ŠANDOR RADNOTI

STVARALAŠTVO IZMEĐU NISKE KULTURE I VISOKE UMETNOSTI*

Kriza legitimizacije umetnosti i njena borba za emancipaciju su dve strane iste medalje. Ovaj složeni proces je u modernoj umetnosti doveo do dihotomije između visoke i niske, popularne i elitne umetnosti, kiča ili masovne kulture i umetnosti *sui generis*. Emancipacija umetnosti označava dinamično umnožavanje načina viđenja i estetskih stilova — slobodu izbora, povećan obim umetničke aktivnosti, sve šire mogućnosti samoodređivanja u sferi merila i vrednosti, kao i kritičko preispitivanje tradicije. Mnoštvo umetničkih dela koja slobodno prekoračuju granice postavljene merilima moguće je, međutim, tek u odnosu na neku homogenu pozadinu te je nastajanje ove mnoštvenosti neodvojivo od procesa uobličavanja jedne jedinstvene koncepcije umetnosti. Otuda je borba za emancipaciju umetnosti spoj dva toka: partikularizacije umetničkih dela — čija umetnička originalnost sve više postaje funkcija umetnikovih unutrašnjih pravila a sve manje vanjskih određenja — i integracije umetničkih dela u jedinstveno i opšte shvatanje umetnosti.

Tako se različite nepovezane oblasti podvode pod jedinstven pojam umetnosti, a isti proces dovodi i do novog odnosa prema tradiciji. Tokom druge polovine XVIII veka univerzalne

*) Ovaj tekst je pisan kao prilog za *Telos 45* posvećen Leventalu; zbog zakašnjenja se nije mogao pojaviti s ostalim prilozima. Na engleski su ga s mađarskog preveli Ferenc Feher i Džon Fekete.

koncepcije postepeno potiskuju kanone pojedinih umetnosti, žanrova i konvencija kao i, takozvane, prirodne sisteme lepote izvedene iz njih. Premda su se te nove koncepcije ponekad poistovećivale s prečišćenom tradicijom i polagale pravo na to da predstavljaju jedinu i jedinstvenu definiciju realne umetnosti, one su, jednovremeno, pokazivale i suprotnu tendenciju — da se osamostale u odnosu na pojedinačna umetnička dela, a nekad čak i da im se nadrede kako bi zadobile veću opštost. Na ovom stupnju metafizička misija umetničkih dela oslobođenih metafizike iziskuje samoodređenje; njega svako umetničko delo pojedinačno ostvaruje ali u tome počinje sudelovati i filozofska kontemplacija umetničkih dela koja ih, neizbežno sravnjuje s postulatima izvedenim upravo iz takvog posmatranja.

Prvi umetnički pokret koji je jedinstvenim univerzalnim shvatanjem umetnosti, kao nezavisnim entitetom, objedinio nekoliko raznorodnih tokova bio je nemački Romantizam, odnosno čuvena Šlegelova *progressive Universalpoesie*.[1] Emancipacija, kako umetnosti tako i individualnih umetničkih dela, podjednako je vidljiva i u prvim filozofijama umetnosti. Šeling postulira slobodu onoga što stvara genije, to jest, polazeći od slobode pojedinačnog umetničkog dela, dolazi do jednog opšteg pojma umetnosti koji isključuje ne-slobodna dela. On odvaja estetske od običnih umetničkih proizvoda: „...svako estetičko proizvođenje (je) u svom principu apsolutno slobodno, budući da umjetnika može nagnati na nj, doduše, samo neko protivurečje, ali samo takvo koje leži u onome najvišemu njegove vlastite prirode, dok se svako drugo proizvođenje prouzrokuje nekim protivurečjem, koje leži izvan onoga što zapravo producira, a prema tome svako takvo proizvođenje ima i svrhu izvan sebe. Iz one nezavisnosti od vanjskih svrha proizlazi ona svetost i čistoća umjetnosti, koja ide tako daleko da odbija ne samo svaku srodnot sa svime što je samo osjetilni užitak, a tražiti od umjetnosti osjetilni užitak pravi je karakter barbarstva; ili s korisnim, što može tražiti od umjetnosti samo doba, koje najviše napore ljudskog duha stavlja u ekonomijske pronalaske, nego čak i srodnost sa svime što pripada moralitetu..."[2] Iz ovoga nužno sledi nezavisni

[1]) Poezija je, za Novalisa, bila apsolutna stvarnost u kojoj je svaka individualnost učestvovala srazmerno svojoj poetičnosti. Bokačo je u trenutku uključivanja njegovog dela u *Phantasus* bio Tikov model. Ovde se umetnička dela javljaju kao odeliti fragmenti jednog razgovora koji učesnici vode međusobno se poigravajući datim umetničkim delima; u međuvremenu se sam okvir, koji više nije priča već pre shvatanje umetnosti, pretvara u način života, ne bi li zbog svoje opštosti zamenio neki viši stupanj realnosti.

[2]) F. V. J. Šeling, *Sistem transcendentalnog idealizma* (prev. Viktor D. Sonnenfeld), Zagreb, Naprijed, 1965, str. 266.

pojam umetnosti zasnovane na slobodi. Nemoguće je da jedan jedini pesnik stvori novu mitologiju — potreban je novi ljudski rod za koji bi moglo postojati više od *jednog jedinog pesnika.*

Da je ikada stvorena nova integralna mitologija za kojom je romantizam toliko žudeo, prestala bi postojati i autonomna umetnička dela i ontološki pojmovi autonomne umetnosti. Sva univerzalna shvatanja umetnosti, nesumnjivo, poseduju ovaj element samoukidanja i 'tiranije slobode', odnosno želju da se podrede ili ponište sva druga shvatanja umetnosti, uprkos činjenici da je njihov fundamentalni značaj upravo u tome da potvrđuju slobodu i mnoštvenosti umetničkih dela. Sloboda i mnoštvenost ukazuju i na to da naš odnos prema umetničkoj aktivnosti više nije neposredan. Zbog toga je kriza legitimizacije samo druga strana emancipacije umetnosti. Univerzalno shvatanje umetnosti, njeno jedinstveno poimanje, trebalo bi da reši krizu opravdavajući umetničku aktivnost. Realnost ovakvog shvatanja jednaka je praktičnoj realizaciji koja opstaje ili pada sa svakim umetničkim delom i svakim činom recepcije. U isto vreme praktična realizacija svakog umetničkog dela opstaje ili pada zavisno od realnosti odgovarajućeg shvatanja. Otuda različita opšta poimanja umetnosti vazda poseduju i izvesnu nezavisnu supstanciju, pa, samim tim, i neku vrstu prioriteta unutar datog umetničkog pokreta, tradicije i kulture u odnosu na pojedinačna umetnička dela.

Ova 'pra-ideja' koju nazivam 'voljom za umetnost' je, razume se, znatno šira od njene konceptualizovane i ideološke komponente — nezavisnog i univerzalnog pojma umetnosti. Međutim, baš ta komponenta — pojmovna integracija različitih volja za umetnost — predstavlja osnovnu odliku moderne umetnosti. No, univerzalni pojam, kome moderna umetnost tako predano teži, nikad se ne može ostvariti, kao što se ni njegov prioritet nikad ne može večno fiksirati ni u jednoj formi. Taj pojam nikad ne može postati singularan — sa stanovišta istorije kulture, univerzalni pojam umetnosti može postojati jedino u pluralu. Već dvesta godina odvija se dinamični proces u kojem je stalno obnavljana potreba legitimizacije zamenila čvrstu legitimnost; taj proces je umesnije smatrati načinom postojanja nego krizom. Pojedinačna umetnička dela obznanjuju svoju slobodu ne samo u odnosu na nekadašnji ne-autonomni status umetnosti već i u odnosu na sve univerzalne pojmove umetnosti izvedene iz filozofije istorije ili metafizike, kao i na one zasnovane na tradiciji, pokretima, ili pak, na drugim umetničkim delima. Ne bude li urodila jednim novim shvatanjem umetnosti, ova objava nezavisnosti svešće se na

puku arbitrarnost i relativizam. Spor između datog poimanja umetnosti i pojedinačnog umetničkog dela nije ni protivrečje teorije i prakse — kako se često pogrešno misli — ni metodološki sukob deduktivnog i induktivnog tumačenja, ni borba svesnog i spontanog, već pre napetost između dva fundamentalna sastavka estetike u procesu emancipacije, te otud i napetost inherentna svakom umetničkom delu i svakoj interpretaciji.

Univerzalizacija te dinamike je, na određen način, povezana i s preobražajem strukture same recepcije. Oliver Goldsmit primećuje da je „'zaštitu moćnih' zamenilo pokroviteljstvo publike"[3], a istorija kulture svedoči o velikoj raznovrsnosti tipova recepcije od kojih se svaki da definisati egzaktnim sociološkim pojmovima; nasuprot njima, 'publika' je apstraktna a njen sastav heterogen i fluidan. Upravo ta njena apstraktnost emancipuje umetnika — premda ne na herojski (makar i preuveličan) način o kojem govore priče iz života renesansnih umetnika — pošto podrazumeva nepredvidivost njene orijentacije. Svetom praktičnog rizika dominira ideal predvidivosti i, sam po sebi — kao posrednik između umetnika i publike — dokazuje da taj odnos više nije neposredan i da zadobija sve apstraktniji karakter.

Ovde je sasvim primerena analogija sa slobodnim najamnim radnikom koji svoju radnu snagu prodaje na tržištu. Sa tog stanovišta je Leo Levental analizirao englesku osamnaestovekovnu kulturu, opisujući nastajanje tržišta kulturnih dobara s umetnikom — kao proizvođačem — i publikom — kao potrošačem — te razvitak posredničkih ustanova: izdavača, knjižara, pozajmnih biblioteka i časopisa koji usmeravaju i formiraju ukus. Ovakvo stanje stvari je od umetnika koji su stvarali u prelaznom razdoblju — i pod pokroviteljstvom publike i pod zaštitom moćnih — iziskivalo korišćenje i izumevanje različitih umetničkih stilova.[4]

I umetnost i kulturni odziv *publike* jesu tržišni mehanizmi; načelo njihove organizacije se ne razlikuje od tržišnog i podjednako je apstraktno jer se subjekti kreacije i recepcije slobodno suočavaju, izvan svojih tradicionalnih konteksta, u koncentrisanim masama. Publika se uvek pojavljivala, i pre kapitalizma, naporedo s razvojem tržišnih mehanizama. Slobodni najamni rad kulturnog tržišta doneo je umetnosti i jednu drugačiju vrstu slobode — slobodu — ne-učestvovanja u takvoj proizvodnji. Uvođenjem

[3]) Navedeno u Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society* (Književnost, popularna kultura i društvo), Englewood Cliffs, N. J., 1961, str. 6.

[4]) Hogart je najbolji primer; on se, prema Frederiku Antalu, u zavisnosti od predmeta i tipa publike, svesno opredeljivao za neko od oružja umetničkog arsenala: za manirizam, barok, rokoko ili klasicizam.

razlikovanja između umetničkih dela i proizvoda masovne kulture — 'proizvedene umetnosti'[5] — ovo odbijanje je, jamačno, znatno doprinelo nastanku univerzalnog pojma umetnosti.

Najpoznatiji lik moderne umetnosti jeste lik umetnika raspetog između iskušenja tržišta i naloga vlastitog nadahnuća. Umetnik je neko ko kaže 'ne' svetu jer u njemu ne prepoznaje svoj dom; umetnik je onaj koji može reći 'ne' svetu jer je on stvaralac novog sveta. Shvatanje umetničkog dela kao odelitog ‚sveta' jeste moderna ideja. Na pitanje kome taj svet pripada — da li je on milenijarno obećanje carstva u koje svi mogu ući strpljivom kultivacijom, zemaljski raj izabrane i umorne manjine, ili pak, isključivi domen genija-zakonotvoraca — mogući su različiti odgovori. Jedno je, ipak, izvesno: taj svet, kao odbijanje postojećeg pripada zapravo samo manjini. Kao odelit svet umetničko delo je nagoveštaj novog svetonazora, predskazanje estetičkog stanja ili dokaz postojanja estetičke kaste — rečju, utopijski dom čovekov, dom ljudskog roda, demokratski ili aristokratski određen, a ipak smestiv u ličnost samog umetnika.

To utopijsko zdanje, umetničko delo kao zaseban svet, tvore univerzalizacija shvatanja umetnosti i sve veća individualizacija umetničkih dela. I veliko jedinstvo umetnosti i umetničkih dela je objedinjavanjem čitavih epoha i mnogih naroda, uz to praćeno izdvajanjem totaliteta umetničkih dela, u određenoj meri poremetilo njihove uzajamne hermeneutičke odnose i isisalo unutrašnju bit izolovanih umetničkih dela. Moderno shvatanje i iskustvo po kojem je umetničko delo forma — čija intelektualna konstrukcija sledi pre iz same estetske prirode no iz njegovog bitnog opredeljenja i usmerenja — omogućilo je, kao nova vrsta slobode, da estetičko uživanje postane nezavisno od svoje

[5]) Kritika koja se oslanja na Marksa i pre svega vodi računa o potčinjenosti umetnosti i kulture tiraniji tržišta, na jednoj, i romantična ideja koja umetnost shvata kao otpor i suprotnost tržišnim iskušenjima i običnom životu, vulgarnosti i prozaičnom buržoaskom načinu života uopšte (i pored elitističkih sklonosti ove druge), na drugoj strani, nisu toliko radikalno suprotne kako drže neki teoretičari — recimo, Davidov, u svojoj analizi odnosa umetnosti i elite. Pre bi se reklo da su ekonomsko i romantično stanovište komplementarni. Tome su dokaz ne samo nedavne sinteze obe tradicije u delima Adorna, Benjamina i Markuzea nego i Marksove *Teorije viška vrednosti*: „Na primer Milton, koji je napisao *Izgubljeni raj* i dobio za to pet funti sterlinga, bio je *neproizvodan radnik*. Naprotiv, pisac koji radi za svoga izdavača *proizvodan je radnik*. Milton je proizveo *Izgubljeni raj* iz istog razloga iz koga svilena buba proizvodi svilu. Bilo je to delanje *njegove* prirode." (Karl Marks, *Teorija viška vrednosti*, I /prev. Mara Fran/, Beograd, Prosveta, 1978. str. 306.) Ma kako poimanje umetničke aktivnosti kao prirodne bilo staro, njeno protivstavljanje 'društvenoj prirodi' je bez sumnje, čisto romantična ideja. Umetnost je ono što nije proizvedeno — to je osnovna teza gornjeg Marksovog navoda.

ideološke adaptacije i, u tom smislu, nezainteresovano. Forma se okreće protiv svakidašnjice i umetnička pojava mora pobediti tako što će, kako se nadao Šiler, i sama postati stvarnost.

Svaki autonomni univerzalni pojam umetnosti podrazumeva neki estetski univerzum. Ma kako se tumačila stvarnost, nju i umetnost razdvaja ponor rođen iz radikalnog 'ne' umetnosti. Razlikovanje umetničkog dela i 'artefakta' (kao 'dela umetnosti u realnosti') najjasnije ukazuje na način kojim umetnost sebe odvaja od stvarnosti. Šelingovo teorijsko razdvajanje estetskog proizvoda i običnog umetničkog proizvoda — kao i pet godina starije Šlegelovo razlikovanje slobodnih racionalnih i mehaničkih umetnosti koje služe zadovoljavanju potreba (u formi 'korisnog' i 'ugodnog') — ukazuju na oštru suočeljenost visoke i niske umetnosti. Obojica tu pojavu smatraju odlikom moderne umetnosti. Šlegel piše: „Posve ravnodušna prema bilo kakvoj formi i željna jedino umetničkog *materijala*, čak i profinjenija publika, traži od umetnika jedino *zanimljivu ličnost*. Pod uslovom da je nešto efektno i da je taj efekat dovoljno *jak* i *nov*, publika jednako malo mari kako za manir i kontekst dela tako i za jedinstvo tog jednog učinka i celine. Umetnost se, sa svoje strane, trudi da zadovolji ove potrebe. Kao na estetičkoj buvljoj pijaci, jedna kraj druge nude se *Volkspoesie* i *Bontonpoesie*, a čak ni metafizičar neće zalud tražiti ono što mu je po volji. Tu su nordijske i hrišćanske legende — za one koji vole severnjačku mistiku; kanibalske ode za ljubitelje; grčki kostimi za obožavaoce starine; viteške priče za ljubitelje heroja; tu je čak i *Nationalpoesie* za početnike u germanstvu. No, zalud vam je skupljanje svih ovih voda na jedno mesto — bure ostaje večno prazno. Sa svakim zadovoljenjem jača želja, sa svakim užitkom rastu zahtevi, a nada u konačno zadovoljenje slabi. Novo postaje staro, izuzetno se pretvara u opšte mesto, čarolija tamni."[6]

Koliko se ovaj opis razlikuje od narednog? „Ali ako su gledaoci dvojaki, jedni slobodni i obrazovani, drugi neobrazovani, sastavljeni od zanatlija, robova i drugih, onda i takvima treba pružiti nadmetanja i predstave radi njihova odmora. I kao što su njihove duše odstupile od prava puta, tako postoje odstupanja od harmonija i grube i pogrešno obojene melodije. A svakome zadovoljstvo pruža ono što mu po prirodi odgovara, pa stoga takmičarima treba dopustiti da se pred takvim slušaocima služe takvom vrstom muzike."[7]

[6]) Friedrich Schlegel (1795), *Uber das Studium der Griechischen Poesie (Seine prosäische Jugendschriften*, vol. 1), Beč 1906, str. 91.

[7]) Aristotel, *Politika* (prev. Lj. Stanojević-Crepajac), Kultura, 1960, 1342a, str. 275.

Razlika je, pre svega, u mirnom i pouzdanom uverenju u postojanje niže umetnosti, ali je ona, možda, najnezanimljivija jer čitalac još ne zna kakvo je *stvarno* Aristotelovo stanovište: neposredno pre toga, on oštro odbacuje svaku popustljivost ove vrste. No, da li je slična struktura ovih razlikovanja? Publika, ta tržišna apstrakcija modernog doba, kod Aristotela je od samog početka podeljena na dva odvojena društvena sloja, dve nezavisne grupe korisnika dva različita tipa umetnosti. U datom primeru izmenjena varijanta vokalno-instrumentalne muzike odgovara 'prostoj gomili', premda su u njoj još uvek prepoznatljivi i prvobitni umetnički karakter i prirodni zakoni muzike. Moguće je da u drugim razdobljima istorije kulture, o kojima do nas nisu doprli nikakvi zapisi, među umetnostima' dveju grupa nije bilo nikakve sličnosti i da obrazovanima nije padalo na um da bi i proste razonode neobrazovanih i zabave varvara, isto tako, mogle biti umetnost.

Kod Aristotela, međutim, nema nikakvog univerzalnog shvatanja umetnosti. On, doduše, uspostavlja izvesne analoške veze među različitim — mada ne svim — umetnostima, ali uopšte nije sklon misaonom razdvajanju — *Herausreflektiern* kako bi rekao Gadamer — umetnosti od njenog konteksta — sadržine i utiska. Muzika se, tako, u navedenom odlomku javlja u kontekstu dokone zabave, kultivisane razonode, ugodnog 'traćenja vremena' i obrazovanja građana.[8]

[8]) Očito je nemoguće dati kratak pregled predistorije razlikovanja između 'niske' i 'visoke' umetnosti: istorija kulture nudi bezbrojne varijacije. Sporno je čak da li se uopšte može govoriti o 'predistoriji' pošto delo, kao takvo, već pretpostavlja teleologiju i izvesnu linearnu evoluciju kulturne istorije o kojoj nemamo nikakvih podataka. U različitim razdobljima srednjovekovne kulture 'visoko' i 'nisko' mogla su biti određenja kulturnih statusa nejednakih a ipak nezavisnih staleža ili nediferenciranih volja za umetnost koje odgovaraju različitim receptivnim slojevima; ili, možda za suprotnost između neke regionalne kulture, lišene istorije i sećanja, i tada preovlađujuće međunarodne latinske kulture. Međutim, sva takva shvatanja nemaju ništa zajedničko s modernim razlikovanjem niske i visoke umetnosti. Uopšte se nije neophodno opredeliti u pitanju toga da li je srednjovekovna kultura (ili jedno od njenih razdoblja) bila integralna celina i pored svih svojih različitih strana, ili je legitimno govoriti o postojanju dve, odnosno možda i više kultura u osnovi međusobno različitih i nezavisnih u srednjem veku. Takođe nije nužno zauzeti stav oko toga da li je srednjovekovna kultura objedinjavala komplementarne — feudalne i urbane, crkvene i sekularne — kulture, ili joj je jedinstvo poticalo iz nastojanja da integriše ili marginalizuje razne tipove *ars barbaricae*. Kako god da je bilo, u ovoj kulturi (ili kulturama) su pojedine umetnosti — i u njihovim okvirima različite tradicije, žanrovi i umetničke tehnike — razdvojeni entiteti i u tom periodu ne postoji *nikakav* zajednički, generički pojam umetnosti koji bi obuhvatao sve umetnosti i isključivo njih. Opšte je poznato da *umetnosti* ne predstavljaju takav pojam. U tom svetu ne postoji jedna umetnost — postoje samo umetnosti, pa nema ni nečeg što bi stajalo nasuprot umetnosti kao umetnosti.

Tek se u moderno doba kao odvojeni i protivstavljeni delovi iste pojmovne celine sučeljavaju visoka kultura i industrijska masovna kultura; one se javljaju tek tada kao dve nezavisne, posebne a ipak međusobno povezane složene pojave. Odnosno, kako sažeto kaže Levental: „Umetnost je ono što je suprotno popularnoj kulturi."[9] Obe su, pak, izdanci iste buržoaske, epohe: jedno 'da' i jedno 'ne' kao odgovor istom mehanizmu iz kojeg je nastala masovna kultura i kulturna industrija. U nastanku svih modernih umetničkih dela ideološke implikacije univerzalnog shvatanja umetnosti, bez sumnje, imaju svog udela. To shvatanje — u tragičnoj, mesijanskoj, klasicističkoj ili naturalističko-obrazovnoj formi — vazda sadrži i elemente socijalne utopije. Radikalnu kritiku i utopijska merila tog elementa ne bi trebalo žrtvovati ni istorijsko-materijalističkoj ni hermeneutičkoj rekonstrukciji.

Radije bih obrnuo smer tumačenja i vratio se već pominjanoj ideji. S tog stanovišta, problem homogenizacije pojma masovne kulture ne uspeva da razreši tržišna interpretacija masovne kulturne proizvodnje i kulturne industrije. Ta se homogena pojmovna celina, koju uvek iznova srećemo u svakoj novoj definiciji, ne da objasniti isključivo *proizvodnjom* za tržište i to zato što je tržište ovde uzdignuto do celovitog sistema, a njegovi mehanizmi do apsolutnih načela racionalnog objašnjavanja društva. Pretpostavka o jedinstvu masovne kulture isto je toliko ideološka konstrukcija koliko je to i apsolutna generalizacija tržišta, a nužna je za narednu ideološku konstrukciju — za samoodređenje pojma umetnosti. Posredi je distopija, negativna strana pozitivne utopije. Leventalova izreka bi se mogla obrnuti: masovna kultura je ono što je suprotno umetnosti.

Dakle, nije samo umetnost ta koja negirajući je objašnjava masovnu kulturu, već i obratno. Sudeći po navodu iz Šlegela, isti obrazac slede i ogromno obilje potreba i neograničena raznovrsnost interesa, zabave i užitaka. Ako uzmemo u obzir da u Nemačkoj krajem XVIII veka još nije postojala kulturna industrija a da se tada prvi put jedna drugoj suprotstavljaju visoka i niska umetnost, onda je legitimno smatrati da pojam visoke umetnosti nije toliko teorijski odraz kulture u procesu kapitalizacije, ni prosta reakcija na prilagođavanje umetnosti i njenu racionalizaciju shodno načelima sticanja profita — premda je ovaj pojam bio i to — koliko je bio pojmovna integracija tih mehanizama kao preduslov unifikacije 'slobodnih racionalnih umetnosti'.

Vredi logički ispitati dihotomiju visoka-niska umetnost, polazeći od hipoteze da je upravo visoka umetnost bila ta koja je fetišizirala ma-

[9]) Lowenthal, *nav. delo*, str. 4.

sovnu kulturu. Kako i zbog čega se to dogodilo? U mome tumačenju tržišni mehanizmi će imati određenu ali nešto drugačiju ulogu u genezi društva. Vratio bih se tezi da je borba za emancipaciju moderne umetnosti i modernih umetničkih dela bila nužna usled toga što je umetnička aktivnost prestala biti neposredna. Bila je to atmosfera slobode, ali pomalo razređena atmosfera: funkcija umetničkog dela u životu postala je umnogome neodređenija ili odrediva na različite načine, dok je uloga umetnika u životu bivala sve apstraktnija. Niz kadrova iz *Rubljova* Andreja Tarkovskog, po meni, najbolje ilustruje to iščezavanje neposrednog karaktera umetnosti: paradoks njene jednovremene slobode i apstraktnosti. Slikar Rubljov, na vrhuncu krize u koju je zapao tuđeći se od tradicije, svojim od rose vlažnim prekrivačem pokriva beli zid namenjen svetim slikama po unapred određenim kanonskim formama. Bezobrična tkanina — u praznini i slobodi — pred našim očima postaje umetnička forma.

Apstraktnost ne iščezava ni u otvorenosti umetničkog dela, ni u autonomnosti njegove sadržine, ni u pluralitetu mogućnosti njegovog razumevanja i doživljavanja; ona je prisutna i u univerzalnom shvatanju umetnosti koje je i samo uvek, na određen način, apstraktno. Apstrahujući sebe od materijalne kulture i iskoračujući iz svog prvobitnog lokalnog konteksta, kultura prerasta u univerzum onih intelektualnih vrednosti koje se mogu relativno slobodno i svesno birati, postajući mogući domen odvojenosti od neposrednih životnih odnosa i njihove realnosti. Kultura, umetnost i umetničko delo uzdižu se do vrednosti po sebi; sada sama kultura, za razliku od drugih razdoblja u istoriji kulture, postaje vodeća kulturna snaga.

U takvoj situaciji referentni okvir umetnosti se ljuljja; nove tačke oslonca više se ne mogu tražiti u životu i tradicionalnim odnosima — umetnost mora da prihvati novu dinamiku s one strane te vezanosti. Samoodređivanjem i pojmovnim razlikovanjem umetnost postaje vlastiti referentni okvir. Novo i staro, visoko i nisko su parovi pojmova kojima se postiže ovo pojmovno razlikovanje i određivanje. Staro se izjednačava sa antičkim, arhaičnim (folklornim), s monumentalnošću, s naivnim i prirodnim; novo sa ne-aktualnim, sa istraživanjem, predanim traganjem, sa žudnjom. Novo će, s manje ili više uspeha, otkrivati neodvojivost starog od večnih izvora umetnosti i na tim osnovama ga, ili uzimati za vlastitu meru (od proste imitacije do uzdizanja starog do najopštijeg metafizičkog merila), ili ga se odricati i okretati se zadovoljavanju nižih potreba.

Ovaj pojednostavljeni prikaz rađanja univerzalnog shvatanja umetnosti, uspostavljanja novih tačaka oslonca, stvaranja merila i izvođenja

iz same umetnosti novih kontrarnih pojmova, određivanja moderne umetnosti prema staroj i umetnosti u odnosu na pseudo-umetnost, postaje, naravno, neuporedivo složeniji onog časa kad se uvede dinamika i kad se pokaže da izvedeni univerzalni pojmovi umetnosti nisu međusobno nezavisni. I parovi pojmova su međusobno protivrečni što, takođe, doprinosi većoj dinamici procesa. Kada se uvodi razlikovanje pravog i lažnog, visokog i niskog, onda u njegovoj osnovi moraju biti vrednosti originalnog, individualnog i novog. S druge strane, antiteza staro-novo je takve prirode da tu staro mora biti, na neki način, paradigmatično. Ako je pak tako, onda je opet reč o novom jer paradigma ne sledi neposredno već iz izabrane tradicije. Iznova su otkriveni *edle Einfalt, stille Grosse* tj. plemenita jednostavnost, grčka umetnost, narodna umetnost, homogena pre-rafaelitska umetnost hrišćanske Evrope, nacionalna arhaična umetnost, primitivna umetnost.

Međutim, ovakva ponovna otkrića su istovremeno i konstrukcije. Oslanjanje na izabranu tradiciju uvek je problematičniji i nasilniji proces od njenog neposrednog nasleđivanja. U takvom procesu staro se može preobratiti u staromodno i zastarelo, plemenita jednostavnost izvrći u praznu kanonsku zapovest klasicističkog akademizma, popularne forme i homogena kultura mogu prerasti u iracionalni mit, šilerovska naivnost u duhovno siromaštvo, a kult prirodnosti u slepo poverenje u naučno zasnovani naturalizam. Brzo smenjivanje univerzalnih doktrina umetnosti vodi uzdizanju pukog radikalnog odbacivanja starog do umetničke vrednosti po sebi i najvažnijeg kriterijuma umetnosti.

Očito da je strategija *avangarde* (ili modernizma) umnogome prethodila nastanku same reči i odgovarajuće samosvesti pokreta. U osnovi te strategije jeste poistovećivanje svake doktrine koja se smatra zastarelom sa niskom, masovnom umetnošću i *kičom*. Većina novih umetničkih doktrina gurnula je svoje prethodnice u suprotni tabor i to tim radikalnije što su same većma insistirale na vlastitoj novini.[10]

U međuvremenu je nastajala kulturna industrija za masovnu proizvodnju umetničkih novotarija. Kao obuhvatnija i osnovnija kategorija od kulturne industrije i moda, na sličan način, postaje *prenosilac* najsvežijih originalnih umetničkih novina. Tako, dakle, svako novo univerzalno shvatanje umetnosti u trenutku svog nastanka zatiče već dovoljno gotovog

[10]) Pri tom je nebitna brojnost i širina njihove publike: nije se u Ničeovom rečniku bajrojtska elita pretvorila u bajrojtsku gomilu zbog kvalitativne promene te publike koja bi bila srazmerna drugačijoj oceni, već zato što se promenilo Ničeovo shvatanje umetnosti.

spram kojeg se određuje i od koga se razlikuje i može se razlikovati sve dotle dok je u stanju da ga potiskuje u sferu niske ili masovne kulture.

Smenjivanje zastarelog i novog i stalno utapanje nekad visoke umetnosti u nisku (iako i iz nekad niske umetnosti može izrasti nova visoka umetnost, kao što je pokazao Tinianov u *The Literary Fact* /Literarnom delu/) predstavlja samu potku zbivanja u poslednjih 150 godina. U tom procesu vidljiva je tržišna orijentacija, odnosno zadovoljavanje stalne potrebe tržišta za novim proizvodima. Novina u umetnosti postala je toliko premoćna da je potisnula, pa čak i isključila, druge umetničke vrednosti — lepotu, sklad, proporcionalnost, celovitost i objektivnu formu. Tržišna orijentacija se, pri tom, ipak ne može svesti isključivo na činjenicu da je kultura postala jedan od sektora ekonomije. Nije sva istina samo u tome da industrijska organizacija, kao opskrbljivač masovne potrošnje, na određen način sili umetnike na beg iz masovne kulture u sferu stalno novog i da ih prisiljava da na sopstveni rizik eksperimentišu s novim koje će, potom, apsorbovati masovna kultura. Ne sporim da takva manipulacija zaista postoji, niti da je ona moguća; samo ukazujem da je svako svođenje celine procesa isključivo na ovu, kao na određujuću tendenciju, jednostrano.

Umetnički pokret i izolovano umetničko delo su, moglo bi se reći, dva najvažnija vida artikulacije moderne umetnosti. Primetno je da avangardna kritika uzima za merilo izdvojena umetnička dela. Kritičar konstruiše vlastitu antitezu staro-novo i novo sučeljava s katalogom izolovano (van konteksta tradicije kojoj pripadaju) uzetih starih remek-dela. Tada se pokazuje da ovaj kriterijum zadovoljavaju isključivo retka, stvarno izolovana savremena umetnička dela i to samo utoliko ukoliko 'idu protiv struje'. Po toj logici je i modernistička avangarda, takođe, deo glavne 'struje', one pseudo-estetičke sfere niske kulture, zajedno sa svim onim delima koja nesvesno ili nenamerno većma služe svetu no što mu se suprotstavljaju.

Ne ulazeći u kritiku ideologije, ukazao bih na strukturu koja je obema stranama zajednička. U široko kulturnom a ne tek u svedeno ekonomskom značenju, tržište utiče čak i na najizolovanija umetnička dela i to u meri u kojoj svako delo računa na odziv nepoznate i heterogene publike i ističe vlastitu različitost globalnim protivstavljanjem svakom drugom aktualnom ili potencijalnom načinu ostvarivanja datog umetničkog učinka. Tako ovaj oslonac na nepoznatu publiku postaje egzistencijalnom osnovom univerzalnog poimanja umetnosti. Kao širenje umetnosti preko granica jedne zatvo-

rene zajednice i jednog homogenog skupa ideja, univerzalnost je nerazlučivo vezana uz postojanje jednog jedinstvenog autoriteta koji vrednuje i jednog merila vrednosti koje je primenljivo na čitavi univerzum. Taj univerzum je deo materijalnog tržišta i tek unutar njega kao takvog, razlika između nevrednog i vrednog umetničkog dela dobija svoj smisao. Pojedina umetnička dela i pokreti stupaju na tržište kao 'imovina': originalnost, shvatanje forme, osobit izbor materijala, novo poimanje umetnosti su, ili privatno vlasništvo određenog umetnika, ili kolektivna grupna svojina nekog pokreta, odnosno grupe. (Kao što kaže Simon Vajl, anonimnost autora je razumljiva jedino u svetu u kojem umetnost nema vrednosti po sebi i u kome ne postoji opšteprihvaćeno univerzalno shvatanje umetnosti.) U ovoj situaciji razmenska vrednost se izjednačava s vrednošću univerzalnog prihvatanja, premda ova razmena — za razliku od materijalne — nije svetovno ograničena te čak može biti i imaginarna pošto, razume se, ne postoji kvantitativno merilo univerzalnosti.

Tek je u ovom kontekstu moguće razumeti fundamentalnu vrednost novog i prerastanje niske kulture u kontrarni pojam. Sva umetnička dela računaju na odziv publike — to očekivanje je element strukture samog dela. Da ponovimo: umetnost buržoaske epohe računa na apstraktnu (otvorenu) i slobodnu recepciju koja je, barem načelno, u stanju da objedini korisnike iz posve udaljenih i različitih kulturno-intelektualnih sredina. Pošto se ne iskazuje otvoreno, ovu apstraktnu kalkulaciju moguće je jedino negativno odrediti: njenim *ne*-svakodnevnim i *ne*-ovosvetovnim karakterom, grotesknošću, čudnovatošću i neslaganjem s recepcijom.

Svako moderno umetničko delo rađa napetost između ukusa i ideje forme, napetost čiji je istinski pokazatelj istorijski razlaz i udaljavanje umetničkog ukusa i percepcije kvaliteta. Pošto se novo umetničko delo *ne* konfrontira samo s *jednom* zajednicom ukusa već, načelno, sa svim prethodnim zajednicama ukusa, svako novo vrednuje se u apstraktnom smislu kao takvo, a svaka pojedina zajednica ukusa javlja se kao protivnik svakog autonomnog umetničkog dela i svakog univerzalnog shvatanja umetnosti. Svaka pojedina zajednica ukusa postavlja se neprijateljski prema umetničkom delu koje polaže pravo na univerzalnost: zajednica u kojoj je delo nastalo jer se opire ekspanziji; druge zajednice jer se njihove tradicije opiru mešanju. Tako se univerzalnost ne pokazuje toliko u naslaganju dela s *jednom* određenom zajednicom ukusa (sem utoliko što ona simbolično predstavlja sve druge), koliko u tome što ono sve zajednice ukusa jednovremeno svrstava u kategoriju niske kulture. Ovaj proces ubrzan je slabljenjem pojedinih zajednica ukusa i po-

javom svetske zajednice bezukusa. Tendenciji univerzalizacije ne suprotstavlja se samo 'loš' ukus. Uostalom, ona zapravo i postoji kao napetost u odnosu na sve postojeće konvencije ukusa. Druga strana istog procesa je pretvaranje umetničkog dela u ostrvo, odelit svet, monadu.

Ako bismo radikalno, ali opravdano, zaključili da je univerzalizacija pojma umetnosti u sukobu s ukusom, to bi bilo u skladu s iskustvom koje nam kaže da visoka umetnost našeg doba nije kulturotvorna umetnost. Obožavanje uvek novog, uzdizanje ostrvske individualnosti umetničkog dela kao i posledično obezvređivanje uživanja i stvaranja koje se drži poznatog (o čemu svedoči stav prema kategorijama kakve su epigonsko i diletantsko) baš ne pospešuju i onako spor proces kulturne evolucije. Određenije: ako je Valter Benjamin s pravom smatrao da je Bodler, očekujući da ga prihvati umorna i rastrojena publika željna zabave, proračunato pribegavao šok-efektima; ako su najveća moderna umetnička dela doista rođena iz *„cette longue querelle de la tradition et de l'invention"* (Apoliner); ako je čuvena izjava Majakovskog („udarićemo šamar važećem ukusu") samo nehajna i krajnje izazivačka formulacija inače tipičnog ponašanja modernog umetnika, tada je visoka umetnost našeg doba zaista na paradoksalan način kulturotvorna — time što stvara vlastitu suprotnost, masovnu kulturu. Visoka umetnost stvara živu kulturu da bi se potom spram nje i u njihovoj uzajamnoj napetosti i sama mogla artikulisati.

Danas je publika opredeljena za visoku umetnost u posebnoj situaciji — nemoguće ju je odrediti drugačije osim negativno i ekskluzivno, tj. njenim odbijanjem masovne kulture. Stoga je ona, i ne bez osnova, uvek sumnjičena za snobizam. S druge strane, visoka umetnost — svojim stalnim sukobom s vlastitom zajednicom ukusa, kao i sa svima ostalim — i kulturna industrija — svojim mehanizmima koji daju stvarnu moć visokoj umetnosti — zajednički vode tome da uživaoci visoke kulture, kao zajednica ukusa, postaju integralni, konstitutivni element niske, odnosno, masovne kulture.

Do sada sam govorio o emancipovanoj visokoj umetnosti i njenoj samointerpretaciji ukorenjenoj u formi i načinu njenog postojanja. Kao univerzalno poimanje umetnosti, ta samointerpretacija ima dvostruku strukturu. Ona je, s jedne strane, *tendencija* koja se realizuje posredstvom moderne volje za umetnost, tj. kroz život umetnosti i umetničkog dela. Kao ideološka utopija čija bi materijalna aktualizacija protivrečila samoj sebi, ona je, s druge strane, *posledica*. Do sada sam govorio o recepciji kao integralnom delu forme i umetničke intencije.

Aktualna recepcija, međutim, otvara nove probleme. Ako se uzme da samointerpretacija umetnosti pripada sferi visoke kulture, postavlja se pitanje da li uopšte postoje univerzalni kriterijumi koji, van te samointerpretacije, dele carstvo umetnosti na dva dela.

Eko se u ogledu „Struktura rđavog ukusa" bavi velikom menom umetnosti i postulira dijalektički odnos između *avangarde* i *kiča*. „Kič nastaje u takvom kulturnom kontekstu u kojem se umetnost ne smatra inherentnom tehnologijom nego oblikom svesti koji se rađa iz čina stvaranja forme radi forme i, samim tim, omogućava nezainteresovanu kontemplaciju."[11] Nametljivi, industrijski proizvedeni efekti i napor da se reprodukuju efekti svojstveni umetnosti predstavljaju odlike kiča i rđavog ukusa: „...kada u opštoj i popularnoj kulturi više nemaju prođu umetnička dela nego njihovi učinci tada umetnici reaguju kretanjem ka suprotnom polu i usredsređivanjem, ne više na izazivanje utiska i samo delo, već na stvaralački proces kao takav."[12] Kič, dakle, poseduje određeno shvatanje umetnosti i omogućava njeno nastajanje. „Antropološka situacija masovne kulture je određena dijalektičkim odnosom između nagoveštaja novog i njegove prilagodbe; prvo stalno izmiče drugom jer većina publike koja uživa u drugom zapravo veruje da uživa u prvom."[13]

Moja se koncepcija, očito, ne razlikuje od Ekove. Njega, pri tom, prevashodno zanima nastanak strategije avangarde kao reakcija na kič koji uzima maha, što će reći njeno formiranje pod određujućim uplivom 'zlorabljenja umetnosti' koji vrši tržišna ekonomija. Eka ne zanima to što je i relativni prioritet koji se uspostavlja između avangarde i kiča takođe dijalektički. On se drži samo njihovog dijalektičkog odnosa što, pomalo, pragmatički pojednostavljuje čitav problem. Iz okvira masovne kulture Eko strogo izdvaja komunikaciju poruka kao i sve ono što niti nosi neko poimanje umetnosti niti polaže pravo da jeste umetnost, pa onda kritikuje preostalo.

Taj ostatak možemo nazvati kičom i poistovetiti ga s rđavim ukusom, kao što čini Eko, no tad i dalje ostaje nerešen veoma važan problem — odnos između rđavog ukusa i odsustva svakog ukusa.

S jedne strane, Ekovo skeptičko-realističko stanovište unapred isključuje sve programe i ideje koji bi smerali promeni stanja odsustva ukusa u masovnoj kulturi, izmeni njene pot-

[11]) Umberto Eco, „La Struttura del Cattivo Gusto", u: *Apocalitici e Integrati*, Milano 1965, str. 72.

[12]) *Isto*, str. 74—75.

[13]) *Isto*, str. 78.

pune ravnodušnosti prema ukusu i stvaranju jedne kulture u kojoj bi se objekti, 'poruke' i svakodnevna razonoda odlikovali dobrim ukusom i svrhovitim formama. Eko, na drugoj strani, nekritično razdvaja život i umetnost što ni malo ne čudi jer je on upravo jedan od onih teoretičara koji su u toku poslednje decenije najuspešnije sažimali iskustva dvovekovne borbe umetnosi za emancipaciju. Njegova čuvena fraza 'otvoreno umetničko delo' (uporedi Geteovo *oft gerundet, nie geschlossen)* označava onu sposobnost umetničkog dela da preseče sve veze koje bi ga jednoznačno vezivale uz ma koji određeni referentni okvir i ma koju zajednicu korisnika. U modernoj recepciji se ista stvar događa i antičkim umetničkim delima pošto u njihovom slučaju sama činjenica recepcije već ukazuje na njihovu otvorenost, ili određenije u formulaciji unekoliko drugačijoj od Ekove, na njihovo 'stanje otvorenosti'. Iskustva moderne recepcije klasičnih umetničkih dela veoma su relevantna za razmatranje problema postojanja jednog univerzalnog kriterijuma za razlikovanje niske i visoke umetnosti.

Opšte je poznato da neka klasična dela bivaju uključena u masovnu kulturu i da padaju na nivo kiča. Adorno govori o tome u studiji. „O fetiškom karakteru muzike i regresiji slušanja navodeći primer nekih Betovenovih simfonija. Po Ekovom mišljenju, u ovakvim slučajevima iščezava otvorenost: raznolike recepcije ne bogate jedna drugu, već jedan način recepcije postaje shematičan i toliko premoćan da delo gubi gotovo svu svoju višeznačnost. U tom se procesu iscrpljuju 'stilistički potencijali' dela i ono što preostaje je kič.

To je uverljivo objašnjenje, ali se postavlja pitanje da li je moguć i obrnut proces u kojem bi 'zatvoreni' kič bio otvoren i prihvaćen kao umetničko delo (Ernst Bloh je, recimo, 'otvorio' Karla Maja probivši tvrdi omotač i ispitujući ono ispod njega; pri tom je, ipak, branio 'hepiend' i *colportage* književnost). Na ovo pitanje Eko mora odgovoriti negativno, jer za njega otvorenost *nije* subjekt-objekt relacija nego objektivna struktura, potencija ukorenjena u čvrstoj objektivnosti. On piše da se kič, koji je po definiciji 'stanje iscrpljenosti', „zasniva na relaciji između iznenađenja i neočekivanog, koja bi u uživaocu trebalo da podstakne zanimanje za datu strukturu poetske poruke. Danas je, u stvari, komunikacija u krizi ali to, ni na koji način, nije od uticaja na strukturu poruke koja, objektivno (tj. ako se ukloni istorijski situirani uživalac) mora ostati nepromenjena. Poruka uvek mora sadržavati komunikacijske mogućnosti koje je u nju stavio njen tvorac imajući u vidu idealnog primaoca."[14]

[14]) *Isto*, str. 102.

To je, međutim, dvostruko nemoguće. Istorijski situirana recepcija se ne da ukloniti ni iz naše sopstvene recepcije ni iz umetnikovog 'idealnog uživaoca'. Da bismo, polazeći od kič-Đokonde, 'iznova otvorili' Leonardovo delo, ne možemo pobeći od istorije njegove recepcije koja je život umetničkog dela, epizoda njegove transformacije u kič. (Termin 'epizoda' je već sam po sebi vrednosni, polemički i ukazuje na izabranu perspektivu.) Nesumnjivo postoji — u značenju drugačijem od Ekovog — i vanvremena recepcija, uskrsnuće umetničkog dela, njegov trajni život naporedo s njegovom u vremenu određenom recepcijom; druga nužno vodi prvoj. No, ta nadvremenost nije nikakvo objektivno ili metafizički 'utvrdivo' *a priori*, jer ovde se radi o eliminisanju vremena proteklog između nastanka dela i trenutka u kojem uživalac živi, a ne o apstraktno fiksiranom aktualnom momentu geneze umetničkog dela. Nadistorijski pristup ne uklanja konkretni, neponovljivi trenutak istorijskog vremena u kome se odvija ova eliminacija. Već reč uskrsnuće ukazuje na to, a ono što je u delu uskrslo uvire istorijski u sam njegov život. Svojstva dveju vrsta recepcije mogla bi se sažeti na sledeći način: prva je trajna prisutnost umetničkog dela u kulturi; druga je individualno (stoga i uvek iznova i različito tumačeno) ponavljanje njegove geneze.

Otvoreno i zatvoreno nisu univerzalna merila. Delo je otvoreno sve dok ga neko ne 'otvori'. Emancipacija umetnosti logički nužno vodi priznavanju nepostojanja umetničke vrednosti po sebi. Kao što smo već videli, vrednost dela kao specifično umetničkog jeste vrednost za sebe koja se kao takva *postavlja;* to, međutim, podrazumeva prethodno postuliranje autonomne univerzalne vrednosti umetnosti (pošto univerzalni pojam umetnosti pretpostavlja vrednost: stavljajući se nasuprot ne-vrednosti, masovnoj kulturi). Kao činovima individualne slobode, obema pretpostavkama manjka univerzalnost prosto zato što su i individualna recepcija i postuliranje drugih univerzalnih vrednosti podjednako slobodni činovi. Ako je život umetničkog dela isto što i istorija njegove recepcije, onda otkrivanje neke objektivne vrednosti strukture, koje bi bilo van okvira recepcije, nikako ne može biti kriterijum razlikovanja ispravne od pogrešne recepcije. Takav kriterijum nikada neće postojati, postojaće jedino vrednosni sporovi — rasprave o tome šta je niska a šta visoka umetnost. Proces emancipacije umetnosti i nije ništa drugo do raspra oko vrednosti.

Dokle je ta raspra stigla? Najvažniji činilac je sve veća otvorenost umetničkih dela. Ovde se neću upuštati u razmatranje mogućih granica te otvorenosti, u dezintegraciju referentnih okvira, niti u problem osiromašenja u muzici, pozorištu, filmu, poeziji i lepim umetno-

stima. Izgleda, pri svemu tome, nesporno da se čitav proces svodi upravo na stratešku integraciju univerzalne slobode recepcije u umetničko delo kao takvo, odnosno drugačije rečeno, na priznanje nemogućnosti da se ta integracija namerno izvede. Umetnik prihvata hipotezu da je čak i njegov odnos prema vlastitom delu tek jedna od mogućih recepcija te, uglavnom, odustaje od svoje uloge onoga koji već stvaralačkim činom utire put budućem tumačenju. Malo je verovatno da će novi pravci koji se ponekad nazivaju neo-avangardom (ili post-modernizmom) dovesti do rađanja jednog novog velikog stila. U svakom slučaju, njihov stav je izuzetno kritičan prema univerzalnosti koja je u osnovi svakog traganja za velikim stilom, a uz to, kao neegzaktan ili pogrešan, osporavaju i same nazive nova avangarda i post-modernizam. Pri tom se pozivaju na činjenicu da se podsmehom ili askezom odustalo od tendenciozno terorističke energije svojstvene modernističkoj avangardi.

To odustajanje negativno utiče na univerzalnost pojma umetnosti: prvo, takav stav podrazumeva smanjeno zanimanje za to da li je neko delo zaista umetničko (igra, eksperiment, dokument i akcija su kao vrednosti za sebe postale takmaci umetničkog dela); i drugo, iz prvoga sledi odgovarajuća ravnodušnost prema univerzalnosti vrednovanja ovih proizvoda kao takvih, odnosno prema njihovoj univerzalnoj prihvaćenosti. To nikako ne protivreči već rečenom o namernoj integraciji univerzalne slobode recepcije; time se, jednostavno, priznaje nešto što i samo spada u slobodu recepcije, naime, činjenica da mnogi uopšte ni na koji način ne žele da prihvate datu stvar. Krajnja konzekvenca bi mogla biti gotovo potpuno izjednačavanje umetničke i životne aktivnosti, što bi značilo da samo onaj koji je nešto doživeo može u tome i uživati pa bi reference načina života počele zamenjivati reference umetničke forme, zbog čega bi i strateška integracija nepoznatog uživaoca postala izlišna. Takva se introverzija već očituje u stavovima nekolicine modernih umetničkih pravaca. U ovakvim okolnostima nestaju autonomija umetnosti i života, umetnosti i njenog univerzalnog pojma, povlačeći sobom i dezintegraciju mita o univerzalizaciji niske kulture.

Da li bi time bila razrešena dihotomija niska *kultura*-visoka *umetnost?* Da li bi tako nestala autonomna i univerzalna shvatanja umetnosti a sama umetnost bila razbijena na bezbrojne, raznovrsne i opet neposredne umetničke aktivnosti malih grupa i podkultura koje se uzajamno ignorišu ili tolerišu? I da li bi, u odsustvu hijerarhije u odnosima između ovih grupa, na mesto univerzalne umetnosti mogao stupiti jedan stvaralački estetički univerzum slobode u kojem bi svako mogao biti umetnik

i gde bi estetička sfera — ni odvojena od života, ni transcendentalno mu protivstavljena — bila njegov imanentni etos? Zasnovana na postojećim tendencijama i njihovim inherentnim vrednostima i merilima, ova utopija je važna — ali ne kao alternativa univerzalne umetnosti. Njeno odbacivanje znatno bi osiromašilo vrednosnu sferu. Nije nam potrebno uništenje umetnosti, nego reforma (ili reformatorski pokret) koja bi uklonila antitetičku komplementarnost umetnosti i masovne kulture a estetički etos malih grupa smatrala inovativnim doprinosom kulturi koja mora i dalje ostati predmetom kako kritike, tako i integracije određenih univerzalizujućih umetničkih vrednosti što ih taj etos nosi.[15]

[15]) Takva kritika, koja je u interesu reforme univerzalnog poimanja umetnosti, uvek mora voditi računa o tome da li su se male umetničke stvaralačke grupe doista odrekle univerzalnog pojma umetnosti, ili su u stvari avangarda s pogrešnom svešću čija su unutrašnja otvorenost i vanjska zatvorenost (zatvorenost, ne u aristokratskom nego u defanzivnom smislu) puki ideološki prividi. Imam u vidu dve osnovne mogućnosti. U prvom slučaju, grupe se *nisu* odrekle prava na stvaranje vlastitog univerzalnog pojma umetnosti, a što se činilo odustajanjem bilo je, zapravo, samo nastavak postojeće dinamike, novi diskontinuitet koji provokativno uzdiže nešto iz niske u visoku kulturu. Ako kritičko ispitivanje pokaže da je to posredi, očito je da iznova imamo dihotomiju nisko-visoko, premda njeno postojanje nema neposrednih implikacija na vrednost date umetnosti.

U drugom slučaju, stvarno se odustalo od pojma umetnosti, ali su, uz sav asketski i ravnodušni stav borbene univerzalizujuće težnje *ostale* prisutne. I takav stav ima svoje duboke korene. Pomenuo bih Bertolda Brehta, čije ime jedino ostaje na tabli — u Godarovom filmu *La Chinoise* — nakon što je mala anarhistička grupa s nje izbrisala sve ostale gorostase visoke kulture. Breht je smatrao nepodnošljivom suprotnost između života i iluzionističke umetnosti te je odustao od autonomije umetnosti zarad njene korisnosti i primenljivosti umetničkog dela u životu. Tako je mogao da se približi masovnoj kulturi; ili određenije, on nije niskom kulturom smatrao ni prostu priču, ni *colportage* roman, ni 'krimić', kao ni egzotiku luka, kolonija i skitnica, kabare, džez, skarednu erotiku, komične i poučne učinke 'podumetnosti' karnevala i tržnica, već pre potpunu obuzetost visokom kulturom bez ikakvog uticaja na život. Traganje za neposredno životnim učincima umetnosti umesto za umetničkim (u čemu je Breht, razume se, dostigao besmrtne umetničke vrednosti) bilo je nerazdvojno od borbene doktrine koja je nosila 'pouzdano znanje' o determinisanom pravcu razvoja ljudskog društva, pa je i traganje za ovim životnim učincima delom htelo da obrazuje a delom da upućuje i vodi ljude u istom pravcu.

U ovom drugom slučaju, svakako neizbežno postoji neka doktrinarna pozadina i upravo je doktrina to što male umetničke grupe žele da šire i univerzalizuju, bez obzira na to što odbacuju univerzalno shvatanje umetnosti. One mogu sasvim odbacivati visoku umetnost kao i sve vrednosti prošlosti kao nasleđe vladajućih. (Valter Benjamin je Ničeovu napomenu o suštinskom značaju ropstva za kulturu pretvorio kasnije u *Kulturkritik*.) Herbert Markuze je u *An Essay on Liberation* pisao: „Estetsko se, kao moguća forma slobodnog društva, javlja na onom stupnju razvoja... na kojem se visoka kultura — čije su estetičke vrednosti (i njena estetička istina) monopolizovane i odvojene od stvarnosti — lomi i raspada na desublimirane, 'niže' i destruktivne forme na kojem se mržnja mladih pretvara u smeh i pesmu, smešu barikada i podijuma za igru, ljubavne igre i

Što se tiče budućnosti, držim da je sada nužno odustajanje od univerzalnog shvatanja umetnosti i okončanje *rata* za emancipaciju umetnosti. Poslednje poglavlje kasne Lukačeve *Estetike* nosi naslov: „Rat za emancipaciju umetnosti". Premda više ne delim filozofiju umetnosti moga učitelja, moram se vratiti njenim kategorijama. Pre svega, a to je jasno iz dosad izloženog, ovaj *rat* za emancipaciju smatram nespornom činjenicom, a kako umetnost ne može biti vrednost po sebi u religijskom univerzumu, prihvatljivo mi je i da je rat umetnosti za vlastitu emancipaciju i njegova samointerpretativna univerzalizujuća dinamika, prevashodno bio upravljen protiv religijskog univerzalizma, bar u određenom momentu geneze umetnosti. No ne slažem se s Lukačevim stanovištem po kojem su estetička ovosvetovnost i religijska transcendentnost u toj meri suštinski kontradiktorne da se u svetlu tog sukoba neka od najvećih razdoblja istorije umetnosti mogu pokazati tek kao 'protiv-pokreti' ili 'preliminarni stupnjevi' u razvoju estetike, a neko esencijalno zrno 'ovosvetovnosti' se može izvući i iz transcendentne religijske školjke Danteovog ili Đotovog dela. S druge strane, držim da je jedna od najbitnijih odlika i najznačajnijih postignuća emancipatorske umetnosti upravo u tome što kao nevernici — van određene zajednice ideja ili religijske svesti — možemo uživati u Danteovom i Đotovom delu.

Lukač dalje nalazi da je estetički stav modernističke avangarde podređen religijskoj svesti (religijskoj po strukturi) i religijskoj potrebi. Ako skrenemo naglasak s avangarde i umesto 'podređen' upotrebimo reč 'zamenjen', onda bi ta ocena mogla, u izvesnom smislu, važiti za čitavu borbu umetnosti za emancipaciju. Lukač na jednom mestu kaže da su Gete i romantizam „bili preludij transformaciji religijske univerzalnosti orijentisane ka objektu u religijsku potrebu vezanu za subjekt."[16] Univerzalna i ekskluzivistička shvatanja umetnosti doista zadovoljavaju religijske potrebe i predstavljaju supstitut za religiju, ali to nije svojstveno samo izvesnim problematičnim strujanjima u umetnosti, kako Lukač tvrdi, već je

heroizma." To oslobođenje je, pri tom, rušenje. Markuze jasno sagledava budućnost i čak izvlači neprihvatljiv zaključak: ljudska se emancipacija mora ostvariti protivno volji i interesima velike većine ljudskih bića. U kulturnoj revoluciji malih grupa, u njihovoj borbenosti koja prelazi granice njihovih krugova, slobodna fantazija se preobražava u svoju suprotnost — fantaziju koja vrši prinudu — te netragom nestaju i otvorenost i sloboda recepcije. Promena koja bi dokinula dihotomiju niska kultura-visoka umetnost neće se roditi iz „smeše barikada i podijuma za igru".

[16]) Georg Lukacs, *Die Eigenart des Aesthetischen*, Neuwied i Berlin 1963, tom II, str. 872.

izvor neophodne energije u borbi za slobodnu autonomiju.[17]

Religijska potreba vezuje se uz izdvojenost, uz utopijanizam autonomne umetnosti, odnosno taj utopijanizam je delom uzrok kvazi-religijske strukture univerzalnih shvatanja umetnosti. Kant je smatrao da je sposobnost direktnog prisvajanja čulnih i estetičkih fenomena intuitivni a ne diskurzivni razum, jer „ide od onoga što je *sintetički opšte* (od opažaja celine kao takvog sintetički opšteg) ka onome što je posebno, to jest koji ide od celine ka delovima; koji, dakle, kao i njegova predstava celine, ne sadrži u sebi *slučajnost* povezanosti delova da bi omogućio određenu formu celine koja je potrebna našem razumu".[18] Ovo se odnosi i na intuiciju celine božanske teleološke svesti (one koja je uredila prirodu) i na teleološku svest umetničkog genija (one koja stvara remek-delo). Očito je da je neposredna, estetička 'prisvojivost' umetničkog dela, uz njegovu disfunkciju — manju strogost, pluralizaciju i postojanje njegove uloge i prava u svakodnevici — preduslov autonomije i univerzalnosti pojma umetnosti.

U procesu svoje emancipacije umetnost je poprimala religijske odlike i reprodukovala kategorije milosti, misterije, božanskog obećanja, spasa, prorošava, otkrovenja i apsolutnog. Arnold Šenberg, piše 1946. godine Oskaru Kokoški povodom jednog od slikarovih poštovalaca: „...i on na žalost, poput mojih poštovalaca koji se jednako, ili čak više no meni, dive i Hindemitu, Stravinskom i Bartoku — ima previše bogova. A, ipak 'ne imajte drugog Boga osim mene'..."[19] Izabrao sam ovaj neobični dokument, jer on nedvosmisleno pokazuje granice do kojih umetnost može zadovoljavati religijske potrebe — granice koje se, uz to, rađaju kad i te potrebe. To su: sloboda drugih umetnika da univerzalizuju sopstveno shvatanje umetnosti, sloboda uživaoca da ga prihvati ili da preimućstvo da 'drugim bogovima' i, najzad, već dva veka sta-

[17]) Nakon kanonizacije različitih umetnosti usledila je kao njena zamena, autonomna estetička kreacija umetničkih normi te je emancipovana normativno-teleološka struktura estetičkog entiteta u izvesnoj meri ponavljala primarnu teleološku strukturu koja je u ranijim religijskim kulturama obuhvatala čitavi svet. Otuda i ključna uloga estetike u klasičnoj i romantičnoj nemačkoj filozofiji — kao posrednika (Kant, Fihte), vrhunca i *organona* čitavog sistema (Šeling), jemca ljudske individualnosti i univerzalnosti (Šlegel), ili pak skrivenog struktuirajućeg načela sistema (kod Hegela, u čijoj filozofiji istorije univerzalnu istoriju gradi spekulativni dijalektički um i gde je umetničko delo kao stvoren totalitet — svrhovito stvoren *svet*, jednovremeno organski, 'prirodan' i samom sebi svrha — model ili ponavljanje stvaranja sveta, no, u svakom slučaju 'drugi svet', različit od postojećeg.

[18]) Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja* (prev. N. Popović), Beograd, BIGZ, 1975, par. 77, str. 288.

[19]) Arnold Schoenberg, *Briefe*, Mainz, 1958, str. 254.

ra situaciona specifičnost univerzalizacije koja umetnika primorava da traži potvrdu univerzalnosti iznoseći svoje delo na tržište duhovnih dobara i pristajući da ga izloži različitim kontekstualizacijama nepoznatih uživalaca. Pluralizam u umetnosti podstiče pojmovnu unifikaciju, ali u isto vreme onemogućava njeno dovršenje; on je, dakle, nepremostiva prepreka konačne pobede ma koje od suparničkih koncepcija umetnosti.

Još od 40-tih godina ovog veka prisutan je u shvatanju umetnosti jedan od uslova neophodnih za uspešno okončanje *rata* za emancipaciju umetnosti. Mislim na univerzalnost koja izvire iz individualnosti i koju je opravdano smatrati univerzalnom upravo zbog njene individualnosti. Da bi se ostvario istinski čin emancipacije, nužno je da slobodna komunikacija, Markuzeova slobodna fantazija — lišena svog samoukidajućeg elementa — kao *solidarnost* u slobodi stupi na mesto borbene, čak tiranske, slobode. Individualna univerzalnost u solidarnosti predstavlja po svojoj prirodi (a ne po sadržini), uz druge individualne 'slučajeve' univerzalnosti i činove individualne recepcije, određeno ograničavanje, ali nikako i uništenje estetičke univerzalnosti. Nasuprot ideji neograničene univerzalnosti i večne vrednosti i besmrtnosti umetničkog dela, ona podvlači konačnost — utoliko što u svakoj epohi, svakom ljudskom činu recepcije ne vidi neki nastavak večnog života umetničkog dela, nego njegov novi život koji se rađa. U svetlu ove konačnosti i uvek novog početka recepcija postaje ko-konstitutivna.

To bi, međutim, podrazumevalo uklanjanje ideje savršenstva iz sadržine univerzalnosti. Ne mislim, razume se, na kanonsko savršenstvo od koga se odavno odustalo, nego na uverenje (izraženo na različite načine) da se vrednost umetničkog dela i slučajni karakter njegovih sastavnih delova uzajamno isključuju. No, da li je moguće iz predstave celine koju konstituiše intuitivni razum iskuljučiti slučajnost? Doista biva da u činu recepcije iščezne slučajnost; to bi se moglo nazvati vrhunskim estetskim doživljajem. Ali on zbog svoje retkosti ne može iscrpljivati čitavi univerzum estetike, niti zbog svoje konačnosti biti uzdignut na stupanj večne objektivne vrednosti, nezavisno od datih uživalaca. Postoji, doduše, izvestan stepen njegove solidifikacije, ali ne u činu aktualne umetničke recepcije koji uvek iznova daje život umetničkom delu, već pre onde gde delo živi svoj stvarni život — u kulturi.

Tako smo došli i do drugog uslova neophodnog za uspešno okončanje rata umetnosti za emancipaciju. Autonomni i univerzalni pojam umetnosti u suštini uzima u obzir jedino umetnosti s vrha hijerarhije. S tog stanovišta se

očekuje da umetničko delo — koje je adekvatno pojmu umetnosti — izaziva vrhunski doživljaj, ima katarzički učinak i menja život uživaoca. Legitimno je praviti hijerarhije kao što je legitimna i Rilkeova utopijska nada, ali odvajanje vrha hijerarhije od ostatka lestivice rađa konfrontaciju između visoke kulture — korpusa velikih dela — i niske kulture — homogenizovanog korpusa drugih umetničkih aktivnosti i proizvoda međusobno veoma različitih. Cilj reforme univerzalnog poimanja umetnosti ne bi trebalo da bude nepomirljivo isključenje svih ne-univerzalnih umetnosti (umetnosti koja se ne vrednuje kao vrednost po sebi; regionalne ili još prostorno ograničenije umetnosti; ne-predmetne umetničke aktivnosti; one koja je dekorativna, zabavna, didaktička ili utilitarna po svojoj prirodi; umetnosti konzervativnih epigona, koja čuva i održava postojeće vrednosti; diletantizma i slično).

Pojam umetnosti ne bi trebalo da isključuje ove raznolike načine ispoljavanja volje za umetnost ni zbog toga što im manjka individualnost (klišei, serije, ne-individualizovane tradicionalne forme, varijacije neke teme ili imitacije), ni zato što im manjka univerzalnost (jer su referentni samo za *jednu* tradiciju, zajednicu, grupu ili pojedinačni entitet). Van pojma umetnosti ne bi trebalo da ostanu ni proizvodi ma koje autonomne ideje niti ma koja forma zbog nedostatka ukusa, kao ni široko polje kulture koje nas upravo i vodi naviše ka individualno-univerzalnom umetničkom delu. I to, takođe, podrazumeva solidarnost — solidarnost s ljudskom potrebom za umetnošću koja stoji iza svih ovih proizvoda i ljudskih aktivnosti.

Ovakva rekonstrukcija kulture — proširenje pojma umetnosti i drugačije shvatanje univerzalnosti — ne bi, međutim značila ni obnovu organskog shvatanja kulture, tj. prevashodno opredeljenje za umetnost-čuvara i nastavljača tradicije iz koje izrasta, ali ni stvaranje radikalno nove kulture koja prekidajući kontinuitet začinje jednu posve novu tradiciju. Ovaj argument, naravno, nije nikakva zabrana; on je jednostavno izraz teorijskog uverenja u to da su obe varijante nemoguće i da bi svaki pokušaj njihovog doslednog ostvarivanja vodio protivrečnom ishodu. Jaz između niske i visoke umetnosti ne može se premostiti, ali je ovu fragmentaciju moguće nastaviti do tačke na kojoj bi niska kultura bila defetišizirana a poimanje univerzalnosti na odgovarajući način izmenjeno.

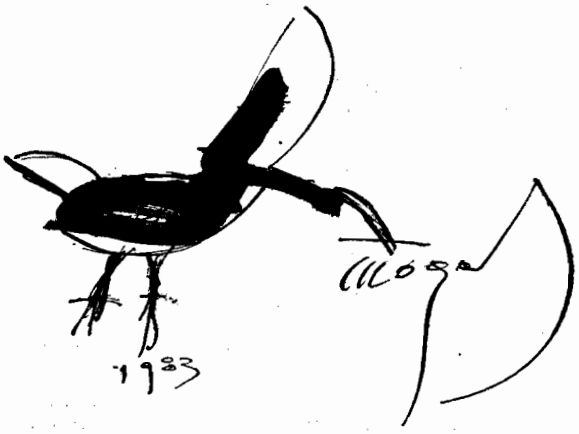
Na kraju krajeva, okončanje *rata* za emancipaciju nije isto što i ništenje onoga što je u tom ratu izvojevano. Okončanje rata ne može poništiti ono što je Gadamer nazvao otuđenjem estetičke svesti: „Nikada umetnik religijski živih

kultura prošlosti nije, stvarajući svoje delo, imao na umu ma šta drugo osim prihvatanja tog dela posredstvom onoga što ono stvarno znači i predstavlja i njegovog nalaženja mesta u jednom svetu u kojem ljudi žive zajedno. Svest umetnosti — estetička svest — uvek je sekundarna u odnosu na istinonosnost koja neposredno sledi iz umetničkog dela. Utoliko se od nas, kad god umetničko delo prosuđujemo sa stanovišta njegovih estetičkih kvaliteta, otuđuje nešto što nam je neuporedivo bliže. Kad god se povučemo i zatvorimo za neposredne zahteve doživljaja dolazi uvek do ovog otuđivanja u sferu estetičkog suđenja. Jedno od polazišta mojih razmatranja u *Istini i metodi* bilo je i da suverenitet estetike na koji ona polaže pravo u doživljaju umetnosti zapravo predstavlja otuđenje u poređenju s autentičnim doživljajem koji imamo u neposrednom susretu s umetnošću."[20]

Nastojao sam da ispitam ovaj problem i pokažem kako se novo *smanjivanje* distance između života i umetnosti može pojmovno shvatiti. U dinamičnim društvima je *ukidanje* ovog otuđenja ne samo nemoguće nego i nepoželjno, i to zato što bi ekskluzivni karakter zahteva za priznavanjem — kao pripadnost svetu — poništio kritičnost prema svetu koja je svojstvena umetničkom delu. Ova bi kritičnost nestala pošto je sam razlog *mogućnosti njenog postojanja* (i njenog *postojanja* u svakom novom činu recepcije) kao trajne i univerzalne, upravo ono što u delu jeste trajno i univerzalno; njegov estetički karakter je sekundaran u odnosu na istinu koju delo neposredno iskazuje, u odnosu na njegovu potrebu da direktno zahvati stvarnost — zato ono i može uvek usisati i prisvojiti svaku novu realnost. Određivanje vrednosti umetničkog dela, kao stalni pratilac prakse njegove recepcije, na neki način počiva na strukturalnim odlikama samog dela: na tome da delo ne polaže neposredno pravo na ono što stvarno poseduje tj. na tome što je njegova 'iskustvena realnost' *(Erlebniswirklichkeit)* otvorena ili može biti 'otvorena'. To je izvor utopijskog karaktera umetnosti i to kako najznačajnih umetničkih dela pluralističkog dinamičnog sveta, tako i istorijski gledano svih velikih dela prošlosti.

Ali, kritičnost i utopijski poriv prepoznatljivi su i u ne-univerzalnoj i niskoj umetnosti. Oni su, uostalom, inherentni samoj volji za umetnost, samoj potrebi za umetnošću. Svaki tip umetničkog stvaralaštva nam nudi za to primere stvaranjem nečeg *novog;* izuzetak nije ni regresivna potrošnja kroz san i nemirno maštanje, eskapizam, slavljeništvo i slavljenje, uzburkana osećajnost, privid lepote, žudnja za srećnim završetkom, vedrina, distributivna pra-

[20]) Hans-Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, University of California Press, Berkeley, 1976, str. 405.

vda, očišćenje, igra i snaga. Razume se da nikako ne treba gubiti iz vida da kulturna industrija postoji radi mehaničke masovne proizvodnje svega navedenog i da je uvek izložena raznim vrstama samokritike. Baš u njihovim mehanički, masovno proizvedenim oblicima, ove želje i volja postaju potrebe. Upravo u ovom kontekstu nastaju mitologije masovne kulture koje je na primeru biografija analizirao Levental a Rolan Bart ih ilustrovao mnogim i raznovrsnim primerima. Vredi pomenuti da Bart o mitologijama govori u množini što, samo po sebi, ukazuje na suštinsku razliku u odnosu na jedinstvenost mitologije starih kultura. Nove mitologije su slabe jer ne formiraju život, već služe kao kompenzacija za njega. Pokazuje se da je neosnovan kontrast između visoke kulture koja se protivi svetu, i niske koja stoji sred njega: čak i masovna produkcija niske kulture teži stvaranju drugih *svetova*. Ona to čini bilo tako što podvlači da su njeni proizvodi iluzije da bi ih kao dopunu ili kompenzaciju stavila spram života; bilo tako što svoje iluzije meša sa životom, podstiče na njihovo doživljavanje da bi ih reprodukovala kao životno stvarne. Istinske suprotnosti su, zapravo, univerzalne i otvorene ideje forme u visokoj kulturi, na jednoj, i univerzalne (integrisane fetišizirano-mitologizirane i *kao takve* potrebne) zatvorene ideologije niske kulture, na drugoj strani. Izvor slabosti niske kulture je upravo u trajnoj, nepomirljivoj protivrečnosti unutar nje same: između zatvorenosti i univerzalnosti, te između života i supstituta za život. Ta slabost i omogućava individualizaciju, fragmentaciju njene univerzalnosti bez uništenja niske kulture. Masovna kultura je jedna zatvorena ideologija koja je u svakom individualnom recepcijskom kontekstu 'otvoriva' i odvojiva od datog konteksta.

(S engleskog prevela
VERA VUKELIĆ)