

Boško Pešić
Denis Jurković
**ESTETSKA MISEL
DANKA GRLIĆA
MED MARKSIZMOM
IN FILOZOFIJO
UMETNOSTI**

87-105

FILOZOFSKI FAKULTET U OSIJEKU
LORENZA JÄGERA 9
HR-31000 OSIJEK

::POVZETEK**ESTETSKA MISAO DANKA GRLIĆA NA RAZMEĐU MARKSIZMA I FILOZOFIJE UMJETNOSTI**

DANKO GRLIĆ ZASIGURNO JE jedan od najutjecajnijih hrvatskih marksističkih filozofa. Uz bogat spisateljski opus, istaknuo se i kao suosnivač filozofskog časopisa Praxis koji je svojedobno uživao velik ugled među jugoslavenskim, ali i svjetskim marksističkim filozofima. Grlićeva temeljna preokupacija svakako je filozofija umjetnosti i na tom području se s pravom može reći da je njegov doprinos hrvatskoj filozofiji nakon Drugog svjetskog rata izniman. Kao marksistički filozof njegovo nastojanje oko afirmacije slobodnog stvaralaštva i, jednako takve umjetnosti u modernom društvu, često je nailazilo na razilaženja s drugim marksističkim filozofima od kojih su mnogi zastupali, za njega neutemeljenu, tzv. teoriju odraza. U stalnom intelektualnom prijeporu s oponentima, izniman trud ulagao je u dokazivanje da njihovi stavovi nipošto nisu utemeljeni na učenju Karla Marxa, nego su puke vulgarizacije tog nauka. Također, kritike nisu bili pošteđeni niti razni filozofi koji nisu smatrani marksistima, a jednako je istupao i protiv svih onih koji su imali potrebu umjetnost tumačiti izvanumjetničkim mjerilima, među kojima su i brojni sociolozi, psiholozi i biolozi. Grlićev trud oko umjetnosti imao je za posljedicu razilaženje i s postavkama baumgartenovskog pojma estetike, i to u mjeri s kojom bi umjetnost dobila mjesto u društvu koje je on smatrao da zaslužuje. U takvom jednom smislu za Grlića nije predstavljalo problem niti potpuno negirati potrebu za estetikom. Njegova filozofska misao o umjetnosti u cijelosti ide u smjeru uspostavljanja novog odnosa između društva i umjetnosti u kojem će umjetnost, kroz samoafirmaciju sebe kao slobodne aktivnosti, imati i ulogu afirmacije čovjeka kao slobodne individue u društvu slobodnih ljudi, te ga takav pristup razotuđenju smješta među istinske nasljednike Marxove misli.

Ključne riječi: Danko Grlić, estetika, marksizam, filozofija umjetnosti

ABSTRACT**AESTHETIC THOUGHT OF DANKO GRLIĆ BETWEEN MARXISM AND PHILOSOPHY OF ART**

Danko Grlić is no doubt one of the most influential Croatian Marxist philosophers. As author of an outstanding oeuvre, he has also established himself as the founder of the philosophical journal Praxis, which once enjoyed great reputation among Yugoslav and world Marxist philosophers. Grlić's basic philosophical research field is certainly philosophy of art, and even here we are more than justified to emphasize his great contribution

to Croatian philosophy after WWII. His Marxist advancement of creative freedom and art in modern society, grounded on this premise, has often witnessed strong opposition on the part of other Marxist philosophers who for the most part advanced – erroneously, according to Grlić – the theory of imitation. In his heated debate with his opponents, Grlić endeavoured to show that their views cannot find grounding in the teaching of Karl Marx, and are, instead, examples of vulgarization of his teachings. His criticism was also directed at thinkers who were not considered Marxist, and he also criticized those sociologists, psychologists and biologists who felt the urge to ground art with extra-artistic criteria. With his endeavours, Grlić also distanced himself from the basic assumptions of the Baumgarten's concept of aesthetics, more specifically within the context of the greater role of art in society. In this sense, Grlić had little or no difficulties of accepting even the total negation of the need for aesthetics. His philosophical thought on art is entirely directed towards the establishment of a new relationship between society and art, in which art – through self-affirmation as free activity – would assume the role of the affirmation of man as a free individual in a society of free people. His specific approach to dealienation thus makes Grlić a true heir of Marx's thought.

Key words: Danko Grlić, aesthetics, Marxism, philosophy of art

::UVOD

Danko Grlić je zasigurno jedan od najvažnijih filozofa umjetnosti u Hrvatskoj nakon Drugog svjetskog rata, a uz objavljene knjige i prijevode, s opusom od oko 650 članaka, eseja i studija te s 292 napisa u bibliografiji prikaza, kritika i recenzija, svakako spada i u najproduktivnije hrvatske filozofe. No, bez obzira na široku filozofsku preokupaciju, već nasumični pogled otkriva njegovu prevladavajuću usmjerenost na umjetnost i filozofiju umjetnosti. Narav pristupa Grlićevoj estetskoj misli, što predstavlja temu ovoga rada, u mnogome je ovisna o njegovom temeljnom stavu o estetici kao takvoj. Stoga je na samom početku važno istaknuti da bez obzira na višestruke izvanfilozofske pokušaje estetike, za Grlića je estetika definitivno uvijek bila i ostala prvenstveno filozofska disciplina. Dakako da se već pri toj prvoj odredbi neumitno nalazimo pred problemom. Naime, ako prihvatimo filozofiju kao totalitet mišljenja, na što naš autor pretendira, onda je nemoguće neki njezin dio nazvati disciplinom, jer bi ga se time odvajalo iz jedinstva cjelokupne filozofske misli. To je i osnovni razlog zbog kojega je potrebno takvo određenje ipak uzeti s izvjesnom ogradom. Uostalom, kao što kaže Grlić, i sama estetika kao dio totaliteta filozofije »nije i ne može biti identična ne samo s analizom pojedinih umjetničkih škola već uopće i pojedinih vrsta umjetnosti.«¹ Iz navedenog je jasno da već time što filozofija kao totalitet u sebi sadrži brojne discipline koje nisu ništa drugo nego filozofija sama, tako i estetika u sebi nosi

¹ Danko Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, *Praxis*, 3 (1970), p. 352.

nešto disciplinarno, no ono ipak u ovom slučaju nije moguće nazivati općenito estetikom budući da ona predstavlja totalitet mišljenja o umjetnosti i lijepom.

Nekoliko je, dakle, razloga zašto je estetika zacijelo filozofska disciplina, a najvažniji od njih Grlić vidi u tome što »svaka estetika koja s pravom nosi to ime mora odgovoriti i na neka fundamentalna filozofska pitanja, prije svega gnoseološka i ontološka, da bi uopće mogla raspravljati o bitnim problemima estetike«², na što je potrebno dodati i to da estetika ima stalnu tendenciju preispitivanja svojih postavki i rezultata, te naposljetku i preispitivanje vlastitog predmeta, što je, prije svega, osnova filozofskog pristupa određenom problemu. Također, na toj liniji promišljanja o estetici kao filozofskoj disciplini, svakako je poželjno uzeti u obzir i stajalište Ivana Fochta prema kojemu se estetika »ne može ni koncipirati ako se ne osloni na fundamentalne filozofijske stavove, odnosno ako samo iz svog specijalnog kruga ne transcendirira i ne proдре do njih.«³

Čini se paradoksalnim da jedan filozof, koji nedvojbeno estetiku smatra filozofijom, s tolikim naporom u gotovo svim djelima koja su navedena u ovom radu,⁴ pokušava negirati potrebu za onom estetikom koja propisuje pravila umjetnosti, jer upravo naglašavanje totaliteta filozofije, a potom negiranje jednog od njenih dijelova, nije ništa drugo doli napad na samu filozofiju u njenom totalitetu. No, kao i u drugim sličnim slučajevima, ovakvim stavovima treba pristupiti krajnje oprezno, te pokušati ući u dubinu Grličevog mišljenja kako bi pronašli njegove prave izvore. Izvor za mišljenje da je estetika »ograničena zadanošću tematike i ne dopire do horizonta smisla što ga umjetnik u sebi nosi, ne može nikad doprijeti do izvora umjetničkog djela«⁵, ne nalazi se u nekom antagonizmu spram estetike, nego su oni prije izraz želje i težnja za slobodnim umjetničkim karakterom, za pristupanjem umjetnosti kao bitno ljudskoj i slobodnoj stvaralačkoj aktivnosti. Grličevi tzv. negativni stavovi prema estetici uglavnom su izazvani strogim baumgartenovskim pristupom, pa je i njegovo protivljenje mnogo više upravljeno prema negaciji estetike kao gotovo pozitivističke znanstvene discipline, nego što je to prema estetici kao filozofiji. Uostalom, sam Grlić tvrdi da »samo ako je estetika znanost, znanje o umjetnosti, ona zna ne samo kako izgleda umjetničko djelo, već i kako treba da izgleda«,⁶ a takvo postupanje spram umjetničkog djela kao slobodnog stvaralačkog čina za njega nije dopustivo te se s takvim stavom slaže i već spomenuti Focht koji tvrdi da »ljudi pogrešno od estetike očekuju da im učini pristupačnim pojedina umjetnička djela i pomogne da ih razumiju time što bi im ukazivala na neke njihove momente i strane, te gotovo pokazala gdje leži njihova vrijednost i u čemu se sastoji«⁷, dok se, za-

² Ibid.

³ Ivan Focht, *Uvod u estetiku* (Sarajevo: Svjetlost, 1984), p. 12.

⁴ O tome posebice vidi: Danko Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike* (Zagreb: Naprijed, 1979).

⁵ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 359.

⁶ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 354.

⁷ Focht, *Uvod u estetiku*, p. 11.

pravo, »estetika ne bavi stvarnošću, tj, ona ne objašnjava konkretna umjetnička ostvarenja nastala tokom historije umjetnosti, nego se trudi samo oko pojma umjetnosti, odnosno pitanja: “šta je umjetnost?”.«⁸

Estetika kao znanstvena disciplina koja koristi pokuse i eksperimente ne bi li dokazala svoje postavke, zapravo potpuno promašuje bit onoga umjetničkog. Takva estetika nipošto ne stoji na tlu umjetničkog djela, a svaka njezina interpretacija umjetnosti ima za cilj naučiti i pokazati gledatelju što treba gledati, kako treba razumijevati djelo ili pak zašto djelo postoji i koja mu je svrha. Danko Grlić, koji je prije svega filozof umjetnosti i koji sam za sebe tvrdi da je »radikalan protivnik svakog akademizma u umjetnosti, svakog konzervativizma«⁹, nipošto za takve pristupe ne može imati riječi hvale. Upravo oni su, prema njegovom mišljenju, doveli do toga da u muzejima i tzv. obični ljudi i eksperti prolaze ispred slika, dobro poznavajući podatke koji se odnose na umjetnika i njegovo djelo, koji se odnose na pravac kojemu umjetnik pripada, godinu kada je slika nastala, a da nikada zapravo sliku niti ne vide. Radi se o tome da taj, uvjetno rečeno, moderni pristup umjetnosti nije u mogućnosti odgovoriti na sva ona bitna pitanja o umjetnosti. Štoviše, estetika ovog tipa, iako se predstavlja kao znanstvena, nema nikakvo znanje o umjetničkom biću, o umjetniku, njegovim porivima za stvaranje. Dakako, ona je potpuno upoznata s tehnikama izrade, s poviješću određenog pravca, biografijom određenog umjetnika, njegovim životom i navikama, a s obzirom da se toliko udaljila od filozofije da je upitno može li se nazivati filozofskom, u osnovi ne razumije da poznavanje faktografije iz povijesti umjetnosti i dalje nikako ne garantira pojam same umjetnosti, a time ni umjetničkog genija i njegove osobine. Upravo Grlićev zahtjev »da se prekine s izdvajanjem i hipostaziranjem života ili zatvaranjem umjetnosti u samu sebe i da se, po Marxovim riječima, otpočne umjetnički živjeti«¹⁰ najizravnije razjašnjava navedeni paradoks i stvara uvid u pravu tendenciju njegovog istupa protiv estetike.

::SLOBODA I SLOBODNO STVARALAŠTVO

S obzirom da je slobodno stvaralaštvo bitan moment svake umjetnosti, što i sam Grlić naglašava u mnogim svojim radovima, nije naodmet dati kratak pregled njegovog poimanja slobode. Prije svega, bez slobode nema umjetnosti pa se stoga i termini poput *slobodna umjetnost* mogu shvaćati ne samo kao tautološki izrazi, nego i kao namjerno iskrivljavanje pojmova *umjetnost* i *sloboda*, ne bi li se time dao legitimitet svim onim neumjetničkim utjecajima na umjetnost samu. Budući da ne može postojati *neslobodna umjetnost*¹¹, umjetnost u svom totalitetu nužno je slo-

⁸ Ibid.

⁹ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 360.

¹⁰ Danko Grlić, »Društvena organizacija i teatar«, *Praxis*, 3-4 (1973), p. 490.

¹¹ Usp. o tome, Danko Grlić, »Pitanja o slobodi«, u: Danko Grlić, Rudi Supek et al. (ur.), *Čovek danas. Zbornik filozofskih ogleda*, (Beograd: Nolit, 1964), p. 84.

bodna jednako koliko je i ljudska aktivnost. Ukoliko umjetnost u sebi ne bi sadržavala odredbu slobode, upitno je bi li se ona uopće mogla nazivati umjetnošću. Nasuprot čovjeku i umjetnosti kao njegovoj bitnoj djelatnosti stoji sve ono što čovjek reproduktivno proizvodi, jednako kao što jedna drugoj nasuprot stoje priroda i tehnika. Bitno je također naglasiti da prema Grliću »tehničko ostaje efemerno i ne može nikad postati sukus umjetnosti, nešto što daje smisao samoj biti njenog bića«¹², pa je prema tome upitno koliko tehnika uopće može pridonijeti umjetnosti u onome što je njoj bitno, što se tiče njenog smisla. Upravo zbog toga što je čovjek tvorac tehnike, ona prema ovom stavu nužno i stoji ispod njega i njegovih mogućnosti. No, kada se govori o podređenosti tehnike čovjeku, ne govori se toliko o podređenosti s kojom tehnika nije u mogućnosti nešto što čovjek može, nego je ovdje riječ o onim stvarima koje su čovjeku svojstvene. Čovjeku sloboda nije dana izvanjski ili parcijalno pa mu se stoga i ne može oduzeti na taj način. Slijedom takvog stava, Grlić će reći da je čovjekova sloboda »u svemu onome što je na njemu ljudsko i po čemu upravo on zaslužuje dignitet ljudskog bića«.¹³ Potpuno je sigurno da se ovdje ne pokušava negirati mogućnost materijalnog oduzimanja slobode niti takav stav proizlazi iz jednog romantičarskog stava prema čovjeku i njegovoj slobodi. Ovdje je prije svega na djelu Grlićev principijelan marksistički stav koji je moguće tumačiti kako iz etičkih tako i ontoloških pozicija, no on u svakom trenutku ima za cilj dati uvid u mogućnost svakom čovjeku da postane čovjekom. Upravo to postajanje stoji u korijenu svakog govora o slobodi, kako onog iz perspektive etike, tako i onoga iz perspektive estetike. Za Grlića sloboda nije dana po sebi niti je ona imenovana određenim dekretom. S obzirom da se dekretima reguliraju akti, također je posve izvjesno da sloboda nije u samom aktu nego u procesu, pa stoga i navodi nadalje da »njen temelj i izvor nisu u ostvarenju, već u stvaranju.«¹⁴

Želja da čovjek sebe izdvoji, pa na koncu i oslobodi, od svih utjecaja koji sputavaju njegovu stvaralačku moć i kreativnost, krajnji je cilj Grlićevog djela te će stoga, primjerice, pišući o teatru ustvrditi da u umjetničkoj organizaciji, ali i u društvu općenito, »sve mora biti podređeno ispoljavanju slobodnog stvaralačkog čina i to ne samo zbog neke afirmacije teatra i pojedinih stvaralaca, već i zbog samog društva u kojem živi taj teatar.«¹⁵ Iako često u svojim djelima više pristaje uz umjetnost nego estetiku, krajnje mu je nastojanje sloboda čovjeka i slobodno stvaralaštvo umjetnika. Oštro protivljenje birokratskom i nekreativnom društvu i samog ga je dovelo do lišavanja slobode od strane tadašnjeg režima, no bez obzira na to i dalje je izražavao potrebu da »u akciji kojom se mijenja svijet taj svijet bude mijenjan samo za čovjeka i za svo bogatstvo njegovih kreativnih moći«.¹⁶

¹² Danko Grlić, »Čemu umjetnost«, *Praxis*, 2 (1966), p. 162.

¹³ Grlić, »Pitanja o slobodi«, p. 79.

¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵ Grlić, »Društvena organizacija i teatar«, p. 498.

¹⁶ Danko Grlić, »Kreacija i akcija«, *Praxis*, 5-6 (1967), p. 577.

TKO JE UMJETNIK?

U cjelini Grličeva opusa ne postoji čvrsta definicija toga što bi trebao biti umjetnik. Umjesto toga, na mnogim mjestima daje samo njegove kratke opise. Prije svega, s obzirom da je bit umjetničkog, prema Grliču, uvijek revolucionarna, sam umjetnik je stoga nositelj revolucionarnog naboja kroz sav svoj rad. Također, ukoliko zaista živi u umjetnosti, što je nužno ukoliko se netko želi zvati umjetnikom, on je nužno istodobno i »usamljenik, određen svojom vlastitošću, spreman na individualnu avanturu pa i progonstvo, moreplovac koji ne trpi bilo koga drugog za kormilom.«¹⁷ Ono što je pritom karakteristično, Grlič, iako marksist, u svojim zaključcima vrlo često je nošen mišlju Friedricha Nietzschea, kojim se također sustavno bavio veći dio svog života, i to daleko više nego idejama o umjetnosti koje su iznosili Marx i Engels ili pak neki od onodobnih utjecajnih marksističkih filozofa umjetnosti. Takvi, tzv. ničeanski momenti njegovog filozofiranja o umjetnosti, umjetničkom i umjetniku vrlo su česti i posebice izraženi kada govori o odgovornosti umjetnika spram društva i svijeta u cjelini. Umjetnik kao umjetnik, prema njegovom mišljenju, odgovoran je samo pred sobom samim, pred svojim izrazom i svojom umjetničkom formom. No, budući da je Grlič ipak po svom uvjerenju marksist, svjestan je da je umjetnik ujedno i član društva te da nije moguće misliti niti umjetnika niti umjetnost odvojeno od društva i svih njegovih komponenti, a na koncu niti odvojenog od ekonomske baze. On stoga apelira na to da je u današnjem svijetu, ukoliko taj svijet želi i dalje ostati ljudski, umjetnik odgovoran i pred totalitetom u kojem djeluje i stvara. Naposljetku, tek u svijetu¹⁸ on može sebe ostvariti kao čovjeka i umjetnika i samo svijet može odrediti vrijednost ili bezvrijednost kako njega kao umjetnika, tako i njega kao čovjeka.

Umjetnik je, nadalje, u stalnom sukobu sa svime što održava *status quo* društva, sa svime što želi stalno i trajno održavanje postojećeg stanja, pa je prema tome i njegov duh potpuno suprotan svakom birokratskom ušančavanju koje mari samo za pravilnu formu bez sadržaja. Revolucionarni duh, prema Grliču, nikada se ne može pomiriti s društvom bez progresa te je zbog toga nerijetko izopćen iz takvog društva, ono mu je nesklono i svim silama se trudi ne poistovjetiti se s njegovim duhom. S obzirom da je pravi umjetnik uvijek revoltiran pukim postojanjem, svaki onaj koji iz svoje vlastitosti nema što reći svijetu zapravo je pseudo-umjetnik pa se od njega i ne može očekivati stvarni bunt i revolt. Takav pseudo-umjetnik tek je prodavač traženih roba, on ne promišlja niti sebe niti svoj rad, a njegov prividni bunt samo je refleks koji postoji isključivo zbog potrebe da što lakše pronađe kupca za svoju robu. S druge strane, smatra Grlič »revolucionari u svom istinskom entuzijazmu istovremeno su vrlo rigorozni ne samo spram pojedinaca nego i spram akcije

¹⁷ Grlič, »Čemu umjetnost«, p. 156.

¹⁸ Kada govori o »svijetu«, Grliču nije na umu nikakva kozmologija, nego, uvijek iznova, mišljenje koje misli društvo u cjelini.

u cjelini¹⁹, a upravo to je ono što čini i umjetnost svakog umjetnika. Stalni progres prema boljem, slobodnijem i, na kraju krajeva, ljepšem, jest ono što umjetnik želi za sebe, ali i društvo u cjelini, jer umjetnost je, zaključuje Grlić, »premda vezana uz realno, tom realnom kao realnom i suprotstavljena jer ga mijenja, oblikuje, očovječuje, preobražava po svojem liku i jer ruši egzistenciju postojećeg, ne umnim *projektom ideje* već novim umjetničkim realitetom.«²⁰

::UMJETNOST I TEHNIKA

U stavovima o odnosu tehnike i umjetnosti, Grlić je vrlo jasan i nedvosmislen te uvijek kada piše o tom odnosu zauzima stav protiv onoga tehničkog u umjetnosti. U poglavlju o slobodi i slobodnom stvaralaštvu se jasno može uočiti i dio razloga zbog čega je tako. Tehnika, naime, nije ono slobodno, ona je ono od čovjeka osmišljeno i realizirano, a njena uloga je služenje čovjeku ne bi li mu olakšala rad i proizvodnju. S obzirom da nije slobodna, nego s čovjekom u potpunosti međuovisna, kao takva ne može se dovest u istu poziciju kao i slobodan stvaralački čin. Iako je moguće pružiti i protuargument da je i umjetnost ljudska tvorevina te da bez čovjeka ona ne može postojati, pa se samim time i ne razlikuje od tehnike, nikada očito nije dovoljno naglašavati da kod umjetnosti, jednako kao i kod slobode, smisao jest u stvaranju, a ne u stvorenome. Umjetnost je dio nadgradnje i kao takva njena uloga je duhovno obogaćivanje i razvoj svakog čovjeka koji joj pristupa, a na koncu i društva u cjelini. Njezin smisao nije u onome njoj izvanjskom, pa prema tome, to može biti dio pozitivnog ili negativnog određenja u odnosu na umjetnost, no nipošto same umjetnosti.

Grliću je, dakako, posve bilo jasno da su njegov život i njegov svijet gotovo u potpunosti determinirani tehnikom i tehničkim, no i tome usprkos, vrlo je često, iz romantičarskih pobuda, ustrajavao na tome da umjetnost ima mogućnost svoje afirmacije i u takvom vremenu – u vremenu u kojem je umjetnost postala »nepotrebnia izraslina, parazit, pa se — imajući u svojem temelju samo pragmatički smisao, a stoga i prilagodljivost tehnici — svojom realnom neupotrebljivošću pokazuje ubrzo kao *contradictio in adiecto*.«²¹ Upravo iz ovog navoda postaje jasan drugi dio razloga za takav poricateljski stav prema tehnici. Ključni dio svega njegovog pisanja o tehnici upravo se vidi u *pragmatičnom* momentu koji moderna tehnika u sebi neminovno nosi. Vrijeme tehnike zaista jest vrijeme isključive pragmatičnosti, a to se ogleda ne samo u načinu rada i proizvodnje nego i u svakodnevnom životu. Iz Marxove teorijske razrade suodnosa baze i nadgradnje, Grlić je taj odnos lucidno provlačio kroz analizu odnosa tehnike i umjetnosti. U svijetu u kojemu je korist postala temelj svakoga odnosa, pa tako i odnosa baze i nadgradnje, mjesta za umjet-

¹⁹ Grlić, »Kreacija i akcija«, p. 575.

²⁰ Danko Grlić, »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, *Praxis*, 5-6 (1973), p. 717.

²¹ Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 163-164.

nost, ako ga i ima, vrlo je teško naći. S obzirom da su ovi stavovi napisani 1966. godine, odnosno u vrijeme kada tehnička razvijenost Jugoslavije (time i Hrvatske) nije u rangu s tehnički razvijenijim Zapadom²², a već tada autor vidi polagano rastapanje umjetnosti u koristi i tehnici, nesumnjivo je da taj proces danas, u vrijeme kada Hrvatska koliko toliko ide u korak s tehnikom na Zapadu, biva još izraženiji, ako ne i dovršen.

Na nesreću estetike kao filozofske discipline, ponovna afirmacija umjetnosti moguća je odbacivanjem svih onih odredbi koje govore kakva umjetnost treba biti, što joj je zadaća i kako treba stvarati, jer upravo je to obilježje gotovo svih sustavnih estetika, a sistematizacija umjetnosti, propisivanje zadaća i dužnosti te pretvaranje umjetnosti u oruđe vladajućih, najčešća je zamjerka koju Grlić iznosi pri prikazivanju gotovo svakog znanstvenika koji se bavio estetikom, bilo da se radi o filozofu, biologu ili pak iz nekog drugog područja znanosti. Njegov cilj je vraćanje dostojanstva umjetnosti, a to je moguće jedino u obrnutom procesu od onoga koji je na snazi. Drugim riječima, umjetnost treba govoriti kakav svijet treba biti ukoliko taj naš svijet još uvijek želi ostati ljudski²³, a svako sputavanje slobode koju umjetnost ima i nosi u sebi u svakom slučaju je udaljavanje od onoga ljudskoga u čovjeku. Osim toga, navedeno predstavlja prestanak čovjekovog bivanja u onome u čemu je najviše čovjek, a to je za autora svakako sloboda. Na koncu, sama umjetnost, prema njemu, u sebi nosi revolucionarni karakter pa stoga i ne treba posebnu razradu takvog karaktera, a zaoštavajući takav stav Grlić tvrdi da je »umjetnost kao istinska umjetnost revolucionarnija (...) od onih kojih su kao profesionalni revolucionari za nju "zaduženi"«²⁴, pri čemu se njena revolucionarnost ogleda u tome što »nije ni odraz ni izraz postojećeg, već uvijek, čak i tada kad je krajnje pesimistička i na izgled rezignirana, radikalna negacija postojećeg kao postojećeg.«²⁵

Suvremeno doba donijelo je sa sobom i procvat nekih već pomalo zaboravljenih vidova umjetnosti, ponajprije arhitekture. Sam razvoj moderne arhitekture omogućio je svakodnevno susretanje s umjetnošću te je, samim time, umjetnost postala dio svakodnevnice. Za Grlića problem suvremene umjetnosti nije u tome što se umjetnost nalazi na svakom koraku, nego se njegova bojazan usmjerava ka tome da umjetnost »u pokušaju takozvane humanizacije svijeta i stvari, samu sebe ne dehumanizira i ne postvari«²⁶, no, izražavajući takav »strah za budućnost«, previđa da se to u njegovo vrijeme već događa na svakom koraku. Iz tog pojavljivanja umjetnosti u našoj svakodnevici rađaju se mnogi paradoksi, te je očito sama ta pristupačnost umjetnosti učinila ljude gotovo otupljenima za umjetnost. Slušajući umjetnost u

²² Ilustracije radi, televizori u boji počinju se masovno proizvoditi 1953. godine, a u Hrvatskoj je 1956. godine na Sljemenu tek pušten u rad prvi televizijski odašiljač.

²³ Vidi: Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 166.

²⁴ Grlić, »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, p. 720

²⁵ Ibid., p. 717.

²⁶ Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 162.

javnom prijevozu, gledajući je na putu na posao, s posla, pa čak i dok objedujemo, svakodnevni čovjek postao je potpuno ravnodušan na njezino pojavljivanje. Sveprisutna umjetnost potpuno razvodnjava umjetnost i ono što ona treba biti pa taj paradoks sveprisutne umjetnosti kulminira u praznim galerijama, odgođenim kazališnim predstavama zbog nedovoljno zainteresirane publike, te, s druge strane, pokušajima stvaranja elita koje jedine »razumiju« umjetnost, e ne bi li sebe proglasili »spasiteljima umjetnosti«. Upravo zbog navedene sveprisutnosti, sve je više onih koji se »upuštaju« u kritiku umjetnosti, pa samim time svaki vid umjetnosti nužno postaje metakritika svih onih koji se s njom susreću. S obzirom da svi dobivaju mogućnost njene recepcije, svi se osjećaju pozvanima i mjerodavnima iznositi kritiku. Budući da se suvremeno doba tu i takvu kritiku podiže na rang umjetnosti, nije beskorisno zapitati se postoji li uopće umjetnost u vremenu kada se sve proglašava umjetnošću?! Grlić lucidno uočava rasap umjetnosti u suvremenom dobu, detektira potrebu umjetnosti za opstojanjem u tom dobu makar bila njegov privjesak, koji se svugdje provlači bez ikakve tendencije značenja, dok se potpuno zaboravlja da umjetnost »ako zbiljski želi ostati umjetnost, doista ne može biti nešto usputno, nešto što se može naći pri ruci, nešto samo dražesno ili umirujuće, bonvivansko, nešto čiji nam lijep oblik postaje naprosto ugodan, ali nas ne preokupira u totalitetu i u fascinantnosti cjelovitog i nedjeljivog umjetničkog doživljaja.«²⁷ Sama umjetnost, poentira Grlić, zbog izostanka ove tendencije značenja, jednako kao što je nekoć bila dodijeljena elitama i takozvanim ljudima najvišeg ukusa, danas obrće svoju ulogu i djeluje na sve članove društva, a samim time postaje »masovna i svacij, opća, standardizirana a upravo zato i ničija.«²⁸

::ESTETIKA I MARKSIZAM. S ONU STRANU ESTETIKE

Cjelokupno mišljenje o tome što je umjetnost i filozofija umjetnosti za marksizam, prema Grliću, može se iščitati iz tzv. *tri zablude* koje dominiraju marksističkim diskursom o umjetnosti te će, upravo zbog toga, ovaj dio rada biti posvećen svakoj od te tri zablude. Da bi te postale razvidne prethodno je potrebno razjasniti Grličev odnos prema razdoblju romantizma, kao i problem marksističkog odnosa prema estetici kao znanosti.

Za Grliča romantizam ni u kom slučaju nije isključivo pokret određene epohe, kao što se to općenito marksistički zastupa, već se vrlo teško može uopće nazvati pokretom u uobičajenom smislu te riječi. Prije svega, romantizam, prema Grliću, odlikuje najdublji senzibilitet za ono umjetničko, što opet nipošto nije nekritičko obožavanje svega što se naziva umjetnošću. Iako se u (našem) modernom vremenu umjetnici često smatraju neradnicima i neodgovornim pojedincima koji u toj stvaralačkoj aktivnosti pronalaze bijeg od svakodnevnih obaveza, romantičarski umjet-

²⁷ Ibid., p. 163.

²⁸ Ibid.

nik duboko promišlja svijet i sebe u tom svijetu te ga je, prema tome, moguće ujedno nazivati i filozofom. Romantizam, za razliku od svih prethodnih tzv. *pokreta* umjetnost ne doživljava kao važnu djelatnost zbog toga što umjetnost biva oku ugodna djelatnost, nego, smatra Grlić, »samo i jedino stoga što ona i samo ona može spasiti ostatak čovječnosti u čovjeku. A taj smisao ona nije izgubila ni danas.«²⁹

Iako se, zaista, romantizam vrlo često na prvi pogled ne čini progresivnim *pokretom*, važno je uočiti razloge njegovog pojavljivanja kao i stvarne pobude te i takve romantičarske umjetnosti. Romantizam se pojavljuje krajem 18. stoljeća kao reakcija na klasicizam i njegovo normirano stvaralaštvo u kojem »blijede sve individualizacije, sjene i boje, a historijska svijest gotovo uopće nije prisutna.«³⁰ Upravo se zbog te formalnosti u umjetnosti za romantičarski cilj postavlja umjetnost vođenja maštom i slobodna od shema i pravila koje su postavljene u tom, za marksizam, omraženom razdoblju. Već se u ovoj intenciji može primijetiti da romantizam nema potrebu održavati stanje onakvim kakvo je bilo prije njega, kao i da nema za cilj iz starih temelja promovirati svoje ideje. Nadalje, što je vrlo indikativno, ovaj pokret se javlja za vrijeme prve industrijske revolucije i sve jačeg prodiranja tehnike u svakodnevni život, a samim time i polaganog otuđivanja ljudi od svega što je nekoć važilo za lijepo, plemenito, i povrh svega ljudsko. Otudjenje, koje romantičari jasno vide, a kasnije ga i Marx lucidno detektira, obuzima cjelokupno društvo i romantičarsku svakodnevicu, pa stoga izlaz najčešće traže u onim motivima za koje su sigurni da ih je nemoguće otuđiti – u prošlosti. Jednako tako, njihove težnje za povratkom prirodi, vidljive iz mnoštva motiva pejzaža tog vremena, smatra Grlić, nisu daleko od Marxovog zahtjeva za razotuđenjem čovjeka kroz ukidanje klasnog društva. Upravo je povratak čovjeku u punini njegovih mogućnosti, a ne robovanje njemu izvanjskim uvjetima, točka u kojoj se marksizam odlikuje u punini svog humaniteta, a Antolij Vasiljevič Lunčarski³¹ (1875.-1933.), za kojega će Maynard Solomon zapisati da je pred kraj političke karijere postao oštri lenjinist kada se radi o umjetnosti,³² izjavit će da je »kultura proletarijata (...) kultura snažno osobena, klasna, borbena, kultura romantičnog tipa«³³, zbog čega romantičarski duh nipošto nije suprotan duhu revolucionara i revolucionarne borbe, što svojim zahtjevom za skrivenim stavovima umjetnika i preferiranjem realizma Engels nažalost nije uvidio.

Na koncu, uz prihvaćanje pretpostavke da romantizam nije samo *pokret* jedne epohe, zasigurno je da i u našem vremenu postoji potreba, ukoliko romantizam u svojim

²⁹ Danko Grlić, *Estetika III. Smrt estetskog* (Zagreb: Naprijed, 1978), p. 192.

³⁰ Danko Grlić, *Estetika II. Epoha estetike* (Zagreb: Naprijed, 1983), p. 92.

³¹ Usp. o tome više: <http://www.britannica.com/biography/Anatoly-Vasilyevich-Lunacharsky>, pristupljeno 7. rujna 2015.

³² Usp. o tome, Maynard Solomon, *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (Detroit: Wayne State University Press, 1974), p. 220

³³ Antolij Vasiljevič Lunačarski, »Kulturni zadaci radničke klase«, u: Vjekoslav Mikecin (ur.), *Marksizam i umjetnost* (Beograd: Komunist, 1972), p. 331.

tragovima više ne postoji, za sličnim fenomenom, jer se vrijeme u kojem živimo očito nalazi na raskrižju onoga ljudskog i onoga tehničkog, a samim time, na razmeđu su kako mogućnosti, tako i pronalaženje mjesta umjetnosti u cjelini. Posve je jasno da ukoliko se pitamo o čovjeku ne možemo ne upitati i o svakoj posebnoj i isključivo ljudskoj aktivnosti, pa si prema tome moramo postaviti i pitanja o umjetnosti danas, a sva za umjetnost bitna pitanja naposljetku moraju dovesti i do pitanja o mogućnosti istinske egzistencije čovjeka, ali i mogućnosti čovjeka uopće.³⁴

Ovdje do izražaja dolazi odnos marksizma prema statusu estetike kako znanosti. Za Grlića je marksizam u svakom pogledu daleko iznad svake građanske filozofije pa samim time i njenih stručnih, odnosno specijalnih disciplina. Marksizam svojom otvorenošću i, prije svega, revolucionarnošću ne samo da ne može biti okvir svega onog što je predefinirano i standardizirano nego je iznad svakog takvog okvira pa se iz tog razloga i javlja potreba da estetika, ukoliko zaista želi pomoći umjetnosti i biti na tlu umjetnosti, dokine sebe kao estetiku. Upravo ova potreba za samodokidanjem estetike jest i razlog zbog kojeg je Grlić marksizam uvrstio u svoj četvrtivezak *Estetike*, koji glasi »S onu stranu estetike«. No, pri dokidanju estetike nipošto nije riječ o dokidanju na način da se estetika okrene protiv same sebe, da postane svojevrsna anti-estetika. Štoviše, dokidanje pa i prevladavanje estetike nije do kraja u njezinim rukama. Drugim riječima, pobuna estetike protiv nje same ne dovodi do dokidanja estetike na način koji Grlić zahtjeva. Prva točka dokidanja estetike u marksizmu leži u Marxovim postavkama. Odsustvo razgraničenih disciplina kod Marxa potrebno je gledati kao potrebu za njihovim ukidanjem, pa je samim time, prema Grliću, »nemoguće u Marxovo ime provesti zamjenjivanje estetike sociologijom umjetnosti ili njeno svodenje na bilo koju drugu "temeljniju", "materijalniju", znanstvenu disciplinu.«³⁵ Upravo na tragu ovakve formulacije, zbog naravi prakse, što je druga točka dokidanja estetike, marksizam se ne može zadovoljiti jednom općom estetikom, a na koncu zbog potrebe za ukidanjem pojedinačnih disciplina marksizam se ne može zadovoljiti niti estetikom uopće. Treća točka potpunog i pravog dokidanja estetike, prema tome, nije na način da se estetika odrekne dosadašnjih postulata nego da se prevladaju duhovni i materijalni uvjeti koji su ju takvom stvorili te je sada vidljivo i da je dokidanje estetike zapravo prevladavanje takvih uvjeta, a nipošto odluka same estetike za vlastitom promjenom.

Problem estetike jest, naime, u njenom praktičnom momentu. U svojoj potrebi da objasni umjetnost ili pak da djeluje savjetodavno, ona ostaje isključivo na teorijskoj podlozi i ne ulazi u samu umjetnost, nego se uglavnom bavi pravilima i normama, zbog čega ne postoji mogućnost sinteze s umjetnošću, dok je upravo umjetnost ono što joj je omogućilo i nastanak i opstanak. Estetika kao svojevrsni *cogito* umjetnosti u stvarnosti nema dodira sa stvarnom biti umjetničkog nego se kreće u svojim zatvorenim krugovima bez dohvaćanja normizacije umjetnosti, a ukoliko

³⁴ Usp. o tome, Grlić, *Estetika III. Smrt estetskog*, p. 201.

³⁵ Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, p. 274.

kojim slučajem uspije u tome, to nužno vodi do propasti umjetnosti, te posljedično i propasti same estetike. Čak i one »najrevolucionarnije« estetike ostaju pri zahtjevu za obrtanjem tradicije, za promjenom, za cjelokupnim progresom, a taj njihov zahtjev ne stoji na čvrstom tlu. Grlić smatra da su njihovi zahtjevi za obrtanjem tradicije iluzorni, dok s druge strane svi oni pokušaji »materijalističkih« dokidanja estetike, odnosno onih koji pokušavaju umjetnost postaviti u okvire isključivo društveno determinirane aktivnosti, imaju problem sa shvaćanjem, pa i prihvaćanjem, činjenice da je misao također dio realne zbilje.

U tom smislu, Grlić navodi tri temeljne zablude u koje upadaju gotovo svi mislioci o umjetnosti marksističkog usmjerenja.

Prva takva zablude za Grlića krije se u marksističkom stavu da sva umjetnost ima biti u službi ideologije te da to mora biti prva točka diferenciranja umjetnosti od pseudo umjetnosti, kako zbog same naravi umjetnosti tako i zbog mogućnosti da se uistinu dopre do samog umjetničkog bića. Umjetnost je dio nadgradnje, te ukoliko je pokušamo podrediti ideologiji, nekakvoj političkoj struji ili utjecajima koji ne samo da joj nisu bliski nego i izravno negiraju njezinu bit kao slobodnu ljudsku aktivnost, ostajemo u društvu kontrolirane mašte, među umjetnicima bez slobode, a samim time se nameće pitanje koliko se tada uopće možemo nazivati kulturnim društvom. Također, za opstanak umjetnosti nužno je da bude upravo suprotno od svih onih otuđenih manifestacija duha koji se nazivaju nadgradnjom i »koje u sebi nose ideološke elemente kao za njih određujuće«³⁶, a potreba svih ideologa da ju ili dokinu ili stave pod svoju vlast dovoljno govori o tome kako njena svrha nije podređena službi ideologije, već, dapače, najizvornija pobuna protiv ideologizacije.

Već je Della Volpe (1895.-1968.), uviđa Grlić, uočio nemogućnost prevodivosti jednog umjetničkog žanra u drugi, i bez obzira što njegova argumentacija ostaje na epistemološkoj razini, vrlo je lako uočiti isto načelo kada se radi o prevodivosti umjetnosti općenito u izvanumjetničke izraze. Sama Marxova izjava o potrebi za otpočinjanjem umjetničkog načina života i proizvodnje, smatra Grlić, dovoljno govori o tome da ukoliko je konačno došlo vrijeme da čovjek živi i proizvodi na umjetnički način, Marxova misao ide za tim da pokaže kako je utoliko konačno došlo vrijeme za slobodnog čovjeka i radnika, umjetnika. U takvom poimanju teško je zahtijevati da sama umjetnost ima biti podređena, a da istodobno ostane umjetnost. Grlićem smatra da se navedena teza može smatrati razlogom zbog kojeg Marx nema neku sustavnu estetiku. Svaka sustavnost izmiče biti onog umjetničkog, svaki oblik propisivanja pravila i načina izvedbe promašuje, dakle, ono što umjetnost jest, a to je slobodna i samo maštom umjetnika ograničena isključivo ljudska aktivnost. Također, nije na odmet upitati se i koliko su upravo takve redukcije umjetnosti na ideologiju doprinijele da se kritička dimenzija Marxova mišljenja pretvori u ideološku manipulaciju, jer sve ideologije, prema Grliću, imaju tendenciju nametati se dok »svijet koji stvara umjetnik supstancijalno se ne nameće nikome, već ga ljudi,

³⁶ Ibid., p. 277

kad su ljudi, zbog svog vlastitog ljudskog bića ne mogu ne prihvatiti.« Upravo to što prava umjetnost nije nametljiva, daje joj pravo protivljenja vanjskom nametanju.

Dakako, s onu stranu bilo kakve naivnosti, umjetnost se u mnogome i vrlo često čini kao služavka ideologije te niti jedan mislilac koji je povezuje s ideologijom zasigurno nije bezrazložno donosio takve zaključke. No, posve je jasno da umjetnost koja je ideološki upregnuta služi održavanju postojećeg stanja što, prikazano je ranije, nipošto nije, niti može biti njezina istinska narav. Za Grlića, kada se govori o takvoj umjetnosti koja se želi dodvoriti vladajućoj klasi, nipošto se ne govori o takvoj pravoj umjetnosti. Prava umjetnost u sebi uvijek sadrži bunt prema postojećem i ustaljenom pa stoga revolucionarnost nije njezina izvanjska, nego potpuno unutrašnja odlika.

Upravo stoga, tzv. teorija odraza, druga najveća zabluda marksističkog poimanja umjetnosti, u osnovi je vrlo destruktivna, i, prema Grliću, po svim svojim obilježjima takva da ima najmanje povezanosti s izvornim Marxovim učenjem. Ova teorija, kako će se pokazati, u nekim slučajevima ide toliko daleko da ju bez zadržke možemo zvati anti-marksističkom. S obzirom da je najbolje razrađena od svih filozofskih teorija o umjetnosti, a njena povijest seže navodno još od Platona, vjerojatno ju je stoga i najteže iskorijeniti, kako iz estetike općenito, tako i iz marksističkog pogleda na umjetnost. Bez obzira na svoj povijesni razvoj i procvat, posebice u doba srednjovjekovlja kada je, prema mišljenju Ivana Fochta³⁷, njen zagovornik bio i Toma Akvinski, ovaj nauk je, na čelu s Todorom Pavlovom, pronašao najplodnije tlo upravo u tzv. estetici socijalističkog realizma, dok su u filozofiji posebice utjecaj ostavili kritički stavovi o umjetnosti Györgya Lukácsa³⁸. U svojoj osnovi, ova teorija na skriven i prešutan način negira kako umjetnost tako i njenog stvaraoca. Iako često na vrlo smislen i rafiniran način sebe predstavlja kao legitiman nazor o umjetnosti, ova teorija nije ništa drugo doli negacija umjetnosti. Sama ideja o umjetnosti kao načinu odraza socio-ekonomske zbilje može se naizgled učiniti vrlo razboritom i korisnom, no upravo u tome i leži lažnost ove teorije. Iako se zapravo negira sam smisao umjetnosti, njoj se, zbog izvanjskih ciljeva kojima bi trebala služiti, još uvijek ne oduzima legitimno pravo postojanja unutar kulture određenog društva, a već sama ta dozvola da bi postojala čini ju više ideologijom nego li umjetnošću.

Cjelokupna doktrina teorije odraza počiva na ideji čovjeka kao gotovog, svršenog proizvoda, a, samim time, takva je i umjetnosti u njegovoj službi. Ako umjetnost kao slobodna, izrazito ljudska aktivnost, ima samo odražavati postojeće stanje, time se nužno negira njezin karakter, dok se umjetnik vrlo jednostavno mijenja strojem, te mu se oduzimaju sve odlike koje posjeduje, osim valjda one za tehničku reprodukciju. Nadalje, samom tom identifikacijom sa strojem, umjetnik udaljen od um-

³⁷ Focht, *Uvod u estetiku*, p. 117.

³⁸ Usp. naročito o tome, György Lukács, »Umetnost i objektivna istina (Objektivnost istine u marksističko-lenjinističkoj teoriji saznanja)«, u: Đerđ Lukač, *Estetičke ideje – za marksističku estetiku (izabrani spisi)*, (Beograd: BIGZ, 1979), pp. 105-123. Isto tako: György Lukács, *Teorija romana* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1968).

jetničkog djela kao svog proizvoda postaje otuđen od njega, što ni samom Marxu nipošto nije bila namjera. Povrh svega, ukoliko se prisjetimo Marxove tvrdnje da periodi procvata umjetnosti nisu uvijek u srazmjeru s općim razvojem društva u kojem se javlja,³⁹ potpuno je jasno da umjetnost ne može samo odražavati stanje te da ovakva teorija niti na jedan način ne može biti utemeljena na Marxovim tezama već jedino na izvrnutim interpretacijama njegovog nauka, a sve u svrhu održavanja postojećeg stanja, što je također nedosljedno tumačenje Marxa. Također, Marxova pojam prakse potpuno pokušava prevladati stari smisao objekt-subjekt odnosa, pa samim time i teorija odraza, odnosno subjektivni odraz objektivne stvarnosti, nika-ko nema plodno tlo kod njega.

Nadalje, s obzirom da je već navedeno da ovakva teorija ima svrhu da umjetnost podredi odražavanju postojećeg stanja, što dalje implicira da ne postoji potreba za mijenjanjem tog stanja, Grlić tvrdi da »kako čovjekov svijet ne može za marksistu biti naprosto dan ili zadan, kako on ne može biti ukotvljen jednom za svagda u empirijskoj datosti, tako ga upravo umjetnost ne može ponajmanje samo odražavati.«⁴⁰ Nije na odmet ni zapitati se kako bi, prema zastupnicima te teorije, trebala izgledati umjetnost u komunizmu s obzirom da se tada ukidaju nejednakosti, no umjetnosti kao isključivo socijalnoj analizi temeljitije ću se posvetiti u idućem odlomku. Na kraju krajeva, iako zastupnici ove teorije nemaju smjelosti poput Platona izravno reći da umjetnost treba negirati, njihov možda najveći nedostatak je u tome što ne uviđaju da umjetnički svijet nije ni manje realan niti manje smislen, a ni manje vrijedan ukoliko isključivo ne odražava postojeće stanje. Štoviše, za Grlića je umjetnost »stvarnija, prisutnija od svake tzv. 'prave' svakodnevne stvarnosti i njen bitak postaje pravim bitkom svijeta«⁴¹, te je prevladavanje ove teorije, ukoliko se želi umjetnost tumačiti prema Marxovoj teoriji, jedan od načina da se uvidi stvarna revolucionarna moć umjetnosti.

Treća marksistička zabluda koju valja navesti, ujedno je, prema Grliću, i najčešća zabluda u estetici i kaže da umjetnost mora biti socijalna analiza i kritika. Ovdje je odmah potrebno naglasiti da socijalni stav umjetnosti nije nužno unaprijed isključiti. Dapače, analiza društvenih odnosa, političke klime određenog razdoblja, povijesni uvjeti nastanka tih odnosa i slično, na svaki način imaju svoje mjesto u svakoj od pojedinih umjetnosti, jednako kao i socioekonomski, politički i klasni uvjeti u kojima određeno djelo nastaje. No, ono što Grlić smatra nedopustivim u pogledu na umjetnost, koji sebe naziva marksističkim, jest isključivost s kojom se pristupa određivanju onoga što jest, a što nije umjetnost. Upravo na ovaj način cjelokupna kritič-

³⁹ Karl Marx, »Outlines of the Critique of Political Economy«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 28 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 46: »As regards art, it is known that certain periods of its florescence by no means correspond to the general development of society, or, therefore, to the material basis, the skeleton as it were of its organisation.«

⁴⁰ Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, p. 282.

⁴¹ Danko Grlić, »Umjetnost i filozofija«, u: Danko Grlić, *Odabrana djela*, sv. 3 (Zagreb: Naprijed, Beograd: Nolit, 1988), p. 22.

ka moć marksizma upada u stranputicu, a marksistički pobornici ove teorije očito ne uviđaju koliko se na taj način »marksizam degradira jedino na marginalne sociološke komentare djela i koliko mu se *eo ipso* oduzima (...) pravo da progovori o umjetničkom karakteru umjetnosti.«⁴² Takvim pogledom umjetnost se očito dijeli samo na dvije mogućnosti: onu koja prikazuje navedene odnose, odnosno pravu umjetnost, i onu koja to ne radi, odnosno pseudoumjetnost. U tom trenutku prestaju biti relevantni svi čimbenici koji umjetnost drže umjetnošću, odnosno sve se svodi na to da je u konačnici jedino važan proizvod. Drugim riječima, ne postoji nikakav obzir prema umjetniku, procesu stvaranja, izvedbi i načinu izvedbe, a sve što je bitno jest sociološki moment gotovog proizvoda, odnosno umjetnine. Upravo takva jedna konstrukcija, »sociološki moment umjetnosti« objašnjava o čemu je riječ. U takvom pogledu na umjetnost, jedan njezin moment se izdiže na rang umjetnosti, te ukoliko on izostane, slijedi da ne može biti niti same umjetnosti. Nadalje, Danko Grlić o takvom pristupu umjetnosti tvrdi da »samo umjetničko djelo ne mora biti prije svega umjetnost, već sociološki prikaz općeg stanja jednog društva.«⁴³ U osnovi takvih stavova ne stoji ništa drugo doli jedan anti-umjetnički, za umjetnost čak i pervertirani stav, prema kojemu umjetnost treba s vremenom posta(ja)ti sociologijom sve dok zaista ne postane sociologija za široke društvene mase, uočljiva na svakoj građevini i na svakom platnu ili ekranu. Tek tada, prema ovim tumačima, više neće biti potrebno oštro i negativno kritizirati umjetnost i ona će ispuniti svoju misiju.

Bez ulaska u samu kompleksnost, možda i nedovršenost, rasprave o biti umjetnosti i dalje možemo ustvrditi što ona po svojoj naravi *nije*. Ona zasigurno nije znanstvena analiza, a njena bit nikako ne može biti takva da pruža i donosi egzaktne znanstvene podatke koji su plod znanstvenog istraživanja, budući da ni samo umjetničko stvaranje nije nikada vođeno matematičko-logičkim zakonitostima. Također, umjetnost nije niti može biti sociologija. Dakako da se u njoj pojavljuju ideali i ideje određene povijesne epohe o čemu je govorio već Hegel, a kasnije u svojim analizama, i Nicolai Hartmann te Benedetto Croce. Također, u njoj se pojavljuju i empirijske datosti određene socio-ekonomske i političke klime, no to i dalje ne znači da nije slobodna stvarati iz sebe, neovisna od samozvanih kritičara koji vehementno pokušavaju zadržati postojeće stanje i *status quo*, kako umjetnosti tako i društva u cjelini. Također, nameće se pitanje, na istom tlu kao i u prethodnim razmatranjima, kako pak pobornici ove teorije vide umjetnost i njenu svrhu u besklasnom društvu? I na koncu, čemu uopće umjetnost u takvom društvu ako je jedina svrha umjetnosti analiza socijalno-ekonomskih nejednakosti u njemu?! Ukoliko doista pokušamo slijediti Marxa, vrlo je lako uočljivo da niti ovakav pogled nema kod njega uporište. S jedne strane, ukoliko bi se socijalnom analizom umjetnosti zahtijevalo mijenjanje svijesti njenog uživatelja, očito bi se zanemarila potreba prvenstvene promjene materijalnih uvjeta života, dok, s druge strane, ukoliko bi za-

⁴² Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, p. 283.

⁴³ *Ibid.*, p. 285.

datak takve analize bio tek prikaz socio-ekonomskih odnosa bez apeliranja na uživateljevu svijest i doživljaj, očito bi rezultat bila stagnacija, pa i regres, što, također, definitivno nije Marxova zamisao.

•:EKSKURS. KRATKI KOMPARATIVNI PRIKAZ GRLIĆEVOG I FOCHTOVOG PRISTUPA UMETNOSTI

Budući da Grlić nije jedini hrvatski filozof koji je svoj interes usmjeravao prema pitanjima odnosa umjetnosti i marksizma, u posljednjem dijelu ovog rada egzemplarno ćemo prikazati ukratko stavove također istaknutog hrvatskog estetičara i Grlićevog suvremenika, Ivana Fochta. Komparacija mišljenja iz koje će se nazrijeti njihova slaganja i neslaganja ponajviše se u smislu ove teme dotiču stavova o pitanju samog određenja estetike te koja bi, pritom, u konačnici bila njena uloga s obzirom na kritiku »teorije odraza« nalazivu kod obojice naših filozofa.

Prema Fochtovom mišljenju, opseg zadatka onog estetskog isključivo se svodi na pitanje: »što je umjetnost?«⁴⁴, dok su sva ostala pitanja izvanjski nametnuta estetici i zapravo nisu dio njezinog primarnog interesa. Dakako, time se ne isključuju pitanja o umjetniku kao bitnom elementu umjetnosti, no isključuju se sva ona pitanja koja se odnose na konkretna umjetnička ostvarenja. Na istom tragu kao Focht, Grlić će ustvrditi da »samim pukim shvaćanjem umjetničkog fenomena i znanjem o tome kako treba da izgleda takozvano pravo umjetničko djelo, pa i najpreciznijim i najsavršenijim takvim znanjem, dakle ostajanjem na toj reflektivnoj poziciji, umjetnost još nije postala i ne postaje istina cjelokupnog čovjekovog života.«⁴⁵ Iako je ovdje vidljivo slaganje u stavovima, Grlić i Focht ipak imaju različita mišljenja o aktualnosti estetike. Za Fochta, estetika je, kao filozofska disciplina, nadasve živa i trudi se oko onoga što sebi postavlja kao temeljni zadatak, dok za Grlića »ona ipak više ne može odgovoriti na bitno pitanje o umjetnosti, jer je pitanje o umjetnosti s onu stranu neke specijalne discipline, specijalne znanosti, već je postalo pitanje samog opstanka svijeta«,⁴⁶ pa se stoga njihovo razilaženje čini konstitutivnim za sam odnos prema estetici u njihovim radovima. S jedne strane, Focht umjetnosti prilazi sa pozicije estetike kao filozofske discipline koja u umjetnosti vidi svoj jedini i glavni predmet, a, s druge strane, Grlićev pristup umjetnosti sazdan je principijelno ipak iz jedne marksističke pozicije prožete ničeanskim pogledom na umjetnost, pri kojoj do izražaja prvenstveno dolazi stav da je svijetu potrebija sama umjetnost nego što je to estetika, a pogotovo u slučaju da ta estetika ostaje u »vlastitom zatvorenom krugu misli i nemogućnosti sinteze s umjetnošću, dakle nečim zbog čega je i u ime čega uopće nastala kao teoretski subjektivitet, kao *cogito*.«⁴⁷

⁴⁴ Focht, *Uvod u estetiku*, p. 11.

⁴⁵ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 360.

⁴⁶ Ibid., p. 358.

⁴⁷ Grlić, *Estetika IV. S onu stranu estetike*, p. 272.

Najvažnije pitanje za Grlića, na koje je usmjereno i ukupno njegovo filozofiranje o umjetnosti, jest mogućnost opstanka umjetnosti u modernom svijetu, svijetu tehnike u kojem »razne nestvaralačke, državotvorne, činovničke i policijske duše ne zabrinjava samo aktivno ili rušilačko ispoljavanje kreativnosti već ih smeta i sama egzistencija kreatora«,⁴⁸ svijet kojeg Focht detektira kao »ždanovski krug svih boja« u kojem se u umjetnosti ne uživa, nego ju se iskorištava.⁴⁹ Teorija odraza je iz vizure oba filozofa zasigurno reprezentativni primjer takvog postupanja, te zbog toga obojica vrlo gorljivo istupaju protiv takve teorije. Focht se, primjerice, slaže da su u »krugu umjetničkog djela, naime, zatvoreni (...) i elementi koji nisu umjetnički. To su prije svega tema i predmet umjetničkog djela«⁵⁰, no problem se javlja kada se ti elementi pokušaju staviti u prvi plan umjetničkog djela, pa stoga i nastavlja s tvrdnjom da bi u »umjetničkom krugu trebalo (...) da su prisutni samo umjetnički momenti.«⁵¹ U svakom slučaju, potrebno je primijetiti i razliku između »kruga umjetničkog djela« i »umjetničkog kruga«. »Umjetnički krug« u ovom se slučaju odnosi na ono što se tiče autentičnog umjetničkog kao slobodnog stvaralaštva, dok se »krug umjetničkog djela« odnosi na sve ono što tom djelu prilazi izvana, kojeg Grlić detektira kao utjecaje iz »sfere određenih političkih ili ideoloških doktrinarnosti.«⁵² Iako su utjecaji *teorije odraza* i tehniciranja umjetnosti posve očiti, čak i pri ostajanju na pukoj pojavnj razini bavljenja njom, Focht ipak tvrdi da je moderna umjetnost uz filozofiju »ona ljudska djelatnost koja upravo ovoj općoj tendenciji pruža najveći otpor«⁵³, te s obzirom da »istinsko ljudsko spoznavanje nije u odslikavanju stvari, nego u njihovom proizvođenju«,⁵⁴ cjelokupna doktrina teorije odraza »direktno protivuriječi velikoj Marxovoj misli po kojoj je spoznavanje praktično mijenjanje stvari, stvaralački zahvat.«⁵⁵

::ZAKLJUČAK

Grličevi stavovi o umjetnosti, estetici kao znanstvenoj disciplini o umjetnosti, od koje se, kao što smo mogli vidjeti, pokušao distancirati, pa na koncu i filozofiji umjetnosti kao filozofskom promišljanju umjetnosti, duboko su prožeti marksističkim pogledom na čovjeka kao njezinog tvorca, no uvijek s odmakom od svih vulgarizacija koje su recepciji marksističkog pogleda donijele mnogo više štete no koristi. Dakako, kroz njegovo cjelokupno djelo, iako to nije bila konkretna tema ovoga rada, očit je,

⁴⁸ Grlić, »Kreacija i akcija«, p. 568.

⁴⁹ Vidi: Ivan Focht, »Put ka ontologiji umjetnosti«, u: Ante Marušić (ur.), *Svijet umjetnosti – marksističke interpretacije* (Zagreb: Školska knjiga, 1976), p. 200.

⁵⁰ Focht, »Put ka ontologiji umjetnosti«, p. 196.

⁵¹ Ibid.

⁵² Grlić, »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, p. 712

⁵³ Ivan Focht, »Umjetnička tehnika i tehnicizacija umjetnosti«, *Praxis* 2 (1966), p. 168.

⁵⁴ Focht, *Uvod u estetiku*, p. 190.

⁵⁵ Ibid., str. 176.

jednako tako, utjecaj Friedricha Nietzschea, kako po pitanjima statusa kojeg umjetnost ima uživati, tako i mjesta koje umjetnost treba zauzeti u društvu.

Nastojanje oko čovjeka kao slobodnog umjetničkog stvaratelja, s kojim bi umjetnost u društvu trebala uživati ugled upravo zbog tog predznaka, odredilo je čitavo njegovo mišljenje i filozofiranje. Iako u potpunosti svjestan historijskog položaja umjetnosti, Grlić pokušava propitati za nju nove mogućnosti u suvremenom svijetu. U potpunosti svjestan da su ona vremena u kojima je ona nepodijeljeno uživala ugled (kakav je primjetno imala u filozofiji Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga), postala samo dio udžbenika filozofije umjetnosti, on umjetnosti nastoji prokročiti nove puteve, te, u tom smislu, predano osmišljava kritiku svih shvaćanja koja zazivaju *status quo*, kako društva tako i umjetnosti. Pri tom i takvom istupanju prema uvjerenjima koji nužno vode u nazadak društva, Grlić pred sebe stavlja zadaću rasvjetljavanja svih takvih, u pravilu promašenih stavova koji u umjetnosti ne vide stvaralačku moć slobodnog čovjeka. Najvećeg oponenta, u tom smislu, nalazi u vulgarizaciji marksizma koji najizravnije dolazi do izražaja u »teoriji odraza«, pa zbog toga ne čudi koliki trud upravlja ka argumentima o neodrživosti te doktrine, a, na koncu, i nefilozofičnosti onih teoretičara umjetnosti koji se vode takvom teorijom. Dakako, Grlić problemu vulgarizacije Marxove filozofije prilazi kako detaljno promišljenim postavkama o neutemeljenosti takvih teorija, tako i s jasnim stavom što umjetnost treba biti, no njegovi teorijski zaključci nipošto nisu kategorički. Potpuno svjestan svih utjecaja koji umjetnosti »izvanjski« dolaze, kao i snage tih utjecaja i realno slabe mogućnosti da se oni dokinu, Grlićeva namjera uvijek je u konačnici *slobodna umjetnost u slobodnom društvu* i to ga svrstava u samo središte najdosljednijih nasljednika Marxove misli u našem filozofskom podneblju.

::LITERATURA

- Ivan Focht (1984): *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Svjetlost.
- Danko Grlić (1966): »Čemu umjetnost«, *Praxis*, 2.
- Danko Grlić, Rudi Supek et al. (ur.) (1964): *Čovek danas. Zbornik filozofskih ogleda*, Beograd, Nolit.
- Danko Grlić (1973): »Društvena organizacija i teatar«, *Praxis*, 3-4.
- Danko Grlić (1983): *Estetika II. Epoha estetike*, Zagreb: Naprijed.
- Danko Grlić (1978): *Estetika III. Smrt estetskog*, Zagreb: Naprijed.
- Danko Grlić (1979): *Estetika IV. S onu stranu estetike*, Zagreb: Naprijed.
- Danko Grlić (1967): »Kreacija i akcija«, *Praxis*, 5-6.
- Danko Grlić (1970): »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, *Praxis*, 3.
- Danko Grlić (1988): *Odabrana djela*, sv. 3, Zagreb: Naprijed, Beograd: Nolit.
- Danko Grlić (1973): »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, *Praxis*, 5-6.
- Đerđ Lukač (1979): *Estetičke ideje – za marksističku estetiku (izabrani spisi)*, Beograd: BIGZ.
- György Lukács (1968): *Teorija romana*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Karl Marx, Friedrich Engels (2010): *Collected works*, Vol. 28, Lawrence & Wishart: Electric Book.
- Ante Marušić (ur.) (1976): *Svijet umjetnosti – marksističke interpretacije*, Zagreb: Školska knjiga.
- Vjekoslav Mikecin (ur.) (1972): *Marksizam i umjetnost*, Beograd: Komunist.
- Maynard Solomon (1974): *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Detroit: Wayne State University Press.

