekstualno formulirani u drugoj polovici našeg stoljeća, valja smatrati u obzoru domaćih prilika *tipičnim* i karakterističnim za *prvu polovicu*, ili, ako se to iskaže tvrđe, tipičnih za koncepcije *predratnog razdoblja;* točnije *prije drugog, no i za vrijeme drugog svjetskog rata.* Rečeno kao supozicija: mogle su biti napisane već u prvoj polovici 20. stoljeća. Time se, naravno, ne želi kazati da su »zakašnjele« poslije rata. Ovaj datumski »pomak« Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora u vrijeme još neobjavljenih njegovih estetičkih teza nije nikakva historiografska svojevoljna bizarnost, a niti nekakav interpretativni voluntarizam, nego pomak koji smjera na bitnu, na temeljnu odrednicu Vuk-Pavlovićevih estetičkih naziranja. Kao malo tko u Hrvatskoj, ukoliko je govorio o umjetnosti, Vuk-Pavlović je razvio *cjelovit estetički sustav filozofijski utemeljen.* I to ukotvljen u sustavno filozofijski promišljenom svjetonazoru, pri čemu tradicionalni pojam »sustavnosti« nije uzet pejorativno i potcjenjivački. Estetika se Vuk-Pavlovićeva utemeljuje upravo u djelu *Spoznaja i spoznajna teorija* iz 1926. godine i konzekventno će se u svim estetičkim izvodima držati tog izlazišta, svejedno ma u kojem kasnije desetljeću bila napisana koja od njegovih estetičkih rasprava. S osloncem na teorijsko ishodište u spoznajnoj teoriji, estetičke će rasprave Vuk-Pavlovićeve svojim kasnijim nastankom biti nijansirano dodatno aktualizirane i obogaćene prilagodbom povijesnoj mijeni, kolorirane specifičnom bojom vremena svog pojavljivanja.

Glavnina estetičkih spisa Vuk-Pavlovićevih, napisanih i objavljenih poslije drugog svjetskog rata, naknadno je sabrana u knjizi *Duševnost i umjetnost,* (Liber, Zagreb, 1976). Međutim, nužno je izričito upozoriti kako se iz tekstova reduciranih jedino na tu knjigu, ipak ne bi moglo razumjeti Vuk-Pavlovićevu estetiku i njegovo shvaćanje umjetnosti. Iz dva razloga: prvo, u takvom bi reduciranju ostalo zakritim temeljno ishodište, ukoliko se, naime, ne vidi način izvođenja, gotovo deduciranja, kako je upozoreno, iz polazne zamisli fiksirane u djelu *Spoznaja i spoznajna teorija;* i drugo, nominirani estetički tekstovi Vuk-Pavlovićevi ne mogu se dokraja razumjeti, ako ih se dodatno ne vidi kroz prizmu bitno komplementarnih i korelativnih sadržaja, što će reći, barem još slijedećih rasprava: *Značenje povijesne predaje* i *Zur Gegenwartslage der europäischen Kultur,* 1964, (obje kasnije pod zajedničkim naslovom *O značenju povijesnih smjeranja,* 1974); a posebno još teksta

Filozofije i svjetovi, 1962, (u svesku s naslovom *O smislu filozofije*, Zagreb, 1969).

Nije ovdje mjesto za cjelovit sustavan informativan prikaz Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora, jer su to, uostalom, već učinili Marija Brida, (u monografiji o Vuk-Pavlovićevoj filozofiji), Georgi Stardelov i Miloje Petrović, pa ćemo se zadovoljiti konstatacijom glavnog, determinatornog misaonog središta prema kojem Vuk-Pavlović sam definira estetiku kao (filozofijsku) »nauku o doživljaju«[1], s tim da mu je pod ovim kutom gledanja umjetnost viđena kao »upredmećena duševnost«.

Sama je duševnost kod Vuk-Pavlovića ono uporište iz kojeg izvire mogućnost doživljaja kao predrefleksivnog fakticiteta svijesti, a u kojem je onda ukotvljena i estetska kontemplacija kao »suživljajno, afektom praćeno neposredno bistveno zahvaćanje«[2] sva tri sloja zazbiljnosti (tjelesnost, duševnost i duhovnost), ukoliko su organizirana kao nadorganski organizam umjetnine, odnosno, već je rečeno, kao »upredmećena duševnost«. »Kako se ... držanje subjekta tj. da spoznajno aktualizira trag duševnosti u predmetu, može ostvariti samo u cjelovitom doživljaju, jasno je da se u estetičkom spoznajnom stavu radi o metempričkom stavu metempričkog predmeta«[3]. Duševnost, međutim, »kao zapaženo ili nezapaženo strujanje svijesti« ona je »iracionalna sadržina svijeta«[4], koja kao sadržaj suodređuje i sve estetske dimenzije umjetnosti,

[1] Pavao Vuk-Pavlović, *Umjetnost i muzejska estetika*, Godišen zbornik na filozofski fakultet na univerzitetot vo Skopje, knjiga 15, Skopje 1963, str. 6; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost* u izdanju Liber, Zagreb 1976, str. 28.

[2] Pavao Vuk-Pavlović, *Duševnost i umjetnost, Osnovi estetike* II, poglavlje 3. *Estetsko promatranje;* Godišen zbornik na filozofskiot fakultet na univerzitetot vo Skopje, knjiga 22, 1970, str. 35; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Liber, Zagreb 1976, pod naslovom *Put k umjetnini*, str. 182. — U pogledu termina *bistven-a-o* treba imati na umu da je izveden iz glagola *biti*, a ne *bivati*, na što je već upozorila Marija Brida u bilješci 3 na str. 26 monografije pod naslovom *Pavao Vuk-Pavlović, čovjek i djelo*, Zagreb 1974, tako da »termin *bistvo*« »odgovara značenju termina »*eidos*«. Izvod valja pomišljati u etimološkom nizu biti — bit — bit-stvo (=bistvo), koji nije na prvi pogled razaberiv iz fonetskog oblika riječi. Usporediti također kod Bride bilješku 9 na str. 52, zatim uporabu izraza na str. 65 i citat u bilješci 10 na str. 8.

[3] Marija Brida, *Pavao Vuk-Pavlović, čovjek i djelo*, izdanje Instituta za povijest filozofije, Zagreb 1974, str. 58. Vuk-Pavlović razlikuje četiri moguće spoznajno-teorijske kombinacije: metempirički stav metempiričkog predmeta (»metempirički« znači tu isto što i metaempirijski, a po smislu najbliži riječi »metafizički«), empirički stav empiričkog predmeta, metempirički stav empiričkog predmeta i empirički stav metemipričkog predmeta, od kojih su prve dvije teorijski adekvatne, dok su druge dvije spoznajno neadekvatne, s tim da se načelno diferencira »empirijske (egzaktne) i metempirijske (humanističke) znanosti« M. Brida, op. cit., str. 40.

[4] Pavao Vuk-Pavlović, *Doživljaj, duševnost i estetski uviđaj, Osnovi estetike* I, Godišen zbornik na filozofskiot fakultet na univerzitetot vo Skopje, knjiga 20, Skopje 1968, str. 38 i 39; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb, 1976, str. 128 i str. 130.

svaku umjetninu, jer ju ne određuje samo forma, niti je determinirana samo formom, naročito ne tek formalno i formalistički, čime se Vuk-Pavlović radikalno izjašnjava za tip estetike što ga tradicionalno možemo nominirati kao »sadržajnu estetiku«; (kao estetiku sadržaja za razliku od estetike forme i estetičkog formalizma).

Posebno je potrebno istaknuti još jedan važan momenat Vuk-Pavlovićeva shvaćanja: duševnost je istodobno, i upravo ona, osim što čini punoću estetičkog uvida, ujedno *vremenotvorna*. Zbog te okolnosti postaje važnom Vuk-Pavlovićeva koncepcija temporaliteta, jer neće, niti može biti, bez reperkusije na estetiku i tumačenja nekih vrlo određenih problema umjetnosti uopće, osobito nekih novovjekih pojava, pa tako i same umjetnosti našeg vremena i svega što prati ovu kompleksnu tematiku duhovnog bitka. Iz današnje je perspektive pri spominjanju teme temporaliteta teško odoljeti asocijacijama na Heideggera kad je već jednom spomenuta blizina, makar bila samo i datumska, s djelom *Sein und Zeit*. Ali valja im odoliti, ma koliko kod Vuk-Pavlovića neka rješenja čak bila srodna u iskazu. I u tom, kao i u nekim drugim aspektima, Vuk-Pavlović je orijentiran shvaćanjem više *bergsonijanske provenijencije*, što je, ne varamo li se, istakla i Marija Brida. Izlazište je, naime, Vuk-Pavlovićevih izvoda i analiza svijest, svjestitost, a ne kao kod Heideggera Tu-bitak tj. cjelina strukture (ljudske) egzistencije, polazeći od njenog fakticiteta. Uostalom, iz okolnosti da se Vuk-Pavloviću može uputiti objekciju kako, upotrijebimo li Heideggerovu frazu, nije nadmašio »vulgarni pojam vremena« i »vulgarno razumijevanje povijesti«[5], slijedi potkrepljenje tvrdnji, ovaj put iz drugačijeg osvjetljenja, kako se Vuk-Pavlovićeva shvaćanja mogu, a faktično i treba vezati uz stanovite dominante mišljenja tipa prve polovice 20. stoljeća, dok još nema jačeg Heideggerovog utjecaja. Neki su aspekti estetičke problematike, kakve se navlastito ne može previdjeti kod domaćih autora, kad nisu bili pod neposrednom impresijom Crocea ili psihologizma, gotovo u pravilu impregnirani prizivom ili odjecima bergsonizma.

Ako bi trebalo pokazati ne tek na općefilozofskom planu, kao što je to slučaj s kompleksom temporaliteta, nego baš specifično na estetskom, kako Vuk-Pavlovićeva shvaćanja pripadaju horizontu prve polovice 20. stoljeća, a u raskoraku su s nekim odlučujućim tezama druge polovice, onda treba ukazati upravo na njegov *koncept estetike kao nauke o doživljaju*. Ma kako i koliko uvažavali okolnost da Vuk-Pavloviću doživljaj nije mišljen samo psihološki, (ni uopće psihologistički!), za ovu se tvrdnju o povijesnom situiranju smatramo dopuštenim odvažiti na temelju radikalnih zahvata Hansa Georga Gadamera, koji je zajedno s Heideggerom više nego skeptičan spram estetskog akta kao doživljaja ili, još više, kompletnog svođenja same umjetnosti na puki doživljaj.

[5] Vidjeti Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme* (1927), posebno paragraf 73, a zapravo cijeli Drugi odsječak (Abschnitt) pod naslovom *Tubitak i vremenost* (Dasein und Zeitlichkeit); u prijevodu: Zagreb, 1985.

Gadamer će radikalno postulirati »principijelnu reviziju osnovnih estetskih pojmova«, smatrajući da »postaje sumnjiv sam pojam estetske svijesti — a time i stanovište umjetnosti u koje on spada«[6]. Međutim, smatra Gadamer, »ne može se sumnjati u to da su velika doba istorije umjetnosti bila doba u kojima se bez svake estetske svijesti i bez našeg pojma o 'umjetnosti' okruživalo oblikovanjima čija je religiozna ili profana životna funkcija bila svakome shvatljiva, ali ni za koga samo radi estetskog doživljaja. Može li se uopšte na nju (tj. umjetnost) primjenjivati pojam estetskog doživljaja, a da joj se ne smanji njezin istinski bitak?«[7]. Dakako, ne treba zaboraviti da Gadamer ima u vidu formaliziranu estetičku svijest za razliku od sadržajem duševnosti ispunjenog doživljaja kod Vuk-Pavlovića, no evidentno je ipak u oba slučaja riječ *o doživljaju*, pa se ne može reći da time koncept nije kritički »načet«.

Ostavljajući ovdje po strani da li i do koje mjere Heideggerov i Gadamerov otklon od estetike doživljaja konkretno pogađa Vuk-Pavlovićevu teoriju, smatramo uputnim, donekle dužnošću, no i korisnim uputiti na argumentaciju, koja je kod Gadamera eksplicitna. Gadamer, naime, smatra da je »apsolutni diskontinuitet tj. raspad jedinstva estetskog predmeta u mnoštvo doživljaja nužna konzekvencija estetskog doživljaja ... Zasnivanje estetike u doživljaju vodi do apsolutnog punktualiteta koji isto tako ukida jedinstvo umjetničkog djela kao i identitet umjetnika sa samim sobom i identitet onoga koji shvata odnosno onoga koji uživa«[8] »Pozivanje na neposrednost, na genijalnost trenutka, na značaj 'doživljaja' ne može opstati pred zahtjevom ljudske egzistencije na kontinuitet i jedinstvo samorazumijevanja. Iskustvo umjetnosti se ne smije stjerati u neobaveznost estetske svijesti« — smatra Gadamer[9]. Kritikom estetičke koncepcije doživljaja Gadamer je ujedno kritički razotkrio apstraktnost pojma estetičke svijesti, dovodeći time u pitanje i povijesno nadmašujući cijelu noviju estetičku tradiciju, izrazito još živu tijekom prve polovice 20. stoljeća, koja se žilavo i danas javlja upravo u shvaćanjima što deklarativno ne žele biti tradicionalna.

Upravo na mjestu Gadamerove kritike estetičke svijesti, koja kao »čista« estetska svijest u »simultanitetu« zahvaćanja svega samo kao estetskoga izuzima svoje predmete iz konkretnih sadržajnih veza povijesne zbilje, pa time obezvremenjuje umjetnine kao takove, upravo na tom mjestu Gadamerovih analiza prepoznajemo kao analogan onaj bitni momenat aktualiteta i zapanjujuće srodnosti Vuk-Pavlovićevog estetičkog učenja, kojim se i njegova doktrina otvara specifičnoj tematici *druge* polovice našeg stoljeća. Dogodilo se to u izuzetno vrijednoj raspravi pod simptomatičnim naslovom *Umjetnost i muzejska estetika,*

[6] Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda* (1960), Prvi dio, I, 2., c; citirano prema prijevodu Sarajevo 1978, str. 110.

[7] H. G. Gadamer, op. cit., 1. c.

[8] H. G. Gadamer, op. cit., str. 125.

[9] H. G. Gadamer, op. cit., str. 127.

1963, samo tri godine nakon ovdje već citiranog glavnog djela Hansa Georga Gadamera, *Istina i metoda,* iz 1960. Pa kao što nam se činilo dopustivim reći kako je većina Vuk-Pavlovićevih estetičkih rasprava mogla biti napisana i prije rata, to isto tako nije nerazložno držati, upravo iz analogija s nosivim tezama Gadamerovih analiza, kako to *nije* mogla biti *Umjetnost i muzejska estetika.* Utoliko više, ukoliko ju se ne želi vidjeti sasvim neovisnom od domaćih prilika — što se uistinu niti smije, niti može! *Umjetnost i muzejska estetika,* prem u svom radikalnom postavljanju problema sustaje u nekim bitnim stvarima, evidentno pripada aktualitetu estetičke misli druge polovice 20. stoljeća. Stoga držimo da treba naročito istaknuti značaj spomenutog spisa, jer je riječ o Vuk-Pavlovićevoj raspravi, važnoj podjednako za filozofiju i estetiku, kao i za umjetnost, teoriju i povijest umjetnosti, kritiku, no i muzeološku praksu; riječ je o raspravi koja je kod nas, koliko znamo, nažalost, na svim tim područjima ostala bez odjeka, većinom čak posve nepoznata. Doista, nažalost! Jer ne bi od male i tek neznatne koristi bilo da su oni koji kod nas govore i pišu o umjetnosti ili se bave umjetnošću na bilo koji način, kao i oni koji profiliraju muzeje, ili, još više, koji odlučuju o njihovom karakteru, čak i sudbini, s razumijevanjem poznavali bar parcijalno problematiku što je i u nas kao i u svijetu bila otvorena spomenutim naslovom.

Ostanimo, međutim, kod povijesne recentnosti evropskog konteksta. Naime, u svojoj raspravi Vuk-Pavlović pod pojmom »muzejska estetika« provodi kritička razmatranja upravo istih onih problema što ih otvara Gadamer kritikom fikcijâ estetičke svijesti kao čisto estetičke. Pa dok generalno estetička koncepcija Vuk-Pavlovićeva kao estetike doživljaja, te isto tako čak u znatnom dijelu svojih konkretnih izvoda možda ne bi mogla biti uspoređivana s novijom povijesno aktualnom tematizacijom estetičkih problema, to zahvatom u bit zavisnog suodnosa moderne umjetnosti s njenim muzealnim novovjekim karakterom kao s nečim povijesnim, Vuk-Pavlovićevo razmatranje ulazi direktno u recentan evropski kontekst i doista je usporedno s Gadamerovim epohalnim doticanjem problema umjetnosti u liku našeg doba, liku prevlasti tzv. modernizma. Vuk-Pavlović, naime, poput Gadamera otkriva kao žig modernog pristupa umjetnosti apsolutno dominirajuću determinantu, koja se očituje u dva korespondentna momenta: najprije u do apsurda provedenoj *apsolutnoj formalizaciji,* kakva bi snebila i najradikalnijeg Kanta s njegovim »bezinteresnim sviđanjem«; i drugo, u bitnom *obezvremenjenju* estetskog upravo tamo gdje se najčešće pobornici moderniteta galameći o suvremenosti pozivaju na vrijeme, što ga se, naravno, reducira na nešto što nije ni vrijeme ni povijest, nego mistifikacija beskrajno sukcesivnog »sada«, koje postaje zapravo neke vrsti eternalizacija. Dakako, kvazieternalizacija, pseudodeternalizacija. Riječ je, naime o identičnoj tematici »muzejske estetike« riješenoj kod Vuk-Pavlovića na srodni način kao kod Gadamera; tematici, koju kod Gadamera na-

lazimo pod onim kompleksom što ga on zove »estetskim razlikovanjem«[10], tj. prividom, da se pored svih mogućih zbiljski suodređujućih komponenata i funkcije umjetničkog djela može izolirati onu »čisto estetsku« kao nešto samostalno[11], zbog čega se umjetnine formalizira, pa to tad u svom efektu rezultira *apstrakcijom estetičke svijesti:* pretvaranje zbiljskih estetičkih predmeta i njihovih sadržaja u apstraktne sheme pretvara i samu svijest kao tip estetičke svijesti u puku apstrakciju, nešto odvojeno ne samo od povijesne zbilje kao vremenske nego i od zbilje uopće.

Nije teško zasvjedočiti izrečene tvrdnje navođenjem nekoliko karakterističnih kratkih formulacija iz Vuk-Pavlovićeve rasprave. Vuk-Pavlović, naime, ukazuje na to kako »objekt biva lišen aktualnosti u iskonskom svom smjeru, čim bude uvršten među muzejske izloške. Muzej daje naime predmetima, koji ga u bitnosti sačinjavaju, oseban žig, naročito značenje prema određenoj svrsi i svojevrsnim svojim ciljevima«[12], ali u informativnoj, »obavještajnoj«, poučnoj itd. funkciji muzeja predmeti »gube — otuđeni svojoj prvobitnoj predmuzejskoj namjeni i svrsi — svoj izvorni značaj, mijenjaju iskonsko svoje značenje«[13], što sve naravno vrijedi i za umjetnine i umjetničke muzeje, gdje se tad »zamagljuje ona upravo njihova svojstvenost«[14], predmuzejska bit, predmuzejski njihov bitak i smisao. Lišena svoje prvobitne sadržajne punoće, umjetnička djela se estetički *formaliziraju,* a kao takva, »oslobođena« vezanosti uz mjesto i vrijeme, istrgnuta iz povijesnog konteksta i u tom istrgnuću konzekventno izolirana, postaju u muzeju (ili po njemu, od njega i muzealaca) *obezvremenjena.*

Time je iskazan isti meritum problema, jednak za Gadamera i Vuk-Pavlovića, u kojem se nalazi mogućnost rasvjetljavanja niza nesporazuma o umjetnosti modernog doba i ujedno moderne umjetnosti same; iskazana je i recentna povijesna zaoštrenost, epohalni aktualitet.

Opišimo malo podrobnije sam problem, istaknuvši sad još određenije konkretno Vuk-Pavlovićevu podudarnost s Gadamerovim pogledima. Evidentno je riječ o paradoksu: muzeji su eminentne institucije modernog doba, a umjetnine dolaze u muzej i njegove izvanvremenske ili čak »povijesne« relacije, u trenutku kad su nekako već ispale iz povijesnog aktualiteta, iz aktualno modernog trenda, ergo, kada su izašle iz mode; u muzej dolaze ne zbog svojih posebnih karakteristika (neka skulptura ne zato što je predstavljala sveca na oltaru), nego sad već iz nekih drugih, a navlastito u slučaju umjetnina, zbog svojih

[10] H. G. Gadamer, op. cit., str. 115.

[11] Usporediti H. G. Gadamer, op. cit., Prvi dio, I, 3., a i b, izričito str. 113—114.

[12] Pavao Vuk-Pavlović, *Umjetnost i muzejska estetika,* kao u bilješci 1, Skopje 1963, str. 10, također u knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 35.

[13] P. Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 12; Zagreb 1976, str. 38.

[14] P. Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 13; isto Zagreb 1976, str. 38.

»čisto estetskih« vrijednosti, koje tad, naravno, više nisu doslovce vezane uz vrijeme svog nastanka; i to tako da su lišene izvorne cjeline, kompleksnosti, kompleksne izvorne smislenosti i autentične izvorne, ali kompleksne vrijednosti. Religiozna će slika u muzeju biti lišena svoje religioznosti, obiteljski portret lišen osjećajnih relacija spram konkretnih osoba itd. Otud nastaje ono estetičko shvaćanje, raširenо kod jednog dijela povjesničara umjetnosti i umjetničke kritike, po kojem, u moderno muzejsko doba, kako piše Gadamer, pod djelima slikarstva npr. »prije svega podrazumijevamo modernu sliku koja nije vezana za neko određeno mjesto i koja se, zahvaljujući ramu (= rami, okviru), koji uokviruje, nudi potpuno sama za sebe — omogućujući time, upravo kako to pokazuje moderna galerija, da pored nje stoji bilo što drugo... Slika koja je naslikana za izložbu ili galeriju, što je postalo pravilom nestajanjem umjetnosti po narudžbini... kao da daje za pravo neposrednosti estetske svijesti. Ona je nešto kao krunski svjedok za njezin univerzalni zahtjev i očigledno nije slučajno što su estetska svijest, koja razvija pojam umjetnosti i umjetničkog kao oblika shvatanja baštinjenih tvorevina i time sprovodi estetsko razlikovanje, pojavila istovremeno sa stvaranjem zbirki, koje sve što tako posmatramo objedinjavaju u muzej. Time mi od svakog umjetničkog djela pravimo sliku; time što ga oslobađamo od svih njegovih životnih odnosa i sposobnosti njegovih prilaznih uslova, ono se uramljuje kao slika i tako vješa« — u muzej[15]. A s apsolutizacijom estetičke svijesti ide ruku pod ruku ono što će najprije Heidegger, a s njim Gadamer, kritizirati kao pogubnu apsolutizaciju subjektiviteta.

Mogli bismo, s daljnjim nizom navoda, opetovano demonstrirati kako gotovo poput Gadamera istu epohalnu zgodu modernog doba, koja nije nimalo sporedna crta, nego upravo signum temporis, deskribira Vuk-Pavlović kroz prizmu pojma »muzejska estetika«. Zajedno s konzekvencijama![16]

Da usporedba s Gadamerovom hermeneutikom u isticanju teze o istom epohalnom aktualitetu ne bi izgledala kao priziv na samo jednog autora i jedan možda ipak slučajan i vrlo specifičan problem, nije naodmet prisjetiti se istovjetne tematike kod drugih autora s drugačije orijentiranim kontekstom motiva. Primjerice u Werckmeisterovoj studiji *Von der Ästhetik zur Ideologiekritik, (Od estetike prema kritici ideologije)*, što ju sadrži knjiga *Ende der Ästhetik, (Svršetak estetike*, 1971, 1972), čitamo: »Da simultano sabiranje prošlih umjetničkih djela (vergangener Kunstwerke) u muzejima otuđuje ta ista djela njihovoj povijesnoj egzistenciji, već se mnogo puta reklo, ali bez da se izvuče zaključak, (Folgerung), kako njihova suvremena vrijednost jednako tako

[15] Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda* (1960), Sarajevo 1978., Prvi dio, II, 2., str. 164—165.

[16] Usporediti navedenu raspravu, ali, dakako, računajući s nešto drugačijim svijetlom i odnosima: str. 24, 25, 26 te drugdje; u zagrebačkom izdanju tj. u navednoj knjizi str. 56, 57, 58 i drugdje.

malo odgovara izvornoj kao što njihova muzealna pojavna forma njihovom izvornom načinu iskustva (Erfahrungsweise)«[17].

Slično upozorava Jauss pod naslovom *Istorija umjetnosti i opšta istorija* (u knjizi *Estetika recepcije)* na jednu raniju svojedobnu objekciju Johanna Gustava Droysena (1808—1884). Smatrajući kako ju je potrebno aktualizirati, Jauss, naime, drži da je »naučno (= znanstveno) sankcionisana forma istorije književnosti najgori zamisliv medijum za sagledavanje književnosti«, pa dodaje: »Ona prikriva paradoksalnost svih istorija umetnosti koju je dotakao Drojzen tumačeći na primeru slika jedne pinakoteke razliku između minule realnosti istorijskih činjenica i njihovog u retrospektivi stečenog razumevanja: *istorija umetnosti postavlja ih u povezanost koja im po sebi ne pripada, za koju nisu naslikane, a iz koje ipak rezultira jedan sklad, jedan kontinuitet, pod čijim su uticajem stajali slikari* tih slika, a da toga nisu bili svesni«[18]

Razaberivo je iz navedenih primjera, kojih bismo mogli navesti veći broj, kao što bismo ga mogli poduprijeti još nekim relevantnim domaćim autorima, mlađim od Vuka-Pavlovića, kako je on svojom raspravom *Umjetnost i muzejska estetika* zahvatio problematiku koja očito nije »sporedna«, niti se može smatrati povijesno »slučajnom«. Jednom otvorena, ona otkriva preko fenomena *muzej* za umjetnost esencijalnu temu *temporaliteta i povijesnosti,* pa danas više ne može biti tretirana mimo potrebe nadmašivanja »vulgarnog shvaćanja« *vremena* odnosno *povijesti,* mimo traženja »prave povijesnosti« kao i determinacija fiksiranih npr. u *Sein und Zeit,* tj. autentične povijesnosti povijesti koja se i te kako pokazuje bitnom i za estetičku sferu općenito i za svako područje umjetnosti konkretno. Dakako, zavisnom od ekspozicije, interpretacije i shvaćanja temporaliteta kao takvog. Zato neka bude još dopušteno, kao izuzetno simptomatično, upozoriti kako i sam Heidegger razmatranje o povijesnosti povijesti u znamenitom 73 paragrafu *Sein und Zeita* tematizira u svjetlu »muzejske problematike«: »'starine' sačuvane u muzeju, naprimjer kućanske sprave, pripadaju nekom 'prošlom vremenu', a svejedno postoje još u 'sadašnjosti'. Po čemu je taj pribor povijestan, kad ipak *još nije* prošli?« Jer u onoj opće razglašenoj i na prvi pogled razaznatljivoj »prolaznosti, koja se nastavlja i u vrijeme postojanja (predmeta) i u muzeju, ipak ne leži — kaže Heidegger — onaj specifični karakter prošlosti, koji čini tu napravu (a mirno možemo dodati: i svaku umjetninu — op. Z. P.) nečim povijesnim«[19]. Muzejski aspekt umjetnina tematizirat će Heidegger kao povi-

[17] O.K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik,* Frankfurt am Mein 1971, 2. Auflage 1972., cap. 5., str. 80.

[18] Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije* Beograd 1978, str. 96. Jauss citira Droysena, *Historik, Vorlesungen über Enzyklopedie und Methodologie der Geschichte,* prema ed. R. Hübner, München 1967, str. 35.

[19] Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme,* Zagreb 1985, str. 432.

jesno aktualan i u svom znamenitom spisu *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935—1936, upozoravajući kako ih je »premještanje u zbirku izmaknulo njihovu svijetu«, pa su tako ta djela »istrgnuta iz svojeg vlastitog bitnog prostora« i vremena, s tim da im se ujedno već i pripadni »svijet... raspao«[20].

U deskribiranom horizontu problema očituje se, po našem uvjerenju, važnost rasprave *Umjetnost i muzejska estetika* Vuk-Pavlovića jer otkriva zajedno s drugim misliocima epohalnu recentnost razmatranog problema. Tema, koja se zajedno s rješenjima pokazuje toliko bitnom da iz nje same odmah postaje jasno kako nema nikakvog pravog razumijevanja umjetnosti, ni moderne ni »prošle«, bez istinskog shvaćanja njene *povijesti*, povijesti koja nije puka kronologija, koja nije genetički evolucionizam, ni puki historizam; dakle nema razumijevanja umjetnosti bez uvida u *povijesnost povijesti*, nakon što definitivno znamo (ili, točnije, tko hoće da zna ili tko dopušta znati) da povijest nije puka prošlost i nešto minulo, pa da ni povijest umjetnosti, kao ni muzeji, kao ni estetika sama i njena povijest — neka bude dopušten Nietzscheov izraz pri razmatranju povijesti — nisu nešto puko antikvarno, staretinarsko. Činilo nam se stoga vrijednim upozoriti osim na rijetkost u nas sustavno izvedene i filozofski fundirane estetike, kakva je Vuk-Pavlovićeva, još i na ovu specifičnu modernu tematiku i problematiku što ju je na domaćem tlu otvorio i na svoj način nastojao riješiti upravo Vuk-Pavlović, zbog čega njegovo mišljenje, svojom strogom koherencijom i smislovitom dosljednošću, nedvoumno pripada povijesno relevantnom aktualitetu evropskog i svjetskog misaonog konteksta našeg stoljeća.

2.

Ističući specifičnu relevantnost Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, te upozoravajući na uvide i otkrića u njoj izvedenih razmatranja, nužno je izvući u prvi plan problematiku koja je implicitno dana, upravo zadana, tematikom navedenog traktata. Muzealnost, naime, kojom Vuk-Pavlović dešifrira kroz nju specifično konstruirani tip estetičnosti modernog doba, svojim apostrofiranjem upućuje na genezu same pojave: iz nje stoga ne samo što slijedi niz konzekvencija, koje izvlači Vuk-Pavlović, nego se ujedno i za nju samu javlja nezaobilazna potreba da bude teorijski problematizirana. Riječ je o *teorijskoj tematizaciji m u z e j a kao izrazito novovjeke pojave*

[20] Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, poglavlje *Djelo i istina*, citirano prema prijevodu Danila Pejovića iz knjige *O biti umjetnosti*, Zagreb 1959, str. 34. Heidegger uvodi muzejski aspekt problema riječima: »Tako naime stoje i vise djela sama (selbst) u zbirkama i izložbama. A jesu li ona ovdje po sebi kao djela, koja sama jesu, ili nijesu li ona ovdje baš kao predmet bavljenja umjetnošću (Kunstbetrieb)?«, str. 33. U prijevodu je oštrina izraza *Kunstbetrieb* (Betrieb = pogon; »tjeranje«) znatno ublažena.

odnosno institucije modernog doba[21]. Zbog toga umjesto minuciozne kritičke prosudbe Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora u cjelini, umjesto konfrontiranja nekih njenih izuzetnih dometa sa isto tako teže rješivim aporijama ili neodrživim tezama, kao i umjesto nekih očito potrebnih filozofijsko-komparatističkih i filozofemskih kontekstualnosti (što ih je moguće provesti drugom prilikom), smatramo nužnijim u okviru ovdje specifičnog razmatranja Vuk-Pavlovićevih pitanja i rješenja funkcionalno insistirati na barem inicijalnom *tematiziranju muzeja kao teorijskog problema,* upozoravajući na njegovu osjetljivost i relevantnost, kojom se u teorijskoj sferi reflektira iz krizne aktualnosti modernog svijeta i života, iz kulturne zbilje naše i našeg vremena.

Nedopustivo je i nesvrsishodno zatvarati oči pred vrlo jednostavnim pitanjem: ako umjetnine u muzejima — a o muzejima i galerijama umjetnosti je ovdje riječ — gube svoj iskonski smisao, svoje prvobitno značenje i punoću, gdje ih prizma muzejske estetike obezvremenjenjem formalizira i nepovratno prazni, tada podjednako uloga, odnosno zadaća, kao i sam opstanak muzeja ne tek mogu nego i moraju biti tj. doista i jesu dovedeni u pitanje. Blago rečeno: ukoliko muzeji zapravo institucionaliziraju otuđenje umjetnina od njihovih izvornih punoća i karakteristika, nisu li oni — barem što se tiče umjetnina i umjetnosti — nepotrebni? Nesvrsishodni! U radikalnije povučenim konzekvencijama: štetni.

Razumljivo je da su intencije Vuk-Pavlovića vrlo daleke takvim zaključcima. No ipak se čini kao da se ne može izbjeći onom trivijalnom prosječnom shvaćanju koje u muzejima vidi više ili manje interesantne, ponajvećma dosadne zbirke nepotrebnih stvari, ustanove u kojima se nalazi ono što možda nešto vrijedi, ali ne treba zapravo nikome, ono što, tobože, nikako više ne pripada »životu«, a svakako ne nekom sadašnjem »živom životu«, nego nekom zauvijek minulom; dakle nešto »mrtvo«. Otud je naravno samo jedan, i to dosta logičan korak do poznatog Rimbaudovog poziva »Razorite Louvre« ili futurističkog, da treba »spaliti knjižnice i muzeje«. A upravo je u muzejskoj estetici prepoznatljiv taj paradoks: dok samu sebe instalira kao ideo-

[21] Za empirijski argumentiran otklon tvrdnje o »staretinarskom duhu« muzeja i karakteru »zastarjelosti« vidjeti npr. putopisne zapise Zlatko Posavac, *»Zastarjele« institucije na novom kontinentu, o muzejima, izložbama i galerijama s putovanja po Sjedinjenim Američkim Državama,* Bulletin, JAZU, Zagreb 1982, broj 3 (53), str. 85—107. Dakako, empirijski ne znači što i teorijski, ali je argumentacija i namijenjena jednoj banalnoj, da ne kažemo bolesnoj empirijskoj situaciji u pogledu odnosa prema muzejima. U biti deformiranoj i nihilističkoj. Inače, naravno, da za muzej vrijedi ona ista objekcija Martina Heideggera o realnom postojanju svih vrsta umjetnosti u posthegelovsko doba (*Pogovor* u raspravi *Izvor umjetničkog djela,* zagrebački prijevod iz 1959, str. 78—79). Ali ne treba previdjeti ni neke relevantne empirijske podatke, činjenice iz kruga »efemernih« vijesti: »u posljednjih petnaestak godina muzeji postaju svjesniji svoje magistralne uloge u zaštiti i kontinuiranju identiteta. U tom razdoblju broj muzeja u svijetu

logiju »čuvanja« »vrijednosti«, kao bit, kao konstituens, ideal i temelj muzealnosti, ona je ujedno uperena protiv autentične umjetnine, koja nije više moguća bilo kako drugačije no kao muzejska, dakle »mrtva«. Vuk-Pavlovićeva analitika muzejske estetike daje naslutiti dvosjeklost rezultata, prem je on posvetio pažnju samo jednoj strani, dok je druga ostala implicitna. Mjestimičnih naznaka za smjernice rješenja ima dovoljno tako da se ne može na račun Vuk-Pavlovićevog estetičkog koncepta knjižiti načelnu diskvalifikaciju muzeja kao institucije.

Zato je nužno okviru Vuk-Pavlovićevih analiza, ne samo radi koherencije njegovih shvaćanja nego i radi zbilje kulturnopovijesne nam suvremenosti kulturnog i duhovnog života našeg svijeta, duhovnog nam bitka uopće, pokazati kako je novovjeka »muzejska estetika«, ili, kod Gadamera, »estetička svijest« s (muzejskim) čisto »estetičkim razlikovanjem«, samo jedna strana tog fenomena, koja dijalektički ukazuje i na drugu — to jest: da bi se umjetninu moglo nečemu, pa i njoj samoj otuđivati kao muzealnu, zbiljski je u njoj ukinuto-sadržana, barem virtuelno, njena izvorna punoća, dignitet i autentičnost. Muzealna izolacija ukinuto-sadržano ukazuje na jedan neformalizirani, više nego samo »čisto« muzealni odnosno muzeološki *smisao*, onaj koji nije samo muzejski, respective muzeologijski, nego na neki način dopušta uzajamna osvjetljenja pred-muzejskih i u muzeju sačuvanih ili otkrivenih momenata. Samo, dakle, ukoliko se ne svodi na puku muzealizaciju (kojoj, ipak, uvijek primarno i svagda optimalno te znanstveno najstručnije mora zadovoljiti, jer se bez toga nije ni doprlo do nivoa problema), muzej kao muzej ima svoje opravdanje, zadobivajući svoj relevantan i pravi živi smisao. Opravdan je kao institucija, opravdan je njen smisao. Sasvim u duhu Vuk-Pavlovićeve deskripcije: »kaže li se u bilo kojem smjeru nečemu ili o nečemu da ima smisla, potvrđuje se time opravdanost njegova opstojanja, upravo reći njegovo pravo da bude što jest. Pita li se za smisao nečega, pita se u bitnosti za razložnost njegova bitka ili njegova opstanka«[22].

Smisao se, dakle, muzeja umjetnosti ne dovršava muzealiziranjem umjetnina, nego ih muzej — unatoč i usprkos muzejskoj estetici — mora moći osvijetliti, omogućiti im da zasvijetle u svojoj izvornoj punoći, koja nije samo muzealna i samo estetska, niti određena jedino tzv. »muzejskom estetikom«. Na taj se način, ukoliko je to moguće, istodobno ponavlja i evocira prvobitnu bit umjetnine, razabire njene intencije i autentične vrijednosti, a ujedno dodaje (otkriva) novi horizont. Ali, muzealiziranje je i tada momenat koji ne može biti pre-

se udvostručio: svaki dan, u prosjeku, u SAD nastaje po jedan novi muzej, u Velikoj Britaniji je to po jedan tjedno, a i drugdje je slično.« Tomislav Šola, *Poziv na uzbunu*, Vjesnik, Zagreb XLVII/1987, od 11. ožujka, br. 14187, str. 11. (Ako se i pretjeralo — simptomatično je!)

[22] Pavao Vuk-Pavlović, *Filosofije i svjetovi*, pod generalnim naslovom *O smislu filosofije*, u ediciji »Filozofijske studije«, 1, izdanje Instituta za povijest filozofije Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1969, str. 32.

skočen, on konstituira muzej, bez njega ni nema muzeja. Ili, drugim riječima: nema li muzeja i nisu li umjetnine muzealizirane, njima ne prijeti tek otuđenje od neke izvornosti odnosno punoće, nego im prijeti uništenje i propadanje u kojem gasi, s kojim umire svako moguće oživljavanje ili svako sadašnje ili buduće osmišljavanje.

Da bi umjetnina, sačuvana i cijenjena, i u muzeju bila djelovna kao umjetnina, ona (očito!) ne smije pasti na slučajnost ili voluntarizam muzealaca da bude tretirana kao puki »estetski« odnosno »znanstveni« bolje ili lošije smješten, bolje ili lošije čuvan, ali in ultima linea ipak samo muzejski eksponat. Da bi se postiglo nešto više, potrebno je i muzeju povisiti, povećati zadaće. Zato nam se ne čini prihvatljiva, čak i u sklopu Vuk-Pavlovićevih pogleda, teza kako je »ponajznatnijom funkcijom muzeja« da »u najširem i najbitnijem vidu« bude »sredstvo svojevrsne informacije«, čime je »utjecaj muzeja« orijentiran »na izrazito intelektualnom, ne na emocionalnom tlu«, pa mu »djelovanje njegovo pada u prvom redu, a neće biti tu izuzetak ni zbirke s područja čiste umjetnosti, nužno u krug obrazovanja i razumijevanja, a ne ... u doseg svestrana nekog odgajanja i bilo široke vrste doživljavanja ...«[23].

Teza jedva da može funkcionirati ukoliko se zadaće muzeja konstituiraju samo iz tzv. muzejske estetike, ali je u sklopu Vuk-Pavlovićevih estetičkih nazora time jednom za vazda zatvorena mogućnost da se kroz muzej, muzejem, pristupi umjetninama kao — umjetnosti, tj. da ih se u suživljaju identificira ili otkrije kao »upredmećenu duševnost«.

Umjesto da muzeji budu samo mjesta *informacije*, očito je, u duhu i slovu vlastitih Vuk-Pavlovićevih pogleda — ukoliko uopće želimo reći da su muzeji umjetnosti mogući, a da u njima ne bude umjetnost likvidirana kao umjetnost! — muzeji jesu ili bi morali biti mjesta *komunikacije*, budući da je samo u komunikaciji moguće preko doživljaja uspostaviti suživljaj, čime se jedino doseže pravi estetički uvid, tj. punoća onoga što je označeno kao *»upredmećena duševnost«*. Naravno, ne bilo kakva komunikacija, ne bilo koje saopćenje ili su-općenje, nego bitna komunikacija, bitno su- ili sa-općenje, bitni su- ili sa-obraćaj[24].

Suglasno ranije već naznačenoj usporedbi s Gadamerom, ovdje nam za rasvjetljavanje problema može poslužiti jedna njegova britka objekcija: »Tek otkako više nemamo mjesta za slike, ponovno postajemo svijesni da slike nisu samo slike, već da one traže svoje mjesto«[25].

[23] Pavao Vuk-Pavlović, *Umjetnost i muzejska estetika*, Skopje 1963, str. 11; isto u *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 35 i 36.

[24] *Saobraćaj* nije isto što i *promet*. Zato i možemo govoriti o saobraćanju s nekim, o pismenom ili usmenom, osobnom, privatnom ili službenom suobraćanju, saobraćanju odnosno saobraćaju.

[25] Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, (1960), Sarajevo 1978, Prvi dio, II, 2., a., str. 166.

Ako su, dakle, u moderno doba još jedino mjesto za sliku muzeji, onda oni moraju moći da umjetninu prezentiraju kao umjetninu, u izvornoj punoći upućujući na »aktualnost (umjetnine) *u iskonskom* svom smjeru«[26]. Dakle: muzeji moraju ili bi trebali biti mjesta gdje je slika više nego puka slika, više nego obojena ili neobojena ploha u okviru, gdje su slike više nego muzejski eksponati preparirani muzejskom estetikom, mjesta gdje se, naprotiv, slike javljaju ili mogu javiti u svojoj hermeneutičkoj punoći. Ukoliko to muzeji ne čine ili ne mogu učiniti, ponovno je dovedena u pitanje umjetnost sama, koje tad, zapravo, unatoč nagomilanih eksponata po muzejima moderne umjetnosti, kao umjetnosti više nema. Ono što se naziva eksponatima samo se još po nekoj kvazikulturnoj inerciji pribraja umjetnosti, ali to zapravo više nisu — umjetnine. Tu, naime, i jest situiran dio krize moderne kulture, viđen kroz prizmu problematike muzeja, njegovog smisla i opstanka.

Da muzealiziranje lišavanjem umjetnina njihovog izvornog smisla ili prvobitne namjene ni u kom slučaju ne znači definitivno uništenje tog smisla, koje bi ga činilo jednom zauvijek nedostupnim, čak i kao slutnje ili odbljeska, izvedivo je iz samog umjetničkog djela prema njegovoj *komunikacijskoj biti.* Jer umjetnička su djela i prema Vuk-Pavloviću »duhovni objektiviteti, kojima kao da je zaustavljen u neku ruku živi tok duševnosti, sapet u ustrajno vrijeme vječnog *'sad'* tako da se u svojoj objavi posredstvom svog prikaza *mogu ponoviti* odnosno da hoće ponovljeno izazvati doživljaj kojim je prikazana duševnost izravno bila otkrivena, zahvaćena, *komunikaciji namijenjena*«[27].

Ako je, dakle, imanentno umjetnini da »hoće ponovljeno izazvati doživljaj« ukoliko se zbiva kao komunikacija, tada je to načelno moguće i za umjetnine u okviru muzeja. Ostajemo kod ovog »načelno«, ne ulazeći momentano u razmatranje opsega identiteta, modifikacija, mijena koje nastupaju tijekom vremena itd. Postavlja se stoga načelno pitanje: što to muzeji mogu i trebaju oživjeti, a da umjetnina ne ugasi kao umjetnina? Očito upravo baš ono što sami najviše zastiru ili čak potpuno gase, kako se to vidi u analizi muzejske estetike kod Vuk-Pavlovića ili estetičke svijesti kod Gadamera. Ako se, dakle, jedan od najtežih efekata ili, direktnije rečeno, defekata formaliziranja muzejskom estetikom sastoji u tome što umjetnine obezvremenjuje, tj. lišava ih vremenskog, što će tad u strožim konzekvencijama značiti upravo

[26] Pavao Vuk-Pavlović, *Umjetnost i muzejska estetika,* Skopje 1963, str. 10; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 35. Kurziv u citatu Z. P.

[27] Pavao Vuk-Pavlović, *Doživljaj, duševnost i estetički uviđaj, Osnovi estetike* I., *Pristup,* Skopje 1968, str. 45. U knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 139. — Potrebno je napomenuti kako je za Vuk-Pavlovića ovo »vječno 'sad'« vječni tijek duševnosti kao vremenotvorne, jer on razlikuje ovo *dinamično* vrijeme od *statičkog,* brojivog vremena, koje je vrijeme ure. Ipak, ni formulacija ni sam koncept nisu bez mogućih teškoća i ozbiljnih prigovora.

baš i povijesnog konteksta, tada je shvatljivo da je ono što se zahtijeva od muzeja — senzibilizacija za vrijeme, za povijest, za vraćanje umjetnini njene povijesnosti odnosno otvaranje povijesnosti za umjetninu, jer se ona samo kroz povijesnost otvara u svojoj izvornosti. Budući, pak, da je po Vuk-Pavloviću vremenotvorna duševnost (kao što je pravi temporalitet kod Heideggera vezan za egzistenciju, tj. Da-sein ili tubitak), to se može očekivati da će preko, neka uvjetno bude rečeno, *ponovnog ovremenjavanja* umjetnine, tj. ukoliko muzej bude u stanju otvoriti umjetninama dimenziju *prave povijesnosti,* ujedno biti dosegnut kao moguć kontakt s umjetninom kao upredmećenom duševnošću. Oživljavanje umjetnine kao umjetnosti u muzeju ne može se, dakle, postići nikakvim popratnim cirkusima u i oko muzeja; time se, naime, upravo još više gubi odnosno kadgod čak namjerno skriva smislenu punoću. Životne, vitalne, smislene i aktualne vrijednosti svoje vlastite i umjetninâ kao umjetninâ otvaraju muzeji otvaranjem, aktualiziranjem povijesnosti, koja, naravno, obuhvaća sve tri ekstaze vremena: prošlost, sadašnjost i budućnost.

Ima li za ovu smjernicu rješenja potvrda u Vuk-Pavlovićevim izvodima? Vrlo eksplicitnih! Citirajmo: »Stoga se muzejskoj estetici, koliko u vidu svojega shvaćanja i usmjerenosti svoga tumačenja miče umjetničko djelo s njegova povijesna mjesta te ga oslobađa socijalne njegove uvjetovanosti nastojeći da ga prozre s ahistoričkoga i apstraktno monističkoga stajališta, može staviti nasuprot *uvažavanja historičkog promatranja*«[28]. No Vuk-Pavlović dodaje kako »nema sumnje«, da će i *historički orijentirano promatranje* (kurziv Z. P.) i vezano uza nj konkretno pluralističko razumijevanje umjetničkih djela imati svoje teškoće; ... « prem je to ipak način »kako bi se, koliko je moguće, doprlo do spoznaje bistvenosti konkretne umjetnine ...[29].

Pita se sad gdje i kako, ili, bolje rečeno, čime, kad i na koji način mogu *muzeji* umjesto da estetičkim formaliziranjem »obezvremenjuju« umjetninu biti senzibilizirani za vrijeme i otvoreni za povijesnost, kojom tad jedino mogu afirmirati umjetninu kao umjetninu, otvorivši se koliko je moguće smislenoj i doživljajnoj punoći. Kod Vuk-Pavlovića nema direktnog i jednoznačnog odgovora na ovo pitanje. Ali, ukoliko se pomnije razmisli, zaključak je nedvouman: to nije vrsta muzeja, nego njegov *postav;* ili točnije: koncepcija fundusa na kojem je izgrađena koncepcija postava; i zatim: onog postava koji je pri uspješnoj i dostojnoj provedbi moguć kao prava, bitna komunikacija. Da se vrijeme, da se povijesno vrijeme reflektira na ili kroz postav uvažavao je, naravno, i Vuk-Pavlović, pa je i dotakao taj problem. Ali,

[28] Pavao Vuk-Pavlović, *Umjetnost i muzejska estetika,* Skopje 1963, str. 36; u knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 71; kurziv u citatu Z. P.

[29] Pavao Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 36; u knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 72. — U pogledu termina *bistvenost* vrijedi sve isto što je navedeno u bilješci 2, budući da fonetski oblik pisanja tog pojma može voditi u zabunu i zabludu.

jer usput, pomalo neoprezno, a u konzekvencijama iz nekih neprihvatljivih polazišta dijelom i s tvrdnjama koje podliježu kritici. Vuk-Pavlović tako kaže: »Potreba je naime obnove muzeja bitna, a ta okolnost iznosi i opet na vidjelo usredotočenost njegovu na obavještajnu funkciju. Jer kako u muzejskome prostoru 'stvar' mijenja svoje predmetno značenje u jednoznačnom smjeru i smislu jedne iste upravo muzejske svrhe nastaje i potreba da se sami postavi mijenjaju s promjenom glavne usmjerenosti interesa, ukusa, gledišta društvene sredine i vremena«[30].

Da je u toj formulaciji postav impregniran vremenom, da ga suodređuje povijesno vrijeme, vidljivo je na prvi pogled. Čak možda i previše. Jer Vuk-Pavlović na istome mjestu nastavlja tvrditi kako »muzejski izložak treba sveđ nanovo 'osvježiti', kako mu ne bi ponestala sposobnost da privuče na sebe pažnju. Određeni postavi mogu s vremenom gubiti potrebnu snagu da učine predmete privlačnima, 'zastaruju', pa ih treba preudesiti«[31]. Evidentno, Vuk-Pavlović cijelu stvar i suviše pojednostavnjuje, relativizira, pa prebacuje i gotovo reducira na sektor mode. Tad i postuliranje »uvažavanja historičkog promatranja« i s njim vezano »pluralističko razumijevanje umjetničkih djela« gotovo da se utapa u *historicistički relativizam* tipa pozitivističkog 19. stoljeća — i to nepopravljivo. I psihologistički: vulgarno subjektivistički relativizam kuca na vrata. Jer već i sam razbor nalaže da se postavi eventualno mijenjaju ako se zasigurno mijenjaju nabolje ili ako im se varira princip efikasnosti, ali ne zato jer bi, tobože, 'zastarjevali' odnosno bili više primjereni relativizmu ovog ili onog ukusa. Prava potreba promjene postava očito izvire iz i shvatljiva je samo iz jednog temelja, tj. iz povijesnosti; dakle iz temelja, koji se tek reflektira kao 'suvremenost', ukus ili aktualna efikasnost, ali ne obratno. Inače sve pada u vodu već i najpovršnije interpretirane i do kolokvijalnosti otrcane, a ipak ne manje ozbiljne i smislene izreke: *de gustibus non disputandum est.* Vuk-Pavlovića na rub ove trivijalnosti gura, kako je već istaknuto, i za sam njegov koncept neprihvatljiva i pogrešna pretpostavka da muzej ima primarno »obavještajnu funkciju«, informacijsku, a ne komunikacijsku. Jer se informacijski karakter može utopiti u relativizmu historizma, dok je komunikacija, ukoliko je zbiljska, a kao zbiljska, bitna, autentično aktuelno mjesto dosizanja nerelativizirane (hermeneutički vidljive) povijesnosti; njene strukturalne kontekstualnosti, upotrijebimo li tu modernu frazu.

Naravno da je Vuk-Pavloviću podjednako stran svaki površni relativizam, kako banalni, tako i onaj historizma, pa dakako i onaj koji bi proizlazio iz stroge znanosti (prema Vuk-Pavlovićevoj spoznajnoj te-

[30] Pavao Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 13; u knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 38.

[31] Pavao Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje, 1963, str. 13; u knjizi *Duševnost i umjetnost,* Zagreb 1976, str. 38.

oriji s jedne i razlikovanju dva tipa vremenitosti s druge strane). Neprimljen je cjelini Vuk-Pavlovićeve filozofije kao i sustavno razvijenom njegovu estetičkom nazoru. Uostalom na drugom jednome mjestu, kao i u drugim spisima gdje bi se pojavila tematika analogna ovoj muzealnoj, Vuk-Pavlović expressis verbis određuje svoj stav koji ne dopušta trivijalni relativizam, a niti je relativizirani historizam: »Muzejni postavak, (= postav, op. ZP), o kojem je govor, nije dakako slučajan. Svojevrsno muzejstveno stajalište prema muzejskom izlošku ima svoj razlog, koji se može tražiti u bistvu i značaju muzeja samog i unutrašnje njegove organizacije, iako mu je, dašto, posljednje korjenje u *čovjeku epohe*«[32]. Vrlo je simptomatično po Vuk-Pavlovićevo filozofiranje, odnosno njegovu estetiku i drugo, srodno mjesto, gdje se ne govori tek o muzeju i njegovim eksponatima, nego o umjetnosti naprosto: »Bit će, naime, da promjena određena vremenskog stila stoji do promjene *čovjeka epohe*«[33].

Ako dakle muzejski postav zavisi od »čovjeka epohe«, onda to nije subjektivni voluntarizam, kako se kome svidi ili »kako vam drago«, *(As you like it)*, niti relativizam privatnog ukusa, no isto tako ni historicistički relativizam »danas ovako, sutra onako« i »navek je bilo da je nekak bilo«. »Čovjek epohe« signalizira epohalni karakter vremenitosti, povijesnu epohalnost, pa je i sam muzej, kao institucija, kao i njegov postav, zajedno s karakterom shvaćanja umjetnosti, epohalno determiniran[34]. Time je izrečen onaj potrebni postulat nerelativizirane povijesnosti, shvaćanje, koje bi, kvalificirano Heideggerovim terminom. trebalo izmaći »vulgarnom« shvaćanju vremena i povijesti. Koliko bi takva kvalifikacija funkcionirala i koliko cijela ta tematika tempora-

[32] Pavao Vuk-Pavlović, op, cit., Skopje 1963, str. 21; u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, str. 51; Kurziv Z. P.

[33] Pavao Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 33; isto u knjizi *Duševnost i umjetnost* Zagreb 1976, str. 68; kurziv Z. P. — pojam *epohalnosti* rabi Vuk-Pavlović i na drugim mjestima, primjerice u tekstu *Duševnost i umjetnost, Osnovi estetike* II, Godišen zbornik... knjiga 22, str. 50, 58, 67 i drugdje, što se u knjizi *Duševnost i umjetnost*, Zagreb 1976, u poglavlju pod naslovom *Put k umjetnini* nalazi na str. 201, 212 i 223. Navest ćemo bar jedno mjesto: »Tako se pogledom na umjetničko stvaranje može reći da je zajedno sa svojim pretpostavkama općenito prema vremenskom svom žigu *epohalno*, a po osnovi duševno-duhovnih odnosa *socijalno uvjetovano*«; Skopje 1970, str. 50; Zagreb 1976, str. 201; kurziv u citatu Z. P.

[34] Treće poglavlje Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, u zagrebačkom izdanju poglavlje s naslovom 3. *Estetika muzejskog izloška*, započinje vrlo značajnom konstatacijom; »Duh muzejstva vrši u kulturi novoga doba kako na umjetničke smjernice i estetičku problematiku tako napose i na međusobni odnos između umjetnosti i estetike i uzajamičnu im djelovnost utjecaj, koji zadire bitno u svijest epohe, estetsku svijest, na kojoj se temelje i slaganja i razmimoilaženja u shvaćanju umjetničkih vrednota, zadaća i svrha. Naročito će prevlast artističkoga činioca nad sadržajnim pri umjetničkom ocjenjivanju pod dojmom muzejstvena shvaćanja voditi samo estetsko zrenje u nove kolotečine«; Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 25; Zagreb 1976, str. 56.

liteta kod Vuk-Pavlovića podliježe kritici, nije moguće ovdje raspraviti pobliže. Dovoljno je bilo tematiku oteti voluntarizmu i historizmu, dobivajući kao rezultat spoznaju da je dimenzija prave, višedimenzionalne i kompleksne povijesnosti ona koja otvara pravi pristup umjetninama, koja ih orijentira u njihovu muzealno trajnom aktualitetu, a koja u tom pogledu opravdava i smisao postojanja muzeja umjetnosti. Otud je onda nužno još jednom dodati (korelativno determiniranju komunikacije), kako nije riječ o bilo kojoj i bilo kako skalupljenoj »povijesti«, nego baš o povijesnosti kao biti povijesti, podjednako samog događanja (dogodovštine, događajnice, slovenski: zgodovine), kao i horizonta historiografije (priče i znanosti, pri-povijesti, po-vijesti): nečeg bitnog, esencijalnog, u čijem se sklopu očituje i prepoznaje *smisao.*

Izvod se ne smije pobrkati s Vuk-Pavlovićevom formulacijom »da čak i muzej čiste umjetnosti zahvaljuje svoju privlačnost više historičkome odnosno kulturnohistoričkome i prema tome navlastito spoznajnom (= intelektualnom op. ZP) interesu negoli izrazito estetskome i smjeranju u tom vidu upravljenu prema neposrednu doživljavanju«[35]. U samoj formulaciji je, naime, čitko da Vuk-Pavlović ovdje »historičko ili kulturnohistoričko« uzima u smislu intelektualnog interesa, u tvrdoglavom insistiranju na informativnoj funkciji muzeja, a ne u smislu ni doživljajnosti ni povijesnosti povijesti preko koje se jedino može otvoriti pogled na umjetnine ukoliko su nešto više od muzejskog inventara ili njegove statusne tržišne vrijednosti. U tom aspektu očita je simplifikacija problema i *opasnost propadanja u historizam.* Pa ipak, nužno je konstatirati suprotno: prije nego inventaru muzeja (kao pukom skupu više ili manje vrijednih stvari) umjetnine u tom smislu pripadaju kao muzejski eksponati, ako se slobodnije izrazimo, inventaru kulturnih dobara kao nenadoknadivih nosioca predaje, onoga što se tradira. Mogli bismo reći da čak i kao materijalna dobra, fizičke stvari pripadaju »objektivnom duhu« neke zajednice, naroda, nacije, ljudstvu nekog društva ili čovječanstva[36]. Utoliko je nužno tvrditi: kao umjetnine te stvari svojim smislom nisu tek otvorene poviješću i kroz povijesnost, nego i same čine povijesnost, suodrednice su povijesnosti. Umjetnine su, ako jesu, konkretna forma povijesti, konkretna povijest, njena zbilja; integralni su dio neke konkretne povijesti, njene istine ili neistine. Punoća ili praznina, smisao ili — besmisao. U prilog tomu

[35] Pavao Vuk-Pavlović, op. cit., Skopje 1963, str. 26; isto *Duševnost i umjetnost* Zagreb 1976, str. 58.

[36] U tom smislu valja podsjetiti na spoznaju koju respektira i razrađuje Heidegger: »Stvarnosti djela podjednako bitno pripadaju oni koji stvaraju, kao i oni koji čuvaju«. (*Izvor umjetničkog djela* u zagrebačkom prijevodu str. 69). Heidegger tu spoznaju međutim i povijesno konkretizira na više mjesta: »Izvor umjetničkog djela tj. istodobno onih koji stvaraju i onih koji čuvaju, to će reći povijesnog tubitka nekog naroda, jest umjetnost«; Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela* u knjizi *O biti umjetnosti,* Zagreb 1959, str. 76. Nije ovdje na odmet usporediti što u tom smislu kaže za *narod* Hegel u *Enciklopediji.*

eksplicitno govore, kako je upozoreno na početku ovih razmatranja i što sad u novom svijetlu treba istaći još jednom, ostali Vuk-Pavlovićevi spisi. Tu je prvenstveno traktat *Filozofije i svijetovi,* a navlastito eksplicitno važna rasprava pod naslovom *Značenje povijesne predaje,* gdje Vuk-Pavlović doslovce kaže: »*predaja (je) iskon i preduvjet povijesnosti čovjeku sudbinskog događanja*«[37]. No daljnje razmatranje u tom smjeru već nas udaljuje od ovdje zadane tematike.

Završno se, međutim, upravo iz navedenog izvoda može zaključiti kako nerazumijevanje ili razaranje predaje znači nerazumijevanje umjetnosti; štoviše, znači razaranje umjetnosti. Uostalom, to se čak i ne skriva kod nekih »avangardnih«, što artističkih i estetskih, što sociioloških, političkih, pa i filozofskih akcija 20. stoljeća. I to ne tek razaranje u predaji nečeg što je prošlo (»zaboravljanjem«, uništavanjem ili oduzimanjem baštine, kao ni pukim kidanjem, zatiranjem relacija spram baštine), nego isto tako nerazumijevanje i razaranje sadašnjeg, suvremenog, a potom i budućeg, slobodnog neoktroiranog svijeta umjetnosti; dakle i našeg vlastitog svijeta, naše vlastite budućnosti. Kao kod Orwela u knjizi *1984.* Falsificiranje, zamagljivanje i uskraćivanje, »pražnjenje« predaje kao prošlosti, uskraćivanje je, zamagljivanje i falsificiranje, pa i »pražnjenje« sadašnjosti zajedno s budućnosti. Zato ni »povijesne zablude« nisu samo zablude *u* i *o prošlosti* nego postaju zablude sadašnjosti i budućnosti. Otud nasuprot nihilizmu i praznoj formalizaciji postulat sadržajne punoće; a otud se umjesto muzejske estetike tobože modernog doba, pa i modernizma samog, postulira *pravi moderni muzej.*

Muzej istinske modernosti treba — da bi se kroz temporalitet otvorio doživljajnosti komunikacije — biti orijentiran, upravo konstituiran povijesnošću. Vuk-Pavlović je to rješenje naznačio »uvažavanjem historičkog promatranja« kao adekvatnog pristupa, te bi ga trebalo tek dopuniti hermeneutičkim »stapanjem horizonata«. I eventualno povući radikalnu konzekvenciju, koju Vuk-Pavlović sam nije povukao: *povijesnošću orijentirani muzej,* ukoliko uspijeva nasuprot muzejskoj estetici (modernog doba i modernizma), umjesto formalizacije sačuvati smislenu spregu sadržaja i forme, nečeg umjetninama izvornog i autentičnog, tad umjesto »pražnjenja« možemo na umjetninama, parafraziramo li još jednom jednu Gadamerovu sintagmu, uočiti, mi bismo rekli, *prirast smisla;* (Gadamer: »prirast bitka«). Muzej tad više ne može, a posebno ne muzeji umjetnosti, biti, kako se isuviše olako uobičajilo uzimati, neka ropotarnica neupotrebljivih, »zastarjelih« i žive suvremene aktualnosti lišenih stvari.

Postulat razumijevanja povijesnosti postaje tako bitan za profiliranje muzeja i muzealnosti kako se nadaje iz kritičkog čitanja Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika,* u čemu istodob-

[37] Pavao Vuk-Pavlović, *Značenje povijesne predaje,* Filozofijske studije 2., Zagreb 1974, pod zajedničkim naslovom O *značenju povijesnih smjeranja,* str. 88.

no valja vidjeti onu ranije istaknutu izuzetnost i specifičnost baš tog Vuk-Pavlovićeva estetičkog spisa. Ali u toj bitnoj ulozi povijesnosti prepoznatljive su onda i one moguće dalekosežno pogubne konzekvencije ukoliko dođe do »zaborava povijesnog« u blažoj, Heideggerovoj frazeologiji, ili čak nasilnog »potiskivanja povijesnog«, kako se direktno izražava Marcuse, jasno upozoravajući da to tad više »nije akademsko, već političko pitanje«[38]. U tom pogledu razaranje muzeja i pražnjenje umjetnosti podjednako priređuju: nerazumijevanje predaje i povijesnosti, kao i brutalno, fizičko onemogućavanje slobodnog tradiranja, ponekad čak uništavanjem baštine — od ljudi do institucija i stvari, od zgrada do... grada. Ne mora to svagda biti destrukcija već postignutog, to je najevidentnija verzija, nego su to često paklenska ometanja konstituiranja kulturnog života ili čak namjerno vođenje u krivom smjeru vitalnih zadaća muzeja i duhovnog života[39].

Isticanje determinatornog značenja povijesnosti — kako ju otkrivamo pri problematizaciji muzeja, muzejske estetike odnosno umjetnosti same — obvezuje nas upozoriti na nešto što je toj tematici implicitno i presudno, a da Vuk-Pavlović o tome ne raspravlja u svom »uvažavanju historiskog promatranja«. Neka nam stoga bude dozvoljeno pozvati se na Heideggerove distinkcije, ako već ne opravdano ičim drugim, a ono barem bliskim povijesnim horizontom i doslovce vremenskom blizinom početno konstatirane datumske relacije između *Spoznajne teorije* (1926) i *Sein und Zeita* (1927). Mislimo pritom na ono poznato Heideggerovo razlikovanje *prave* i *neprave* povijesnosti. Jer ako je povijesnost u nečemu bitna, presudna, tad nam je očito stalo do *prave povijesnosti* također i za razumijevanje umjetnosti, no i u orijentiranju odnosno konstituiranju muzeja. Upravo zbog ove relevancije za shvaćanja umjetnosti u 20. stoljeću i potrebno reinterpretiranje karaktera odnosno funkcije muzeja, što nam se čini neizbježnim nakon razmatranja problematike otvorene Vuk-Pavlovićevim poticajima, citirat ćemo to važno, a inače vrlo poznato mjesto in extenso: »U nepravoj je povijesnosti... izvorna protegnutost sudbine skrivena. Kao Se-ličnosti nepostojan, tu-bitak (= čovjek op. ZP) osadašnjuje svoje 'Danas'. Očekujući slijedeće Novo on je već zaboravio Staro. Se (das Man) izbjegava izbor. Slijepo za mogućnosti, ono ne može ponoviti Bilo, nego ga samo pamti i održava preostalo 'zbiljsko' bivšeg Svjetsko-povi-

[38] Herbert Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije*, (1964); Sarajevo 1968. str. 102. »Potiskivanje ove dimenzije (tj. 'druge' što će reći dimenzije misli, ali kao *povijesne dimenzije)* u društvenom totalitetu operacionalne racionalnosti je *potiskivanje povijesti*, a to nije (samo — op. ZP) akademsko, već političko pitanje«.

[39] Kako se mukotrpno i krivudavim putevima rađa jedna muzejska institucija poučno je vidjeti na primjeru kratke geneze nastojanja da se formira i očuva u Hrvatskoj takvu instituciju kao nacionalnu. Jelena Uskoković, *Osamdeset godina Moderne galerije u Zagrebu, Građa za interpretaciju i povijest razvitka,* »15 dana«, Zagreb XXVIII/1985, br. 8, str. 22—31.

jesnog, ostatke i postojeći glas o njima. Izgubljeno u osadašnjavanju Danas, ono razumije 'prošlost' iz 'sadašnjosti'. Vremenitost prave povijesnosti, naprotiv, kao istrčavajući-ponavljajući trenutak, *razosadašnjenje* je toga Danas i odvikavanje od običnosti Se. Nepravo povijesna egzistencija opterećena ostavštinom 'prošlosti' postale njoj samoj neprepoznatljivom, traži Moderno. Prava povijesnost razumije povijest kao 'vraćanje' Mogućeg i zato zna, da se mogućnost vraća samo ako je egzistencija sudbinski-trenutačno otvorena za nju u odlučnom ponavljanju«[40]. Tome je radi jasnoće i tematske sprege s problematikom otvorenom Vuk-Pavlovićevim razmatranjima potrebno dodati još i Heideggerova stroga određenja: »U odlučnosti sadržanu istrčavajuću predaju sebe jednome Tu trenutka, nazivamo sudbinom. U njoj je ujedno utemeljen udes (prevodivo još i sa *sudba* ili *usud*, op. ZP), pod kojim razumijemo događaje tubitka u subitku s Drugima. Sudbinski udes može biti u ponavljanju izričito dokučen u pogledu svoje povezanosti s naslijeđenom baštinom. Tek ponavljanje čini tubitku očitom i Heideggerova stroga određenja: »U odlučnosti sadržanu istrčavajuću njegovu vlastitu povijest... *Iz fenomena predanja i ponavljanja, ukorijenjenih u budućnosti*, postalo je razgovjetno, zašto događanje prave povijesti ima težište u bilosti«[41]; s tim, dakako, da imamo trajno na umu da je bît povijesti, »*Povijesti* je kao načinu bitka tubitka korijen... bitno u *budućnosti*«[42]

Iz ovog dosega i domašaja Heideggerova horizonta, te jasno naglašenih distinkcija, postaje, držimo, još razaberivije što znači povijesnost povijesti u orijentiranju muzeja i »uvažavanju historičkoga promatranja« odnosno pristupa umjetnosti: ne puko kronološki, ne iz »vulgarnog« shvaćanja vremena i povijesti, dakle ne ni evolucionistički ni historicistički,[43] nego baš u traženju povijesnosti povijesti, koja i ne mora biti, kao što kod Vuk-Pavlovića i nije, utemeljena egzistencijalno. Pa ukoliko nam se čini da je Vuk-Pavlovićeva estetička misao, i pored izuzetne lucidnosti posustala mjestimice, a dijelom i limitirana općim njegovim filozofijskim nazorom, na isti način kao što je njime sustavno nošena i omogućena, to bi već misaona nužnost da teze rasprave *Umjetnost i muzejska estetika* omjeravamo i projašnjavamo evropskom kontekstualnošću, no i evropskim i svjetskim dimenzijama, u koordinatama mislioca, kao što su Heidegger i Gadamer, smatramo da već i ta okolnost govori ne tek o specifičnosti, nego i o važnosti, o rangu, o razini, o njenoj teorijskoj i filozofijskoj relevanciji. A to i nije baš malo. Otud, nadamo se, ni ovo razmatranje nije bilo uzaludno, uko-

[40] Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme* 1927; u prijevodu Zagreb 1985, paragraf 75, str. 444—445.

[41] Martin Heidegger, op. cit., paragraf 74, str. 439, kurziv Z. P.

[42] Martin Heidegger, op. cit., paragraf 74, str. 438—439; kurziv Z. P.

[43] Usporediti u knjizi Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, dodatak *Hermeneutika i historizam*, prema izdanju Sarajevo 1978, od str. 540 dalje.

liko je uspjelo bar naznačiti zamašnost i razmjere problema što ih i kako ih u povijesnom aktualitetu našeg stoljeća otvara Vuk-Pavlovićeva filozofija umjetnosti.

3.

Ako rezimiramo i povučemo potrebne konzekvencije iz provedenog razmatranja problema što ih je provociralo tematiziranje Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika*, tad ih je nužno svesti na tri glavna momenta, kako u pogledu pozitivnih rezultata, tako i s obzirom na potrebnu kritičnost. U prvom aspektu valja istaknuti Vuk-Pavlovićevo otkriće specifičnosti »muzejske estetike« kao efekta muzealiziranja. U tom pogledu ne samo da su moguće nego su, vidjeli smo, često i u teorijskom pogledu instruktivne analogije s Gadamerovom kritikom instaliranja neke posebne estetičke svijesti uočavanjem »estetičkog razlikovanja«, odnosno ne-razlikovanja. Zasluga je, dakle, Vuk-Pavlovićeva što je u horizont novije povijesti hrvatske filozofije i estetike uveo jednu od najrelevantnijih estetičkih tema epohe otkrivajući ujedno za nas i specijalistički važan *efekat muzealizacije*, koji ne može ni izvan estetike i filozofije ostati bez konzekvencija; ne bez reperkusija na povijest umjetnosti zajedno s muzeologijom.

Drugi je, središnji momenat, očitavanje orijentiranja i smisla muzeja, povijesti umjetnosti (kao struke i znanosti), pa i povijesnog događanja, zbivanja umjetnosti same svagda iz *povijesnosti povijesti*.

U pogledu trećeg aspekta, tj. kritičkog odnosa prema rezultatima Vuk-Pavlovićevih izvoda valja osim nehotične, neoprezne opasnosti historizma ipak ukazati još i na okolnost da su Vuk-Pavlovićeve analize provedene samo na temelju »muzealnog efekta« (odnosno, kad smo već bili sebi dozvolili taj izraz, *defekta* muzealizacije), a ne iz pronicanja problema *bitne konstitucije* muzeja kao takvog. Bit se i smisao muzeja, naime, ne može razabrati samo iz njegove geneze (historijata), niti se iscrpljuje tek jednom od mogućih funkcija (kod Vuk-Pavlovića — informativnoj, obavijesno-intelektualnoj). Naprotiv, uvid u temelj konstitucije muzeja može se dobiti samo načelnom analizom onoga što svaki muzej faktički konstatira kao zbiljski. A to su: *postav* (kojeg Vuk-Pavlović spominje) i *fundus* (kojeg ne spominje). Analizom njihovog smislotvornog orijentiranja, njihovog smisla, i to na taj način da razaberemo kako se *postav* očito pojavljuje svagda kao zaokružena, u svakom danom povijesnom trenu zbiljski doista vrijednosno »dovršena« cjelina i, uvjetno rečeno, kao »zatvoreni sistem«, otvoren samo za bitno povijesne mijene, dok je *fundus* vođen istim smislom svagda »otvorena« i nedovršena cjelina! Tek u ovom slučaju konstitutivne analize i *prepoznavanja smisla muzeja iz uzajamnosti postava i fundusa* moguće je dohvatiti, a onda i ozbiljiti ono što Vuk-Pavlović sugerira kao »uvažavanje historičkog promatranja«, tj. povijesnošću orijentirani muzej. Tad je, naime, moguće suprotstaviti se, i to energično, ne-

kim čas banalnim, čas vrlo prijetećim »prigovorima«. Naime, kao što Heidegger upozorava na *vulgarno shvaćanje vremena i povijesti*, te pravu i nepravu povijesnost, tako isto treba upozoriti *na*, pa otkloniti, *vulgarno shvaćanje muzeja*. Jer ono nije ništa manje »vulgarno« kad je »stručno« i čak specijalističko. To je utoliko važnije što se problem ne tiče jedino muzeja doslovce, nego se *odnosi na djela svih umjetnosti* zajedno s njihovim historiografijama, kad im se isuviše lako pripisuje muzealnost s negativnim predznakom.[44]

I vulgarno shvaćanje muzeja, no i Vuk-Pavlovićeva lucidno identificirana »muzejska estetika« povijesna su zbilja, realitet, ali ne i jedina moguća zbilja, ne i ono što muzej kao takav još nije bio, a u svojoj biti to jest ili bi mogao biti. Moguće je, dakle, prevladati opisane oblike insuficijencije, razabiremo, iz orijentiranja povijesnošću. Ukoliko je riječ o »determinaciji« postava kod Vuk-Pavlovića, onda on tu povijesnost određuje, vidjeli smo, naznakom »čovjek epohe«, prem je taj »čovjek epohe« ostao u Vuk-Pavlovićevim estetičkim spisima neodređen. Eksplicitno je, međutim, utvrđeno kako je cijela epoha modernog doba i osobito faza modernizma epohalno stigmatizirana muzejskom estetikom — kao epoha muzeja. Nije li to tad i čovjek epohe? Za Vuk-Pavlovića je jasno da taj »čovjek epohe« nije pomišljen kao pojedinačna svojevolja, ne kao subjektivizam pojedinca, te da ne može biti mišljen izvan cjeline povijesnog *sklopa* i stanovitog mu pripadnog *smisla*, pa da pritom ipak ne bude i nije negacija egzistencijalnog individualiteta; personaliteta, tj. (»subjektivno«) autentičnog egzistiranja. U tom pogledu očito i kod Vuk-Pavlovića vrijedi ono isto što čitamo kod Gadamera, kad kritički komentira Diltheya: »*Povijesni sklop* se, na koncu, mora razumjeti kao *smisaoni sklop* koji u osnovi *prevazilazi* (= nadilazi, nadmašuje i premašuje — op. ZP) *horizont pojedinca*« (Gadamer)[45]. Otud onda zahtjev prepoznavanja i smislenog razumije-

[44] Radi primjera usporediti u novije vrijeme polemičku intonaciju oko takve vrste problema: Svevlad Slaming, *'Muzejsko' kazalište — da ili ne*, Oko, Zagreb XIV/1987, broj 389 od 12—26. veljače 1987, str. 13. Valja napomenuti kako aberativni efekat u slikarstvu kod slikanja za muzej ne smije biti uzet doslovce, jer su drame faktično većinom pisane za kazalište i pozornicu, pa je zato kod kazališnog fenomena tekst svagda bitan, makar se to poricalo u 20. stoljeću; (vidjeti o tome Zlatko Posavac, *Kazalište, književnosti i estetika*, Dani hvarskog kazališta, knjiga XII, Split 1986). Dodajmo sa svoje strane ovom prilikom kako karakter »muzejska estetika« neprevidivo determinira gotovo sve koncertantne programe već više od jednog stoljeća. Za pisanu riječ, osobito poeziju, imaju taj »muzealni efekat« sve antologije. »Obezvremenjenje«, nivelaciju vremena i vrijednosti, upravo »ukidanje« vremena, još drastičnije provode moderni mediji (radio i televizija) koji bi navodno trebali biti oličenje su-vremenosti, a zapravo većinom reduciraju tj. falsificiraju i vrijeme i suvremenost. Da bi se u modernim medijima dosegla razina povijesne relevantnosti, a ne puke »razonode«, »zabave« i »rekreacije« tj. prizemne manipulativnosti, bili bi potrebni znatno radikalniji programski zahvati nego kod muzeja.

[45] Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, već navedeni dodatak *Hermeneutika i historizam*, Sarajevo 1978, str. 541; kurziv u citatu Z. P.

vanja, konstitucije smisla *konkretnog povijesnog vremena,* epohe dakle, i konkretne povijesne zajednice ljudstva, kao konkretnih povijesnih naroda, nacija, religija, država, društava, no i čovječanstva, svijeta kao cjeline. Pa ukoliko tad, makar samo metaforički, povijest označimo kao kolektivno *sjećanje,* tad će stvari postati još jasnije u analogiji s Heideggerovim shvaćanjima na egzistencijalnom planu ukoliko se zbiljski dogodi preokret iz popredmećenosti svijeta u autentičnu prisutnost aktualizirane umjetnosti: »*Sjećanje (Er-innerung) preobraća našu samo sprovodljujuće hoteću bit i njene predmete u najunutarnjije Nevidljivo prostora srca*«[46].

Napokon, iz svega je razaberivo da iznimnost, vrlo specifična plodnost Vuk-Pavlovićeve rasprave *Umjetnost i muzejska estetika* ne ostaje samo u okviru njenih eksplicitnih otkrića postavljanja problema i varijacija rješenja, nego znači još i otvaranje onih problemskih kompleksa što ih prepoznajemo kao relevantno aktuelne, teorijsko filozofijski temeljne, ako i nisu nominalno tematizirani. Ne moramo čak ni dijeliti Heideggerovo uvjerenje kako je »umjetnost u-djelo-postavljanje--istine« (die Kunst ist Ins-Werk-Setzen der Wahrheit), a da ipak iz horizonta povijesnosti postane plauzibilnom relacija umjetnosti spram istine. Jer sve o čemu je bila riječ, ima neki smisao jedino ukoliko izlazi na vidjelo — istinita povijest. A načelo istinite povijesti postulira tad poštivanje povijesne istine. I za umjetnost! Povijest umjetnosti, stoga, i kao događanje i kao historiografija, nije sama sobom naprosto istinita kao eksplikacija činjenica. Da je pri pisanju povijesti umjetnosti, osobito novovjeke i moderne, ne samo zatajila istinitost nego da se prečesto zatajilo istinu, valjalo bi jednako tako spoznati kao i sve moguće krize umjetnosti modernog doba. Jer je upravo po--vijesti povijesti umjetnosti modernog doba zapravo zastrta istina povijesnog događanja i potpomognut nihilizam onemogućavanja događanja istine. Muzejska praksa puki je korelat tog »duhovnog« stanja, tog stanja (objektivnog ljudskog) duha. Jedan od likova povijesne zbilje. Često jednostrano parcijalno favoriziranje ili diskvalificiranje, deformiranje smislenih sprega u dijakronijskom i sinkronijskom pogledu, preuveličano afirmiranje s jedne i jednako neargumentirano minoriziranje, čak prešućivanje i negiranje s druge strane, samo su rezultat, epifenomen jednog »povijesnog trenda«. Simptom su suvremene nam novovjeke povijesti — sve do falsifikata. Najčešće brutalnim i bezočnim nametanjem pars pro toto. I kad je o umjetnosti riječ. Umjetnička praksa i praksa pisanja povijesti suvremene i moderne umjetnosti, (zajedno s onim što se još uvijek — nitko više ne zna zašto — zove kritikom) poprima odavno već zastrašujuće razmjere. Iz takve dijagnoze i Vuk-Pavlovićeva rasprava, u kontekstu ostalih njegovih shvaćanja, neminovno u konzekvencijama upravo postulira, odnosno vodi na Hei-

[46] Martin Heidegger, *Wozu Dichter; Holzwege;* citirano prema prijevodu *O biti umjetnosti,* Zagreb 1959, str. 128; kurziv u zagradi Z. P.

deggerov stav: »*Umjetnost je povijesna, i kao povijesna ona je stvarajuće očuvanje istine u djelu*«, (»*Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit in Werk*«[47]. Stoga je smrt istine smrt umjetnosti. Iščezavanjem istine, iščezla je i umjetnost. Ili: uklanjanjem, protjerivanjem istine, uklonjena je, protjerana je i umjetnost. To isto važi za muzeje. Utoliko, ukoliko se još možemo nadati da su mjesta koja ne samo što čuvaju neke umjetnine nego čuvaju i umjetnost samu. Ne kao azil i rezervat! Utoliko su dakle i muzeji mjesta događanja istine. Ako jesu!? No zasigurno samo utoliko »muzealiziranje umjetnosti« nije antikviranje, nego jedan od istinskih oblika njenog života, doduše samo jedna, ali zato ne manje autentična i važna mogućnost njenog opstanka. Da bismo pak promislili probleme do tih konzekvencija i da bismo im zapazili dopunska i korektivna rješenja još u dvadesetom stoljeću, smatramo i ubuduće nužnim između drugih relevantnih tekstova velikih autora kao bitan poticaj respektirati Vuk-Pavlovićev traktat *Umjetnost i muzejska estetika.*

MUZEJI, UMJETNOST I POVIJEST

Razmatranja uz raspravu Pavla Vuk-Pavlovića
Umjetnost i muzejska estetika

Sažetak

Iako je interpretativno riječ o estetičkoj tematici, autor smatra važnim istaknuti historiografsku činjenicu da je Vuk-Pavlovićevo glavno djelo *Spoznaja i spoznajna teorija* objavljeno 1926, dakle samo godinu dana ranije od Heideggerovog kapitalnog djela *Sein und Zeit.* Podatak je važan utoliko, što se filozofijski izvodi cjelokupne Vuk-Pavlovićeve estetike oslanjaju na njegovu spoznajnu teoriju kao ishodište. Pa premda su sve Vuk-Pavlovićeve rasprave, koje sustavno strukturiraju njegove estetičke nazore, objavljene poslije drugog svjetskog rata, one u definiranju estetike kao nauke o doživljaju zapravo nadovezuju na nekoliko linija evropske filozofije prve polovice 20. stoljeća, te po svom karakteru na taj način integralno pripadaju onome što se naziva »evropskim kontekstom« toga vremena. Izuzetak u smjeru vremenskog povijesnog pomaka čini važna Vuk-Pavlovićeva rasprava pod naslovom *Umjetnost i muzejska estetika,* [1]1963, [2]1976, kojom su ne samo dotaknuti nego i otvoreni aktuelni problemi filozofije umjetnosti kako ih profiliraju najplodniji misaoni napori na svjetskom planu druge polovice 20. stoljeća.

U apostrofiranoj Vuk-Pavlovićevoj raspravi, nakon što je uočena činjenica da su muzeji epohalno eminentno novovjeka institucija, teorijska se

[47] Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes;* u zbirci *Holzwege.* Prijevod (Danilo Pejović) citiran prema *Izvor umjetničkog djela* iz knjige Martin Heidegger, *O biti umjetnosti,* Zagreb 1959, str. 76.

problematika razvija konstatacijom, pa interpretacijom fenomena formalizacije i obezvremenjivanja umjetninâ kao izložaka, koje, smještanjem u muzeju, ne samo što mijenjaju svoje izvorno mjesto i funkciju, nego i smisao. Definitivno su i posvema »estetizirane«, ako im to možda i nije bila prvobitna namjena. Pri prikazu evidentne srodnosti u potrebi razrade istog problema kod Vuk-Pavlovića s njegovom tematizacijom kod niza evropskih autora, pa i onih formata M. Heideggera i H. G. Gadamera, ujedno je pokazano kako je razumijevanje Vuk-Pavlovićeva shvaćanja umjetnosti također konstitutivno determinirano respektiranjem dimenzija temporalizacije i povijesnosti. Zato je upozoreno da je za uvid u Vuk-Pavlovićev estetički koncept nužno uzeti u obzir još i neke druge njegove rasprave, od kojih prvenstveno spis *Filozofije i svijetovi*, te *Značenje povijesne predaje*.

Osim interpretacije Vuk-Pavlovićevih estetičkih pogleda postupno je u izlaganju načelno postavljen problem muzeja i fenomena muzealizacije uopće, s nakanom da se spozna kako muzeji nisu i ne moraju biti skladišta mrtvih, prašnih stvari prošlosti. Umjesto zastiranja autentičnosti umjetninâ i pražnjenja njihove smislovitosti »galerističkom« odnosno muzeološkom formalizacijom (tj. »estetizacijom«) potrebno je u muzejima razaznati mogućnost otkrivanja punoće i bitnog smisla svakog umjetničkog djela. Rješenje za to dade se naslutiti kako u nadmašivanju »muzejske estetike« tako i relativizma historizma, u otklanjanju falsificiranja ili razaranja povijesti, a u pravcu razabiranja, otkrivanja i dosizanja prave povijesnosti.

MUSEUMS, ART AND HISTORY

Considerations on Pavao Vuk-Pavlović *Art and Museum Aesthetics*

Abstract

Although in interpretative terms this is a theme for aesthetics, the author considers it important to point out the historiographical fact that Vuk-Pavlović's main work *Spoznaja i spoznajna teorija* (Cognition and Cognitional Theory) was published in 1926, only a year before Heidegger's capital work *Sein und Zeit*. This is an important fact in as much as the philosophical deductions within all of Vuk-Pavlović's aesthetics rely on his cognitional theory as a source. So though all Vuk-Pavlović's articles, which systematically structure his aesthetic views were published after World War Two, they define aesthetics as a science of experience, actually extending several lines of European philosophy from the first half of the 20th century, and in their character in this way belong integrally to what is called the »European context« of that time. An exception in the direction of the time historical shift is Vuk-Pavlović's important article, *Umjetnost i muzejska estetika* (Art and Museum Aesthetics) [1]1963, [2]1976, in which the current issues of the philosophy of art are not only touched upon and opened, but they are profiled with the some of the most fruitful intellectual efforts to be found in the second half of the 20th century.

In the above-mentioned article by Vuk-Pavlović, after the fact was stated that museums are epochally modern-age institutions, the theo-

retical problems are developed with the statement, and interpretation of the phenomena of formalization and timelessness of artworks as exhibits, which, when placed in a museum not only change their original place and function, but also their meaning. They are aestheticized definitively and utterly, even though that may not have been their original purpose. When presenting the evident similarities in the need for elaborating on this same problem for Vuk-Pavlović and its treatment by a number of European authors, even such as M. Heidegger and H. G. Gadamer it is shown that Vuk-Pavlović's understanding of the concepts of art is also constitutively determined by respecting the dimensions of temporalization und historicity. It is therefore noted that one must take other of Vuk-Pavlović's articles into consideration for proper insight into his aesthetic concept, the main ones which would be *Filozofije i svjetovi* (Philosophies and Worlds) and *Značenje povijesne predaje*) (The Meaning of Historical Tradition).

Aside from interpretation of Vuk-Pavlović's aesthetic view, the problem of museums and the phenomenon of musealization in general is gradually posed in the paper, in principle. Instead of cloaking the authenticity of artworks, emptying their meaningfulness through a »gallery-istic« or museological formalization (i.e. »aesthetization«) — it is necessary in museums to distinguish the possibility of disclosing the fulness and essential meaning of each artistic work. The solution for this can be sensed as both overcoming »museum aesthetics« and the relativism of historicism, in getting rid of falsification or destruction of history, towards discerning, discovering and reaching a true historicity.