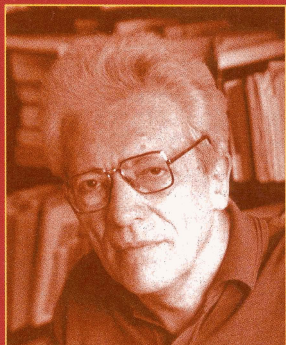


ZBILJA I KRITIKA

POSVEĆENO GAJI PETROVIĆU



Asja Petrović Gvozden Flego
Branko Bošnjak Ranko Milanović
Robert Tucker Lino Veljak
Veselin Golubović Kurt Wollf
Gabiella Fusi
Elisabeth Ströker Sanja Roić
Veljko Cvjetičanin Jürgen Habermas
Herbert Schnädelbach
Srđan Vrcan Wolfdietrich Schmied-Kowarzik
Iring Fetscher Karl Otto Apel
Philippe Lacoue-Labarthe
Albrecht Wellmer Ivan Kuvačić
Žarko Puhovski
Arnold Künzli Božidar Jakšić
William McBride
Richard Wisser Hotimir Burger
Milan Kangrga Branko Despot
Jean-Luc Nancy Predrag Vranicki
Toré Nordestam Heinz Paetzold
Kostas Axelos
Joseph Bien Aleksandar Kron

Zbilja i kritika

Posvećeno Gaji Petroviću

Asja Petrović / Gvozden Flego / Branko Bošnjak / Ranko Milanović
Robert Tucke / Lino Veljak / Veselin Golubović / Kurt Wollf / Gabriella Fusi
Elisabeth Ströker / Sanja Roić / Veljko Cvjetičanin / Jürgen Habermas
Herbert Schnädelbach / Srđan Vrcan / Wolfdietrich Schmied-Kowarzik
Iring Fetscher / Karl Otto Apel / Philippe Lacoue-Labarthe
Albrecht Wellmer / Ivan Kuvačić / Žarko Puhovski / Arnold Künzli
Božidar Jakšić / William McBride / Richard Wisser / Hotimir Burger
Milan Kangrga / Branko Despot / Jean-Luc Nancy / Predrag Vranicki
Tore Nordestam / Heinz Paetzold / Kostas Axelos / Joseph Bien
Aleksandar Kron

Uredivački odbor

Branko Bošnjak, Gvozden Flego, Milan Kangrga, Ivan Kuvačić,
Žarko Puhovski, Predrag Vranicki

Izvršni urednik

Gvozden Flego

Zagreb 2001

Tore Nordenstam

UMJETNOST I ZNANOST – RAZLIČITI NAČINI OTKRIVANJA SVIJETA

Kada sam 1978. godine prvi put posjetio Zagreb, Gajo Petrović me poveo da upoznam Gornji grad. Krenuli smo u razgledavanje ateljea kipara Ivana Meštrovića i do Galerije moderne umjetnosti na Katarinskom trgu. Gajo me predstavio kustosu Galerije suvremene umjetnosti, kako se galerija zvala, kao i jednom svom prijatelju, postarijem slikaru, što mi je otvorilo čitav niz novih poznanstava i iskustava. Spomenuta galerija bila je domaćin brojnim savjetovanjima, priređenim pod nazivom »Tendencije«. I tako se dogodilo da su se »Nove tendencije« (»T-6«) održavale upravo tih dana kada sam bio u službenom posjetu Jugoslaviji.¹

Na konferenciju »Tendencije šezdesetih« bili su pozvani brojni mladi umjetnici iz Zagreba, Beograda, Milana, Pariza, New Yorka i drugih gradova. Dva su dana bila posvećena pregledu razvoja avangardne umjetnosti u Jugoslaviji u minulom desetljeću s djelomičnim usporednim uvidima u njezin razvoj u drugim umjetničkim sredinama.

Umjetnici kao Radomir Damjanović, Milan i Zoran Popović iz Beograda, Tomislav Gotovac iz Zagreba, Hans Haacke iz Kölna i New Yorka, kao i drugi, čvrsto su se opirali etabliranoj umjetnosti toga vremena. Izbjegavali su tradicionalno slikarstvo uljnim bojama i tome slično. Davali su prednost amaterskim radovima crno-bijelih fotografija, filmova, video-vrpca i kombinaciji riječi i slika. Neki su radovi bili više duhoviti, kao izložak SWISSART Borisa Bućana, u istoj crvenoj boji i obliku kao i simbol Švicarske, a neki više istraživački, kao Damjanovićev kratki film o pijenju kave, u kojem sam autor glumi ispijača kave, radeći to otprilike desetak minuta. U drugom Damjanovićevom videu, pod nazivom »Marx-Hegel – und Bibelstudien im Zündholzlicht«, muškarac i žena sjede uz okrugli stol na kojem su tri knjige i hrpe šibica. Žena pali šibicu i na njemačkom čita neke riječi iz *Biblije*. Zatim pali drugu šibicu i dalje čita neke riječi na stranom jeziku. Čovjek kresne šibicu i čita tešku riječ na teškom stranom jeziku. »Ka-pit-el«, polako i oklijevajući, a tada i drugu tešku riječ, »Ka-pitt-aal«, i tako dalje otprilike dvadesetak minuta.

Tamo je također bila grupa slikara iz Zagreba okupljenih pod nazivom »Gorgona«. U katalogu Galerije suvremene umjetnosti iz 1977. godine može se naći sjajan tekst slikara Julija Knifera na hrvatskom i engleskom jeziku. Dopustite mi da ga navedem:

»Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti – Zagreb

Ja, niže potpisani, sa puno razloga i svrhe, obraćam se gornjem naslovu direktno, i to:

1. iz razloga što smatram da je gornja institucija jedina pozvana da rješava pitanja i probleme tuđih egzistencija, i to:

- a) uspješnih egzistencija
- b) neuspješnih egzistencija.

Sebe ubrajam među egzistencije pod a), i to:

iz razloga što sam još uvijek živ i što hodam u svako doba dana i noći bez većih poteš-

¹ Posjet je bio u sklopu sporazuma o kulturnoj suradnji između Norveške i Jugoslavije. Molba »za proučavanje« smjerala je na to da bude neka vrsta podrške grupi *Praxis* koja je tada bila pod teškim pritiskom režima u Jugoslaviji. Na moje iznenađenje molba »za proučavanje« bila je prihvaćena. No u Beogradu nisam uspio ostvariti susret ni s jednom osobom koju sam želio vidjeti. U Zagrebu atmosfera nije bila tako ograničavajuća. Gajo Petrović i njegove hrvatske kolege nisu bili otpušteni sa svojih mjesta na Sveučilištu, za razliku od njihovih srpskih kolega. A Gajo nije nikada bio umoran za kazivanje o svojim sukobima s režimom.

koća ulicama grada, u kojem egzistira i djeluje gornja institucija.

Ja, niže potpisani, zadnji puta zakonski u vlasništvu svojega ja, molim gornji naslov da primi moju molbu, koju iz duboke zahvalnosti predajem u svrhu oslobađanja od svojeg vlastitog identiteta. Vraćam Vam sve uz punu zahvalnost i još jednom hvala na svemu.

Vaš nižepotpisani
Julije Knifer«

Umjetnici koje sam spomenuo imali su najmanje jednu zajedničku točku, naime sposobnost prikazivanja složenih pojava na sasvim izrazit način. Da bi se mogla razumjeti i procijeniti njihova djela, treba shvatiti odnose u kojima se ta djela nalaze. Da se, na primjer, može razumjeti i procijeniti djelo SWISSART, treba biti upoznat sa znakom švicarske kompanije i poznavati znatnu povezanost umjetnosti i ekonomije u 20. stoljeću. Na isti se način zahtijeva i pouzdano estetičko stajalište. Ako sva djela u mjetnosti priključujete akademskom slikarstvu 19. stoljeća kao vašem vodećem modelu, sigurno ćete imati prilično problema kada se susretnete s djelom kao što je SWISSART. Za nekoga tko je stekao potrebno iskustvo i tko također aktivira svoje sposobnosti u pravom trenutku, takva djela umjetnosti djeluju samoniklo, na isti način kao što to, tako reći, pokazuje automat za igru.

Takve složene pojave mogle su biti podvrgnute učenom i znanstvenom obrađivanju. O temeljnim stajalištima u 20. stoljeću moglo se raspravljati učeno i znanstveno («znanstveno», ukratko), uključujući i temeljno čitanje Marxovih tekstova u Istočnoj Evropi. Promjena pokroviteljstva institucija, od Renesanse do današnjeg vremena, bila je predmet doktorskih disertacija u područjima kao što su povijest umjetnosti, sociologija i ekonomija. Poduzeta istraživanja umjetnika na stanovit su način slična znanstvenim istraživanjima. Osobito se neki umjetnički pokušaji pokazuju sasvim prikladnima da zatvore čin istraživanja.² Ali o tome postoje vrlo različita mišljenja.

Ovi su pokušaji trebali razjasniti razliku između umjetničkog i znanstvenog otkrivanja svijeta pomoću razlikovanja *pričanja* i *pokazivanja*. Početno stajalište ovog pokušaja je drugi dio Wittgensteinovih *Filozofskih istraživanja*.

Skica trokuta može se vidjeti na različite načine, spominje Wittgenstein u svojem raspravljanju o načinu gledanja. Neobično je to da katkada možemo vidjeti trokut stojećim u slici ili visećim u zraku. U tome je razlika između *same spoznaje* da se slika uzima kao predstavljanje sfere lebdenja u zraku i *istinskog gledanja sfere lebdenja* u naslikanom prostoru.³ Slična je razlika između *samog pripovijedanja* da je sfera lebdenja u zraku (da je žena ljubomorna, da je vlada podmitljiva, i slično) i *pokazivanja* da je tome tako.

Sada se moglo ukazati da je jedino pripovijedanje posao novinara i znanstvenika (s njihovim različitim načinima pričanja), s obzirom da su umjetnici i pisci, kipari i plesaci, imali tešku zadaću da to prikažu. U svojoj knjizi *Književnost i slovačanje morala* Frank Palmer nastoji osvijetliti bit umjetnosti na ovaj način: »Ono na što ukazujem... jest da dok slikarstvo mora težiti tome da nam omogući da nešto vidimo, a ne samo znanje o tome što se smatra da je predstavljeno, nešto slično može biti kazano i o po-

² Na primjer, sljedeći navod vodećeg istraživača u Skandinaviji, Björn Gustavssena: »Stvarna akcija u stvarnom životu srž je djelatnog istraživanja. Akcija poprima zadaću pokazivanja da alternative mogu biti stvorene i često je to čak i djelotvornije od pedagoškog stajališta 'teorije'. Akcija, nadalje treba poprimiti zadaću da djeluje prema povećanju spoznaje o stvarnosti, jer su vidovi društvenih sustava takvi da mogu biti otkriveni samo kroz djelovanje. 'Uspješno djelovanje' pokreće proces koji znači da više gledišta, prema kojima jedno djelo može biti preobraženo, ukazuje na smjer početnog djelovanja.« Prevedeno iz Gustavssenaova spisa *Aktionsforskning, Rapport* br. 13, Psykologiska Institutionen, Stockholms Universitet.

³ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigation*, Blackwell, Oxford, 1953., str. 200. Usporedi moj tekst "The Sphere seems to float. Remarks on Art and Ethics" u: L.-O. Ahlberg & T. Zaine, ur., *Aesthetic Matters. Essays presented to Göran Sörbom on his 60-th birthday*, Cultural Studies, Uppsala University, Uppsala, 1994.

eziji, kao i o ostalim književnim vrstama, tako da ono što mi od toga primamo jest moć 'življenja u mašti'.⁴

Ono što znači razliku između pričanja i pokazivanja čini mi se da je u ovome: u našim različitim tradicijama umjetnosti («umjetnost» shvaćena u širokom smislu) nalazi se obilje sredstava, koja se mogu upotrijebiti da izraze sebe na način koji bi drugačije bio nemoguć. Pokazati nešto u opreci prema nečemu o čemu se samo govori znači promišljenu upotrebu ovakve tradicije. Slično, vidjeti nešto u opreci prema samom pričanju o tome, jest iskustvo pjesme, slike, glazbenog djela i drugog, nasuprot drugih djela umjetnosti, koristeći se jedinstvenim iskustvom, obrazovanjem i osjećajnošću. U različitim umjetnostima nalaze se jedinstvene mogućnosti za kazivanje stvari koje ne bi bilo moguće izraziti na neki drugi način. Ili, ako vam se više sviđa, možete ove mogućnosti nazvati i načinima »pokazivanja«.

Ne nijeući da je ponekad moguće povući jasnu crtu između pripovijedanja i pokazivanja, ili između samo razumijevanja i iskustva opažanja, jasno je da različiti ogranci naobrazbe i znanosti («znanost», ukratko) imaju posebne načine pokazivanja. Moglo bi se reći, kao Frank Palmer, da književnost ima vlastito obilje sredstava i odjeka. Moglo bi se isto tako kazati da se jednako primjenjuje na vizualne umjetnosti i uistinu na sve oblike umjetnosti. Moglo bi se reći da svaka znanstvena tradicija ima vlastitu svojstvenu zalihu sredstava i odjeka. Znanstveno djelo pripada jednoj ili drugoj tradiciji i smještava se u već oblikovani prostor prethodnih djela u tradiciji ili možda u novi prostor, koji je u opreci s prethodnim. Znanstvenici, poznavaoi umjetnosti, mogu zaključivati o pitanjima starosti i pripisivanju autorstva s istom pouzdanošću kojom iskusen povjesničar umjetnosti zaključuje o izvoru datog umjetničkog djela. Znanstveno djelo je to što jest na temelju onoga što u djelu postoji, kao i zbog toga što u njemu ne postoji, upravo kao što i umjetničko djelo dobiva svoju osobnost iz onoga što je u njemu prisutno, kao i iz onoga što je u njemu odsutno. U oba slučaja samo poznavatelj umjetnosti može vidjeti čega tamo nema. U oba slučaja jedan je dobro upoznat s postavljanim objektima koji su u vezi s usporedbom iz koje se može vidjeti ono što tamo ne postoji. Učinak jeke, odjekivanja, upravo je takav kakav proizlazi kada čini pravu prirodu uspoređivanja.

Filozof koji odabire pisanje u obliku dijaloga odabire posebnu vrstu zvučnosti. Izobraženim dijalogom pisac se smještava u tradiciju koja započinje s Platonom, nastavlja s Berkeleyem i Humeom u 18. stoljeću, s Kierkegaardom u 19. stoljeću i, ako želite, s Wittgensteinom u 20. stoljeću. Wittgensteinov je veoma osoben stil način unutar-njeg dijaloga. Izobraženi filozofski pisac koji odabire pisanje u monološkom obliku, odabire svoje udaljavanje od dijaloške tradicije i smješta se u jedan od oblika predstavljanja, započetih s Aristotelom, Descartesom i Kantom ili u jednu od onih tradicija u 20. stoljeću koje su se opirale povijesno naslijeđenim načinima prikazivanja filozofije. Slično i izobraženi filozofski čitatelj odabire odgovarajući zvučni prostor za djelo kojim se bavi. Kada Allan Janik čita Diderotov dijalog *Rameauov nećak*, on se protiviti Platonovu slikovitom govoru spilje u *Državi*. Sam Diderot nije izričito suprotstavio svoj dijalog Platonu, ali Janik to nalazi nadahnjujućim. To je zadaća koju je Janik sebi postavio u ogledu *Rameauov nećak*. *Dijalog kao Gesamtkunstwerk* (cjelokupno umjetničko djelo) *umjesto Prosvjetiteljstva* (sa stalnim upućivanjem na Platona) razjašnjava je Diderotova pogleda na prosvijećenost.⁵ Platonov slikoviti govor spilje prikladan je predmet poredbe, i u toj povezanosti ne najslabiji zbog njegove zaokupljenosti metaforama svjetla i tame.

Bivši zatočenik, koji je napustio spilju i naučio promatrati srž stvarnosti, nepromjenljive oblike, smatra svu osjetilnu spoznaju nepouzdanom. Po njemu je pouzdana spoznaja posljedica racionalnog uvida. Postoji, dakle, golema razlika između savršenog svijeta logičke istine i svijeta u kojemu zaista živimo. Kada je pažnja tako

⁴ F. Palmer, *Literature and Moral Understanding. A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture*, Clarendon Press, Oxford, 1992., str. 193.

⁵ U: B. Göranson (ur.), *Skill, Technology and Enlightenment. On Practical Philosophy*, Springer Verlag, London, 1995., str. 57–93. Usporedi također tekst A. Janik, "From Montaigne to Diderot: Pascal, Jansenism and the Dialectics of Inner Theater" u istoj knjizi, str. 19–35.

jednostrano usmjerena na svijet ideja, raste razlika između spoznaje i učenja. Spoznaja se odijelila od učenja na isti način kao što se misao odijelila od tijela. Dva sudionika u dijalogu *Rameauov nećak* upućuje na »Ja« i »On«. On je u svemu svom djelovanju tjelesno biće. Sve u svemu on zastupa stajališta da Platon u čitavoj svojoj filozofiji pokušava pobjeći u mit o spilji. Za razliku od mene, njemu se sviđa njegov život u spilji, s njegovim nepokolebljivim neostoćkim pogledom. *Ja* je reflektirajuće, kritički intelektualno s redovnim sklonostima, ne asketsko, ali također niti hedonističko. Nasuprot Platonovoj kritici hedonizma, njegova obrana hedonizma u Diderotovom dijalogu čini se izvorna. I kao što Allan Janik tvrdi: »Filozofi su mogli biti nezadovoljni s Platonovim pogledom da su samo vrline zbiljska sreća, ali su se malokad usudili braniti prave posljedice hedonizma, kao što to čini Diderot u *Rameauovu nećaku*.«⁶

Luiovo samorazumijevanje također je jedinstveno. Nasuprot njegovu glasovitom ujaku, Rameauu, koji je djelovao prevratno na glazbenu teoriju, on je osrednji duh, koji u pomanjkanju drugih sposobnosti živi životom gotovana. No on je samosvesni gotovan koji sasvim točno zna čemu je dorastao. On ne uobražava nešto što nije. Nasuprot Platonovim spisima, Diderotovo naglašavanje iskrenosti svakako je izvorno: »Za Diderota, posve različito nego za Platona, najozbiljnije stajalište problema pojave i stvarnosti ne odnosi se samo na neznanje, nego na licemjerje unutar spilje.«⁷

Janikova pažnja, usmjerena prema ovom posebnom stajalištu Diderotova dijaloga, nije neočekivana za nekoga tko je čitao njegovu knjigu, napisanu zajedno sa Stephenom Toulminom *Wittgensteinov Beč*, upravo s naglaskom na nedostatku iskrenosti u Beču na prekretnici stoljeća. *Wittgensteinov Beč* je možda najvažniji sastavni dio zvučnog prostora u koji Allan Janik smještava Diderotov dijalog (bez izričitog kazivanja da je to ono što je on prošao).

Glazba je bila sumnjiva forma umjetnosti za Platonovo gledište. Osim toga Diderotova forma prikazivanja je prikladna nasuprot ovakvoj pozadini. *Rameauov nećak* je sačinjen slično suiti, koja je bila jedan od najzastupljenijih glazbenih stilova u 18. stoljeću. Suita u ovom smislu je slobodno ureden niz plesova, prekidan čistim glazbenim dijelovima, obično u istom ključu, kao što to objašnjava Allan Janik. Ako se shvati razgovor u Diderotovu dijalogu kao čisto glazbeni dio i nećakove pantomime kao ples, može se reći da Diderotov komad ima oblik suite, što je prikladan izbor za kritiku Platonovog oštrog razlikovanja tijela i mišljenja, osjetilnog i duhovnog područja. I kao što to Janik izlaže: »Glazbeni komad nadilazi platoničku dvojnost, budući da izmiruje osjetilnu ljepotu sa strogom duhovnom strukturom.«⁸

Svaki oblik umjetnosti ima vlastitu posebnu otvorenost i ograničenje. Za rezbarenje drveta netko može upotrijebiti strukturu komada drveta; u litografiji kamen je otvoren za neke mogućnosti, a zatvoren za druge. Na isti su način različite znanstvene tradicije imale svoje različite otvorenosti i zatvorenosti. Kazati da je umjetnost, u nekom smislu, oblik stvarnosti, a da je to znanost na drugi način, značilo bi prepojednostavljanje. Tako su stvari koje mogu biti načinjene sa zalihama različitih umjetnosti, a koje ne mogu biti načinjene sa zalihama različitih grana znanosti (još uvijek u širokom značenju »znanosti«, u smislu »Wissenschaft«), i na druge načine. Zaključno, ja ću, međutim, rado naglasiti jedno posebno obilježje znanosti. To je nešto što znanost može učiniti, a što umjetnost ne može jednako dobro, naime da sasvim ovisi o pojmovnoj disciplini, koja je karakteristika znanstvene situacije. Ta situacija je posljedica različitih putova stvaranja disciplina u različitim granama znanosti (»Wissenschaft«). Vježbanje u pojmovnom mišljenju, koje je bitni dio sveukupnog znanstvenog obrazovanja i razvoja, daje različite grane znanosti i njihovu svojstvenu otvorenost ili zatvorenost. Oni su drvo i kamen majstora u znanosti.

Preveo s engleskog:

Mladen Labus

⁶ Isto, str. 65.

⁷ Isto, str. 62.

⁸ Isto, str. 66.