

Početak i kraj



Perspektivizam kao nihilizam, mogli bismo zaključiti Nietzscheovim riječima. »Krajnji oblik nihilizma bio bi uvid da je svaka vjera, sve ono što držimo istinitim, nužno pogrešno: jer istinskoga svijeta uopće nema. Sve je perspektivni privid kojega uzrok leži u nama. Naša snaga ovisi o tome koliko sami sebi možemo priznati tu prividnost, tu nužnost laži, a da ne propadnemo. U tom bi smislu nihilizam kao nijekanje istinskoga svijeta mogao biti božanski način razmišljanja.«²⁰⁶ Tajna svake tajne jest da tajne nema. Inicijacija u antičke misterije započinjala bi deziluzioniranjem neofita, razgrađivanjem njegovih religioznih predrasuda – stvari treba vidjeti kakve jesu, govorio je Klement Aleksandrijski.²⁰⁷ Povratak k stvarima tražio je i moderni fenomenolog Edmund Husserl. Klement je misterijsku inicijaciju shvaćao kao povlačenje iz javnog mnogoboštva u tajno jednoboštvo, monoteizam je u okružju antičkog politeizma bio kao neka vrsta nutarnje emigracije – koja se izvana činila kao misterij. Husserl je ponajprije tražio *fenomenološku redukciju*, ostajanje pri stvarima koje su predmet spoznajne kritike i isključivanje svih, a poglavito znanstvenih predrasuda. Ali Husserlov je povratak k stvarima, zapravo, bio odlazak u pojmovni realizam. Kao Nikola Kuzanski gledao je prema dolje, a video ono gore. »Mogli bismo reći da je *fikcija* životni element fenomenologije«, kaže Husserl, »– ako volimo paradokse i

²⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart 1964, str. 11.

²⁰⁷ Vidjeti bilj. 36 i Carl Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, München 1954. (bilj. 18).

ako dobro razumijemo više značnost te rečenice. Fikcija je izvor na kojem se napaja spoznaja *vječnih istina*.«²⁰⁸

Fingo (*finxi, fictum*) znači stvarati i pretvarati, *ficta* je ono izmišljeno i prividno: fikcija je dakle ono što se stvaranjem pretvara u – zamisao. Ne dolazi samo pitanje nakon odgovora, nego i zamisao nakon ostvarenja. »Moj kraj je moj početak, a početak kraj«, stoji u jednom *rondeauu* Guillaumea de Machauta, pjesnika i muzičara iz 14. stoljeća.²⁰⁹ Rečenica se nekoliko puta ponavlja u »Kvartetima« T. S. Eliota, a u duhu »Filozofije kompozicije« Edgara Allana Poea: »U mom početku moj je kraj, u mom je kraju moj početak. Što zovemo početkom često je kraj, a nešto okončati jest nešto otpočeti. Kraj je odakle polazimo. I svaka točna fraza i rečenica (gdje je svaka riječ na svome mjestu da podupre druge...), svaka je rečenica kraj i početak. Kraj će našeg istraživanja biti mjesto odakle smo pošli.«²¹⁰ Eliot, naravno, podsjeća na Aristotela: »Cijelo je to, što ima početak, sredinu i svršetak.«²¹¹ Ali podsjeća i na Ivana Škota Eriugenu, filozofa iz 9. stoljeća, za kojeg se sve što jest i nije dijeli na četiri vrste: onu koja nije stvorena, a stvara, onu koja je stvorena i stvara, onu koja je stvorena, a ne stvara, i onu koja niti je stvorena niti stvara. Četvrta se poklapa s prvom: to je Bog kao svrha sviju stvari, kao što je prva bila Bog kao njihov stvoritelj.²¹² Umjetnost je, pojednostavljeno rečeno, počela s oponašanjem Eriugene prve vrste i završila s oponašanjem njegove četvrte. Zapravo se odmatala ili zamatala između druge i treće, no valja zapaziti da je druga imitacija prve, a treća imitacija četvrte. Onaj koji je stvoren da stvara komplementaran je onome koji ne stvara jer je stvoren, to su kao boje između sve-

²⁰⁸ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Tübingen ⁴1980, str. 132.

²⁰⁹ Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*, I, Leipzig 1926, str. 63-64.

²¹⁰ T. S. Eliot, *Izabrane pjesme*, prijevod Antuna Šoljana, Zagreb 1991, str. 54, 62, 81-82.

²¹¹ Aristotelova *Poetika* s prijevodom i komentarom Martina Kuzmića, Zagreb 1912, str. 18-19 (1450 b 26).

²¹² Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae / Über die Einteilung der Natur*, prijevod Ludwiga Noacka, Hamburg ²1984, str. 3-4.

moći svjetla i nemoći mraka. A Eriugena, duboki poklonik negativne teologije Dionizija Pseudoareopagita i veliki posrednik između Istoka i Zapada, kao da je imao neki poseban smisao za dostoјanstvo te nemoći. Smatrao je da je čovjekov izgon iz Raja više bio čin Božjeg milosrđa negoli kaznene pravde Božje. »Tvorac nipošto nije htio osuditi svoju sliku, nego ju je htio obnoviti, njegovati mnoštvom znanja, ovlažiti istokom mudrosti te je prosvijetliti i odostojiti da se vrati k Stablu života, kako bi s njega uživala da ne propadne nego živi«, kaže Eriugena. Za Spenglera je Eriugena novozavjetni analogon starozavjetnom Jobu – kažnjavanje je pravednika simetrično nagrađivanju grešnika.²¹³ (To se, naravno, odnosi i na Goetheova Fausta – gdje se u »Prologu na nebu« citira *Knjiga o Jobu!*) No Eriugenina je interpretacija izgona iz Raja ujedno i simetrična konцепциji povratka u Raj na koju nailazimo u jednom od najmodernijih teorijskih tekstova njemačkog romantizma, u *Marionetskom kazalištu* Heinricha von Kleista, objavljenom 1810. godine.²¹⁴ »Kao što se presjek dviju linija, na jednoj strani točke, nakon prolaska kroz beskonačnost, iznenada opet nađe na drugoj strani, ili kao što slika u udubljenom zrcalu, nakon udaljavanja u beskraj, iznenada ponovno stupa tik pred nas: tako, nakon što je spoznaja takoreći prošla kroz beskonačnost, ponovno dolazi do *gracije, umilnosti ili miline*; ona se u najčišćem obliku istodobno pojavljuje bez ikakve svijesti ili s beskrajnom sviješću, dakle u marioneti ili u Bogu. – Znači li to da bismo ponovno trebali jesti sa Stabla spoznaje kako bismo se vratili u stanje nevinosti? – Svakako. To je posljednje poglavlje povijesti svijeta.« Iz Raja smo izbačeni kroz glavna vrata. Zakračunata su i pred njima stražari anđeo. No vrt je možda otvoren na drugoj strani... Kleist, predstavnik »noćne strane« romantizma, pod dubokim je dojmom Kantove filozofije posumnjao u mogućnost bilo kakva znanja. »Ne možemo ustanoviti, da li je to, što zovemo istinom, doista istina, ili nam se samo tako čini. Ako je ovo drugo, onda istina,

²¹³ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München 1981, str. 852-853.

²¹⁴ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Hamburg 1964, str. 11.

koju ovdje skupljamo, nakon smrti prestaje – i uzaludno je sve nastojanje, da steknemo nešto, što će s nama poći i u grob. Moj jedini, moj najviši cilj je propao, i sad nemam nijednoga više.²¹⁵ Goethe je za Kleistova djela rekao da »smućuju čuvstva« – ali smućena čuvstva s druge strane vode u jasnoću. S književnošću od Novalisa do Prousta navikli smo tonuti u oniričke dubine. Ali put može voditi i u obrnutom smjeru. Sjetimo se Kafkina Gregora Samse koji se jednog jutra probudio kao golemi kukac. Na javu je izbio ostatak mučnog sna od kojeg se svijest više ne može oporaviti. To je književnost oniričke zagonetke. Ona se ne širi propitivanjem skrivenih slojeva svojih likova, nego sama sebi postaje zagonetkom. Objasnjenja vode u neobjašnjivost. Na koncu ostaje autor kao svoja najveća zagonetka.

Günther Anders je primijetio da Kafka nema pregled nad svojim kreaturama, da, zapravo, i ne zna više od njih – »a normalno je da autor prema svojim stvorenjima glumi sveznanje i providenciju«.²¹⁶ Normalno je da je autor pametniji od svog djela? – Ili mu djelo omogućuje da glumi tu pamet?

Tvoja su djela više nego ti – a bojim se da tako ne bi trebalo da bude. Svaki put kad mi doneseš neko novo djelo, čudim se kako te pokazuje u zrelijem svjetlu. Ali kad sam s tobom, uvijek si onakav kakav si bio. Tvoja djela rastu – ti ne. Čini mi se da djela koja su više od umjetnika znalcu to na neki način i odaju, pokazuju neko bolno pretvaranje i grčevit napor – iz čega se razabire nečista savjest. Baš od najvećih umjetnika našeg doba jedva da poznajem djelo bez te grimase pritajena straha. Ne mogu gledati djela a da ne mislim na umjetnika i da se ne pitam što li je on sve morao propatiti! Ne znam mora li to u umjetnosti tako biti. Kaže se da umjetnik nestaje u svom djelu – a ja se pitam od čega on živi nakon što ga je djelo napustilo? Je li ikada rečeno da stablo nestaje u svojim plodovima? Predaje li se stablo svojim plodovima? Ono plodovima daje ono što mu je previše, onoliko koliko iz samoga sebe

²¹⁵ Oskar Walzel, *Njemačka romantika*, prijevod Zdenka Škreba, Zagreb 1944, str. 240.

²¹⁶ Günther Anders, *Kafka pro und contra*, München 1972, str. 47-48.

može nadoknaditi. Tu ostaje ostatak: naime čitavo stablo. Od umjetnika međutim, bojim se, ne ostaje ništa, djela mu oduzimaju sve: svakim je djelom sve siromašniji i narušeniji. Ali to ne vrijedi samo za umjetnost, nego za svaku djelatnost suvremena čovjeka. Jednom će se možda reći da se čovjek stvaranjem rastvarao, radom razarao.

Tako u *Dijalogu o Marsiji*, u eseju o umjetniku, piše Hermann Bahr, neiscrpni »ideolog« impresionističkih, secesionističkih i ekspresionističkih plodova, pisac koji je pišući o umjetničkom izrazu znakovito citirao Goethea: »Naša su mišljenja samo dodatak našoj egzistenciji. Po onome što netko misli, može se vidjeti što mu nedostaje.« I: »Originalnost uvijek pokazuje nedostatke osobe.« Svoja je pjesnička djela Goethe nazivao »odbačenim zmijskim svlakom koji je ostao na putu«.²¹⁷ Leonardo da Vinci je smatrao da je »jadan slikar čije djelo premašuje njegov sud. Do savršenstva umjetnosti uzdiže se samo onaj čiji sud nadvisuje djelo.« »Moje su slike pepeo moje umjetnosti«, govorio je Yves Klein. A u Lessingovoј tragediji *Emilia Galotti* (iz 1772) slikar Conti kaže: »Nezadovoljan sam svojim djelom – ali sam zadovoljan svojim nezadovoljstvom.«²¹⁸

Ali u umjetniku se s vremenima na vrijeme događa nešto neobično. Postoji naime ipak nešto što je jače od njega; upravo ona oblikovateljska moć koja je sve to stvorila i svime ovladala. Njegova je umjetnost više nego on; on je bespomoći pojedinac, čovjek kao svi drugi, ona je međutim strahovita prirodna snaga. I on zaprepašteno mora spoznati da ga je ta iznimna sposobnost oblikovanja učinila samo još ovisnijim. Njegovi su porodi odriješeni od njegove volje. I on malo-pomalo za

²¹⁷ Hermann Bahr, *Dialog vom Marsyas*, Lepizig, b.o.g. (1904, Insel-Bücherei Nr. 67), str. 48-49 i *Expressionismus*, München 1916, str. 142; Goethe Eckermannu 14. siječnja 1827. (*Goethes Gespräche mit J. P. Eckermann*, I, Leipzig 1908, str. 296; slično i Riemeru 23. lipnja 1809, *Goethes Gespräche*, ed. Biedermann, Leipzig 1909, str. 42-43). – U romanu o islamskim iluminatorima iz 16. stoljeća *Zovem se crvena Orhana Pamuka* možemo pročitati (prijevod Ekrema Čauševića i Marte Andrić, Zagreb 2004, str. 19): »Ono o čemu se obično govorи kao o stilu, zapravo je samo pogreška koja nas zavede da ostavimo vlastiti trag.«

²¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, u: *Lessings Werke in fünf Bänden*, I. sv., Berlin – Weimar 1964, str. 233-234.

*tu umjetnost gubi naklonost te je počinje mrziti i boriti se protiv nje. A kad mu mudri ljudi pridu i kažu da je to nesporazum, jer boreći se protiv umjetnosti bori se protiv sebe i smisla čitavog svog života, on bi im mogao uzvratiti: naravno da mrzim umjetnost, ta ja sam umjetnik. Vi drugi smijete je voljeti i diviti joj se. Ali ja je moram prokleti. Za vas je ona ‘poticaj’, za me je usud. Putem nje sam se želio domoci vlasti i slobode, no upravo me ona učinila potpuno neslobodnim. Ona je nadtiranin u meni. Ona me postupno i neprimjetno prerasla i narasla u moćno užasno biće, meni strano i neprijateljsko. Htio sam oblikovati likove prema svojim željama i idealima, prema svom vladalačkom hiru. Ali moja umjetnost se nikad nije pitala za moje želje i hirove. Ljudi koji se kreću u mojim djelima nisu stvorena moje volje. Želio sam stvoriti svijet ljepote, a pred mnom je izrastao svijet istine. Želio sam izgraditi svijet sreće, a podigao se svijet prokletstva. Moji likovi nisu mi bili podanici, nikad nisu bili poslušne kreatture. Bili su vlastiti zakonodavci, obdareni vlastitom životnom snagom, i prestrašili su me, jer takve ih nisam želio. I stoga bacam kletvu na umjetnost. Ona je neprijateljica mogu života. Postavila se nada mnom, orobila me, razorila, podijelila na dvije polovice. Ona je nečovjek u meni. Ljudska je laž, ali moja umjetnost želi istinu i samo istinu. Ljudska je vjera, ali moja umjetnost donosi sumnju. Ljudska je sljepoća, ali moja umjetnost snaga je videđa. Nisam znao da je dar opažanja nešto tako strašno.*²¹⁹

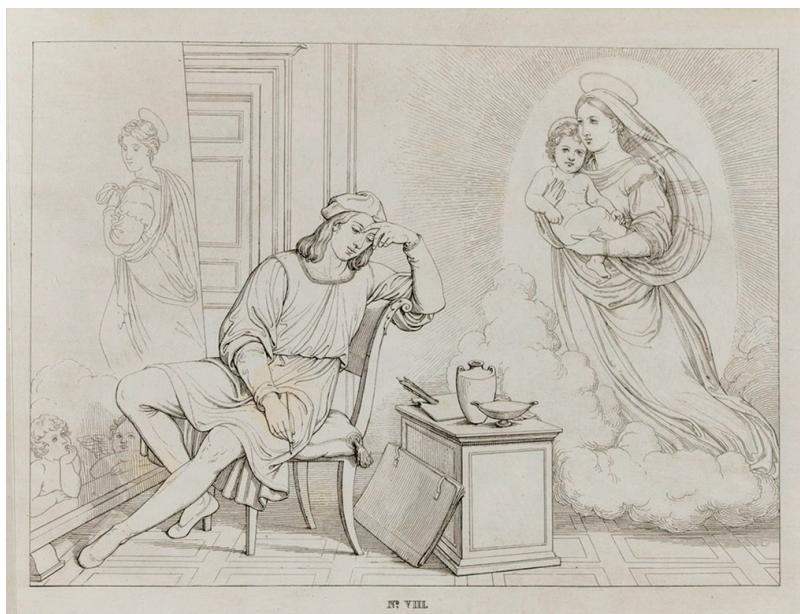
»On treba da raste, a ja da se umanjujem«, klikće Ivan Krstitelj u trenutku kad je njegovo »veselje doseglo vrhunac«. Tako piše u Četvrtom evanđelju (3, 30). Veselio se što se smio poniziti kako bi se Krist uzvisio – prema shemi naše neoplatoničke pješčane ure: kako se jedna posuda prazni, tako se druga posuda puni. Što se umjetnik više potamnjuje, to se njegovo djelo više posvjetljuje. Djelo je umjetniku uopće krivi atribut, ono nije ono što umjetnik ima, nego ono što umjetnik nema. Djelo je ono čega se umjetnik odriče.

²¹⁹ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, III, München 1931, str. 404-405.

Djelo će rasti, a umjetnik opadati – ali zar to nije prošlost kojoj smo prorokovali *suprotnu* budućnost? Nismo li rekli da je na početku bilo djelo bez umjetnika te da će na kraju ostati umjetnik bez djela, da će na koncu umjetnik zaposjesti prostor iščezloga djebla? – *Prostora* u kojem se guraju umjetnik i djelo dugo nije uopće bilo. Trebalo ga je stvoriti. I stvorena je umjetnost. Kasno.

Ironizirajući funkcionalizam, znalo se reći da su umjetnička djela kroz povijest imala različite funkcije – nedostajala je samo umjetnička funkcija. Umjetnička djela nisu bila umjetnička djela. Povjesničar umjetnosti Hans Belting, koji je potkraj 20. stoljeća proklamirao kraj povijesti umjetnosti, gotovo je istodobno objavio i knjigu *Slika i kult* s karakterističnim podnaslovom: *Povijest slike prije razdoblja umjetnosti*.²²⁰ Njegov je zadnji primjer *Rafaelov san* braće Riepenhausen iz 1816, ilustracija legende koju je dvadesetak godina ranije aktualizirao romantik Wackenroder, a prema kojoj se Rafaelu, slikaru Bogorodica, u snu ukazala Bogorodica sama. Za braću Riepenhausen to je bila takozvana *Sikstinska Madona* koja je 1754. kupljena za drezdenske zbirke te koja je, zahvaljujući poglavito recepciji njemačkih romantika, ubrzo postala najslavnije Rafaelovo djelo. Ono što se romanticima činilo snom, za autentičnog je Rafaela bio koncept, zamisao, *ideja* o kojoj je, prikriveno prepričavajući poznatu priču o Zeuksisu i krotonskim djevojkama, govorio u jednom pismu Baldassareu Castiglioneu: »Kada bi samo pola bilo istinito od onoga što mi Vaša Milost piše o ‘Galateji’, držao bih se velikim majstorom... Moram Vam, uostalom, reći kako bih za slikanje jedne ljepotice morao vidjeti više njih, i to pod uvjetom da Vaša Milost bude uz mene pri izboru onog najljepšeg. Ali kako vazda nedostaje i ispravnoga suda i lijepih žena, služim se stanicom idejom koja mi pada napamet (*io mi servo di certa idea che mi viene nella mente*). Ne znam ima li ona u sebi neke umjetničke

²²⁰ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, str. 533–538. Beltingova datacija vjerojatno se odnosi na crtež prema kojem su rađeni slika (1821) i bakrorez (1833).



Franz i Johannes Riepenhausen, *Rafaelov san*, bakrorez, 1833.

kvalitete, ali ja se trudim da je domašim.«²²¹ Lessingov fiktivni slikar Conti radikalizirao je tu misao: »Zašto ne slikamo neposredno očima?! Na dugom putu od oka preko ruke do kista toliko se toga izgubi! Zar Rafael ne bi bio najveći slikarski genij i da je nekom nesrećom rođen bez ruku?« Conti, zamišljen kao dvorski slikar Gonzaga u Guastalli, predstavlja nam se kao prethodnik Zuccarova razlikovanja nutarnjeg i vanjskog crteža, Zuccarove emancipacije nutarnjeg od vanjskog crteža, izloženog u traktatu o kiparskoj, slikarskoj i arhitektonskoj ideji, *L'idea de' scultori, pittori e architetti* (1607), posljednjoj riječi manirističke teorije umjetnosti.²²² »Crtež

²²¹ Rafaelovo pismo Baldassareu Castiglioneu citirano u: Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990, str. 197.

²²² Federigo Zuccaro, *L'idea de' pittori, scultori, e d'architetti*, II, 3, odlomak (prema izdanju iz 1718) citiran u: Wladisław Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, III, prijevod Alfreda Loepfea, Basel – Stuttgart 1987, str. 243.

– *disegno* – nije materija, nije tijelo i nije svojstvo neke supstan-
cije, nego je forma, ideja, red, pravilo, pojam ili duhovni sadržaj –
oggetto dell'intelletto. Kako bi se ta definicija još bolje shvatila, valja
se sjetiti da postoje dvije vrste djelatnosti: vanjske radnje, poput cr-
tanja, konturiranja, modeliranja, slikanja, klesanja, građenja, te nu-
tarnje stvaranje, poput razumijevanja i htijenja.« Zuccarovoj ide-
ji kumovala je neoplatonička filozofija. Ali umjetnik je, za razliku
od filozofa, svoju ideju vazda napajao pogledom. Ideja mu je bez
»prirode« bila slijepa. Osjetilima je skupljao građu za svoj um. Prije
sredine 18. stoljeća, prije nego što je Alexander Gottlieb Baumgar-
ten zasnivanjem estetike osamostalio osjetilnu spoznaju, osjeti su
za formu glave bili samo materija. Tek je *estetika* osjetima podari-
la vlastitu sintaksu ili logiku. Prije toga, kako vidjesmo kod Rafa-
ela, glava je kombinirala za vid. Retoričkim rječnikom rečeno, ideja
je bila više *dispositio* nego *inventio*, više raspored nego izum. Rafa-
elova ideja bila je, zapravo, sintaksa. Zuccarova i Contijeva možda
više nije. Ali tek je potkraj 19. stoljeća Konrad Fiedler revolucio-
nirao tradicionalni koncept umjetničkog pravljenja konstatacijom
da umjetnikova ruka ne izvršava (samo) naloge oka, nego da oku
priređuje (i) iznenadenja. Ruka ne radi nešto što je oko već uradi-
lo. Aktivnost ruke počinje tamo gdje aktivnost oka prestaje. (Bili
smo citirali Wittgensteina: »Ono što se može pokazati, ne može se
reći.« – »U trenutku kad viđeno izgovorimo, više nije ono viđeno«,
rekao je već Fiedler.) Umjetnost nije (samo) ostvarivanje zamisli,
nego (i) stvaranje nezamislivog. Kao što se ono što slikar slika ne
može podudarati s onim što slikar vidi, tako ono što slikar slika ne
može biti identično ni s onim što slikar osjeća. Napokon ni s onim
što slikar hoće. Umjetnost ne samo da ne ponavlja vidljivo, nego ne
ponavlja ni nevidljivo. Nije imitacija prirode niti oruđe ideje. Ona
uopće ništa ne ponavlja, nego *stvara*.²²³

²²³ Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, s uvodom Hansa Ecksteina, Köln 1977,
osobito str. 131-240: *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* iz 1887. Vidjeti i
Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1987, str. 229-
242.

Stvara? Ne upotrebljavamo li tu riječ odviše neodgovorno? »Toliko smo navikli da govorimo o umjetničkom stvaralaštvu i da povezujemo pojmove umjetnika i stvaraoca da nam se čine nera-zlučivima. Međutim proučavanje starih vremena uvjerava nas da su ti pojmovi tek nedavno povezani«, piše estetičar Tatarkiewicz.²²⁴ Fiedler kaže: »*Stvaramo* nešto što prikazuje vidljivost predmeta, i čineći to proizvodimo nešto novo, nešto drugo nego što je prije bilo u posjedu naše vizualne predodžbe.«²²⁵ Ali Fiedler je inače oprezniji, u pravilu ne govorи о *stvaranju*, negо о *umjetničkoj djelatnosti, o pravljenju*. Grčki je demijurg zanatlјa koji u Platona pravi dobar (»koliko je to moguće«, stoji u *Timeju!*), u Markiona zao svijet. Tвори iz tvari koju uređuje i raspoređuje, slično retoričkoj *dispoziciji*. Na početku Biblije, prema Vulgati, Bog *stvara* svijet i *pravi* čovjeka. Poslije, u *Drugoј knjizi o Makabejcima* (7, 28), doznajemo da je Bog i nebo i zemlјu i sve što je na njima *napravio* ni od čega. I u nicejskom Vjerovanju Bog, zapravo, nije *stvoritelj*, negо *pravitelj* neba i zemlje, nije *creator*, negо *factor* »*coeli et terrae*«. Nije li praviti od materijala prema pravilu i planu nešto sa-svim drugo nego stvarati iz ničega i što mu drago? Naglašavalo se da je biblijsko stvaranje stubokom različito od grčkog pravljenja i grčkog ograničenog »tehničkog« horizonta. Ali u pozadini latin-skih riječi (na unatražnom putu prema hebrejskoj riječi *barā*) ne stoji grčka riječ praviti, *paiō*, nego zasnivati, *ktízo*. Svijet se stvara kao što se zasniva grad. Kao slikom neba omeđeni prostor zemlje. »Počeci se umjetnosti više drže okvira nego ispunjenja.«²²⁶ Okvir je stariji od svog sadržaja, te će se na koncu, u kasno doba interpretacije svijeta, kod Franza Kafke, »kavez« posve razložno »uputiti u potragu za pticom«.²²⁷ Kao i uvijek u povjesnom razvitku, tijelo uzmiče pred prostorom. Umjesto Diogena ostaje bure.

²²⁴ Vladislav Tatarkjević, *Istorija šest pojmova*, Beograd, b.o.g., str. 239.

²²⁵ Conrad Fiedler, nav. dj., str. 182.

²²⁶ Vidjeti str. 119.

²²⁷ Franz Kafka, *Aphorismen – Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, 16: »Kavez se dao u potragu za pticom.«

Supstancija uzmiće pred mogućim poprištem svojih funkcija. Čovjeka se dojmom prostora željelo obratiti na estetsku vjeru. Mašta se o hramovima za neznane kultove, stvaraju se kućišta za neznanе sadržaje. Kip Nepoznatog boga zamijenjen je prostorom za Nepoznatu vjeru. Prazni prostori avangarde »u kojima ničeg nema, ali se sve vidi« pripravljeni su pseudosakralnim prostorima simbolizma, od Wagnerova Bayreutha do Steinerova Dornacha.²²⁸ U međuvremenu je faustovska kultura *urastanje* zamijenila *rastom*, pa je ptica morala iskusiti pritisak pseudomorfoze, tjeskobu urastanja u strani, tjesni i neprikladni okvir. Umjetnikova invencija postala je stegom za realizaciju. No novovjekovni je okvir za svoje ispunjenje postao rastezljiv baš kao inspiracija za izvedbu. Prokletstvo rada uokvirilo se slobodom stvaralaštva. Inspiracija se neoprezno usporedila s pticom – za koju se naknadno moralo konstatirati da uvijek leti u strogo zadanoj okviru.²²⁹ Sudbina projekta ostala je u vezanim rukama radnika. Na grafičkim listovima lijevo je stajalo ime *izmislioca*, desno *izvodioca*: Raffael *invenit*, Raimondi *fecit*. Čini se da će komplementarnim parovima poput materije i forme, forme i sadržaja, medija i poruke *na početku*, *in principio*, trebati pridodati *okvir* i *ispunjjenje*. Iz Novog zavjeta saznajemo da se Krist svog božanstva nije držao kao nekog plijena (*Poslanica Filipljani-ma*, 2, 6-11) te kako je bio spreman za tri dana ponovno obzidati neobzidivo, ograničiti neograničeno. Govorio je o razorenom i obnovljenom hramu svoga tijela (*Evangelje po Ivanu*, 2, 19). Slab čovjekov razum to će teško povezati s onim mladim vinom koje nitko razuman ne bi ulio u stare mješine (*Evangelje po Marku*, 2, 22). Ali »neuko znanje koje se nemirno njije među suprotnostima smiruje se u učenom neznanju. Ono što je za razum različito, za um je

²²⁸ »Festspielhaus« u Bayreuthu Richarda Wagnera (1875) i »Goetheanum« u Dornachu Rudolfa Steinera (1928). Mogli smo reći i od Klenzeove Walhalle kraj Regensburga (1842) do Rothkove Kapele u Houstonu (1971). O prostorima za nepoznate kultove: Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965, str. 153.

²²⁹ Jokob von Uexküll – Georg Kriszat, *Strifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen / Jokob von Uexküll, Bedeutungslehre*, Hamburg 1956.

slično – i u toj se sličnosti naslućuje Bog.«²³⁰ Bog je, doduše, na početku još nešto pravio, ali za opstanak je napravljenog presudan bio njegov sud: »I Bog *vidje* da je dobro« ono što je napravio. S obzirom na historijski put od prakse prema teoriji, od promatranja prema razmatranju, od vida prema uvidu, iz vida ne smijemo izgubiti činjenicu da je Bog već kao tvorac bio teoretičar. I znalač puta od suda do osude. Grčko je pravljenje, *poieîn*, na latinskom postalo i *facere* i *creare*. No pravljenje će u našoj kulturi zaostati za stvaranjem kao djelo za umjetnikom – ili, napokon, kao *autor* za *autortetom*. Umjetnici će nakon Fiedlera ispovijedati stvaralaštvo kao što se nekoć ispovijedala vjera.²³¹

Hans Belting je napisao opsežnu *Povijest slike prije razdoblja umjetnosti*. Ne bi li na sličan način trebalo napisati – kratku – *Povijest stvaralaštva nakon razdoblja umjetnosti*? Belting je početak razdoblja umjetnosti povezao s gubitkom religioznosti u novom vijeku. O čovjekovu stvaralaštvu počelo se govoriti kad se posumnjalo u Božje stvaranje. Za ateističkog papu okrunjeni prirodoslovac Ernst Haeckel ispovijedao je vjeru u prirodnu evoluciju. Ali i bezbožno je porijeklo i razvitak trebalo počastiti predikatom stvaralaštva: filozof Henri Bergson napisao je *Stvaralačku evoluciju!* Na jednom kongresu posvećenom umjetnosti u modernom društvu rečeno je kako uopće nije važno što se stvara, važno je samo da se stvara! A stvoreno ni naknadno ne valja dovoditi u pitanje. Umjetnik, prema Fiedleru, stvara dotad neviđeni oblik – koji ne smijemo prosuđivati prema pravilima pravljenja (prema zakonima poetike),

²³⁰ Vidjeti str. 32 i 89.

²³¹ »Schöpferische Konfession« (»Stvaralačka ispovijest«), u: *Tribüne der Kunst und Zeit*, XIII, izdao Kasimir Edschmid, Berlin 1920. »Ovdje nekolicina najoštrijih umjetničkih profila koji su oblikovali našu epohu govori o sebi«: Schickele, Pechstein, Unruh, Grossmann, Klee, Toller, Benn, Hoetger, Beckmann, Scharff, Becher, Schönberg, Kaiser, Felixmüller, Sternheim, Hözel, Marc, Däubler. Najopsežniji prilog, Paula Kleea, započinje fiedlerovskim riječima: »Umjetnost ne ponavlja vidljivo, nego čini vidljivim.« Jedan od kontributora, Gottfried Benn, imat će još priliku reći: »Pjesma uopće nastaje veoma rijetko – pjesma se pravi« (»Probleme der Lyrik« (1951), u: G. B., *Essays. Reden. Vorträge*, Wiesbaden 1959, str. 495).

nego moramo prosuđivati prema namjeri njegova tvorca. Odstupanja od našeg očekivanja koja smo držali umjetnikovim pogreškama i promašajima kategorički treba zamijeniti zastupanjem umjetnikove volje. U međuvremenu znamo da je to portret Iris Clert kad Rauschenberg tako hoće. Umjetničko djelo nije ono što jest, nego ono što je umjetnik htio – il' nam se, k'o babi, to naknadno snilo. Zadovoljna nezadovoljstvom sada mora biti publika. »Onom sirovom, ružnom i divljem metodski je otupljen vrh, to se više ne smije spominjati pod pravim imenom. Ako je klasična estetika razlikovala između 'umjeti' i 'ne umjeti', moderni ukus priznaje samo pozitivno umjetničko htijenje te se mora koncentrirati na to da baš svako svojstvo forme opskrbi pozitivnim vrijednostima«, kaže Werner Hofmann,²³² koji, doduše, kao pobornik modernizma odmah predlaže treći put, »mogućnost naime da se bezoblično-sirove forme postave kao anti-estetski protest«. Ali njegove riječi, izrečene potkraj stvaralačkog modernizma, zvuče kao ozbiljna opomena. Sve ide zato što ništa više ne ide. Svaki je čovjek umjetnik i sve je umjetnost – i to ne zahvaljujući osvajačkom pohodu umijeća, nego milosti prostora interpretacije.

Stvoreno se djelo ni naknadno ne smije dovesti u pitanje. Sve zaslužuje jednaku pažnju. »Sve su epohe neposredno pred Bogom.«²³³ »Nije li Bogu gotička katedrala jednako blagomila kao grčki hram, nije li mu gruba borbena glazba divljaka jednako umilan zvuk kao umješni zborovi i crkvene pjesme?«²³⁴ Nestankom svake obvezujuće estetike morala je iščeznuti i svaka predrasuda na neznanju i nespretnosti zasnovana neuspjeha. Bez obzira kako djelo objektivno izgledalo, pretpostaviti nam je da je umjetnik htio da takvo bude. Ako nam se neko djelo ne sviđa, ne smijemo mijenjati djelo, nego moramo popraviti svoj stav prema njemu. Objekt

²³² Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1987, str. 33.

²³³ Leopold von Ranke, *Über die Epochen der neueren Geschichte* (1854), München 1971, str. 60.

²³⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), Stuttgart 1979, str. 47.

se ne mijenja, ali se subjektivnost objektivira – odsutnošću ukusa. Kao što »pjesnik od svih Božjih stvorova ima najmanje pjesničkog u sebi« (John Keats), tako je »najbolji povjesničar umjetnosti onaj tko nema vlastiti ukus« (Alois Riegl). Mjesto vrijednosti okupirano je prostorom tolerancije. Sve ide, pa će valjda sve i ići.

U tom je prostoru ostentativne ravnodušnosti Alois Riegl formulirao čuveni pojam *umjetničke nakane, htijenja, volje, das Kunstwollen*.²³⁵ Pojam koji, pravdujući svaki stil, djelo tobože vraća volji tvorca, a zapravo ga predaje samovolji interpreta koji je sputan samo omčom tolerancije. Okvirom oktroirane snošljivosti. Jer moderna je tolerancija poput prizemljene ptice u globalnom selu. *Kunstwollen* je pojam koji umjetnika, njegovo djelo, njegov stil i njegovu epohu uvrštava u Malrauxov *imaginarni muzej*,²³⁶ u rezervat koji estetskim predikatom štiti eksponate od otkrivanja njihovih pravih nakana. Da nije prekasno, rekli bismo da se ljepotom poništavaju presude. To je nova kritika prosudbene moći. »Povijest je svjedok, a ne sudac«, kaže Jules Michelet. Umjetnička djela su svjedočanstva – stvaralačke volje.

Ali *volja* je, zapravo, u neskladu sa *stvaranjem*. Radikalno rečeno, kao što umjetnik ne pravi ono što vidi, zna ili osjeća, tako ne pravi ni ono što hoće. Ne pravi ono što hoće, nego stvara i ono što neće. Volja je uvijek povezana s duhom koji je sentimental prema naivnoj »plastici«. Plastika – to je kao neka opipljivo-nekritična slikovitost. »Plastika je objektivan, s prirodom povezan, stvaralački zor, kritika naprotiv moralno analitički stav prema životu i prirodi. Drugim riječima: kritika je duh«,²³⁷ no to je rečeno pred umjetničkim djelima koja su svoju naivnost još morala braniti od interpretativne sentimentalnosti. Naivno je promatranje, sentimentalno promatranje promatranja.... »Volja pripada duhu;

²³⁵ O pojmu *Kunstwollen* npr.: Alois Riegl, *Spätrömische Kunstdustrie*, Beč 1927, str. 401.

²³⁶ André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Pariz 1947.

²³⁷ Thomas Mann, »Goethe und Tolstoi«, u: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, I, Frankfurt na Majni 1968, str. 154 i 161 (vidjeti bilj. 42).

priroda je popustljivija i blaža« – i u tu se beskarakternu prirodu na koncu razdoblja umjetnosti sunovratilo stvaralaštvo. Heretički se smatrajući prirodom koja stvara – *natura naturans* nekoć je bio Bog – umjetnik se predao posljednjem činu Faustova prokletstva: »Otvorit će vam se oči, i vi ćete biti kao Bog«, upisuje Mefisto biblijske riječi u učenikov spomenar – te *aparte* priklapa: »R'ječ stari slušaj ti i zmiju moju ródju; / Od lika tvog će božjega još srsi da te prodju!«²³⁸

*Biblijska predaja kaže da je nerad – besposlenost bila uvjet za blaženstvo prvoga čovjeka do njegova pada. Ljubav prema besposlenosti ostala je ista i u palom čovjeku, ali prokletstvo neprekidno leži na čovjeku, i to ne samo zato što moramo u znoju lica svoga zarađivati kruh svoj, nego i zato što po svojim duševnim svojstvima ne možemo biti besposleni i mirni.*²³⁹

Čovjek je stvoren da *ne* stvara. Istočni grijeh je u njega unio stvaralački nemir.

Iako nije stvoren da radi, rad je stvorio čovjeka. Evolucionizam 19. stoljeća istaknuo je ulogu ruke u formiranju glave. Mišljenje je u svom nastanku rukotvorna aktivnost. »Ruka radi: uzima, stvara, a katkad bi se čak reklo da misli«, hvaleći ruku kaže Focillon.²⁴⁰ Pohvalom ruke nobilitiran je osjet opipa, dodira i pritiska. Čak se u prošlost projicirala misao da oko pamti opip i podsjeća na dodir, velikim optičkim kulturama prošlosti imputirana je stilska karakteristika taktilnosti. Za renesansu – koja je otkrila perspektivu! – Wölfflin je postulirao »formu opipa«. Alois Riegl

²³⁸ *Eritis sicut Deus scientes bonum et malum.* Zmijine riječi upućene Evi – *Prva knjiga Mojsijeva*, 3, 5, ali ondje stoje bogovi, *dii*, a ne Bog, *Deus!* – upisuje Mefisto u učenikov spomenar, Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, I, stih 2048 i dalje (u prijevodu Ise Velikanovića).

²³⁹ Lav Nikolajević Tolstoj, *Rat i mir*, Drugi dio, Četvrta knjiga, prijevod Zlatka Crnkovića, Zagreb 1972, str. 235.

²⁴⁰ Henri Focillon, »Pohvala ruci«, u: *Život oblika*, prijevod Desanke i Marka Grčića, Zagreb 1995, str. 113.

kaže »taktično« (možda i ne tako nespretno kao što se obično misli).²⁴¹ Čovjek i čovječanstvo širili su horizont od opipa prema vidu, o čemu atavistički govore poslovice o izvjesnosti dodira i neizvjesnosti pogleda. Bolje vrabac u ruci nego golub na grani. Slijepac koji progleda ne može odmah razlikovati bezopasni radijus oka od opasnog radijusa ruke.²⁴² Premda već dugo znamo da se osjet vida zbiva u oku i glavi, još uvijek se ponašamo kao da vidimo predmete izvan sebe. A možda je gledanje doista *háplosis*, metafizički iskorak, privid koji se ne razlikuje od uvida – fikcija kao konцепција. Vidom se ne širi naša suženost, nego se na pojam sužava naša širina. U svojoj *Stvaralačkoj konfesiji* pjesnik Gottfried Benn kaže kako logički pojam doživljava kao presjek kroz kondenzirane katastrofe! Atmosferska je perspektiva nedogled naše dubinske oštine. Ili, gotovo u maniri Castiglioneova *cortegiana*: vid se svodi na našu »taktičnost«.

Kao pogled predmet, kao kavez pticu, tako naslov traži djelo, i katkad ga teško pronalazi. Shakespeareova tragedija Junija Bruta još uvijek nosi krivo, naime Cezarovo, ime, tuži se Nietzsche,²⁴³ *Melankolija* je samo lošiji dio Dürerova bakroreza koji se čitav tako navodno zove, kažu neki interpreti, Veronese je kritiziranu sliku popravio promjenom naslova, Rodin je Mahlerov portret naslovio Mozartovim imenom, Duchampov pisoar blasfemično nazvan Budom postao je politički korektna *Fontana*. Kipari iz Kmera stavljali su različite originalne glave na jedno te isto konvencionalno tijelo, mijenjale su se i glave na tijelu vladara i vladari u sedlu konja.²⁴⁴ Labilna je i tipološka ravnoteža evanđelista na ra-

²⁴¹ Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Beč 1904. (opozicija *optisch – taktisch*, npr. str. 36); Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915. (opozicija *Sehbild – Tastbild*, str. 36).

²⁴² O tzv. Molyneuxovu pitanju i Chesenlenovu slučaju vidjeti: Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven – London 1995, str. 19 i 22-23.

²⁴³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, II, 98, Werke in drei Bänden, II, München 1966, str. 102.

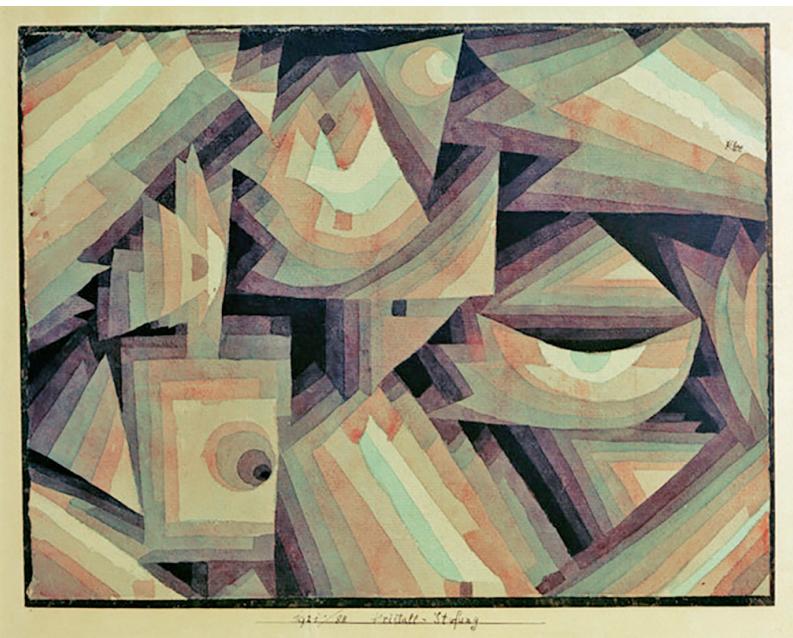
²⁴⁴ Brončani portret Gustava Mahlera (1909) postao je mramorna glava W. A. Mozarta (1914). Prema Rodinovim riječima, Mahlerova je glava mješavini

menima proroka. Ali sve je to jako blizu pravoj *interpretativnoj* naravi imena i naslova. Kao što djelo može biti originalna interpretacija teme, tako naslov može biti originalna interpretacija djela. Kao djelo temu, tako naslov djela može djelo dovesti u pitanje. Naslov od odgonetke može napraviti zagonetku. Naslovi mogu djelu biti *krivi atribut*, ne moraju kazivati ono što djelo jest, nego ono što djelu nedostaje. *Krivi* su naslovi *prave* upotpune djela. Kao da zelenoj boji uime totaliteta nadjenemo crveno ime. Protulik liku doista može biti *protulik!* Tipološke paralele mogu biti neparalelne, mogu neeuklidski konvergirati i divergirati, kao predmeti u fikciji perspektive.

Paul Klee u svojoj *Stvaralačkoj vjeroispovijesti* umjetnost uspoređuje sa Stvaranjem svijeta. Ne ponavlja vidljivo, nego čini vidljivim, a umjetnik, kao onomad Bog, gleda ono što je napravio – i misli si svoje. Na početku je čin, nad činom se javlja zamisao – Kleeovi naslovi dolaze na kraju, to su i asocijacije i disocijacije, no nikako nisu okviri odgovora koje je trebalo ispuniti pitanjima, nego poezija koja je započela »neočekivanim susretom šivaće mašine s kišobranom na stolu za seciranje... Izabravši za utočište nepristupačna mjesta, prekršio je pravila logike i ukoračio u *circulus vitiosus*.«²⁴⁵ U umjetnosti može puhati jugosjeverni vjetar. U teološkoj smo tipologiji bili prepoznali *logiku* komplementarnog kontrasta boja. No Klee je *učinio vidljivom* Wittgensteinovu »logičku besmislicu« *crvenkastozelene boje* (na slici *Kristalno stupnjevanje*, *Kristall-Stufung*, 1921). »Netko tko misli da zna što je crvenkastozeleno, morao bi biti kadar napraviti skalu boja koja počinje s crvenom, a završava sa

na Franklina, Friedricha Velikog i Mozarta. – Pod naslovom »Slučaj Richarda Mutta« (»Mercure de France«, 16. lipnja 1918) Guillaume Apollinaire piše o »stanovitom porculanskom predmetu koji podsjeća na Budu koji sjedi«, o pisaru koji je Marcel Duchamp pod pseudonimom M. Richard Mutt nakonio izložiti kao *Budu kupaonice*. Poslije je taj *ready-made* postao slavan kao *Vodoskok* ili *Fontana*. – O *Glavama iz Kmera* (u pariškom Muzej Guimet) piše André Malraux u *Imaginarnom muzeju* (*Le Musée imaginaire*), Pariz 1947, str. 21.

²⁴⁵ Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1846–1870), *Les Chants de Maldoror* (1869), 1874, djelo koje je Philippe Soupault 1917. otkrio za nadrealiste. Citat je iz VI. pjevanja.



Paul Klee, *Kristall-Stufung*, *Kristalno stupnjevanje*, akvarel na papiru,
Umjetnički muzej, Basel.

zelenom», sumnjičav je Wittgenstein te provokira: »Onome tko je stekao pojam međuboja, tko je ovладао njegovom tehnikom... neka se njemu kaže da izabere ili smiješa crvenkasto-zeleno!«²⁴⁶ Upravo to čini Klee, koji uopće često strukturira sliku kao uzlaznu i silaznu tonsku i kolorističku ljestvicu. Kao u našim uzajamnim neoplatoničkim piramidama, crveni vrh dodiruje zelenu bazu, a zeleni vrh dodiruje crvenu bazu. *Climacus* i *Anticlimacus*! Nije li Wittgensteinov logički nonsens tek pozitivistički inhibirana neoplatonička predodžba o poklapanju suprotnosti? Ne dovodi li Wittgenstein samo u pitanje stari odgovor Nikole Kuzanskog? Nije li nemoguća crvenkastozelena boja *coincidentia oppositorum*?

²⁴⁶ Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, Frankfurt na Majni 1984, opiske 10 i 11. John Gage, *Colour and Meaning*, London 1999, str. 30 i 58.

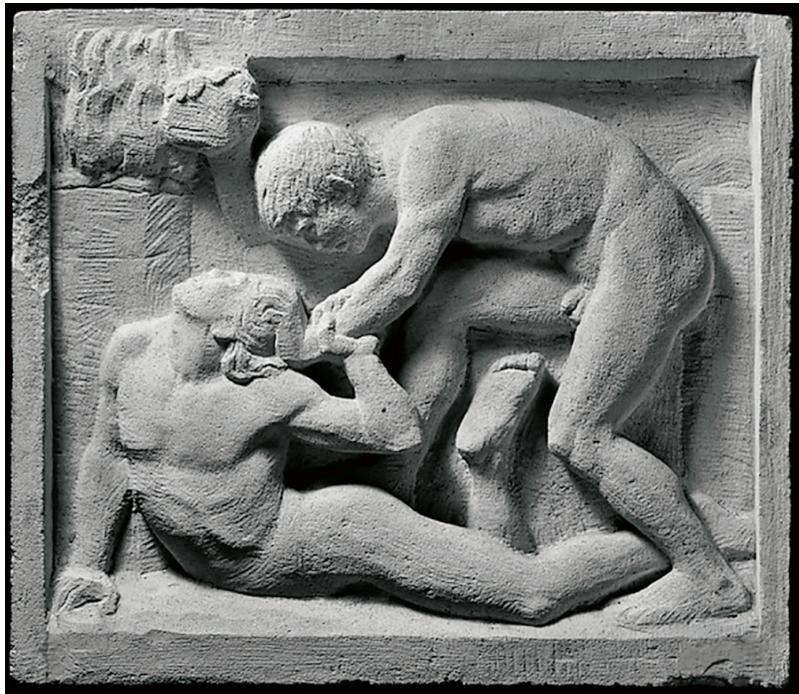
Kako bismo na koncu još jednom potkrijepili logiku naših uzajamnih neoplatoničkih piramida ili uzajamnih vrtložnih stozaca, recimo da nekoć put nije vodio od ruke preko vida do uvida, nego obrnuto. Aristotel kaže da čovjek nije najpametniji zbog ruku, nego da ima ruke zato što je najpametnija životinja. Priroda mu je podarila ruke zbog njegove vještine, a ne da rukama vještini tek stekne. Ruke je dobio zato što jest vješt, a ne kako bi postao vješt. »Jer više priliči aulos dati onome koji na aulosu umije svirati, nego posjedniku aulosa dati auletsku vještinu.«²⁴⁷ Čini se da je ta nepodobna *naknadnost* vještine bila Marsijino prokletstvo – najprije se domogao svirale, a tek je onda na njoj naučio svirati. *Credo ut intelligam!* No za Aristotela je ruka bila i pomalo sentimentalna: »Ruka je takoreći oruđe za oruđa.« Prema njegovu tumaču Boetiju, ruka je za čovjeka ono što je logika za filozofiju: istodobno i *dio* tijela i *oruđe* tijela. I glasnik duše. (Augustin kaže da »tijelo ne opaža ili osjeća, nego duša kroz tijelo kojim se koristi kao glasnikom, kako bi u samoj sebi prikazala ono što joj je dojavljeno izvana«.)²⁴⁸ Marsijini su prsti puhanju davali muzičku mjeru, ruke su mu bile oruđe daha. Kad ruka stane misliti, misli i za druga osjetila. Marljiće ruke može nadmudriti samo apolonska lakomislenost.

Fiedlerovskoj autonomiji stvaralaštva prethodila je romantička autorska sloboda, stvaranje do rastvaranja, »ironička« svevlast autora nad vlastitim djelom. Ali obijest stvaralaštva kompenzirana je mogućnošću interpretacije. Čovjek stvara da bi mogao interpretirati. Kao da se interpretacijom nadoknađuje ono što se stvaralaštvom izgubilo. Ako se usput izgubi djelo, ostaje čovjek, kakav-takov. Za interpretaciju će to biti tek promjena objekta, ne i metode. Umjesto autorove zagonetke imamo autora kao zagonetku. Tumačenje se snova od ikonološke interpretacije razlikuje tek kao psihijatrija od psihologije.

Imajući pred očima Adolfa von Hildebranda i Hansa von Maréesa, stvaraocu prilično teških ruku, Fiedler je teško mogao

²⁴⁷ Aristotel, *O dijelovima životinja (De partibus animalium)*, 687 a.

²⁴⁸ Augustin, *O doslovnom smislu Postanka (De Genesi ad litteram)*, XII, 25.



Adolf von Hildebrand, *Kain i Abel*, vapnenac, 1890, Metropolitan Museum, New York.

zamisliti neprilike koje će stvaralaštvo umjetnosti još prirediti. Opomena Wernera Hofmanna se obistinila, ono sirovo, ružno i divlje ne smije se više nazivati pravim imenom. S obzirom na kasniji razvoj Fiedler je neoprezno rekao da i najbespomoćnije nacrtani obris donosi nešto novo, nešto što prije toga nije postojalo ni u kakvoj predodžbi. Obično kažemo »kreativnost«, pogoršavajući stvar u klasično obrazovanim ušima. »Danas imamo ne samo tečajeve *kreativnog pisanja* za američke sveučilišne prvostupnike, nego i *kreativne faze igranja* u djece, *modne kreatore*, pa čak *kreatcije frizera*«, pisao je 1960. Erwin Panofsky, ljuteći se na profanu upotrebu nekoć svete riječi.²⁴⁹ (Ali i sam je bio *kreiran doktorom*,

²⁴⁹ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, bilj. IV, 67, str. 405.

prema latinskim riječima na doktorskoj promociji: *doctorem creo...*) U suvremenoj umjetnosti, na ramenima tradicije, od stvaralaštva će podjednako stradati značaj umjetnika i značenje njegova djela. Izloženo ali i nagriženo interpretacijom s desne strane, sada je napadnuto i stvaralaštvom s lijeve strane. Rafinirana *sprezzatura* splasnula je na popustljivost prema nepomišljenu slučaju. Oslobođeno blagoslova odozgor, djelo se izložilo prokletstvu odozdol. Nadali smo se nadrealizmu, a dobili smo podrealizam. Stvaralaštvom je djelo postalo interesantno, frapantno i pikantno, a prestalo biti lijepo. Nastavak se može pročitati u kritici moderne umjetnosti katastrofičara Hansa Sedlmayra.²⁵⁰

A ljepota? – Ona se možda posljednji put ozbiljno spominjala zajedno s melankolijom. U »Filozofiji kompozicije«, u manifestu *unatražnjog* pisanja, Edgar Allan Poe kaže: »*Ljepota* je jedino zakonito područje poezije. Najintenzivniji, najuzvišeniji i najčišći užitak kontemplacija je ljepote. A *ton* njezine najviše manifestacije ton je *tuge*. Ma kakva ljepota bila, ona do suza dira osjetljivu dušu. Stoga legitimni ton poezije može biti samo *melankolija*.«²⁵¹

²⁵⁰ Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955, osobito str. 59. Kvalifikativi *pikantno*, *frapantno*, *šokantno* potječu od Friedricha Schlegela. Podjelu na desne i lijeve umjetnike nalazimo kod Ruskina (vidjeti bilj. 203 i *The Stones of Venice*, III, drugo poglavlje): desni su skloni činjenicama bez umjetnosti, lijevi umjetnosti bez činjenica – nacrtu i zamisli.

²⁵¹ Edgar Allan Poe, »Filozofija kompozicije«, prijevod Ivana Slamniga, u: *Edgar Allan Poe, Djela*, III, Zagreb 1986, str. 255.