

antiumjetničke tendencije i stvarnost

zdenko
rus

Ima već više od pola stoljeća kako umjetnost našeg vremena živi u čudnom paradoksu — ostvarujući se, ona to čini nijekanjem same sebe. Nominalno, njena je povijest više povijest antiumjetnosti nego umjetnosti. I što je još značajnije, ništa ne govori o nekom skorom ili definitivnom kraju te njene negativne i negativističke pozicije; upravo obratno. Postavljaju se najrazličitija pitanja i daju odgovori, ali antiumjetničke tendencije suvremene umjetnosti ostaju nenadmašene. Je li to simptom našega kriznog vremena u kojem je sve dopušteno, pa prema tome i sve moguće? Je li to dakle plod izuzetnog povijesnog trenutka, trenutka krize i neuravnoteženosti, dok će možda već sutra nastupiti vrijeme ozdravljenja i uravnoteženosti, a time i smirenja ponovo sebi vraćene umjetnosti? To je, dakako, samo jedno od mnoštva mogućih pitanja i odgovora, po svemu sudeći ne baš naročito lucidnih. Nakon nezapamćenih dadaističkih i nadrealističkih drskih ispada umjetnost je manje-više doista krenula mirnim i sabranim putovima estetske produkcije, manje-više vratila se tradiciji i figuraciji, i činilo se da su ekscentrični događaji iz prva tri desetljeća zauvijek prevladani. Ali nakon drugoga svjetskog rata sve je ponovo krenulo »nizbrdo«. Tašizam, lirska apstrakcija, enformel, gestualno i akciono slikarstvo, apstraktni ekspresionizam — kako su se nazivale sve te tendencije jedne umjetnosti antiforne — okrenuli su se na samo protiv tradicije i figuracije, nego i protiv svakog oblika, bilo figurativnog ili apstraktnog. Na toj nultoj točki sveopćeg rasapa oblika iskrsnula je tvar po sebi, gesta po sebi, akcija po sebi. Slika je samo »komad« elementarnog stanja materije, djelo se pretvara u djelovanje, ono je samo trag, vidljiv trenutak osebujnog načina egzistencije. Gledajući poetički, ta se umjetnost antiforne zasnivala, prvo na dadaističkom otkriću slučajnosti, a drugo, na nadrealističkom principu automatskog pisanja, te su njene antiumjetničke pozicije logičan rezultat njena nasljedovanja principa tih dvaju najradikalnijih antiumjetničkih pokreta prve polovice stoljeća. Međutim, u šestom desetljeću javljaju se sve izrazitija nastojanja za nečim čvršćim, za nečim »opipljivim« — počevši od Dubuffetovih »teksturologija«, Tapiésova skrutnutog pijeska, Burrijevih starih krpa. Daljnja je konzekvenca bila izravno kontaktiranje s predmetnim svijetom suvremenog okoliša, artikulirajući se u pokretu novog realizma. I opet su izronile na površinu dodirne točke s antiumjetničkim tendencijama prve polovice stoljeća — s futurizmom i njegovom orijentacijom prema suvremenoj gradskoj svakodnevnici i prema glorifikaciji pokreta, dakle kinetizma, s dadaizmom i njegovim spontanim, radosnim ili gnjevnim ophođenjem s fragmentima predmetne stvarnosti (kolaži, fotomon-

taže, objektmontaže, ready-madei) i uopće s njegovim suprotstavljanjem kulinarskoj muzejskoj umjetnosti u ime identifikacije umjetnosti i života; s nadrealizmom i njegovom psihološkom interpretacijom predmeta, s njegovom metodom konfrontiranja međusobno udaljenih i realno nespojivih predmetnosti, kako bi se ocrtala i pojavila nova, »druga« stvarnost. Ukratko, novi realisti okrenuše se banalnom predmetnom svijetu suvremenog potrošačkog društva, odlučno naglasivši potrebu približavanja umjetnosti životu. Slična i možda još radikalnija stremljenja nalazimo u engleskom i američkom pop-artu, čija se anti-umjetnička pozicija prije svega sastojala u povezivanju umjetnosti sa sredstvima masovne komunikacije, s masovnom kulturom naše industrijske civilizacije, izvukavši je prethodno iz carstva »bijega od stvarnosti«, »čiste zabave«, »opuštanja«, obraćajući joj se jednako ozbiljno kao i takozvanim lijepim umjetnostima. Ali poanta je ova: što više smanjiti razdaljinu između slike i originala, to jest stvarnosti; ne u ime neke dublje, »druge«, apsolutne stvarnosti, nego stvarnosti stvari uzdignute do apsoluta. Tu se javlja obrnuta metoda Marcela Duchampa, ali je rezultat isti — identifikacija umjetnosti i stvarnosti. Duchamp je uzimao gotov, neumjetnički predmet i uvodio ga u obzor umjetnosti; pop-artisti, polazeći od umjetničke »transpozicije«, uvode djelo u stvarnost ne razlikujući se od nje. To najbolje ilustrira Johnsova zastava (Johns, koji doduše nije eminentno pop-artist, ali je popu neposredno otvorio put). Na pitanje »je li to zastava ili slika?« odgovora nema. Opirući se posvećenoj umjetnosti, čija ozbiljnost odvodi, zapravo, u fiktivni svijet koji je daleko od zbilje, neodaisti i pop-artisti okrenuli su se svijetu otpadaka, vulgarnom svijetu produkata potrošnih dobara, koji su izvan obzora estetičkih kategorija i vrijednosti. Jaz između lijepih umjetnosti i trivijalne kulture i banalne svakodnevice premošćuje se. U međuvremenu raste interes i za teatarski medij. Ako se umjetnost ima povezati sa životom, ona mora izaći iz konvencionalnog okvira, iz okvira slike, ili sići sa podnožja plastike, stupiti u realan prostor, obuhvatiti kompleksne i međusobno nepovezane i nesuvisle ansamble, »environmente«, predmetnu okolicu gradskog čovjeka.

Daljnji korak bio je optičko, akustičko i gestičko artikuliranje tih statičkih environmenata — akcija, kazališni spektakl, izvan i s onu stranu konvencionalnih kazališnih modaliteta. I opet su istupile izravne veze s anti-umjetničkim tendencijama prve polovice stoljeća, prije svega s dadaističkim priredbama u »Cabaret Voltaire«. Schwitters je 1921. pisao u časopisu »Der Ararat«: »Uzeti zubarsku bušilicu, mesarsku sjekiru, odbačene dijelove tramvaja, autobusa i automobila, bicikla, nekoliko

obruča i deformirati ih. Uzeti svijeće i brutalno ih deformirati. Uperiti lokomotive da jure jedna prema drugoj. Spustiti zavjese, prozor oplesti paučinom i rasparati je staklom. Izvesti eksploziju parnog kotla lokomotive. Uzeti podsuknje i ostale slične stvari, cipele i vlasulje, kao i klizaljke, te ih staviti na pravo mjesto kamo i spadaju i k tome uvijek u pravo vrijeme. Što se toga tiče, uzeti i udice, upaljače, paklene strojeve, varalicu i lijevak; dakako, u umjetnički deformiranom obliku. Vrlo su preporučljive gumene cijevi. Ukratko, uzeti sve — od mreže za kosu otmjene dame do viklera imperatora odgovarajućeg promjera koji zahtijeva djelo. Upotrijebljeni mogu biti i sami ljudi. I oni mogu biti sastavni dio kulise. I sami ljudi mogu aktivno nastupati i to na najprirodniji način. Time otpočinje međusobno vjenčavanje svih upotrijebljenih materijala.«¹ Schwitters je imao savršeno jasnu viziju totaliteta novih slikarskih i konceptualnih, intermedijalnih iskustava. Sa samim hepeningom, opet, začelo se ponovno »omekšavanje« djela koje postaje sve inkoherentnije, sve difuznije i nečitljivije, te se može govoriti o novoj tendenciji dematerijalizacije dotadašnje kompaktnosti umjetničkog djela. Interes se premješta sa djela ili produkta na samog umjetnika, na njegovo ponašanje, na njegove ideje i projekte, na njegov čin i procese koji rezultiraju iz tog čina. Ako se te ideje, ponašanja, procesi uopće i predmetno objektiviraju, oni nipošto nisu više »djelo«, nego medij komunikacije, poticaj misli, a na samom je gledaocu da izvrši objektivizaciju, odjelovljenje. Pri tom je konceptualna umjetnost samo jedan određeni pravac unutar te nove tendencije dematerijalizacije. Mixed media, pojam koji se najprije odnosio na neodadaističku i pop-artističku tehniku, doveden je sada do apsolutne negacije tradicionalnog slikarskog materijala. Obuhvaća se svjetlo, ton, glazba, ples, audio-vizuelni mediji i tehnike kao što su radio, film, televizija, ali i telekomunikacioni sistemi kao što su brzopjav, telefon, teleprinter itd.; interdisciplinarni postupak, dakle, koji se označuje terminima multimedia ili intermedia; postupak kojim se obuhvaćaju sadržaji u kojima geste, akcije, koncepti, procesi, igraju glavnu ulogu. Hepinging stoji na početku, a zatim slijede »ulična umjetnost« koja — najčešće usmjerena na društveno-političke probleme — privlači prolaznike da se uključe u interdisciplinarnu akciju; »totalna umjetnost«, gdje je »sve umjetnost što se promatra kao umjetnost« (Timm Ulrichs), i gdje se briše svaki razmak ili razlika između umjetnosti i života. Na takvoj pretpostavci

¹ Citirano prema: Udo Kultermann, *Leben und Kunst*, Studio Wasmuth, Tübingen 1970, str. 37.

participiranja zasniva se i »procesualna umjetnost«, koja egzemplarnom uporabom objekata ili intervencijom u suvremenu okolicu osvježuje obzor uvjeta ljudskog iskustva i odnošenja, interakcije s realnim.

Što znači ta »ekspanzija« umjetnosti koja toliko premašuje ili posve odbacuje dosadašnje granice umjetnosti i, štoviše, samu predodžbu o umjetnosti? Ili, još zaoštrenije: je li to zapravo još uopće umjetnost? To pitanje nije od danas i nije aktualno tek danas, već kruži gotovo puno stoljeće. Prirodno, branitelji moderne umjetnosti najžešće su se obarali upravo na to pitanje; pitanje koje je, doduše, u isto vrijeme obično bilo i negativan kritički stav. Pri tom su branitelji najčešće zaboravljali da se umjetnost koju su branili opirala tome da zadobije status umjetnosti, iako je na kraju izborila samo to. Stoga, umjesto da se zatvorimo u formalističko i hedonističko promatranje moderne umjetnosti kao niza interesantnih estetskih činjenica,² vrijedi pokušati ispitati smisao upravo te anti-umjetničke i antiestetske pozicije umjetnosti našeg stoljeća, koji se (bez sumnje) pokazuje kao jedan od njenih temeljnih problema.

Prije svega, pitanje: je li to, zapravo, još uopće umjetnost? — koje je, kako rekospo, aktualno gotovo puno stoljeće — i nije toliko pseudopitanje kako se (bar za branitelje) u prvi mah čini. Naime, nije utoliko što sama moderna umjetnost ne želi

² Govor na otvaranju izložbe Documenta II u Kasselu 1959. godine Werner Haftmann je otpočeo ovim riječima: »Kad danas promatramo umjetnost, jednostavno tražimo bit umjetničkog djela u strukturi forme, u formalnim problemima ... Možda je takvo formalističko i hedonističko promatranje umjetnosti samo neki nesvjestan način bježanja od tjeskobnih sadržaja suvremene umjetnosti; način kako da se ustrajnim naglašavanjem interesantnih estetskih problema ti sadržaji nadigravaju i tako izgube snagu djelovanja u vremenu ... I zato mi se čini potrebno da se jednom težište postavi na sadržajnu stranu, na čovjeka koji je stvorio tu umjetnost, na sadržaj njezine poruke.« (Vidi: Književnik, 19/III, Zagreb, siječanj 1961, str. 84.) Dakako, kao i Haftmann, ni mi se ne želimo time situirati u prijeporni problem sadržaja i forme — on pripada 19. stoljeću. Ipak, stalo nam je da pokažemo kako je formalističko i hedonističko promatranje umjetnosti daleko od temeljnih problema suvremene umjetnosti. Paradoksalno je da naglašavanjem »interesantnih estetskih problema« branioći moderne umjetnosti više potkopavaju njene temelje nego što ih učvršćuju, a protivnici, koji u njoj također vide tek formalnu razbibrigu ili u najboljem slučaju pelivanstvo koje po svaku cijenu nastoji zaprepastiti svijet novim i novim senzacijama, ne uviđaju da je moderna umjetnost u mnogo čemu sadržajnije od tradicionalne umjetnosti, koja im toliko leži na srcu. Paradoksalno je dakle to što suvremena umjetnost — bar u svojim temeljnim intencijama i u svojim najznačajnijim ostvarenjima — uopće nije formalistička, shvatili mi to formalno kao pozitivno ili kao negativno, svejedno; i to da su se i njeni protivnici i njeni mnogi branioći našli u biti na istoj ravni.

više biti s a m o umjetnost ili, u radikalnijem obliku, uopće ne želi biti umjetnost. Ispitivanje tog problema pokazat će da u osnovi tog opiranja umjetnosti i estetici leži namjera za obratom umjetnosti prema stvarnosti, prema zbilji. Bez sumnje, to u prvi mah zvuči posve paradoksalno, jer je moderna umjetnost nebrojeno puta bila obilježena i pobijana kao bijeg od stvarnosti, kao larpurlartizam, subjektivizam (da o dekadenciji i ne govorimo). Međutim, velik dio moderne umjetnosti značio je oseban zaokret i prodor prema stvarnosti, prema zbilji i, štoviše (ili bolje — dosljedno tome), antilarpurlartizam i antisubjektivizam. Ta tendencija traje već puno stoljeće. Njen se početak možda najoštrije ocrtava u poeziji s Baudelaireom, Rimbaudom i Lautréamontom. Prema Baudelaireu, poezija nije neobavezna igra u nekom fiktivnom svijetu nego izvire iz dubine ljudske egzistencije, čovjekova bivstvovanja. Njegova teorija dandizma zahtijevala je od poezije da se ne samo piše nego i živi, da prožima cjelokupnu praksu pjesnikove egzistencije, da se nastani usred neprozirnosti svijeta života a ne u umjetnom vrtu literature. Za Rimbauda je pjevanje samo trenutak pjesničke egzistencije, a zadatak je poezije razotkrivanje cjelokupne stvarnosti uključujući tu i samog pjesnika, odnosno samog sebe. Time pjesnik postaje radnik, a ne otmjeni literarni Don Juan. On zbiljski djeluje u stvarnosti a ne u fiktivnim svijetu sačinjenom od bolnih užitaka samorefleksije. Taj je zadatak nalagao Rimbaudu da posve napusti literaturu. »Vjerovao sam da stječem natprirodnu moć, pa nek bude! moram sahraniti svoju maštu i svoje uspomene... Ja! ja koji sam se proglasio čarobnjakom ili anđelom, oslobođenim od svakog morala, ja sam vraćen na zemlju da tražim neku dužnost, da privinem k sebi hrapavu stvarnost!«,³ kaže Rimbaud, a Lautréamont: »Cilj je poezije praktična istina.« Subjektivna iskustva i osjećaji, emocionalnost puna egoističkih uzdaha, moraju ustupiti mjesto kolektivnom radu da bi se dosegla sfera objektivnog, odnosno istina. »Poeziju moraju stvarati svi, a ne pojedini

³ Citirano prema: Iv Bonfoa, Rembo, Vuk Karadžić, Beograd 1966, str. 134. »I tako se Rimbaud na kraju Boravka u paklu — piše Bonnefoy — ponovo približava zapadnom čovjeku na kraju njegove historije; on u njegovim težnjama i snovima, mitovima i 'bunilima', olako posijanim u tijeku stoljeća kršćanstva, ukazuje na lakovjernost koja je najveće otuđenje, ali i odbija da se naša svijest pomiri s tim stanjem, nudeći joj umjesto religioznih fantazmagorija pothvat realizma, u egzistencijalnom smislu riječi. Treba biti potpuno 'suvremen', piše Rimbaud. Kad se sve uzme u obzir, čini se da otuđenje za njega nije bilo politička ili ekonomska, nego moralna činjenica, jer se čovjek otuđuje kad ga obuzima nemir, kad se prepušta svom snu, zato što tada gubi osjećaj svojih granica koji je osnova i putokaz njegove najdublje stvarnosti.« (Priredio Z. R.)

nac.« »Poezija izriče odnose između osnovnih principa i sekundarnih istina života.« Stoga stih ne može biti forma nove poezije: »Moram li pisati u stihu da bih se razlikovao od drugih? Neka odlučí. ...ljubav prema bližnjem«, kaže Lautréamont.⁴ S Van Goghom i Cézanneom slikarstvo je na putu da prestane biti idealni i idealizirani prizor, da prestane biti mogući uvid u mogući isječak stvarnosti u perspektivi. Gauguin opet odlazi u potragu za iskonskim svijetom i životom. Poslije Gavranova, Van Gogh piše kako treba »ići dalje«, a Cézanne nastoji prirodí »sklopiti ruke«, napominjući kako u tom nastojanju gubi osjećanje sebe, svoje subjektivnosti.⁵ Kao što poezija ne želi više biti literatura, jedan mogući ali ne i zbiljski svijet, tako i slikarstvo ne želi više biti tek mogući aspekt stvarnosti, kao ni to da »napaja oči«, da bude izvorom, objektom estetskog užitka; najposlije, ni literatura. »Umjetnik se mora čuvati sklonosti prema literaturi« — govorio je Cézanne — koja je tako često osnovom slikareva udaljiivanja od istinskog puta, konkretnog i neposrednog studija prirode. Pogrešno je posezati za preoblikovanom mitologijom i slikati je umjesto realne zemlje... Poeziju možda treba imati u glavi, ali ako se ne želi pasti u literaturu, nikada se ne smije pokušavati unijeti je u sliku; ona će doći sama od sebe. — Moja se metoda s mržnjom opire uobraziljama, slikama iz mašte. Ona je realizam, ali realizam, shvatite dobro, pun veličine, zbiljskog heroizma.«⁶ Napušta se »koža« svijeta, kako bi se prodrlo do onog skrivenoga nepoznatog što svoj izvanjskoj (kaotičnoj, zbrkanoj, prolaznoj) opstojnosti fizičko-optičkog svijeta leži u temelju. »Sve što vidimo nije zbiljsko, rasipa se, nestaje«, kaže Cézanne. »Priroda je uvijek ista, ali od njene vidljive pojavnosti ništa nije postojano. Naša joj umjetnost mora dati uzvišenost trajnog... Što je iza prirode? Možda ništa. Možda sve.«⁷ Slika kao i pjesma neće da bude subjektivni prizor ili doživljaj, moguća interpretacija stvarnosti, nego istinska evidencija stvarnosti kakva ona doista jest

⁴ Citirano prema: Ernesto Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, DuMont, Köln 1962, str. 26.

⁵ »Pejzaž se zrcali, očovječuje, misli u meni. Ja ga objektiviram i fiksiram na platnu... Možda govorim gluposti, ali mi se čini da sam bio subjektivna svijest tog pejzaža, a moje platno njegova objektivna svijest« (Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1956, str. 19).

⁶ W. Hess, Dokumente..., str. 17.

⁷ Isto, str. 19.

(dakle objektivna), s onu stranu takozvane objektivno vidljive stvarnosti. A kad Cézanne kaže: »Ono što vam pokušavam prevesti, vrlo je tajanstveno, upleće se u same korijene bića, u neopipljiv izvor opažaja«⁸ — u tom iskazu već posve razgovijetno prepoznajemo najavu onoga što će se ubrzo dogoditi: napuštanje fizičko-optičkog svijeta koji se pokazuje kao svijet privida, kako bi se došlo u neposrednu blizinu »samih korijena bića«, kako bi se dosegao i razotkrio njihov pratemelj.

Moglo bi se kazati da ta i takva nastojanja imaju metafizičko značenje — dakle kao odnos ili razotkrivanje onoga što je *meta*, što je iza fizike, što je iza realno vidljiva svijeta. »Ja mislim da je Cézanne cijelog svoga života tražio dubinu«, kaže Giacometti.⁹ Ne dubinu u smislu perspektivnog prikaza pojavnog svijeta, u smislu slikanja nekog prizora u perspektivi, ni izvanjskog oblika koji je samo omotač, nešto izvedeno i drugorazredno, nego — kugle, valjke, stošce (kako je jednom Cézanne rekao a kubizam prihvatio), čiste forme koje imaju temeljnost onoga što se može odrediti zakonom unutrašnje konstrukcije, što ima čvrstoću postojanosti bitka, onoga što leži u temelju svega pojavnog, što je stvarnije od vidljive stvarnosti, koja se pokazuje samo kao privid. Ako dakle ta i takva nastojanja imaju metafizičko značenje, ona nipošto ne pretpostavljaju metafiziku kao skup stanovitih ideja za koje bi se tražile induktivne potvrde u empiriji, nego se zasnivaju na ljudskoj moći transcendiranja. Umjetnik odbacuje svoju osuđenost na neposrednost, koja se očituje nemogućnošću transcendiranja, toga djelatnog akta i akta slobode. Odbacuje pasivni položaj pukog oponašatelja, ili interpreta, ili izmišljača fiktivnih svjetova. On želi biti djelatnik, biti »radnik«, »ići dalje«, »do samih korijena bića«, »u sudaru s nečuvanim, sa stvarima koje se ne mogu imenovati« (Rimbaud). Tako umjetnost postaje osebujna praxis, iskonsko proizvođenje a ne puko oponašanje, kopiranje, dupliciranje. U tom se smislu nastojanja moderne umjetnosti pokazuju i prepoznaju kao djelatno suočavanje sa zbiljskim pitanjima i problemima čovjekova tu-bitka, pa ona stoga ne želi više biti ni lijepa umjetnost, neobavezna igra »slobodne mašte« i objekt hedonističkog uživanja, daleko od zbiljskog svijeta. Odbacujući ljepotu koja je u svom novovjekom položaju uvijek imaginarni i idealizirani a ne stvarni aspekt svijeta i života, ona nastoji za-

⁸ Vidi: Moris Merlo-Ponti, Oko i duh, biblioteka Zodijak, Vuk Karadžić, Beograd 1968, str. 5.

⁹ Isto, str. 27.

dobiti obuhvatno egzistencijalno značenje — prožeti sve aspekte čovjekova tu-bitka. Uočavajući konfliktnost situacije u kojoj se našla razvojem novovjeke umjetnosti, njenog značenja i funkcije u životu čovjeka, ona ne prihvaća razrješenje konfliktnosti bijegom u maštu, kako su to učinili njeni neposredni prethodnici romantičari, odbija da bude čarobno ogledalo svijeta koji ne postoji i okreće se stvarnosti — ne da bi je tek odslikavala nego, odgonetavajući joj pravo lice, zbiljski sudjelovala u oličenju čovjekova svijeta i života. Zato moderna umjetnost neće više da bude samo umjetnost, jedan mogući, imaginarni svijet čija je funkcija u životu čovjeka svedena na luksuz, na nešto što je u krajnjoj liniji nepotrebno.

Na planu teorije Konrad Fiedler (1841—1895) osjetio je nešto od onoga što se zbivalo na planu umjetnosti. Svojim razlikovanjem lijepoga od umjetnosti odlučno se pobunio protiv vladajućeg mnijenja da je ljepota svrha umjetnosti, da »umjetnost postoji radi toga da bi proizvodila svijet lijepoga«. ¹⁰ Umjetnička djelatnost ni doživljavanje umjetničkih djela ne počivaju po Fiedleru na osjećajima. Umjetnost nije izdvojeno područje estetskog osjećajnog života. I doista, moderna je umjetnost krenula upravo putovima nadmašivanja toga svog hedonističkog, »kulinarskog« određena i zaduženja pobunivši se protiv svoga statusa lijepe umjetnosti, protiv svoga novovjeka esteticističkog položaja — esteticističkog u smislu kako je to pokazao (prije Fiedlera i uz to šire i dublje, iako iz toga nije izvukao principe neke pozitivne estetike) Kierkegaard, a u naše vrijeme prihvatio Ernesto Grassi.

Po Kierkegaardu, u estetskom načinu egzistencije čovjek ne može probiti krug svoje neposrednosti koja se očituje kao pasivna samorefleksija.

¹⁰

Razlikovanje lijepoga od umjetnosti zasniva se na stavu da je ljepota uvijek relativna, promjenljiva, nestalna, empirijska, mješovita, osjetilna, praktička (jednom riječju hedonistička), dok je umjetnost kontemplativna, teorična i ljudska. »Za većinu ljudi — kaže Fiedler — umjetnost je izdvojeno područje estetskog osjećajnog života. Pred umjetničkim djelima oni se osjećaju slobodni od svega što ih u odnosu prema prirodi sprečava da dođu do čistog uživanja u ljepoti. Oni poštuju umjetnost koja je za njih sredstvo da od prirode dobiju čist sadržaj ljepote; oni veličaju umjetnika koji je u svom djelu kadar ne samo reproducirati ljepotu prirode oslobođenu od svih štetnih primjesa, nego čak iz sama sebe stvoriti ljepotu koju priroda ne pokazuje; oni se udubljuju u promatranje ljepote, uzdižu do divljenja, do poštovanja, do oduševljenja, uživaju u umjetničkim djelima svojom do maksimuma pojačanom prijemčivošću i naslađuju se u tom uživanju. Tko još ne duguje umjetnosti za takvo uživanje i tko ne ubraja trenutke takvog uživanja u najljepše u svom životu?« (Konrad Fiedler, O prosuđivanju dela likovne umjetnosti, Kultura, Beograd 1965, str. 4—5; priredio Z. R.) Dakako, Fiedlerova greška sastoji se u tome što je posve odbacio emocionalnu dimenziju umjetnosti i tako upao u strogi intelektualizam.

Čovjek kao pjesnik, kao umjetnik, ne izlazi iz kruga svojih neiscrpnih, beskonačnih, bezgraničnih mogućnosti, iz kruga »neprekidne igre s bezbrojnim bićima... što ih iznalazi imaginacija, radeći u samoj sebi«. ¹¹ Tako čovjek kao pjesnik, kao umjetnik, ne može transcendirati sebe. Zatvoren je u svijet neposrednosti, uvijek u krugu neprekidne igre s mogućnostima, ne uspijevajući doći do stvarnosti, do zbilje. Pjesnička egzistencija ima »strašan dar da se zavarava«. Pjesnik, umjetnik, živi u svijetu privida bježeći od strogosti i ozbiljnosti stvarnosti. To znači biti »kao tangenta na krugu života, uloviti jednu trenutnu točku, a zatim se pomoću centrifugalne sile odbaciti«. ¹² Estetski egzistirati, to znači biti neposredan, biti »ono što jest« i pri tom ostati uvijek na površini, prepustiti se životu u njegovoj nestalnosti, utopiti se u zadovoljstvima, uživanjima i ugodama trenutka, ostati sputan obzorjem trenutka — jednom riječju, ostati rasut, nesabran, nesposoban razumjeti smisao bivstvovanja, smisao života, svijeta, jer se bivstvuje, živi, svetkuje u jednom fiktivnom, prividnom svijetu u kojem se doduše može naći mir, utjeha, spasenje, ali trenutno, nakon čega slijedi sva strahota praznine, nemoći. Istina, duh se nastoji probiti do apsolutnosti, do dubine, ali kako ostaje uvijek čvrsto vezan za površinu, sav napor završava neuspjehom. U estetskom načinu egzistencije čovjek nije kadar djelovati, to jest transcendirati, a to znači da nije sposoban za skok u slobodu. Tek tim skokom čovjek dolazi samom sebi, svome slobodnom samoostvarenju sebe, svojoj apsolutnosti i beskonačnosti, vječnosti — jednom riječju, zbiljskoj egzistenciji.

Pobuna moderne umjetnosti najprije protiv svoga oponašalačkog karaktera, a zatim protiv sebe same u cjelini, pobuna je protiv svoga esteticističkog položaja, dakle kao autonomne poiesis i tehne (da se poslužimo tim terminima Aristotela koji je, uostalom, teorijski prvi omogućio taj autonomni položaj umjetnosti okrenutoj sada mogućem, vjerojatnom, a ne stvarnom svijetu), koji se, počevši od renesanse, sve više produbljivao. Odbacuje se funkcija izmišljanja, idealiziranja, izazivanja (lijepih) osjećaja. Nadalje, umjesto da pruža samo isječke fizičko-optičkog svijeta (a to je samo drugi način iste nemogućnosti istupanja iz okruženja neposrednosti, nemogućnosti transcendiranja, djelovanja), ona želi dohvatiti ono što doista jest, obuhva-

¹¹

Citat uzet iz predgovora A. Šarčevića Kierkegaardovu djelu Pojam strepnje, Srpska književna zadruga, Beograd 1970, str. 22.

¹²

Isto, str. 23.

titi cjelinu stvarnog. To se u potpunosti zbilo u apstraktnim tendencijama na početku našeg stoljeća. Franc Marc označio je osnovni stav Blaue Reitera kao »žudnju za nedjeljivim, cjelovitim bitkom«, »za oslobođenjem od osjetnih varki našega efemernog života... Ono što očekujemo od apstraktne umjetnosti pokušaj je da se namjesto duše pokrenute slikom svijeta (dakle subjektivno — op. Z. R.) dovede do riječi sam svijet« (objektivna, apsolutna stvarnost).¹³ Paul Klee je u svome čuvenom jenskom predavanju rekao: »Od uzora (to jest od izvanjske pojavnosti svijeta kao obrasca slikarskog reproduciranja) prema prvobitnom uzoru! Uobražen je onaj umjetnik koji na svom putu ne ide do kraja. Izabrani su, međutim, oni umjetnici koji prodru do onog skrovitog mjesta gdje iskonske sile napajaju svu evoluciju. Tamo gdje centrala svega prostora i vremena — bez obzira na to nazivamo li je srcem ili umom stvaranja — pokreće sve funkcije: ima li umjetnika koji ne bi želio ondje boraviti? U utrobi prirode, na izvoru stvaranja, ondje gdje se čuva tajni ključ svega.«¹⁴ U dubljem smislu, fizičko-optički svijet samo je privid, dakle nerealan, nestvaran. Treba se probiti iza »kože prirode«, iza svijeta privida, jer on prikriva svoju pravu prirodu. Utoliko je apstraktna umjetnost imala pravo kad je smatrala da je tek ona u pravom smislu realistička. »S vremenom će se pokazati i dokazati — kaže Kandinsky — kako 'apstraktna umjetnost' ne isključuje vezu s prirodom, nego obratno, da je ta veza veća i intenzivnija. 'Apstraktna umjetnost' napušta 'kožu' prirode, ali ne njezine zakone. Apstraktni slikar dobiva svoje 'poticaje' ne od bilo kojeg x-komada

13

W. Hess, Dokumente ..., str. 79. »Nećemo više slikati šumu ili psa — kaže Marc također — kako nam izgledaju, nego kakvi doista jesu, onako kako se šuma ili pas sami osjećaju, njihovu apsolutnu bit koja živi iza privida njihove pojave kakva se pruža našim očima. To će nam poći za rukom ako uspijemo prevladati tradicionalnu 'logiku' umjetničkog stvaranja. Žudnja za nedjeljivim bitkom, za oslobođenjem od perceptivnih obmana našeg efemernog života osnovni je cilj cjelokupne umjetnosti. Očitovati nematerijalni bitak koji obitava iza svekolike mnoštvenosti, razbiti ogledalo života kako bismo motrili u bitku« (W. Hess, Dokumente ..., str. 79). i još: »U evropskoj umjetnosti ima vrlo, vrlo malo posve čistih slika, a ponajviše grimasa taštine ili pedanterije i tek u onih najvećih, osobnosti. 'Krepna majestetičnost', koja mi lebdi pred očima, efikasan je način zaobilazanja svih tih grimasa. — Uvijek sam sanjao o impersonalnim slikama. Uvijek su mi se gadile signature. Nemam čak nikakve želje da slikam, na primjer, životinje onako kako ih ja vidim, nego onako kakve one jesu (kako one same zamjećuju svijet i kako osjećaju svoju bit). — Naša evropska volja za apstraktnom formom nije ništa drugo nego svjesno, djelatno nadvladavanje sentimentalne duše« (Isto, str. 80).

14

P. Klee, Die bildnerische Denken; citirano prema: H. Read, Slika i misao, str. 169.

prirode, nego od prirode u cjelini, od njezinih najraznovrsnijih manifestacija, koje se u njemu sumiraju i dovode u djelo.«¹⁵ Tako je djelo, kao izraz kozmičkih odnosa, kozmičkih zakona, nešto stvarno, zbiljsko, jer, ostvarujući ga, umjetnik je u duhovnoj vezi s izvornom prirodom. Naime, Kandinsky je u umjetnosti i pomoću umjetnosti nastojao otkriti novi »realni« svijet kojem je izvor u čovjekovu duhu a ne u izvanjskoj prirodi. Stoga je apstraktna umjetnost zapravo realna, jer uspostavlja pokraj izvanjskog svijeta drugi, novi svijet, svijet umjetnosti, duhovnu prirodu. Svijet, dakako, koji može nastati samo u umjetnosti i pomoću nje. Umjetnost i priroda za Kandinskog su dakle dva međusobno odijeljena područja. Greška novovjekih majstora sastojala se upravo u tome što su se trudili prikazivati, sustići, tumačiti područje prirode drugim područjem, područjem umjetnosti.

Probijajući krug neposrednosti fizičko-optičkog svijeta, umjetnik osluškuje glas »unutarnje nužnosti«, što donosi ono izvorno prirode, svijet kao svijet. »Uopće, boja (kao prvi osnovni element slikarstva — op. Z. R.) je sredstvo koje izravno djeluje na dušu. Boja je tipka, oči su bat a duša je klavir. Umjetnik je ruka koja pritiskanjem tipaka izaziva vibraciju u ljudskoj duši. Razumije se da harmonija boja mora počivati jedino na principu svrsishodnog vibriranja ljudske duše. Ta osnova je princip unutarne nužnosti.«¹⁶ Kao što napominje Grassi, bilo bi posve pogrešno shvatiti da pod unutarnjom nužnošću Kandinsky razumijeva nešto subjektivno ili estetsko. Umjetnik stvara nužne oblike koji su u skladu s izvornom stvarnošću ili kozmosom. Nasuprot tom unutarnjem jest »izvanjsko«, raznolikost stvari koje zakrivaju jedinstvo onoga što im je u temelju, dakle onoga unutarnjeg. Princip unutarnje nužnosti nepogrešivi je vođa koji vodi do vrtoglave visine čiste umjetnosti. Uopće, umjetnost po Kandinskom nastaje »iz triju mističnih osnova, ona se stvara iz triju mističnih nužnosti: 1) svaki stvaralac izražava svoju osobnost (element ličnosti), 2) svaki umjetnik kao dijete svoje epohe izražava osobnost te epohe (element stila u unutarnjem značenju, sastavljen od jezika epohe i jezika nacije dok nacija kao takva bude egzistirala), 3) svaki umjetnik kao sluga umjetnosti izražava osobitost umjetnosti same, element čistog i vječno umjetničkog koji prožima sve ljude, narode i vremena, a vidljiv je u umjetničkom djelu svakog umjetnika, svake nacije i

15

W. Hess, Dokumente ..., str. 87.

16

Isto, str. 89.

svake epohe, te kao glavni element umjetnosti ne poznaje vrijeme i prostor.«¹⁷ Po Kandinskom, jedino treći element ostaje uvijek živ. On svoju snagu ne gubi s vremenom (kao što je slučaj s prva dva elementa), nego je neprestano dobiva. Element osobnog i element stila vremena subjektivne su prirode. »Cijela epoha želi izraziti sebe, svoj život. I umjetnik želi izraziti sebe, pa odabire oblike koji samo njemu odgovaraju... Nasuprot tome, čisto i vječno umjetničko objektivno je element koji postaje razumljiv pomoću subjektivnog. Samo izražavanje objektivnog snaga je koja će ovdje biti označena kao unutarnja nužnost... Ona je neumorna poluga, opruga koja neprekidno tjera 'naprijed'... Ukratko, djelovanje unutarnje nužnosti i razvoj umjetnosti je izražavanje vječno-objektivnog u vremensko-subjektivnom. I s druge strane također, suzbijanje subjektivnog objektivnim.«¹⁸ Oslobođenje od svega izvanjskog put je do unutarnje nužnosti, koja je nešto objektivno. Stoga, dokle god umjetnik ostaje na tlu oblika pronađenih iz prirode, on ostaje u sferi vanjske, a ne unutarnje nužnosti.¹⁹

Pa ipak to ne znači da Kandinsky isključuje iz sfere unutarnje nužnosti figurativni oblik. Naime, u problemu oblika najvažnije je to izrasta li on iz unutarnje nužnosti ili ne. Poznata je njegova razdioba oblika izražavanja na »veliku apstrakciju« i

¹⁷ W. Kandinsky, O duhovnom u umjetnosti, Danas, 1—2/1966, Zagreb, str. 17.

¹⁸ Isto, str. 17.

¹⁹ U bilješci Kandinsky precizira da »pojam vanjskog ne treba ovdje zamijeniti s pojmom materije. Prvi upotrebljavam samo kao nadomjestak za vanjske nužnosti koje nikada ne mogu prijeći granice priznate, dakle tradicionalne, ljepote«. Unutarnja nužnost ne poznaje te granice, i zbog toga se njezini produkti obično nazivaju »ružnim«. »Ružno je dakle samo uobičajen pojam. Kao ružno u prošlosti je bilo žigosano sve što tada nije bilo u vezi s unutarnjom nužnošću. Ali ono što je bilo u vezi s njom, definirano je kao lijepo. I to s pravom — sve što uzrokuje unutarnju nužnost lijepo je, i kao takvo bit će priznato prije ili kasnije« (str. 26—27). Kao što se vidi, pitanje ljepote neraskidivo je povezano s unutarnjom nužnošću, a to drugim riječima znači da ljepota izbija iz unutarnjeg zvuka stvari, svijeta, te je i ona nešto objektivno a ne subjektivno, estetsko. Na jednom drugom mjestu, također u bilješci, Kandinsky kaže: »Sadržaj obične ljepote duh je već apsolvirao i u tome ne nalazi više nikakvu novu hranu. Oblik te obične ljepote pruža samo uobičajen užitak. Djelovanje umjetničkog djela ostaje na području tjelesnog. Duhovni je doživljaj onemogućen. Ta ljepota često predstavlja snagu koja ne vodi duhu nego od njega« (O problemu oblika, Život umjetnosti, 7—8/1968, Zagreb, str. 96). Pod duhom Kandinsky razumijeva sadržaj umjetničkog djela, a pod sadržajem »unutarnji zvuk« stvari, bilo figurativnih bilo apstraktnih.

»veliki realizam«. To su dva pola koja otvaraju dva puta, a koja na kraju vode jednom cilju. Veliki realizam, koji tek klija, težnja je da se iz slike odstrani vanjsko umjetničko i da se sadržaj djela izrazi pomoću »neumjetničkog« fiksiranja vanjske ljuske jednostavnih grubih predmeta. Unutarnji zvuk stvari ili duša predmeta »najsnažnije zvuči upravo pomoću tih ljusaka, tim reduciranjem 'umjetničkog' na minimum. To je moguće samo zbog neprestanog napredovanja u pogledu 'slušanja' svijeta kao takvog, dakle bez ikakva uljepšavanja. Minimalna upotreba 'umjetničkog' mora se ovdje shvatiti kao naj snažnije djelovanje apstraktnog.«²⁰

Bez sumnje, Kandinsky je tim velikim realizmom proročki definirao ono što su kasnije ostvarili De Chirico i nadrealisti. Suprotno tom realizmu, velika apstrakcija »nastaje iz težnje da se predmetno (realno) prividno sasvim isključi, a sadržaj djela ostvari u 'nematerijalnim' oblicima. Tako shvaćen i na slici fiksiran apstraktni život, koji predmetne oblike reducira na minimum, dakle napadno prevladavanje apstraktnog, najsigurnije otkriva unutarnji zvuk slike. I kao što se u realizmu brisanjem apstraktnog pojačava unutarnji zvuk, tako se i u apstrakciji taj zvuk pojačava brisanjem realnog.« I sad slijedi odlučni antiestetički stav: »I za 'razumijevanje' takvih slika nužno je ono isto oslobođenje kao i u realizmu, tj. i ovdje mora postati moguće da se čuje čitav svijet onakav kakav jest (a ne onakav kakvim se čini ili kakav bi mogao biti — spac. i nap. Z. R.) bez predmetne interpretacije. Ni ovdje svi oni apstrahirani ili apstraktni oblici (linije, plohe, mrlje itd.) nisu važni kao takvi (spac. Z. R.), već samo njihov unutarnji zvuk, njihov život — kao što ni u realizmu nije važan sam predmet ili njegova ljuska, već njegov unutarnji zvuk, život.

Minimalno upotrebljavanje 'predmetnog' treba u apstrakciji shvatiti kao naj snažnije djelovanje realnog.«²¹ Pri tom nije riječ o apstrahiranju od predmetnosti, o procesu sažimanja predmetne stvarnosti, jer bi to značilo samo njeno osiromašenje. Riječ je o tome da se nadilaženjem izvanjskog, prividnog svijeta ili prodiranjem kroz njegovu »kožu« dopre do prave, apsolutne stvarnosti.

Za Kandinskog, slika svakako nije izraz ni izvanjskih ni unutrašnjih, subjektivnih stanja i pojava.

²⁰ O duhovnom u umjetnosti, Danas, 1—2, str. 96.

²¹ Isto, str. 96—97.

Ona nije ni rezultat harmoničnih, estetskih odnosa boja ili oblika. Svaka boja ima specifični zvuk koji djeluje jednako na sve ljude (on je dakle objektivan, a ne subjektivan). Na primjer, žuto je tipična zemaljska boja, a u usporedbi s duševnim stanjem čovjeka čini se kao obojen prikaz slijepog ludila, mahnitosti. Suprotno tome jest plavo kao tipična nebeska boja, koja daje osjećaj mira. Idealnu ravnotežu između tih dviju dijametralno suprotnih boja čini zeleno. Apsolutno zelena najmirnija je boja koja postoji. Bijelo djeluje kao velika apsolutna šutnja, ali šutnja koja nije mrtva nego puna mogućnost. Ono je Ništa koje je prije početka, prije rođenja. Nasuprot tome, crno iznutra zvuči kao Ništa bez mogućnosti, kao mrtvo Ništa nakon zalaska sunca, kao vječna beznadna šutnja. Itd. To i takvo duhovno djelovanje boja pruža veliko bogatstvo izražajnih mogućnosti. Ali vođa u svemu tome jest princip unutarnje nužnosti.

Radikalno napuštanje svijeta »volje i predodžbe« nalazimo u Maljeviča. »Pred čovjekom svijet stoji kao neosporna činjenična stvarnost, kao nepokolebljiva realnost... Unatoč toj nepokolebljivoj stvarnosti, dva čovjeka ne mogu doći do podudarnog shvaćanja te stvarnosti. U tu 'realnost' mogu prodrijeti mnogi ljudi, ali će o stvarnosti svaki imati drugu predodžbu. Jedan ili dvojica neće možda ništa pridonijeti, jer ništa stvarno ili realno ne mogu opažati. Ipak, zanemariivši takve, svi će imati svoje mišljenje i to mišljenje objasniti kao 'stvarnost', čime bi se moglo dokazati da ne postoji objekt koji bi se mogao nazvati stvarnošću.

Ali, usprkos svemu, čovjek i dalje nastoji sve obrazložiti, promisliti, postaviti na 'čvrste temelje', i ne uviđa da je taj 'čvrsti temelj' samo sipki pijesak. To je nepokolebljiva logika čovjeka.«²² Stoga je ta takozvana stvarnost zapravo samo kulisa, privid. Bilo koji predmet nije »postojanje«, on je tek varka, jer samo postojanje ostaje sakriveno i ne može se očitovati kao oblik. Zbog toga i dolazi do bezbroja različitih mišljenja i protuslovnih sudova.»²³

Dosadašnja (predmetna) umjetnost i sama nije ništa drugo nego kulisa. »Sve predmetno u umjetnosti raskrinkat će se kao kulisa«, kaže Maljevič.²⁴ Prema tome, ako umjetnost doista želi pravu stvarnost, mora postati nepredmetna.

²² Kazimir Maljevič, *Suprematizam kao nepredmetnost, Život umjetnosti*, 7—8/1968, Zagreb, str. 104.

²³ Isto, str. 109.

²⁴ Isto, str. 110.

Osnovni je Maljevičev stav da je temelj i porijeklo života uzbuđenje, osjećaj (Empfindung). To je prvi, temeljni stupanj. Drugi stupanj čine misli. »Ovdje uzbuđenje dostiže stanje predodžbe i razvija se do suda ili mišljenja pomoću kojih se svijet pojava realizira u svijesti... Uzbuđenje je kao kovina rastaljena u visokoj peći, ono vrije u čistom nepredmetnom stanju i tek ga u glavi zatvorena misao ohlađuje u oblik predodžbe i realizira u predmete.«²⁵ Uzbuđenje je najviša snaga (»bijela snaga«); ono je više nego praktično-ekonomski život, jer se bez uzbuđenja ne budi nijedna misao. »Ako dakle uopće išta na svijetu postoji tada je to uzbuđenje zbog kojega čovjek opaža pojave, u čijoj, međutim, jezgri nije sadržano ništa od onoga što ljudska predodžba vjeruje da ondje opaža.«²⁶

Srce, središte uzbuđenja, jest svemir, kozmos isprepletenih uzbuđenja. Sam je čovjek jedno kozmičko stanje uzbuđenja koje se manifestira mislima. A ono što nazivamo materijom samo je pokret, kao i uzbuđenje koje je stvara. U tom heraklitskom svemiru materija je zapravo sistem kretanja snaga koje se čas udaljuju, čas približuju. Sve se sastoji od silâ. »Svemir ili kozmos čini mi se poput beskrajnog broja polja silâ koja se vrte oko svog središta uzbuđenja. Svi krugovi koji pri tom nastaju nisu odvojeni sistemi već ostaju u uzajamnom odnosu. Svemir mi se tako čini kao neprestano kretanje krugova, koji nastaju iz njegove središnje točke, neprestano se nadopunjavaju i prožimaju.«²⁷

Kao i sve, tako je i cjelokupna ljudska kultura rezultat uzbuđenja i promjenljivosti odnosa. Međutim, »dosad su se uzbuđenja ljudi javljala uglavnom zbog potrebe da se pojave prihvate, prosude, povežu i razumiju. Zbog toga je ono, što danas nazivamo kulturom, kultura čistog mehaničko-tehničkog povezivanja ili, točnije, animalno-tehnička kultura. Jer toj kulturi pripadaju i estetske i posve tehničke pojave, u njoj djeluju, dakle, dvije različite snage: jedna djeluje izvan razumom shvatljivih sudova, a druga se oslanja na sudove razuma.«²⁸

²⁵ Isto, str. 103.

²⁶ Isto, str. 103.

²⁷ Isto, str. 108.

²⁸ Isto, str. 106.

»Tehnika stroja« ne može izraziti čistu dinamičnost odnosa između mnogostrukosti kozmičkog jedinstva i stvaralačkih pojava na zemlji, jer je sputana isključivo mislima o korisnosti. Na viši smisao jedinstva i povezanosti svega tehnika se svakidašnjice uopće ne obazire.²⁹ Umjetnost je, međutim, u boljoj i jačoj poziciji. Iako slikar, »inženjer« boje, »obrađuje iste predmete kao i njegov kolega tehničar, ipak se veoma udaljuje od tehničke stvarnosti tog predmeta. On svoja djela uvijek nastoji dovesti u vezu s kozmičkim pojavama i stanjima, ostvariti njihove nove međusobne odnose te im daleko od bilo kakvog upletanja predmetnog datirita i dinamiku kozmičkog uzbuđenja.«³⁰

Maljevič očito ne dodjeljuje umjetnosti nikakvo gnoseološko nego ontološko značenje, što je uopće karakteristično za antiumjetničke tendencije u modernoj umjetnosti. Kad zatim govori o umjetnosti kao stvaralaštvu s onu stranu korisnosti (umjetnosti kao »bezinteresnoj« sferi), u tome ne treba vidjeti kantijanizam ili formalizam ili larpur-lartizam. Ali umjetničko stvaranje s onu stranu korisnosti tek se rađa. Naime, dosadašnja predmetna umjetnost ostaje u obzoru korisnosti isto kao i znanost i tehnika. Tek odbacivanjem predmeta omogućeno je djelovanje svemira, zalaženje u srce uzbuđenja (iskonskog uzbuđenja odnosno is-

29

Maljevič je taj stav iznio i nešto prije u istom tekstu: »Briga o savršenstvu vjerojatno je svojstvena samo čovjeku, jer se njemu čini da je priroda tehnički nesavršena za njegove potrebe. Stoga on prirodu obnavlja i restaurira, misli na buduće savršenstvo, na svoje uključivanje u svemir i njegove snage i sile, da bi tako postao gospodar prirodnih sila. Čini se da je razlika između čovjeka i prirode u tome što priroda ima vječno nepromjenljivo savršenstvo koje svaku misao o usavršavanju čini izlišnom, dok se čovjek traženjem novih harmonija tehničkih mogućnosti udaljuje od prirode, gubi je iz vida i ona mu postaje tajna.

Njegova misaona glava zadaje sebi veliki napor da otvori knjigu prirode, da bi iz nje mogla čitati i tako postati sveznajuća.« (Isto, str. 103.) U skladu sa svojom filozofijom suprematizma, Maljevič se oštro obara na »psihologiju« čovjekova pobjeđivanja prirode. U čemu se sastoji nadmoć čovjeka i smisao njegova uvjerenja da je gospodar prirode, univerzuma, pita Maljevič. »Što je to on izumio što mu je moglo dati pravo da se smatra višim od svega drugog? Nitko nema biblioteke kao on, nitko strojeve kao on, nitko nauku kao on. Bilo bi sve, naravno, veoma lijepo kad bi sve to bilo zaista njegovo djelo. Ali — ipak je sve to skupa samo opljačkano! Sve knjige, sva nauka, cijela njegova kultura postoji zapravo samo zato što je on otkrio kako da svojim otpiračima uspješno otvori spremišta i iznese potrebne stvari. Čovjek je svojom naukom i bibliotekama sakupio ipak samo ono što je pronašao unutar razbijenih granica prirode. Ali kad bi sve ukradeno morao vratiti, od njegove 'veličine' ne bi mnogo preostalo. Savršenstvo čovjeka sastoji se ipak samo u tome da sve otima i neprestano izmišlja nove sprave kako bi mogao otimati još bolje.« (Isto, str. 111.)

30

Isto, str. 107.

konske stvarnosti) od kojega živi suprematistička nepredmetna umjetnost. »Suprematistička umjetnost izražava uzbuđenje i kozmičku povezanost svih uzbuđenja. Rađanja tijela u pokretima. To je jezgra bića, jezgra djelovanja suprematizma. U tome je i jezgra čovjekova bića. Ali kako je čovjek još daleko od te jezgre! Čovjek, taj najvažniji član povezivanja sa svemirom, odalečuje se zbog svoga razuma zaustavljenog na konkretnom, zbog svoje psihomanije za 'korisnim' stvarima.«³¹ Kako je predmetni svijet samo kulisa, privid, ne treba prihvatiti svijet stvari, ni njihovu vanjsku ljusku, nego samo cjelovito djelovanje uzbuđenja. Svijet se ne može shvatiti neposrednim istraživanjem pojedinih predmeta kako to čini znanost, nego uzbuđenjem. I ne postoji ništa što uzbuđenje već ne bi obuhvaćalo. Stoga je ono istinito, stvarno, samo u uzbuđenju. »Uzbuđenje je veza između mene i kozmosa. Bijela priroda suprematizma razmiče sve zapreke kulture i otvara put slobodnom djelovanju uzbuđenja.«³² Umjetnost se mora dovesti do supremacije, a ne do »umjetnosti« ponavljanja pojedinih pojava. »Cilj dosadašnje umjetnosti bilo je znanje, moć da se oponaša stvarnost. Naprotiv, nova umjetnost odbacuje taj cilj i pokušava prikazati uzbuđenje. Njen cilj više nije umjetnost oponašanja, već utjelovljivanje uzbuđenja, težnja za postojanjem, stvarnošću. Umjetnost kao stvarnost postaje supremacija.

Za nove umjetnike ne postoji više umjetnost koja se ograničuje na znanje, na borbu, na svladavanje 'nužnosti'. Za novog umjetnika priroda ne postoji kao pojedinačna pojava, za njega ne postoji ništa što se može promatrati odvojeno te u njemu ništa ne ostaje mirno čim se u njemu rasplamsa plamen uzbuđenja.

On prirodu gleda kao beskraj uzbuđenja, a nestajanje takozvane 'prirode' nije za njega ništa drugo do nestajanje svih mogućih zapreka, nužnosti i pobjeda nad prirodom. On više ne pobjeđuje, ne prodiire, on djeluje.

Pobjeđivanje prirode, njeno svladavanje zadaci su tehnike i stare umjetnosti.

31

Isto, str. 107.

32

Isto, str. 112. Krajnji cilj suprematizma Maljevič vidi u njegovu svođenju na bijelo djelovanje izvan svih kultura. Suprematizam se naziva bijelim jer što je obojeno isijavanje bilo kojeg materijala ili sile bliže središtu (svemira), to ga više upija bijelo (ili crno). »Bijelo ili crno smatram najudaljenijim granicama kretanja, najvišim stupnjem kulture« (str. 108). A ključ za »bijeli suprematizam« Maljevič nalazi u bijelom kvadratu. »Bijeli je kvadrat ključ početka jednog novog klasičnog oblika, novoga klasičnog duha« (str. 112).

Odatle izrasta zadatak novih umjetnika da se sve ono što se dosad smatralo prirodom pretvori u nepredmetnost, kao što se nekada pretvaralo u predmet. Kad ispuni taj zadatak, umjetnost će prestati biti samo kulisa i postat će stvarnost ... Crno i bijelo samo su određene točke u krugu kretanja, i to bijelo označuje rast ili dob prirode, a ne neku čovjekovu pobjedu nad prirodom...³³

Djelovanje novih umjetnika sastoji se u izgradnji novog, pravog poretka svijeta a ne u ilustriranju historije običaja. Stoga umjetnost neće više biti ni u službi države i religije, riješit će se »balasta nametnutih religijskih i državnih ideja«. Tako će stići »do same sebe — do forme koja odgovara njenom pravom biću«.³⁴ To oslobođenje ne znači neko zatvaranje umjetnosti u samu sebe, u zaseban imaginarni svijet, u carstvo umjetničke subjektivnosti. To znači da osim državnih i religijskih »točaka gledišta pogleda na svijet« (koje, uostalom, moraju biti prevladane, jer su i država i religija okrenute praktičnom i predmetnom) ona postaje treća, samostalna i ravnopravna točka gledišta. Doduše, društvo i nadalje ostaje u uvjerenju da umjetnik radi nepotrebne i besciljne stvari. To je stoga što su svi čovjekovi naponi usmjereni na praktično i isprpljuju se u borbi za opstanak. Međutim, čovjek će stići na pravi put »tek kad umjetnost i cjelokupna kultura postane isključivo pitanje duha bez predmeta i težinâ, i tek će se tada iskazati pravi element ljudskog bića«³⁵ — konačno nadmašivanje njegova animalnog stupnja i ostvarenje ljudskosti. »Ljudskom svijješću neće više upravljati nikakvi materijalno-ekonomski problemi, i čovjek će dostići nivo postojanja koji odgovara njegovu biću, postojanje jedinstva bez cilja i predmeta.«³⁶ Bez cilja zbog toga što je i priroda bez cilja, kao što je i bez početka i kraja, bez razuma, razmišljanja, smisla i zadatka. Tek će tada čovjek doseći pravu stvarnost, iskonsku prirodu, odnosno samoga sebe. Tek će tada istinski, stvarno egzistirati u svojoj beskonačnosti. U tom pravcu vodi suprematizam, bespredmetna umjetnost; umjetnost koja u svom konačnom rezultatu »bijelog realizma« postaje stvarnost — bijeli svijet. Put do tog krajnjeg ispunjenja i ostvarenja Maljevič

vidi u socijalizmu. »U socijalističkom se učenju predmetna kultura približava svojoj granici. U socijalizmu će se dostići najviši vrhunac ekonomskog, materijalnog savršenstva svakidašnjice. Ljudska će tehnika postati savršena. Socijalizam će se pred ljudima uzvisiti kao predmet čije su misli upravljene na nepredmetno. Kretanje prema nepredmetnosti dovest će, kao najvažniji ljudski pokret, do njegove supremacije. Bit će ispunjena dinamikom uzbuđenja i suprematističkim sustavom realizirana kao novi bijeli realizam.«³⁷

Jednaki zahtjev za nepredmetnošću, za situiranjem umjetnosti s onu stranu svijeta privida nalazimo i u Mondriana. On kaže: »Iako je umjetnost posvuda i u biti ista, ipak se dvije osnovne ljudske smjernice, jedna dijametralno suprotna drugoj, pojavljuju u njenim brojnim i raznolikim izrazima. Jedna teži izravnom ostvarenju univerzalne ljepote, a druga estetskom izrazu same sebe: drugim riječima, onoga što pojedinac misli i proživljava. Prva nastoji prikazati stvarnost objektivno, druga subjektivno.«³⁸ Univerzalna ljepota, objektivna a ne subjektivna, stvarna a ne prividna (estetska), otkriva se i pokazuje kao temeljni zakoni skriveni u pojavnosti realnosti, prirodi, koje umjetnost uspostavlja na svoj način. Stoga se apstraktna umjetnost (u ovom slučaju čista plastika) »suprotstavlja prirodnom prikazu stvari, ali se ne protivi prirodi, kao što se obično vjeruje. Protivna je sirovoj primitivnoj životinjskoj prirodi čovjekovoj, ali je u skladu s njegovom pravom prirodom.«³⁹ Ta prava ljudska priroda jest sposobnost transcendiranja, koja se očituje — kako bi rekao Mondrian — kao otprirodna priroda, civilizacija, čiji je eksponent umjetnost, odnosno čisti plastički prikaz spomenutih zakona. Čisti je apstraktni izraz »u potpunosti ljudski«, jer samo čovjek ima sposobnost transcendiranja. Stoga čista plastika (i apstraktna umjetnost uopće) »nije izraz privida stvarnosti kako je mi vidimo, ni života koji živimo, već izraz istinske stvarnosti i istinskog života koji se ne mogu definirati ali su ostvarljivi u plastici«. Jer »doista i duboko voljeti stvari: vidjeti ih kao mikrokozam u makrokozmu. Jedino tako može se postići univerzalan

³³ Isto, str. 110. Sve spacionirao Z. R.

³⁴ K. Maljevič, Suprematizam, Izraz, 10/XV, Sarajevo 1971, str. 350.

³⁵ Život umjetnosti, 7—8, str. 115.

³⁶ Isto, str. 119.

³⁷ Isto, str. 112.

³⁸ Piet Mondrian, Plastička i čista plastička umjetnost, Život umjetnosti, 7—8/1968, Zagreb, str. 122.

³⁹ Isto, str. 124.

izraz stvarnosti. Upravo zbog svoje duboke ljubavi prema stvarima, nefigurativna umjetnost ne nastoji da ih zaodjene u privid.⁴⁰

U početku nepojmljiva stvarnost, koja se pokazuje u svojoj množvenoj raznolikosti, postepeno se otkriva u uzajamnim odnosima koji su stvarima urođeni. Neoplastička umjetnost vodi prepoznavanju zakona koji se temelje na tim odnosima. Plastički je izraz tih zakona univerzalna ljepota, koja je vječna i nepromjenljiva. S obzirom na to da se istinska (a ne prividna) stvarnost otkriva u uzajamnim odnosima stvari a ne u samim stvarima (u ontičkom smislu), neoplastička umjetnost nije umjetnost jedne posebne forme nego određenih odnosa. Temeljni je zakon neoplastičke umjetnosti zakon dinamičke ravnoteže, koji se suprotstavlja statičkoj ravnoteži posebnih oblika. »Nefigurativna umjetnost zahtijeva da se pokuša ono što je posljedica njenog prihvaćanja, a z a r a n j e posebne forme i s t v a r a n j e ritma uzajamnih odnosa, oblika, slobodnih linija.«⁴¹ Naime, da bi se stvorila univerzalna ljepota, potrebna su elementarna sredstva (koja su u isti mah i univerzalna), kao što su pravokutni odnos vodoravnih i okomitih linija, te primarne boje (crvena, plava, žuta) i »neboje« (bijela, crna, siva). Mondrian je vjerovao da tim čistim slikarskim (plastičkim) sredstvima može dati nepromjenljivoj strukturi stvarnosti vidljiv oblik.

Umjetnost je (kao i znanost i filozofija) i sama sredstvo uspostavljanja konačne ravnoteže kojoj teži čovjek u cjelokupnom svome povijesnom hodu. Uspostavljanje te ravnoteže ostvarenje je univerzalne ljepote koja se može ostvariti samo u čistoj apstraktnoj umjetnosti. A »činjenica da su ljudi obično naklonjeni figurativnoj umjetnosti ... može se protumačiti prevladavajućom snagom individualnih sklonosti u ljudskoj prirodi.«⁴² Ono što nefigurativnog umjetnika razlikuje od figurativnog jest »činjenica da se u svojim ostvarenjima oslobađa individualnih osjećaja i posebnih utisaka koje dobiva izvana, i da lomí intimnu prevlast individualnih naklonosti.«⁴³

⁴⁰
Isto, str. 127.

⁴¹
Isto, str. 125.

⁴²
Isto, str. 125.

⁴³
Isto, str. 128.

Znameniti Mondrianov zaključak — da je budućnost umjetnosti njen kraj — posve je konzekventan. Jednom, kad se u konkretnom životu dostigne i postigne ravnoteža, umjetnost kao »nadmjestak« te ravnoteže nestat će, jer će se stopiti sa životom.⁴⁴

Odbacujući umjetnost koja teži »estetskom izrazu same sebe«, izrazu »onoga što pojedinac misli i proživljava«, Mondrian usmjeruje svoje slikarstvo prema »izravnom ostvarenju univerzalne ljepote«. Time probija aktom neposrednosti, subjektivnosti, da bi tim aktom transcendiranja dospio do prave stvarnosti. Tako se umjetnost našla s onu stranu umjetnosti, s onu stranu estetskog okružja, da bi postala »sama aktualna stvarnost«. Opravdano je dakle kazati da to i nije umjetnost (umjetnost u dosadašnjem smislu riječi), ili nije samo umjetnost. Ali, ako nije više umjetnost ili nije samo umjetnost, što je onda zapravo?

Postojale su epohe u kojima nije bilo umjetničkih djela u novovjekovnom smislu riječi, i to ne samo one najranije nego i mnogo kasnije — na primjer, kršćanski srednji vijek. Veliki interes za djela tih »neumjetničkih« epoha pojavio se tek u novije vrijeme. Kao što znamo, umjetnost srednjega vijeka »rehabilitirali« su romantičari, a rehabilitacija umjetnosti ranijih epoha, kao i one izvanevropskih područja, započinje potkraj XIX i u toku

⁴⁴
»A hoće li umjetnost uvijek biti potrebna? Nije li ona možda samo jedna vještina, korisna dotle dok samom životu nedostaje ljepota? Ljepota ostvarena u životu ... to više ili manje mora biti moguće u budućnosti, ako uzmemo u obzir tok ljudskog napretka, koji nam dopušta da sagledamo je li naša vizija površna. Tada će biti prirodno da život sam baci umjetnost u ponor na rubu kojeg se nalazi već u našim danima. Ipak, bit će potrebno mnogo vremena prije nego što umjetnost dođe do svog kraja, i još će se dugo miriti s ovim nesavršenim životom koji poznajemo ... Kad ona jednog dana bude survana u bezdan, preostat će njen pravi sadržaj: promijenit će se, ostvarit će se najprije u našem opipljivom ambijentu, a zatim u društvu ... u čitavom našem životu, koji će tada postati doista ljudski« (P. Mondrian, Odgovor časopisu Cahiers d'art, Život umjetnosti, 7—8/1968, str. 131). Stapanje umjetnosti sa životom, to ne znači samo ukidanje umjetnosti kao nadomjestka i njeno konačno ozbiljenje, nego i njen svršetak kao »lijepog privida«, kao neobaveznog luksuza. Ujedinjenjem arhitekture, skulpture i slikarstva stvorit će se nova, aktualna plastička stvarnost, što znači dokidanje umjetnosti koja je odijeljena od svega što je okružuje. »Slikarstvo i skulptura neće se pojavljivati odijeljeno niti kao zidna umjetnost koja razara arhitekturu, pa čak ni kao primijenjena umjetnost, nego će, potpuno konstruktivno, sudjelovati u ostvarenju ambijenta ne samo korisnog ili racionalnog, već čistog i potpunog u svojoj ljepoti« (Plastička i čista plastička umjetnost, str. 128).

XX stoljeća. Dakako, uzrok negativnog stava prema djelima »neumjetničkih« epoha kao i prema izvanevropskoj umjetnosti bila su klasicistička (i ne samo klasicistička) mjerila vrijednosti.

U Imaginarnom muzeju Malraux pokazuje kako je neprimjereno promatrati i prosuđivati Krista iz Monreala (dakle jedan bizantski mozaik) na osnovi mjerila i kategorija po kojima vrednujemo djela novovjeke umjetnosti. Činimo li to, takvo je djelo za nas u krajnjoj liniji fikcija, »iluzija uzvišenog i idealnog svijeta«. Međutim, Krist iz Monreala religiozna je stvarnost. »Svaka fikcija — kaže Malraux — počinje sa 'uzmimo da...' Ali Krist iz Monreala nije 'uzmimo da...' kao što to nije ni Giotto Susret kod zlatnih vrata. Lippijeva ili Botticellijeva Madona počinju tim 'uzmimo da...', Leonardova je Madona već posve u tome. Giotto je Krist na križu događaj; Leonardova je posljednja večera uzvišena priča. U XIII stoljeću fikcija je bila još posve isključena iz obzora religiozne umjetnosti.«⁴⁵

Srednjovjekovna umjetnost nije bila »lijepa umjetnost«, nije uopće bila umjetnost u smislu kako je mi danas shvaćamo. Sakralni karakter srednjovjekovnih djela bio je uperen na nešto drugo a ne na »ljepotu«. Treba li sada zaključiti da Giottove slike ili Krist iz Monreala nisu umjetnička djela ili ih — ako jesu — i nadalje mjeriti našim novovjekovnim estetskim mjerilima?

U eseju »Granice povijesti umjetnosti« D. H. Kahnweiler piše: »Egipatski kipar nastojao je oblikovati lik Izide, srednjovjekovni slikar lik Krista. Oni su pod umjetnošću razumijevali jednostavno zanatsko umijeće, izvršenje zadatka. Doduše, stvarali su estetska dobra (koja nazivamo umjetničkim djelima), jer su bili umjetnici i nadareni ljudi čija su djela bila i lijepa. Ali oni toga nisu bili svjesni. U isto vrijeme, gledalac nije mogao mirno promatrati svete slike kao 'estetske predmete': one su mu ulijevale strahopoštovanje. Izraz umjetnost nalazi se u srednjovjekovnim spisima samo u smislu 'obrta'.«⁴⁶

⁴⁵ A. Malraux, *Psychologie der Kunst I, Das Imaginäre Museum, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1957, str. 59.*

⁴⁶ D. H. Kahnweiler, *Ästhetische Betrachtungen (Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts), DuMont, Köln 1968, str. 13.* Poznato je također da među sedam slobodnih umjetnosti (gramatika, retorika, dijalektika, muzika, aritmetika, geometrija i astronomija), koje je ustanovio u srednjem vijeku M. Capella, nema ni slikarstva, ni kiparstva, ni arhitekture, pa čak ni poezije.

Prisjetimo se sad, na primjer, programa i djelatnosti Bauhausa. U prvom Bauhausovu manifestu Walter Gropius piše: »Ne postoji nikakva bitna razlika između umjetnika i obrtnika... Milost neba može u rijetkim svijetlim trenucima, neovisno od svog htijenja, i zažariti nesvjesno umjetnost iz djela njegovih ruku, no obrt je neophodna podloga svakom umjetniku. Tu je prouzročitelj stvaralačkog oblikovanja. Stvorimo dakle jedan novi ceh obrtnika, bez one uobraženosti koja je zidovima klasno odvajala obrtnika i umjetnika. Želimo, izmišljajmo, stvarajmo zajednički novu zgradu budućnosti koja će biti sve u jednom: arhitektura i plastika i slikarstvo, koja će iz milijuna ruku obrtnika strogo stremiti nebu, kao kakav kristalni simbol jednog novog budućeg vjerovanja.«⁴⁷ Djelo se mora »uvesti u samu stvarnost«. Umjetnost ulazi u sam život, pripada svakodnevnom ophođenju čovjeka sa stvarima koje ga okružuju i kojima se služi. Umjesto da bude izraz genialnosti, umjesto da životari kao (u biti nepotreban) luksuz, umjetnost se mora vratiti svom prouzročitelju — da bude vještina, umijeće, obrt, a to znači stvaralačko oblikovanje — téhne u izvornom grčkom smislu. Grčka riječ téhne značila je, naime, ono što danas nazivamo umjetnost. Problem umjetničkog oblikovanja, kako ga je postavio Bauhaus, stupa tako u prvi plan kolektivne svijesti, prožima sva područja čovjekova tu-bitka — od industrijskog oblikovanja do urbanizma. Gropius kaže: »Želimo, izmišljajmo, stvarajmo zajednički novu zgradu budućnosti...« Pod tim se misli i smjera na povezivanje umjetnosti, obrta i tehnike. U isti mah to znači suprotstavljanje i odbacivanje kulta individualnosti u smislu da djelo ne može više biti subjektivna fikcija, priča, »mogući svijet«, da ne može više biti ono »uzmimo da...«. Umjetnička se fantazija ima posve spojiti s modernim tehničko-industrijskim svijetom rada.

Odbacivanje kulta individualnosti nalazimo i u Hansa Arpa. On je posve jasno shvatio karakteristiku novovjeke umjetnosti kao subjektivnog dijaloga sa stvarnošću. S renesansom je bio razoren objektivni poredak svijeta. Čovjek je postao mjerom svih stvari, a umjetnička djela pričinu, koji lebde u sferi irealnog i samovoljnog. Arp jasno govori o subjektivizmu novovjeke umjetnosti: »Čovjek je postao infantilni demijurg. U svojoj bolesnoj uobraženosti on želi ponovo stvoriti boga i svijet. Svaki slikar, svaki kipar, želio je biti uzvišeni stvaralac. Na mjesto bezimenosti i poniznosti stu-

⁴⁷ Citiramo prema: I. Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem, Institut društvenih nauka, Beograd 1965, str. 84—85.*

pili su znamenitost i umjetničko djelo.«⁴⁸ Tim novovjekim obratom prema subjektivizmu i relativizmu umjetnik se našao vrlo daleko od zbiljske stvarnosti — u irealnom, izmišljenom, samovoljnom svijetu fikcije. »U prijašnjim vremenima čovjek je znao šta je gore a šta dolje, što je neprolazno a što prolazno. Još nije stajao na glavi. Njegovi domovi imali su pod, zidove i strop. Renesansa je pretvorila strop u pomahnitalo nebo, zidove u nestvarne vrtove, a pod u bezdane. Čovjek je izgubio smisao za stvarnost.« Jedini izlaz iz takve situacije Arp vidi u obratu prema stvarnom, a to prije svega znači ne više stvaranje »lijepih« djela prema estetičkim kategorijama, nego (kako on kaže) stvaranje objekata. On citira A. Partensa, koji je pisao o njegovu djelu u almanahu Dada: »U njega (Arpa) nije riječ o tome da se usavrši neki estetski sistem, da se precizira i specificira. On se okrenuo neposrednoj i izravnoj produkciji — poput kamena otkinutog od stijene, poput rascvalog pupoljka, poput mladunčeta. Želio je stvoriti novo tijelo među nama, dovoljno samom sebi, predmet, bilo da je postavljen na postament ili u kakvu kutku vrta.«⁴⁹ Pokušao sam biti prirodan — često je ponavljao Arp, što znači da je svoja djela nastojao prirodno uklopiti u prirodu.

Ali kako dosegnuti stvarnost od koje smo se udaljili, kako je definirati? Arp razlikuje tri oblika stvarnosti: objektivnu (tj. stvarnost u uobičajenom smislu riječi), subjektivnu, pomišljajnu, tj. idealnu stvarnost, i praiskonsku stvarnost, onu pravu od koje se čovjek udaljio. Subjektivna je stvarnost »samovoljno« uspostavljena stvarnost. Objektivna je stvarnost ne manje samovoljna, patvorena, koja je nastala na osnovi pokušaja da se subjektivnoj stvarnosti dade objektivna dimenzija. To je vidljiva realnost, i umjetnost, oponašajući je, ne dohvaća pravu stvarnost. Ono što u umjetničkom djelu treba da se očituje, to je praiskonska stvarnost ili — kako je Arp naziva — mistična iskonska stvarnost. On govori o mitskim vremenima kad je sve postojeće bilo jedno i sve, kad je ljepota neskriveno boravila u čovjeku. Ta ljepota, koja nije imala ništa s izmišljanjem, usiljenošću i stvaranjem »iz predumišljaja«, imala je bitnog udjela u bitku stvari. Tu je izbrisano svako subjektiviranje. U estetici našeg doba ljepota se promatra samo kao specijalna teorijsko-umjetnička kvaliteta ko-

⁴⁸ H. Arp, *On My Way*, New York 1948; citirano prema: E. Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, DuMont, Köln 1962, str. 84.

⁴⁹ Isto, str. 85.

ju stvara čovjek; njeno pravo lice postalo je nerazaznatljivo. »Sve sam se više udaljavao od estetike. Nastojao sam pronaći jedan drugi poredak, jednu drugu vrijednost čovjeka u prirodi. Došao sam do toga da čovjek ne smije više biti mjerom stvari, nego da stvari i čovjek budu kao priroda. . . Godine 1915. moja žena i ja stvarali smo djela — slike, vezeve, kolaže — koja su imala najjednostavnije oblike. Te su tvorevine bile same po sebi postojeće realnosti, bez značenja i bez poruke. U njima je bilo odbačeno sve što bi bilo kopija ili opis, kako bi posve slobodno izbilo ono elementarno i spontano.«⁵⁰ To elementarno i spontano jest iskonska priroda, iskonska stvarnost, koja u čovjeku i sa čovjekom stupa na svjetlo dana. Umjetnost nije reproduciranje, nego produciranje — baš kao što čini biljka rađajući plod. Stoga Arp odbija da se njegova djela (kao i uopće sva ona koja nisu mimetička) smatraju apstraktnima, nego upravo obratno — konkretnim. Pri tom je zahtjev za anonimnošću posve prirodan. »Djela konkretne umjetnosti ne bi trebalo više da potpisuju njihovi autori. Te slike, te skulpture, ti predmeti trebalo bi da ostanu anonimni u velikim ateljeima prirode, kao oblaci, planine, mora, životinje, ljudi — jest! ljudi bi trebalo da se vrte u prirodu, umjetnici bi trebalo da rade u zajednici kao umjetnici srednjeg vijeka.«⁵¹ Umjetnički stvarati, to znači stvarati kao priroda, to znači producirati a ne reproducirati. Umjetničko djelo nema značenja jer se i ne odnosi na bilo što. Ono je bitak po sebi (dakle i »priroda«).

Iskonska priroda, iskonska stvarnost ne može se dosegnuti ako se polazi od subjektivne (pa ni objektivne) slike svijeta. »Godine 1915. pisao sam: Ova su djela građena linijama, površinama, formama i bojama koje teže da, nadilazeći ljudsko (tj. subjektivno i prolazno), dostignu beskonačno i vječito. Ona odbacuju naš egoizam.«⁵² Arp prepoznaje i pravog krivca zaborava iskonske stvarnosti — ljudski um. »Renesansa je oholo uzdigla ljudski um. Nova vremena, sa svojom znanošću i tehnikom, učinila su čovjeka megalomanom. Užasna zbrka našeg doba jest posljedica tog precjenjivanja uma.«⁵³ Stoga »konkretna umjetnost želi preobra-

⁵⁰ Isto, str. 86.

⁵¹ Panorama savremenih ideja, Kosmos, Beograd 1960, str. 343 (priredio Z. R.).

⁵² Isto, str. 343.

⁵³ Isto, str. 343.

ziti svijet. Želi učiniti život snošljivijim. Želi spasiti čovjeka od najopasnijeg ludila: sujete. Želi pojednostavniti život čovjekov. Želi ga izjednačiti sa prirodom. Razum čupa čovjeka iz korijena i nagoni ga da živi tragičnim životom. Konkretna umjetnost je elementarna umjetnost, prirodna, zdrava, koja rađa u glavi i u srcu zvijezde mira, ljubavi i poezije.«⁵⁴

Da bi se preobrazio svijet, mora se srušiti stari — u prvom redu sama umjetnost. Dadaizam (kojemu je pripadao i Arp) bio je u tome najradikalniji. »Pokret dada bio je permanentna pobuna jedinke protiv umjetnosti, protiv morala, protiv društva. . . Opseg ovog pokreta uvijek je prelazio okvire literature i umjetnosti. Njegov je cilj bio oslobađanje jedinke od dogmi, formula i zakona, afirmacija na duhovnom planu. . .«⁵⁵ Više nego umjetnički pokret, dadaizam je bio protest; protest protiv građanskog društva i njegovih lažnih vrijednosti. Ali radikalna dadaistička negacija svega što postoji nije imala za cilj da bude sveobuhvatni destruktivni nihilizam, nego da se na mjestu ruševina i krčenja lažne, obmanjivačke, amoralne, sterilne civilizacije, kulture i umjetnosti sagrađi »novo, manje tupo«. Ta se težnja nije rodila iz estetskog imperativa (jer estetskom stavu uvijek nedostaje odnos spram života), nego iz imperativa duha svjesnog opasne i neodržive situacije stvarnosti. Ono što je pri tom dadaistima lebdjelo pred očima bila je vizija novog jedinstva umjetnosti i života — to bi jedinstvo rezultiralo višom stvarnošću koja bi čovjekov život učinila istinski punim. Da bi se to postiglo, morali su se mijenjati i život i umjetnost. Odbacuje se profesionalno bavljenje umjetnošću jer to znači zatvarati se u fiktivni svijet estetske stvarnosti. Odbacuje se naturalizam u kojem su dadaisti vidjeli psihološko prodiranje motiva buržoazije. Kako stoji u kolektivnom dadaističkom manifestu iz 1920. godine, »riječ dada simbolizira primitivni odnos spram nepovezane stvarnosti. . . Život se nadaje kao simultani metež šumova, boja, ritmova duha, koji su bitni za dadaističku umjetnost. . . i koji se uzimaju u svoj njihovoj brutalnoj realnosti. To oštro razgraničava dadaizam od svih umjetničkih pravaca koji su mu prethodili. Dadaizam je prvi koji se ne odnosi estetski spram života.«⁵⁶ Istina, ideju simultanosti dadaisti su preuzeli od futurista iako su futurizam smatrali suviše realističkim i programatskim. Osim toga, nisu se dali zavarati spasonosnim hodom našega strojnog doba kao futuristi.

⁵⁴ Isto, str. 344.

⁵⁵ G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*; citirano prema *Panorama savremenih ideja*, str. 297.

Osjetili su ono što je Wittgenstein shvatio nešto kasnije: kad su dani odgovori na sva moguća znanstvena pitanja, naši životni problemi jedva da su dotaknuti. Redu i zakonu suprotstavili su slučaj i slobodnu i oslobađajuću spontanost čina. Smisao radikalnog dadaističkog odbacivanja umjetnosti sastojao se upravo u odbacivanju onoga »uzmimo da. . .«, u odbacivanju njena kulinarskog i sakralizirajućeg karaktera. Utoliko dadaizam doista nije umjetnost ili nije »samo« umjetnost. On se okrenuo stvarnom a ne mogućem, imaginarnom, estetskom svijetu. Nadrealizam ga je u svemu tome slijedio.

Ostvarenje novog jedinstva umjetnosti i života, kojemu su težili dadaisti, vidjelo se u uspostavljanju jedne više stvarnosti, jer čovjekova stvarnost ne pripada prirodi stvari koje jesu. Stvarnost nije dana, nju treba izvojevati. Nadrealizam je (kao već i dadaizam) osvješćenje potrebe o tom neprestanom nadilaženju, transcendiranju postojećeg. Ono što on traži nije svijet stvari potpuno dovršenih, nego apsolutna stvarnost, gdje se čovjek očituje u svim svojim mogućnostima, gdje je sve ostvareno, otkriće »stanovitog oslonca duha« — kako kaže Breton — »iz kojeg život i smrt, stvarno i nestvarno, prošlost i budućnost, saopćivo i nesaopćivo, visina i nizina prestaju biti opažani kao protivurječnosti.«⁵⁷ Otud odbacivanje racionalnog u korist iracionalnog, obraćanje čudesnom, prizivanje nadstvarnog. Nije to tek način da se pobjegne od robovanja razumu, pogodbama i granicama koje on nameće čovjeku, nego zbiljski put oslobođenja ljudskog života, ostvarenje čovjekove egzistencije.

Automatsko pisanje, način pisanja pod diktatom onoga što se artikulira u pjesniku, kao i želja slikara da obuhvati, projektira ono što se vidi u njemu, put je da se dospije do one duboke, izvorne stvarnosti, gdje je čovjek oslobođen bilo kakvih zapreka, ograničenja stranih njegovoj prirodi — način da se dospije do cjeline ljudskog bića.

Kao i dadaizam, tako je i nadrealizam odbacivao umjetnost koja »je sebi stavila u zadatak da strpljivo zadovoljava taštinu esteta, da razočaranja nadoknadi pasjím užitkom, kao i ukinuće estetike koja je predstavljala jednu od kategorija umijeća uživanja. Nadrealizam je htio izvući umjetnost iz muzeja gdje je predmet stavljen pod stakleno zvo-

⁵⁶ Citirano prema E. Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, str. 177.

⁵⁷ Citirano prema: Moris Blanšo, *Eseji*, Nolit, Beograd 1960, str. 295.

no, stavljen u lijes ili u izlog, u inkubator.«⁵⁸ Hedonistički karakter esteticizma koji je u osnovi novovjeke umjetnosti nemoćan je da shvati više ciljeve umjetnosti, to jest njenu djelotvornu zaokupljenost oko fundamentalnih pitanja čovjekova svijeta i života, čovjekova bivstvovanja. I tako, umjesto bijega u nestvarni svijet ljepote kao varljivog utočišta pred težinom i ozbiljnošću stvarnosti, neki su se nadrealisti »svrstali među one koji su jednom za svagda ocijenili da je poslije toliko tumačenja svijeta došlo vrijeme da se prijeđe na njegovo mijenjanje.«⁵⁹ Umjetnost više neće da bude dio autonomnog carstva između carstva »čistoga uma« i carstva »praktičkog uma«, dio jedne čisto estetske sfere odvojene od cjeline stvarnosti. S nadrealizmom se umjetnost shvaća činom nasilja — kao i društvena revolucija.

Štoviše, neki nadrealisti s Bretonom na čelu otvoreno će se prikloniti marksizmu, jer pjesništvo, književnost (i uopće umjetnost) mora postati i biti nerazdvojni dijelom društvene akcije — »akcije koja, po nama, ima svoju odgovarajuću metodu u dijalektičkom materijalizmu, akcije koju ne možemo poduzeti ako ne smatramo da je oslobođenje čovječanstva prvi uvjet za oslobođenje duha, i da se to oslobođenje čovječanstva može očekivati samo od revolucije proletarijata.«⁶⁰ Međutim, kako se umjetnost odnosi na »čovjekov položaj uzet u cjelini, da ono nije makakvo djelanje nego djelanje koje se odnosi na čitavog čovjeka«,⁶¹ nadrealisti su jednako isticali oslobođenje tijela kao i oslobođenje duha. Ono se nije očitivalo samo u zahtjevu za »seksualnom revolucijom«, koja bi bila paralelna ili čak prethodila društvenoj revoluciji, nego i u svim onim režijskim postavama međunarodnih izložbi nadrealizma koje su imale izbaviti gledaoca iz njegova položaja pasivnog promatrača i zijevala. Tako je, na primjer, izložba iz 1947. zamišljena tako da je gledalac ne gleda, nego da bude uvučen, da sudjeluje i dodiruje. Katalog je izložbe sadržavao jednu dojkicu od spužvaste gume s natpisom »Molimo dirati«. To uvlačenje gledaoca u djelo, njego-

vo sudjelovanje ne samo duhom nego i tijelom, »cijelim bićem«, bit će također jedan od odlučnih momenata i u umjetnosti nakon drugoga svjetskog rata do naših dana. Daljnja je konzekvenca toga gledaočeva sudjelovanja ne samo duhom nego i tijelom da djelo postaje djelom tek sudjelovanjem gledaoca. Time se briše granica između duha i tijela, između realne i idealne opstojnosti djela, između djela i gledaoca — između umjetnosti i stvarnosti. Tako se apsolutno obrelo usred konkretne stvarnosti — i duhovne i fizičke.

Ako se u nekim najznačajnijim tendencijama nakon drugoga svjetskog rata — bar u prva dva desetljeća — umjetnost toliko ne povezuje izravno s društvenom revolucijom, u njima nalazimo jednako opiranje i odbacivanje umjetnosti, umjetnosti koja treba da uljepša dokolice drugih, da ozbiljnost realnosti nadoknađuje »pasjim užitkom«. Najprije u akcionom slikarstvu. Nije tu riječ o pukoj »mišićnoj aktivnosti«, nego o činu slikanja kao autentičnoj opstojnosti čovjeka u svijetu. Čin slikanja nije djelo nego djelovanje, akcija. Djelo ne znači, ono se ne odnosi; ono je tek vidljivi trag čovjekove »bačenosti«, autentične borbe na »naboranom« tlu svijeta života; borbe u kojoj je krajnji ishod uvijek neizvjestan. To nije estetski nego moralni element akcionog slikarstva. Ono što ga karakterizira jest »moralna volja da se nadiđe moralno i estetsko ziheraštvo. Moralnost se očituje u tome što se ukazuje na to da je slikarstvo bezvrijedno ako nije otjelotvorenje autentične borbe koja se uvijek može izgubiti.«⁶² To je, kako kaže Rosenberg, »duh gerile«. Slikar prihvaća realnost života koji je uvijek svojevrsna borba, prihvaća i stupa u gustoću i neprozirnost svijeta kojemu tek treba dati smisao. Djelo nije prizor idealizirane stvarnosti čija je transparentnost unaprijed dana. Štoviše, ono uopće nije djelo u tradicionalnom smislu. Ono ne posjeduje nikakve estetske kvalitete i kategorije kao što su oblik, kompozicija, ritam, harmonija itd. Ta »pravila« ne postoje unaprijed, njih treba tek otkriti — ako uopće budu otkrivena i ako ishod potrage uopće bude povoljan. »To novo slikarstvo odlučno odbacuje bilo kakvu razliku između umjetnosti i života«, kaže Rosenberg.⁶³ Život se u akcionom slikarstvu očituje u nepredvidljivosti, višeznačnosti, neprekidnoj opasnosti od neuspjeha. Čin, akcija izravno su a ne tek neizravno prikazani. Slikar se ne odnosi spram

58

Xavière Ganthier, Nadrealizam i seksualnost, Pitanja, 40/IV, Zagreb, rujna 1972, str. 1902.

59

A. Breton, Spojene posude; citirano prema: Panorama savremenih ideja, str. 305.

60

Breton u jednom predavanju održanom 1934. u Bruxellesu; citirano prema: H. Read, Istorija modernog slikarstva, Jugoslavija, Beograd 1967, str. 134 (priređio Z. R.).

61

M. Blanšo, Eseji, str. 294.

62

H. Rosenberg u jednom dijalogu iz 1958; citirano prema: Jürgen Claus, Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Hamburg 1963, str. 57.

63

Isto, str. 57.

platna nego se u nj unosi. S Pollockom slikar se čak fizički unosi u sliku, što je logično vodilo do hepeninga.

U odnosu na dadaizam, nadrealizam i njihove političke parodije, ili na izravno angažiranje u izmjeni svijeta koju je već otpočeo proletarijat, akciono je slikarstvo postalo mit o američkoj revoluciji. »Osnovne crte umjetnosti kao akcije počinju se oblikovati u XIX stoljeću. Marx govori o oslobađanju rada deklarirajući stanovište da radnik u slobodnom radu radi iz ljubavi prema stanovitom poslu, razlikuje rad iz ljubavi od rada za proizvodnje. U toj ideji, koja postavlja stvaranje iznad objekta, bilo da je riječ o robi široke potrošnje ili umjetničkom djelu, Marx anticipira misao Kleea i akcionog slikarstva... Sa Marxom, Kleeom i Jonesom, stupamo u svijet dinamike i dominacije ljudskog rada...«⁶⁴ Umjetnost se ne zbiva na razini razvoja umjetničkih formi. Umjetnički problemi rješavaju se na tlu aktualne situacije civilizacije. Drugim riječima, suvremeni umjetnik nalazi smisao svog postojanja u djelovanju — u djelovanju u stvarnosti i na stvarnost. Ograniči li se na stvaranje djela radi njih samih, umjetnikova namjera osuđena je na propast: »visit će na zidu obješena kao trofej, ili će biti smještena u vitrine kakve institucije i bit će prikazivana kao datum za nepostojanje«.⁶⁵

Ako moderna umjetnost neće više da bude samo umjetnost ili to uopće neće više da bude, onda ne preostaje ništa drugo nego da se približi praksi, akciji, politici. Programske teze futurizma, dadaizma i nadrealizma potvrđuju tu orijentaciju, a neodada, novi realizam i pop-art, hepening, ulična umjetnost, totalna umjetnost i drugi suvremeni pravci daljnja su aktualizacija te orijentacije. Akciono slikarstvo (i uopće enformel) razorilo je fikciju u tom smislu što se okrenulo uspostavljanju izravnog odnosa s prostorom, vremenom, materijom ili, u širem smislu, onome što bi se huserlovski moglo nazvati svijetom života i svijetom iskustva. Umjetnik uranja u stvarnost, briše granice između umjetnosti i života, prihvaća rizik i neuspjeh koji ga nužno prate. U tom frontalnom suočavanju sa stvarnošću hic et nunc on svojim djelom u isto vrijeme duboko ulazi u sistem cjeline stvarnosti, koja se otkriva kao nužnost. Sama gesta, akcija, čin je slobode. Sloboda nije unaprijed dana; nju treba izvojevati, što znači da treba djelovati.

⁶⁴ H. Rosenberg, O shvatanju akcionog slikarstva, Umetnost, 31, Beograd 1972, str. 41 (priređio Z. R.).

⁶⁵ Isto, str. 42.

Ali slikarstvo akcije, enformel, bilo je strogo individualnog značenja i dometa. Jedini akter akcije, događaja, bio je sam umjetnik, zatvorenik željan slobode koji »premjerava s neiscrpnim i divljim bijesom ono malo metara svog kaveza«,⁶⁶ to jest platno. U hepeningu kao daljnjoj konzekvenci uroņavanja u ono ovdje i sada napušta se platno kako bi se neposredno djelovalo usred toka životnih događaja. Hepening pruža iste doživljaje kao i čekanje na autobus, čitanje novina u kavani itd., govorio je Kaprow. On je produžetak toka životnih pojava, ili ga upiju slučajna stvarna zbivanja. Hepenerski spektakl nije predstava nego čin (u onom smislu kako je to razlikovao još Artaud).

Antiumjetnička odnosno antiestetičistička pozicija hepeninga potpuna je.⁶⁷ Težnja za brisanjem granica između umjetnosti i života istovjetna je onoj dadaista i nadrealista. Ako dadaistička ili nadrealistička vizija o uspostavljanju jedne više stvarnosti u hepeningu nije jasno uočljiva, ili je čak (naoko) i nema, to je prije svega zbog toga što u pokretu hepeninga nije bilo čvrsto formuliranih programskih teza i manifesta. Sama pojava hepeninga, međutim, potvrđuje pripadnost cilju kojemu su težili dadaisti i nadrealisti. A ako nema onoga dadaističkog rušilačkog bijesa, to je zato što su hepeneri uvidjeli da se sama stvarnost neprestano troši i uništava. Stoga se često zadovoljavaju golom konstatacijom predmetnih situacija razbijanja, kaosa, slučajnosti itd. Isto tako (umjesto izazova i otpora) šokiranje gledaoca često počiva na »mirnom« banaliziranju vrijednosti uzdignutih do svetosti i dosljednoj trivijalizaciji bilo kakve izuzetnosti. Umjesto nadrealističkih predmeta i događaja, koji imaju samo tu funkciju da se što brže učini skok u nadstvarnu dimenziju, hepening se smješta u realnu fizičku sredinu kao realna činjenica. To smještanje događaja u rang realnih činjenica briše umjetničku individualnost odnosno subjektivnost. Događaj je objektivn, pa čak i onda kad želi izazvati

⁶⁶ I. Tomassoni, Pollock, Svjetlost (Sarajevo), Naprijed (Zagreb), 1968, str. 13.

⁶⁷ »Hepening ne želi biti umjetnost (bar ne u tekućem značenju tog pojma); on želi ući u životnu struju kao efemerna pojava koja ne ostavlja tragova iza sebe. Ulazak u život treba se obaviti kako kroz uvođenje predmetnih situacija i labavo povezanih događaja, tako i kroz učešće publike. Jer tek kidanje s rampom, odbacivanje rituala kontemplacije i distance, uvlačenje gledača u igru predstavlja autentičnu invaziju u stvarnost. Ako se čak uvodi u igru konvencionalni svijet predmeta i radnji, onda se to ne čini kroz filter umjetnosti, nego baš u svoj njihovoj nagosti. I baš zato čak i onda kada se hepening miri sa životnim konvencijama, on odlučno odbacuje umjetničke konvencije« (S. Moravski, Hepening, Treći program Radio-Beograda 3/IV, leto 1972, str. 415; priredio Z. R.).

»subjektivnu situaciju ('duhovno stanje') nikad ne pribjegava njenom predstavljanju«. ⁶⁸ Kao i dadaisti, i hepeneri polaze od pretpostavke da je stvarnost neodređena, slučajna, kaotična, alogična. Pokoravanje slučaju shvaća se kao istinsko oslobođenje suvremenog umjetnika, identificira se sa spontanošću, to jest izvornom stvarnošću. Uopće, uranjanje u kaotičnu životnu struju ne znači iščezavanje u prozi svakodnevice nego mu je svrha da nam se učini dostupnim neko dublje otkriće. Prije svega, tek odbacivanje estetskih pravila i normi, forme, ukusa, odbacivanje gledaocu nametnute organizacije (disciplinarnog) materijala, dopušta da se doživi bivanje-u-situaciji, uranjanje-u-dati-trenutak, gdje je tek moguće buđenje intenzivne svijesti o postojanju. Za Cagea, na primjer (kojega slobodno možemo shvatiti kao muzičkog hepenera), »stvaralaštvo nije ni razonoda, ni svojevrsna komunikacija, ni ekspresija nečijih doživljavanja, nego pokušaj angažiranja slušaoca ili gledaoca u zajedničko ili pojedinačno realizirano traženje smisla egzistencije«. ⁶⁹ Mogli bismo reći: muzika (likovna umjetnost, kazalište ili u isti mah svi zajedno) nije cilj nego sredstvo — sredstvo intenzivne svijesti o postojanju, sredstvo intenzivne svijesti o stvarnosti. U Kaprowljevim hepeninzima od »redatelj« se ne očekuje nikakvo pričanje, izlaganje, komentar, moralno-filozofska poruka itd., te je naoko riječ o potpunom mirenju sa stvarnošću u koju se »događaji« utapaju. Pa ipak u njima gotovo uvijek postoji neka prikrivena ideja koju je slobodno tražiti. Oni su o d z i v na najuzvišenije elemente stvarnosti, simboli osnovnih činjenica ljudskog postojanja — sile rađanja, ljudskog potvrđivanja i smrti (makar to Kaprow čini u inverziji). Tako hepening zadobiva ritualni, dramski oblik, vraća se drevnoj praksi obreda iako u posve svjetovnom obliku. ⁷⁰ Lebel je u tome još izravniji. Prema Lebe-

⁶⁸
Isto, str. 414.

⁶⁹
Isto, str. 382.

⁷⁰
U knjizi Antikna umjetnost i ritual Jane Harrison piše da »u osnovi svake umjetnosti, kao njena pokretna snaga i glavni izvor, leži ne neka želja da se kopira priroda ili čak da se popravlja ... nego, prije bi se moglo reći, neki impuls koji umjetnost dijeli s ritualom, to jest želja da se izgovori, da se izrazi jaka emocija ili težnja prikazivanjem, dakle stvaranjem ili vršenjem željenoga objekta ili čina ... Zbog tog zajedničkog e m o c i o n a l n o g faktora gotovo je nemoguće u njihovim počecima razlikovati umjetnost od rituala« (citirano prema: H. Read, Slika i misao, Mladost, Zagreb 1965, str. 69). Read nas upućuje da je grčka riječ za obred glasila dromenon, »nešto učinjeno«. »Grcima je bilo jasno da kod izvođenja obreda moramo nešto učiniti — a to znači da moramo ne samo nešto osjetiti već to i izraziti putem akcije ...« (Isto, str. 70). Spomenimo

lu hepening ima nešto od prvobitnog rituala kao ostvarivanja kontakta sa svemirom — s tom razlikom što ovdje kozmogoniju treba tek osvajati i što nema nikakvih pravila. Lebel također tretira hepening kao sredstvo; on ima »predstavljati prijelaz do nesvjesnog, treba podsjećati na nestalnost bivstvovanja i na njegove suprotnosti radi toga da bi mogao utjecati na stvarnost i preobražavati je«. ⁷¹

Vostelovi hepeninzi, zasnovani na koncepciji dekolaza, smjeraju opet preobrazbi publike pomoću šoka, kako bi se izazvalo stanje »otvorenosti prema stvarnosti« i otpočelo (konačno) živjeti potpuno odgovorno. Tako i u većini hepeninga postoji proces transcendiranja. Njihov objektivizirani, bihevoristički karakter, karakter dokumenta i radikalne konstatacije, djelatni je korak da se radi iznutra, u samom životu, na ulici, kako bi se izazvalo stanje »otvorenosti prema stvarnosti«. Bilo da je riječ o misteriju života ili o protestu protiv svjetskog poretka (što obično odvodi do politizacije hepeninga), ulaz u kaotičnu životnu struju treba da nam učini dostupnim neko dublje značenje.

»Predmet« suvremene umjetnosti jest život u svim svojim manifestacijama ili, drugačije rečeno, sveukupnost ljudske stvarnosti. Ne da bi je puko odražavala (pa čak ni izražavala), nego preobražavala. Na mjesto linija, boja, ploha, oblika, kompozicije, stupa konkretni predmet, istrošen i odbačen ili posve nov, prirodni ili industrijski; stupa konkretan prostor, fizički pokret, događanje, gradski ili ruralni ambijenti, ceste i jezera, mora i planine, klima i godišnja doba. Sadržaj umjetničke forme nije formalni sadržaj nego ono skriveno i teško razaznatljivo, ali što je u samim temeljima ljudske egzistencije, stvarnosti, načina i odnosa spram svijeta — bilo da se to naziva »velikim realnim« ili »velikom apstrakcijom«, »univerzalnom ljepotom« ili »apsolutnom bjelinom«, »mističnom prastvarnošću« ili »podsvjesnim«. Ali i svakodnevnim motivima i događajima mogu imati takvu dubinu. Masovne pogibije, milijunska hapšenja, duhovna, fizička i psihička tiranija postali su normalne, svakodnevnice pojave. Samospaljivanje kao politička gesta, fotografija Che Guevare, politički atentati, studentski nemiri

i to da je »njihova riječ za kazališnu predstavu, drama, u bliskom srodstvu s njihovom riječi za obred, dromenon; i drama znači nešto učinjeno. Grčki je jezični instinkt jasno ukazao na činjenicu da su umjetnost i ritual bliski srodnici« (Isto, str. 70). Gledajući izvanjski, hepening uzima oblik dramske predstave. Gledajući unutarnje, on se vraća (dakako u sekulariziranom smislu) iskonskom načinu akcije, »nečeg učinjenog« — ritualu.

⁷¹
S. Moravski, isto, str. 396.

diljem planete, spuštanje na Mjesec, transplantacija srca — sve to sačinjava klimu naše duhovne situacije i dolazi do izražaja u slikama, plastikama, književnosti, arhitekturi, hepeningu, kazalištu. Svojim akcijama, šokantnim provokacijama, depri-mantnim i apsurdnim stvaranjem situacija, obezvređivanjem tradicionalnih vrijednosti — suvremeni umjetnici postaju neka vrsta šamana modernog društva.⁷² U svoje vrijeme, šamani su bili više od liječnika; držali su pleme u ravnoteži. Suvremeni umjetnici, pjesnici, glazbenici, kao što su Allan Ginsberg, Jean Genet, Yves Klein, Manzoni, Oldenburg, Beuys, John Cage, svojim neposrednim istupima aktiviraju ljekovite oblike ponašanja u dru-gih kao i nekadašnji šamani (koji su, uostalom, najčešće bili i umjetnici). Na svim stranama puca esteticistički obruč koji je razgraničavao umjetnost i život, umjetnost i stvarnost. Umjetnost se ne za-tvara u imaginarni svijet uobrazilje dostatne sa-moj sebi. Djelo nije »lijepi privid« koji je tako do-bro odgovarao željama građanskog društva. Uobra-zilja, taj temeljni pokretač svega umjetničkog stva-ranja, nije više »topla magla« koja obavija stvari ili lebdi visoko, »među oblacima«, nikad ne prodi-rući i miješajući se sa stvarima, sa stvarnošću. Me-đutim, smisao svih antiumjetničkih tendencija, programskih ili neprogramskih, upravo je u uspo-stavljanju prekinutih veza između umjetnika i svi-jeta, između stvarnosti i umjetnosti. Uspostavlja-nje veza — vidjeli smo to samo na nekoliko pri-mjera — postiže se na različite načine. Naš današ-nji trenutak pokazuje da se apsolutna stvarnost, kojoj su jednako težili Cézanne i Mondrian, Kan-dinsky i Klee, dadaisti i nadrealisti, javlja na ra-zini dnevnih događaja. A to samo govori da i um-jetnost želi napokon biti dnevna, zbiljski prezen-tna.

(1973)