

Biblioteka
Meta

Urednici biblioteke
Damir Barbarić
Dragutin Lučić – Luce

Glavni urednik
Kruno Lokotar

Hans-Georg Gadamer
OGLEDI O FILOZOFIJI
UMJETNOSTI

Prevela
Darija Domić

Redaktura prijevoda i pogovor
Damir Barbarić

AGM
Zagreb 2003

canju, to se u djelu umjetnosti preobražava u stalnu, trajnu tvorevinu, tako da urasti u nju ujedno znači i izrasti iznad sebe. "U oklijevajućem časku nešto je postojano" – to je umjetnost danas, umjetnost jučer i oduvijek.

UMJETNOST I OPONAŠANJE

Što znači moderna apstraktna umjetnost? Vrijede li još uopće stari estetički pojmovi pod kojima smo bili navikli poimati bit umjetnosti? U mnogima od svojih istaknutih predstavnika moderna umjetnost osobito jasno odbija očekivanje slike s kojim joj pristupamo. Takva umjetnost običava polaziti od jasnog djelovanja šoka. Što se dogodilo? Koji je tu novi slikarov stav koji krši sva dosadašnja očekivanja i tradicije, što se tu očekuje od svih nas?

Postoje mnogi skeptici koji "apstraktno" slikarstvo smatraju modom, a uspjeh tog slikarstva na koncu čak žele pripisati trgovini umjetnošću. No već i sam pogled na susjedne umjetnosti pokazuje da stvar tu mora biti dublja. Riječ je o istinskoj revoluciji moderne umjetnosti, koja je započela kratko prije prvog svjetskog rata. U istom vremenu nastaje takozvana atonalna glazba, koja već u nazivu sadrži

nešto od iste paradoksijske kao i pojam apstraktnog slikarstva. Isto tako tada započinje – sjetimo se Prousta, sjetimo se Joycea – raspad naivnoga pripovjednog ja koje poput Božjeg oka promatra skrivene procese i daje im epski izraz. Novi ton dolazi u lirsku pjesmu, koja zaustavlja i prekida samorazumljivi tijek melodije i konačno iskušava sasvim nova formalna načela. Na koncu se slično počinje osjećati i u kazalištu – možda ondje još najmanje, ali nesumnjivo i ondje, najprije samo u napuštanju iluzionističke pozornice naturalizma i psihologije, konačno u svjesnom razbijanju čarolije pozornice naprosto, takozvanim epskim kazalištem.

Nećemo dakako pomisliti kako je ovaj pogled na susjedne umjetnosti dovoljan da bismo razumjeli revolucionarno zbivanje u modernom slikarstvu. Ostaje nam dojam proizvoljnosti i pomame za eksperimentiranjem. Ali ne, provedba eksperimenta kakvu poznajemo iz prirodne znanosti, u kojoj ima svoj pravi metodički izvor, nešto je sasvim drugo. Eksperiment je tu pitanje koje se na umjetan način postavlja prirodi, tako da ona izrekne svoju tajnu. U slikarstvu nije riječ o eksperimentima iz kojih treba proizići nešto što želimo znati, nego je eksperiment sa svojim uspjehom takorekuć dovoljan samome sebi. On sam je ono što iz njega proizlazi. Kako da se misleći snademo pred tom umjetnosti, koja odbija sve uvriježene mogućnosti razumijevanja?

Kao prvo, umjetnikovu samointerpretaciju ne treba uzimati previše ozbiljno. Ovaj zahtjev ne govori protiv umjetnika, nego za njih. Jer podrazumijeva da umjetnici moraju oblikovati umjetnički. Kada bi ono što žele kazati

mogli kazati riječima, onda ne bi željeli stvarati niti bi morali oblikovati. Pa ipak je neizbježno da opći element komunikacije koji nas nosi i okuplja kao ljudsko društvo, jezik, uvijek iznova motivira i komunikacijsku potrebu umjetnika da se iskazuju u riječima, da tumače sami sebe i da postaju razumljivima u riječi koja tumači. Umjetnici pritom – a to nije čudo – počinju ovisiti o onima čiji je zanat tumačenje, o estetičarima, piscima o umjetnosti svake vrste, i o filozofiji. Ako na primjer važnu i promišljenu Kahnweilerovu¹ knjigu o Juanu Gris u navedemo kao svjedoka sprege filozofije i nove umjetnosti² – a Kahnweiler je pravi suvremeni svjedok – onda ne primjećujemo da i u tom slučaju Minervina sova polijeće tek uvečer: Kahnweilerovi istančani prikazi ne svjedoče o inspiraciji stvaranja nego tumačenja. Čini mi se da je slično s literaturom o likovnoj umjetnosti općenito, a osobito s uglednim samointerpretacijama velikih slikara naše epohe. Umjesto da polazim od pokušaja samointerpretacije i suvremenih tumačenja, nesvjesnih svoje pristranosti uslijed vladajućih doktrina, htio bih se metodičkom sviješću okrenuti velikoj tradiciji stvaranja estetičkih pojmova koja je stigla do nas u misaonim postignućima filozofije i ispitati kako ona opstoji nasuprot novoj formi slike i što o tome ima reći.

Htio bih izvesti to promišljanje u dvostrukom trokutu, tako da najprije razmotrim estetičke pojmove koji

1 D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris 1946; njemački prijevod: Stuttgart 1968.

2 Kao što čini A. Gehlen. Usp. tekst "Pojmljeno slikarstvo?", u: H.-G. Gadamer, *Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke, sv. 8, br. 27).

vladaju općom sviješću kao nešto samorazumljivo i svima zajedničko a da se ne pitamo o njihovu podrijetlu i njihovoj legitimaciji; zatim bih ispitao nekoliko filozofa za čije mi se estetičke teorije čini da su najdoraslije zadaći izricanja tajne moderne umjetnosti.

Prvi od triju pojmova od kojih se nastojim približiti problemu modernog slikarstva jest pojam oponašanja, pojam koji se može shvatiti toliko široko da, kako ćemo vidjeti, na koncu još uvijek zadržava svoju istinu. Taj pojam antičkog podrijetla imao je istinski estetički i umjetničko-politički procvat u francuskom klasicizmu 17. i 18. stoljeća, a odatle je utjecao na njemački klasicizam. Nastavljao se na učenje o umjetnosti kao oponašanju prirode. Taj poučak antičke tradicije sada je očividno povezan s normativnim predodžbama, na primjer da svekolikom izvođenju umjetnosti pripada legitimno očekivanje onog vjerojatnog. Zahtjev da umjetnost ne krši zakone vjerojatnosti, uvjerenje da u savršenu umjetničkom djelu pred naše duhovno oko stupaju sami oblici prirode u svojoj najčistijoj pojavi, vjera u idealizirajuću snagu umjetnosti koja prirodi pruža njezino istinsko dovršenje – to su poznate predodžbe kojima je ispunjen termin "oponašanje prirode". Pritom isključujemo trivijalnu teoriju ekstremnog naturalizma, koji tu misli da je smisao umjetnosti u pukoj sličnosti prirodi. To nipošto ne leži u velikoj tradiciji pojma oponašanja.

Čini se međutim da pojam mimeze nije dostatan za modernu. Pogled u povijest stvaranja estetičkih teorija poučava nas da se nasuprot pojmu oponašanja u 18. stoljeću pobjedonosno probijao jedan novi: pojam izraza. Možemo

to ponajprije iščitati iz estetike glazbe – što nije slučajno. Jer glazba je rod umjetnosti u kojemu je ovakav pojam oponašanja očividno najmanje jasan i najograničenijeg dosega. U estetici glazbe 18. stoljeća tako raste pojam izraza, koji potom u 19. i 20. stoljeću neosporno vlada estetičkim vrednovanjem.³ Snaga izraza i autentičnost izraza neke slike legitimacija su njezina umjetničkog iskaza. Tako predmnijeva opća svijest, čak i kad ne može podnijeti bojažljivo pitanje što je kič – koji posjeduje upravo penetrantnu snagu izraza i čija umjetnička neautentičnost zacijelo ne kazuje ništa protiv subjektivne autentičnosti osjećaja producenta ili konzumenta kiča. Glede razbijanja forme koje nam je darovala moderna, a prema kojemu idealizirani prirodni oblik i nutrina koja se ekspresivno rasterećuje više ne predstavljaju sadržaj slike, čini se ipak da oponašanje i izraz iznevjeruju.

Nudi se treći pojam: pojam znaka i jezika znakova. I taj pojam ima znamenitu povijest. Sjetimo se samo da se umjetnost u ranim počecima kršćanskog vijeka za one koji su znali pisati i čitati legitimirala kao *Biblia pauperum*, prikaz i slavljenje svete povijesti i navještenja spasenja. Ondje je to bilo iščitavanje niza poznatih priča. Čini se da slično iščitavanje zahtijevaju moderne slike, dakako ne iščitavanje slika, nego znakova, kao pri čitanju kakva pisma. Znakovi tog pisma, unatoč svoj apstrakciji koja u njima leži, ipak ne pripadaju vrsti slova. Analogija međutim

³ Usp. poučnu knjižicu E. Fubinja, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1968.

postoji. Pronalazak alfabetskog pisma omogućio je nečuvanu stvar, da se u apstraktnim pojedinačnim znakovima, koji se nude u kombinatorici koja se može racionalizirati i nazivamo je ortografijom, fiksira sve što prolazi čovjekovim duhom – zacijelo je to jedan od najvećih revolucionarnih događaja u čovjekovoj kulturi. Nešto od toga već je odavna prešlo u naš način gledanja slika. Tako svaku sliku "čitamo" slijeva gore nadesno dolje, a poznato je da zrcalno preokretanje desnog i lijevog koje su olakšale moderne reprodukcijske tehnike, kao što je pokazao Heinrich Wölfflin, dovodi do najneobičnijih kompozicijskih nezgrapnosti i razaranja. Čini se da je s tih naših navika pisanja i čitanja još mnogo više toga prešlo na vrstu slikovnog pisma, kao što pokušavamo čitati moderne slike. Više ih ne motrimo kao odraze koji čuvaju neki jedinstveni prizor koji možemo prepoznati u njegovu smislu. U tim slikama slikovnim se znakovima i potezima pisma zapravo samo bilježi, dakle postavlja jedno uz drugo ono što treba opažati jedno poslije drugoga i konačno uzajamno stopljeno. Sjećam se na primjer Maljevičeve slike *Dama u londonskom velegradu*, u kojoj još sasvim jasno možemo prepoznati načelo razbijanja forme u psihologističkoj varijanti. Pojedinačni sadržaji koje zamjećuje prikazana dama, očevitno potpuno izbezumljena skromnom navalom prometa godine 1907., čitava bujica dojmova koji stoje za sebe, ondje se na neki način nabrajaju i komponiraju u cjelinu slike. Od onoga tko gleda, tko promatra, od gledatelja, očekuje se da postigne sintezu svih tih aspekata i faseta, što poznajemo kao opći formalni princip iz fasetirajućeg stila, primjerice Picassa i Juana Grisa.

U tome doduše još ima prepoznavanja, ali sve se prepoznavanje ujedno neprestano povlači u jedinstvo slike, koje se više ne stapa u zornu cjelinu iskazivu u svome likovnom smislu. To likovno pismo, koje poput kakva stenografskog pisma čini kompozicijski element kompozicije slike, povezano je s odbacivanjem smisla. Pojam znaka gubi svoje pravo određenje: zahtjev za čitljivosti takvoga modernog likovnog pisma otada zaista postaje sve nečujniji.⁴

U tim trima estetičkim kategorijama koje sam okarakterizirao može se pronaći element istinitog i valjanog – ali one ipak ne dostaju da bi se specifično odgovorilo na onu novost koju doživljavamo u umjetnosti našeg stoljeća.

Tako valja baciti pogled unatrag. Jer svaki pogled unatrag u dubinu povijesti naše sadašnjosti produbljuje svijest o pojmovnim horizontima koji danas već leže u nama. Tu su opet tri svjedoka filozofijske misli koje bih htio pozvati radi tumačenja moderne umjetnosti: Kant, Aristotel i konačno Pitagora.

Ako se najprije obraćam Kantu, onda je glavni razlog to što na putu preko novokantovske filozofije vremena na Kanta na neki način nisu upućivali samo Kahnweiler i svi oni estetičari i pisci o umjetnosti koji su pratili novu revoluciju slikarstva, nego to što se i sa strane filozofije sve do današnjih dana nastavljaju pokušaji da se Kantova estetika iskoristi za teoriju apstraktnog slikarstva.⁵ Kantova estetika

⁴ Usp. već Picassovu kritičku primjedbu o kasnome Juanu Grisu, kod Kahnweilera (nav. djelo).

⁵ Usp. npr. W. Bröcker u *Kant-Studien* 48 (1956), str. 485-501.

nudi polazište da ukus koji nešto prosuđuje kao lijepo nije samo svidanje bez interesa, nego i svidanje bez pojma. To znači da se, kada određenu predodžbu predmeta nalazimo lijepom, ne sudi o idealu predmeta. Kant stoga pita što nam to zapravo dopušta da predodžbu nekog predmeta nazovemo lijepom. Njegov je odgovor: ako predodžba izaziva oživljavanje sila naše duše u slobodnoj igri između moći uobrazilje i razuma. Ta slobodna igra naše spoznajne moći, to oživljavanje osjećaja života pri pogledu na nešto lijepo, nije, kao što poučava Kant, poimanje njegova pojmovnog sadržaja, i ne znači nikakav ideal nekog predmeta. Kant je tu misao dosljedno oprimjerio najprije na ornamentu. Jer gdje je jasnije da ne mislimo na pojmovni sadržaj onoga prikazanog (premda ga možemo i prepoznavati) nego kod ornamenta? Sjetimo se samo nesretne djece u čijim spavaćim sobama tapete prikazuju određene predmete u beskrajnu ponavljanju (kao da prate njihove grozničave snove). Nema sumnje da dobar ornament zapravo zabranjuje nešto takvo. Ono što treba ukrašavati životni prostor kao dekorativna pratnja raspoloženja ne smije privlačiti pozornost na sebe.

Ali pogrešno bi bilo da iz Kantove Kritike snage suđenja iščitavamo estetiku ornamenta. To nije pravi smisao Kantove teorije umjetnosti. Kada pita što je to zapravo kada nešto nalazimo lijepim, Kant u prvom redu uvijek ima u vidu prirodnu ljepotu. Slučaj umjetnog lijepog za njega nije čisti slučaj estetičkog problema. Jer umjetnost je i načinjena da bi se svidjela. Umjetničko je djelo također uvijek tu na intelektualiran način, što znači: u njemu je

potentialiter uvijek i moment poimanja. Lijepa umjetnost doduše ne treba biti pravilan prikaz pojmova ili ideala koje kao takve svojim čudorednim razumom visoko cijenimo. Umjetnost se za Kanta zapravo legitimira time da je umjetnost genija, to jest da izvire iz nesvjesne, prirodom inspirirane sposobnosti da se stvori nešto uzorno lijepo a da se pritom ne primjenjuju svjesna pravila, niti da pri tome umjetnik može reći barem kako to čini. Tako pojam genija – a ne “slobodna ljepota” ornamenta – čini pravu osnovu Kantove teorije umjetnosti.⁶

No danas je postao sumnjiv upravo pojam genija. Nitko više – a najmanje oni koji novu umjetnost prate uz unutarnje učestvovanje – nije spreman uzeti zdravo za gotovo priču o snovitosti, mjesečarskoj sigurnosti genijalnog produciranja. Danas znamo – a mislim da je to uvijek bilo istinito – kakvom treznošću i unutarnjom jasnošću slikar na platnu stvara svoje pokušaje i svoja iskustva, pomoću boje i kista, ali na koncu konca naporom svoga duha. Morat ćemo dakle biti oprezni želimo li Kantovu filozofiju neposredno primjenjivati na moderno slikarstvo.

Sada bih, unatoč svim klasicističkim i antiklasicističkim predrasudama, ponovno prozvao krunskog svjedoka klasicističke teorije oponašanja, Aristotela, da nam pomogne misliti što se zbiva u novoj umjetnosti. Jer njegov temeljni pojam mimeze, razumije li se ispravno, od elementarne je

6 Vidi o tome: H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Gesammelte Werke, sv. 1), str. 48 i dalje, te prilog “Anschauung und Anschaulichkeit” (tekst br. 17) u: H.-G. Gadamer, *Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke, sv. 8).

evidencije. Da bismo to vidjeli, najprije moramo utvrditi da Aristotel nije razvijao pravu teoriju umjetnosti u širem smislu riječi, a ponajmanje teoriju likovnih umjetnosti, premda je svoje misli oblikovao u četvrtom stoljeću, koje je bilo stoljeće grčkog slikarstva. Njegovu teoriju umjetnosti poznajemo zapravo samo iz njegove teorije tragedije, poznatog nauka o katarzi, prema kojemu pomoću sućuti i straha nastaje očišćenje od tih afekata. To je prema njemu tajna tragičke mimeze. Pojam oponašanja, mimeze, Aristotel dakle koristi s obzirom na tragediju, a taj pojam poznajemo kao poveznicu Platonove kritike pjesnika. Kod Aristotela on poprima pozitivno, temeljno značenje.

On očividno treba vrijediti za bit pjesničkog umijeća uopće, a Aristotel pritom u analogiji baca pogled sa strane i na likovnu umjetnost, osobito slikarstvo. Što misli kada kaže da je umjetnost mimeza, oponašanje? U toj tezi najprije se poziva na to kako je čovjekov prirodni poriv da oponaša, i da čovjek prirodno uživa u oponašanju. U tom sklopu sad susrećemo iskaz koji je u moderni pobudio kritiku i otpor, ali je kod Aristotela mišljen čisto deskriptivno, da je užitak u oponašanju užitak u prepoznavanju. Sklop u kojem se to kaže očividno je sasvim narodski. Aristotel se poziva na to da djeca rado čine nešto takvo. Što je užitak u prepoznavanju, to možemo promatrati kod užitka u preoblačenju – osobito u djece. Djeca će se najviše uvrijediti ako ih ne smatramo onima u koje su se preobukli. U oponašanju dakle nipošto ne treba prepoznavati dijete koje se preobuklo, nego onoga tko je prikazan. To je velika pobuda u svekolikome mimičkom ponašanju i prikaziva-

nju. Prepoznavanje svjedoči i potvrđuje da nešto postaje prezentno putem mimičkog ponašanja, da je tu. Smisao mimičkog prikazivanja nipošto nije u tome da u prepoznavanju prikazanoga pazimo na stupanj izjednačivanja i sličnosti s originalom.

To doduše možemo pročitati u Platonovoj kritici upućenoj umjetnostima. Umjetnost valja odbaciti zbog toga što je za više od jedne dimenzije udaljena od istine. Jer umjetnost samo oponaša ono što stvari jesu. Ali i same stvari tek su slučajna, kontingentna oponašanja svojih vječnih oblika, svoje biti, svoje ideje. Umjetnost je dakle, trostruko odmaknuta od istine, oponašanje oponašanja, uvijek je divovskim odmakom odvojena od onoga što je istinito.

Vjerujem da Aristotel svjesno ispravlja to Platonovo veoma ironično, dijalektički zamišljeno učenje. Tu Platonovu dijalektičku misao želi postaviti na noge. Jer uopće nema sumnje: bit oponašanja sastoji se upravo u tome da u onome tko prikazuje vidimo ono prikazano samo. Prikaz želi biti toliko istinit, toliko uvjerljiv da uopće ne pomišljamo na to da ono prikazano nije "zbiljsko". Ne razlikovanje prikaza i prikazanog, nego nerazlikovanje, identifikacija, jest način u kojem se postiže prepoznavanje kao spoznavanje istinitog. Jer što je zapravo prepoznavanje? Prepoznati ne znači još jednom vidjeti stvar koju smo već jednom vidjeli. Zacijelo nije prepoznavanje ako nešto što sam već jednom vidio još jednom vidim ne primjećujući da sam to već jednom vidio. Prepoznati zapravo znači nešto prepoznati kao ono što je jednom već viđeno. No u tom "kao"

leži cijela zagonetka. Ne mislim na čudo pamćenja, nego na čudo spoznaje koje se u tome skriva. Jer kada prepoznam nekoga ili nešto, onda to prepoznato vidim oslobođeno od sadašnjeg, kao i od nekadašnje slučajnosti. U prepoznavanju vidimo to viđeno s obzirom na ono trajno, bitno, ono što više nije zamućeno kontingentnim okolnostima jednom viđenoga i ponovno viđenoga. To čini prepoznavanje, i tako ono djeluje u užitku oponašanja. U oponašanju dakle postaje vidljivom prava bit stvari. To je veoma daleko od svake naturalističke teorije, ali i od svakog klasicizma. Oponašanje prirode ne uključuje dakle da oponašanje mora ostati iza prirode jer je samo oponašanje. Nesumnjivo ćemo najbolje razumjeti što Aristotel predmnijeva ako pomislimo na ono što i mi nazivamo mimičkim. Gdje to mimičko susrećemo u umjetnosti, gdje je mimička umjetnost? Dakako, najprije u kazalištu. Ali ne samo ondje. Stvari poput prepoznavanja lutaka doživljavamo na svakoj narodnoj svetkovini, primjerice na karnevalu. Tu svatko slavi prepoznajući onoga tko je prikazan, a dakako da i vjerska procesija, pronošenje Božjih slika ili simbola, ima istu mimičku komponentu. To mimičko je, bilo u svečanom bilo u profanom sklopu, u neposrednom ispunjenju prikaza dakle jednostavno tu.

Ali u prepoznavanju leži još nešto više. Ne samo da postaje vidljivo ono općenito, takorekuć trajan oblik, očišćen od slučajnosti njegova susreta. Pri tome u stanovitu smislu spoznajemo i sami sebe. Svekoliko prepoznavanje je iskustvo rastuće prisnosti, i sva naša iskustva svijeta konačno su forme u kojima gradimo prisnost s tim svijetom.

Kakva god bila, umjetnost je, kao što potpuno ispravno kaže Aristotelovo učenje, način prepoznavanja u kojem se s prepoznavanjem produbljuje samospoznaja, a time i prisnost sa svijetom.

No iznova se zbunjeno pitamo što moderno slikarstvo može pridonijeti toj zadaći prepoznavanja sebe u prisnome svijetu. Prepoznavanje, kao što smatra Aristotel, pretpostavlja da postoji povezujuća tradicija u kojoj se svi razumijevaju i susreću sami sebe. To je za grčko mišljenje mit. On je zajednički sadržaj umjetničkog prikaza, čije prepoznavanje produbljuje našu prisnost sa svijetom i s vlastitim opstojanjem, makar i u sućuti i strahu. Ta spoznaja "to si ti!", koja se u strašnim zbivanjima u grčkom teatru odvija pred našim očima, to spoznavanje sebe u prepoznavanju, bilo je nošeno cijelim svijetom grčke religijske predaje, njegovim božanskim nebesima i sagom o junaku i izvodenjem njegova sadašnjeg dana iz njegove mitsko-herojske prošlosti. Što to nama znači? I kršćanska je umjetnost, što si ne možemo prikriti, još prije 150 godina izgubila svoju mitsku snagu kazivanja. Pravi kraj nije donijela tek revolucija modernog slikarstva, nego konac posljednjeg velikog europskog stila, baroka – kraj prirodne slikovitosti zapadnjačke predaje, njezine humanističke baštine, kao i kršćanskog naviještanja. Dakako, i moderni promatrač spoznaje predmet takvih slika – sve dok još zna za tu baštinu. Čak i u većini modernih slika ostaje nešto za spoznavanje – makar se tu prepoznavali i razumijevali samo fragmentarni pokreti, a ne više priče koje znače mnogo toga. Utoliko se čini da je u starome pojmu mimeze ostalo nešto istinito. Čak i u

sastavu moderne slike od značenjskih elemenata koji se rasplinjuju u neprepoznatljivosti još uvijek naslućujemo nešto, posljednji ostatak prisnosti, i postizemo dio prepoznavanja.

No vrijedi li to još? Zar se odmah ne povlačimo i ne uvidamo da pravi oblik koji tu stoji pred nama nećemo razumjeti ako ga iščitavamo prema njegovoj čisto predmetnoj zrcalnosti? Kakvim to jezikom govore moderne slike? Jezik u kojemu na trenutke zasvijetle u kretanje svojoj transparentnosti smisla, da bi odmah iznova potamnjele, nije razumljiv jezik. Čini se da se u jeziku takvih slika skriva manje iskaza nego odbijanja smisla.⁷ Oponašanje i prepoznavanje ne uspijevaju, i ostajemo zbunjeni.

Ali mimezu i s njom danu spoznaju možda možemo shvatiti u još općenitijem smislu. I tako dolazim do pokušaja da u jednom dublje shvaćenome pojmu mimeze pronademo ključ i za modernu umjetnost, još jedan korak unatrag od Aristotela, prema Pitagori – naravno ne prema Pitagori kao povijesnom liku, čija učenja možda posjedujemo ili bismo ih mogli rekonstruirati. Proučavanje Pitagore pripada najspornijim stvarima. No da bismo izbili na pravi put, dovoljno je nekoliko činjenica u koje nitko ne sumnja.

Među njih se ubraja ono što jednom kaže Aristotel⁸ da je Platon sa svojim naukom da stvari sudjeluju u idejama samo promijenio riječ za ono što su pitagorovci već nauča-

vali, naime da su stvari oponašanja, mimeseis. Kontekst nas poučava što se tu razumijeva pod oponašanjem. Jer očividno se govori o oponašanju koje leži u tome što se univerzum, naš nebeski svod, a isto tako i harmonije zvukova koje čujemo, na najčudesniji način prikazuju u odnosima brojeva, to jest u odnosima cijelih brojeva. Dugljine struna stoje u određenim odnosima, pa čak i onaj tko nije muzikalan zna da je u tome neka točnost koja, čini se, ima nešto od magične sile. Doista se čini da se ti čisti intervalski odnosi uređuju sami od sebe, kao da zvukovi pri ugađanju instrumenta teže upravo tome da dospiju u svoju pravu zbiljnost, a ondje su istom kada zazvuči čisti interval. No s Aristotelom smo – nasuprot Platonu – naučili: mimeza nije ta težnja, nego je njezino ispunjenje. U njoj je čudo reda koje nazivamo kosmos. Takav smisao mimeze, oponašanja i prepoznavanja u oponašanju, čini mi se dovoljno širokim da bismo misleći jedan korak dalje razumijevali i fenomen moderne umjetnosti.

Što je to što se prema pitagorovskom učenju oponaša? Brojevi, rekoše pitagorovci, i odnosi brojeva. Ali što je broj, i što je odnos brojeva? Nesumnjivo da nije ništa vidljivo, nego relacionalnost koja se može shvatiti samo duhovno, koja leži u biti broja. A ono što se pojavljuje u vidljivosti putem očuvanja čistih brojeva, koje se naziva *mimesis*, nije samo red zvukova, glazba. Prema pitagorovskom učenju to je zapravo i nama dobro poznati začudni red na nebeskome svodu. Po njemu vidimo, neovisno o neredu koji pritom predstavljaju planeti, da se sve stalno vraća u isti red. Osim tih dvaju iskustava reda, reda glazbenih zvukova

⁷ Usp. o tome članak "Vom Verstummen des Bildes" (tekst br. 28), u: H.-G. Gadamer, *Kunst als Aussage* (Gesammelte Werke, sv. 8). (= "O zamuknuću slike" u ovom prijevodu. Nap. prev.)

⁸ Aristotel, *Met.* A 6, 987 b 12.

i reda glazbe sfera, sad kao treći dolazi red duše – možda je već i to prava staropitagorovska misao: glazba pripada kultu i tako pomaže "čišćenju" duše. Pravila čistoće i učenje o seobi duša očividno pripadaju skupa. Postoje dakle tri manifestacije reda koje su implicirane u najstarijem pojmu oponašanja: red svijeta, muzički red i red duše. Što sada znači da ti redovi počivaju na mimezi brojeva, oponašanju brojeva? Očividno ipak to da zbilju tih pojava čine brojevi i čisti odnosi brojeva. Ne teži sve bročanoj točnosti, nego u svemu postoji taj red brojeva. Na njemu počiva svekoliki red. Platon je i red čovjekova svijeta u polisu temeljio na očuvanju i čistoći muzičkog reda zvukovnih vrsta.

Htio bih se ovdje priključiti i upitati, zar ne doživljavamo red i u svekolikoj umjetnosti – pa i u njezinim krajnjim ekstravagancijama? Red koji se može iskusiti kroz modernu umjetnost više doduše ne nalikuje velikom uzoru prirodnog reda i ustroja svijeta. Također više ne zrcali čovjekovo iskustvo izloženo u mitovima niti svijet utjelovljen u pojavama stvari koje su nam postale prisne i drage. Sve je to u nestajanju. Živimo u modernome svijetu industrije. Taj svijet ne samo da je potisnuo vidljive forme rituala i kulta na rub našeg opstojanja, nego je razorio i ono što stvar jest. U ovoj se tvrdnji ne mora skrivati ništa od optužiteljskog stava nekog laudatora temporis acti – ona je iskaz o zbilji koju vidimo oko sebe i koju, ako nismo lude, moramo prihvaćati. Ali za tu zbilju vrijedi: više nema stvari s kojima postupamo. Svaka je stvar komad koji proizvoljno često možemo kupiti jer se proizvoljno često proizvodi – sve dok se ne obustavi produkcija tog modela. Takva je

moderna produkcija i moderni konzum. Sasvim je primjerenost da se te "stvari" proizvode još samo u serijama, da ih se uvodi na tržište samo u široko postavljenoj promidžbi i da ih, kada se pokvare, bacamo. Ali u njima ne stječemo iskustvo stvari. U njima nije postalo prezentnošću više ništa što izmiče zamjenjivosti, nijedan djelić života, nijedan dio povijesti. Tako izgleda moderni svijet. Koji mislilac može očekivati da se se stvari koje više nisu zbiljske, koje nas više stalno ne okružuju i ništa nam ne znače, ipak nude na prepoznavanje u našoj likovnoj umjetnosti, kao da ćemo se time iznova zbližiti s našim svijetom? No to nipošto ne znači da to moderno slikarstvo i skulptura, upravo time što ne oponašaju prolaznu bliskost (o arhitekturi bi se u ovom kontekstu također moglo mnogo toga reći), neće stvarati oblike koji su u sebi stalni i sami nisu zamjenjivi. Svako umjetničko djelo još uvijek je nešto poput onoga što je prije bila stvar, u čijem se opstojanju zasnivaju i posvjedoči red u cjelini, možda ne red koji se sadržajno može spojiti s našim predodžbama reda koje su prije toga sjedinjavale prisne stvari u bliski svijet, ali u njima se neprestano iznova i punom snagom primjenjuje duhovna energija stvaranja reda.

Stoga je na koncu potpuno nezanimljivo radi li neki slikar ili kipar konkretno ili apstraktno. Zanimljivo je samo susrećemo li u tome duhovnu energiju reda – ili nas se samo podsjeća na ovaj ili onaj sadržaj našeg obrazovanja ili čak na ovog ili onog umjetnika. Jer to su zapravo prigovori protiv umjetničke vrijednosti jednog djela. No sve dok ono što prikazuje ili kao ono što se prikazuje uzdiže u

ново oblikovanje, u nov sićušni kozmos, u novo jedinstvo onoga u sebi napetoga, u sebi sjedinjenog i u sebi uređenoga, djelo je umjetnost, svejedno govore li u njemu sadržaji našeg obrazovanja ili do prikaza ne dolazi ništa osim one potpuno nijeme, a ipak iskonske prisnosti čistih pitagorovskih harmonija oblika i boja. I tako bih se, ako bih trebao predložiti univerzalnu estetičku kategoriju koja obuhvaća na početku razvijane kategorije izraza, oponašanja i znaka, priključio na najstariji pojam mimeze, kojim se mislilo jedino na prikaz reda. Svjedočanstvo reda – čini se da vrijedi oduvijek i zauvijek, jer svako umjetničko djelo, čak i u našem svijetu koji se sve više mijenja u ono uniformno i serijsko, svjedoči o duhovnoj snazi reda koja sačinjava zbilju našeg života. U umjetničkom djelu egzemplarno se zbiva ono što svi mi činimo time da smo tu: stalna izgradnja svijeta. Usred raspadajućeg svijeta onog uobičajenog i prisnog ono stoji kao zalog reda, i možda sve sile održanja i očuvanja koje nose ljudsku kulturu počivaju na onome što egzemplarno susrećemo u umjetnikovu činu i u iskustvu umjetnosti: na tome da uvijek iznova uređujemo ono što nam se raspada.

POJAM UMJETNOSTI U MIJENI

U najsvojstvenijem je smislu filozofijska zadaća polagati si račun o pojmu umjetnosti u njegovoj mijeni. Jer za svakog čovjeka koji ima ili traži odnos prema umjetnosti zacijelo je pravo pitanje razmišljati o promjeni u samoj umjetnosti i u shvaćanju umjetnosti. U biti tu zadaću nitko ne može izbjeći za samoga sebe, i tako zapravo ova tema nije toliko pridržana za poznavatelja umjetnosti ili čak proučavatelja umjetnosti, povjesničara umjetnosti, nego za filozofa, koji oduvijek smatra da mu je zadaća dovoditi ono samorazumljivo do samorazumljivosti. On mora pronaći pojmove u kojima se svatko osjeća izrečenim.

Samo, ono što se nalazi u odnosu prema umjetnosti današnje sadašnjosti nije nimalo samorazumljivo, nego nešto što najdublje uznemirava. Kako da pojam umjetnosti koji se razvio kroz povijest naše kulture uopće još prepo-