
Predrag Finci



O NEKIM
SPOREDNIM
STVARIMA

ON SPORE STVA

Predrag Finci

NEKIM
EDNIM
ARIMA

Damjani

O nekim sporednim stvarima

Autor: Predrag Finci © sva prava pridržava

Design: Dragan S. Stefanović (2015.)

Knjiga je prvi put objavljena u

IK Veselin Masleša, Sarajevo 1990.

UDK 886.1/2-4; ISBN 86-21-00424-0

S a d r Ź a j

1 Umjetnikova radionica	16
2 Sredstvo za rad	24
3 Ime djela, potpis autora	31
4 Posveta	39
5 Moto	46
6 Iz druge ruke	47
7 Pohvala skribomaniji	53
8 Ulični artisti	66
9 Imprimatur	75
10 Nagrada	84
11 Terorizam kulturne rubrike	93
12 Oglašavanje i pozivanje	103
13 Otmene i druge dvorane	118
14 Uloga tehničkog osoblja	128
15 Igrokaz pauze	137
16 Aplauz, zatim muk	146
17 Okvir slike	156
18 Indeks	166
19 Vesela rasprodaja nevolje	170
20 Glumac gleda film	176
21 Knjiga – izdajica	183

.....

(Započinjem s jednom suvišnom riječju. Suvišnom ukoliko je svaki uvod suvišan a neophodan. Neophodan ako je artikuliranje pitanja i najava teme; suvišan i nepotreban ako ponovo proizlazi iz cjeline teksta, a nametljiv i netočan ako to nije slučaj. Zato čitalac može odmah preskočiti ove redove. Može, ukoliko svaki uvod u jednom dubljem smislu nije prolegomena za ono što nikada do kraja neće biti rečeno...)

.....

Sve što jest zasluŹuje da bude imenovano. A ono što je imenovano, zahtijeva da bude mišljeno. U ovim uobičajenim tvrdnjama ne bi bilo ničega spornog kada našoj misaonoj pažnji ne bi izmicalo ono što se ne smatra bitnim. Zašto bih se zamarao marginalnim – pita se s pravom mislilac – kada postoje preča pitanja koja valja razvidjeti... NuŹda odgovaranja na bitna pitanja odagnala je pogled od svega što ne pripada biti. Na tom uvjerenju je tradicionalna filozofija, a njoj sljedstevno i estetika, sazdala svoje oholo uvjerenje da sve što ne pripada aristokratizmu Uma nije ni dostojno mišljenja. Utemeljivši se na ideji Logosa, filozofija je stala odbacivati sve što nije na uman naćin, a samo ono što je na uman naćin moŹe i zasluŹuje da bude obuhvaćeno kategorijalnim govorom. Ova meritornost uma će potom rezultirati prezirućim umom, koji će u trijumfalnom napredovanju ka svojim najvišim određenjima beskompromisno izgaziti sve što ne smatra dostojnim, sebi i svoje krajnje svrhe. Ta duhovna militantnost, u ćijim izrićajima se prepliće filozofska i voj-

nička terminologija, krči put ka Apsolutnom koje ukida Razliku, ka onom totalitetu smisla u kome nema mjesta za drugačije, ka onom surovom idealizmu koji odbacuje sve što ne pripada idealitetu. Aristokratizam duha naličuje stvarnom aristokratizmu: autoritativan, arogantan, često brzopleto selektivan, svaki aristokratizam je olako odbacivao sve što nije smatrao dostojnim sebe samog. Razabirući sliku svijeta u svom vlastitom liku, on dopušta da mu izmakne „svijet”. Nijedan idealizam ne obmanjuje toliko drugog, koliko sebe samog. On je svoja vlastita granica. Odagnavši sve što mu ne pripada, on postaje žrtva onoga što odbacuje. Ideji uma kao totalizirajućeg znanja ne samo da izmiče ono nemišljeno nego čak i ono prezre-
no, određujući poziciju i važenje moći uma. Samo tako je objašnjivo neviđeno iznenađenje koje je izazvala pojava Marxovog djela, jer je u njemu pogled bio usmjeren ka onome što je do tada, premda određujuće, ipak ostalo zanemareno: problematični karakter ekonomske egzistencije je svaki idealizam zaobilazio ne samo zato što u njemu nije bilo ničega uzvišenog, već i zato što duh koji

idealizira i romantizira nije prezirao ništa više od života u njegovoj neposrednosti. Krićka filozofija je brzo došla do zaključka da ono što je do tada bilo prezreno mora ući u sklop misaonog interesa, pošto je i samu filozofiju, barem u izvjesnom smislu, uspostavio „banalitet” kao od sebe različito, budući da je filozofija kritika banaliteta i njegova „posljedica”. Dok je filozofija u stavu idealizacije, ona prezire u osnovi ono što je elementarno ljudsko. Tako je nastala ideja da se od laži, subjektivizma, kića, privida, neposrednosti i svakojakih slabosti čovjek može izbaviti prosvjećivanjem, ali je krićka filozofija pokazala da je i sama ideja prosvjećenosti lažna i neumna. Postepeno je sazrela sumnja u logos kao mjeru stvari: idejom Uma prikriva se prava ljudska priroda, a izvan njenog pojma cjeline ostaje neumišljeno ono što je određujuće. Upravo je nekadašnji govor o „bitnom” pokazao da moramo voditi računa i o „nebitnom”, jer se samo tako filozofski diskurs neće pretvoriti u terorizam „viših istina”.

.....

Do sličnih rezultata dolazi i suvremena estetika. Prevalivši put od estetike kao *cogniscendia inferior*, preko moći suđenja kao veze između čistog i praktičnog uma, do estetike kao „nauke o umjetnosti”, koja svoje puno značenje ima tek unutar sistema što je također samo konstitutivni dio filozofske cjeline, odnosno Apsolutnog znanja, estetika se napokon otrgla od svog podvojenog stajališta, zamijenivši potragu za apsolutnim utemeljenjem u višim duhovnim formama meditacijom o umjetnosti kao slobodnoj djelatnosti. Mnogobrojne opasnosti su vrebale estetiku kao izdvojeno misaono područje. Da pobrojam samo neke: estetika je, kao pokušaj strogog definiranja pojmova, ostajala nužno tradicionalistička u odnosu na izmjenu umjetničke prakse, koja se izgrađivala po svojim vlastitim zakonima; estetika se postavljala kao apriorno znanje o tome što jest umjetnost; ovo „jest” je regulativno i, kao takvo, propisivačko, bez obzira da li se odnosi na biće, sistem, ili sam fenomen; umjetnost tada mora biti shvaćena kao kanon a kritičar, shodno tome,

kao povlašteni procjenjivač, koji svojim autoritetom osigurava legitimnost umjetničkom djelu; sama umjetnost, pod utjecajem romantizma, stiče status „sakralnog”, koje ne samo da je „iznad” već je i „izvan života”; za ovim je slijedila ideja o djelu po sebi – ideja o djelu izvan historije, o djelu koje nije samo transcendirajuće u odnosu na stvarno, nego je i po svom nastanku neuvjetovano bilo čime do svojom vlastitom prirodom; otuda je lako učinjen onaj korak kojim je vađenje umjetnosti svedeno na njenu estetsku dimenziju, a njeno značenje od obrednog i životnog preokrenuto u ceremonijalno i umrtvljeno u institucionalnom. U želji da se istraži bitno, ograničeno je i samo polje estetskog. Umjetničko djelo je reducirano na svoju „bit”, a iz pojma umjetnosti su prognani čitavi rodovi, žanrovi i „profane” umjetničke forme, odnosno sve što se nije moglo podvesti pod kategorije neospornog i uzvišenog. Ali, dok se iz ovakvog stava izrodila ideja o umjetnosti kao nečemu što je veliko, teško i ozbiljno, o nečemu što je gotovo na karikaturalan način svečano i dostojno divljenja, novija istraživanja sve više ukazuju da je umjet-

nost jedna „posebna običnost”, jedna igra koja je na neraskidiv način povezana sa samim životom, jednako kao što je i sama na osobit način „život”. Ako bi se moglo reći da je i koncept „otvorenosti”, koji je zahvatio svu filozofiju, a estetsko posebno, ostao „otvorenost” samo za ona pitanja koja su nam namrijeli veliki majstori filozofiranja, onda bi ipak trebalo primijetiti da suvremeno mišljenje više ne zagovara postojanje privilegiranih tema i kapitalnih problema. Sve može biti predmet mišljenja i sve je mišljenja dostojno. Jest da se može tvrditi kako temeljitost sve obuhvata iz jednog dubljeg uvida, ali upravo temeljno razmatranje umjetnosti i posebnosti djela traži da ne potonemo u njihovu „bit”, već da uočimo i marginalno, da svratimo pogled i na uvjetno nevažno... A o tome je ovdje riječ.

.....

Riječ je dakle o nekim sporednim stvarima. O onome što je ostalo na rubu misaonog interesa, o onome što je zbog svoje prividne jednostavnosti bilo podcjenjivano i prezreno. Ako bi se tema ovih redova mogla svesti pod jedan nazivnik, onda bi možda najprimjerenije bilo

reći da se pažnja usmjerava ka detalju koji je marginalni pratilac umjetničkog djela, ali je neodvojiv od umjetničke prakse, bilo da je u pitanju „okolnost” u koju je umjetnik situiran, bilo da je u pitanju, a o tome je ovdje nadasve riječ, priroda estetskih epifenomena, ili, napokon, stvaraočeva autorecepcija djela. Umjetnost se, naročito suvremena, okrenula marginalnom, pa zašto bi se toga klonila estetska razmišljanja koja se u nju kunu? Misao o marginalnom ne dozvoljava da budemo uhvaćeni u zamku sakralne čistoće djela: djelo nije samo svoje, već i svoja okolnosti. Doduše, jedan prikazivač s pravom kaže za Pirandella da je imao „navodno tragičan život”. Okolnosti nastanka djela njegovog receptora mogu i da ne zanimaju, jer je težište na djelu a ne na njegovom autoru, premda one ipak osvjetljavaju i porijeklo samog djela. Zato detalj otkriva još jedan od načina upućenosti djela na fakticitet, a i vlastitu „faktičnost” djela. Na svoj način i estetski epifenomeni dokazuju „stvarnost” djela i njegovu ovisnost o društvenom, kao i pripadnost samom fenomenu iz koga su ponikli, jer bi bez ovih epifenomena i samo djelo ostalo

necjelovito, nezaštićeno, čak onemogućeno.

.....

Djelo nije samo u djelu, već i izvan njega, u svemu što mu prethodi i slijedi, u svemu što ga okružuje. Djelo jest važeće i bez svog epifenomena, ali nastaje tek u suradnji s njim i tek s njim stiče status djela. Ovaj detalj, koji doduše ne otkriva cjelinu a cjelinom često biva prikriven, ostaje zanemaren uglavnom stoga što nam pokazuje svoje značenje. Dovoljno je na njega ukazati da bismo pokazali što on jest! Ako pri tome epifenomeni i ne kazuju ništa o biti umjetnosti, oni se ipak odnose na umjetnost i postoje zahvaljujući fenomenu umjetnosti, te i otuda saznajemo ponešto o samoj umjetnosti: kao „prirodni okoliš“ djela, oni izvire iz bića fenomena i jesu po fenomenu; premda nisu bitno, oni pripadaju biti, jesu po biti i upućuju na bit. Otuda se i u kazivanju o sporednom samo prividno udaljavamo od „glavnog“. Djelo ostaje u središtu našeg interesa, ali sada na način nepostojeće apsolutnosti, čijem istraživanju više nije primjeren sistem već sistematičnost u kojoj detalj stiče pravo postojanja, a

sama estetika, koja odbacuje jednu prethodnu datost i zadatast, postaje meditacija o umjetnosti na način umjetnosti: ona stvara svoj predmet jednako koliko i predmet nju.

.....

p.s.

.....

Za slovom o sporednom slijedi niz tekstova, u osnovi niz napomena. U njima se – bez obzira da li je u pitanju anarhična dosljednost ili nemoć – ne zastupa nikakva prethodna teza, niti se brani i dokazuje neko nepokolebljivo stajalište. Čak je i centralna tema samo uvjetno dana i samo način da se otvorimo prema onome što je ostalo u zapečku našeg duhovnog interesa. Jer, i poslije svega će ostati pitanje: što je sadržaj napomene? I da li je baš ovo njen tekst?

1

Umjetnikova radionica

.....

Umjetnik je majstor. Tako ga često i oslovljavaju. Ovo oslovljavanje, vezano za izvorni status i umijeće stvaraoca, pobuđuje još jednu asocijaciju, kojom se umjetnička djelatnosti smješta u prostor posebne radionice. Smatra se da je atelje predio u kome umjetnik, s onu stranu svake vreve, izgrađuje svoje djelo u dostojanstvenoj samoći. Na ovakav pogled nadovezuju se predstave o ateljeu kao rezervatu, tajnovitom skrovištu ili kužnoj jazbini, gdje se u umjetnikovoj proizvodnoj djelatnosti sustižu zanatstvo, alkemičarske vještine i skandaloznost. Svaki od ovih iskaza može pronaći argument za svoju potporu. Umjetnik, međutim, na atelje gleda mnogo jednostavnije, istovremeno znajući da je u njemu sve mnogo složenije.

.....

Atelje je za umjetnika realnost. Oni koji su prošli kroz muku siromaškog dovijanja dobro znaju o kakvoj „realnosti” je riječ. U društvenom sistemu u kojem je potpuno obesnažena i obespravljena svaka duhovna djelatnost, rješenje problema „radnog prostora” ne spada u neophodnu prethodnu pretpostavku uspješnog ostvarenja stvaralačkog čina, već u često nedostižni materijalni cilj cjelokupnog životnog napora. Od takve nedaće stvaraoci su nastojali načiniti prednost, romantizirajući sliku o umjetniku-boemu, čiju genijalnost nije mogla omesti nikakva vanjska okolnost, što su s radošću prihvatili i oni koji su ih unižavali i iskorištavali, uvjeravajući da je za svakog čovjeka od duha neimaština pravi poticaj, bez koga stvaralac i ne bi bio ono što jest. Stvorena je bajka o umjetnosti kao natprirodnoj pojavi i umjetniku kao neprirodnom biću. Iz ovih ili onih razloga umjetnik je proglašen za osobu kojoj su daleke svakodnevne društvene potrebe, a prednosti posebno. No, upravo potreba za ateljeom, čiji nedostatak može postati prava mora, dokazuje

„socijalnost” i „materijalnost” umjetnikovog položaja. Takozvane „objektivne okolnosti” ne mogu nikada do kraja spriječiti ostvarenje djela, ali ga mogu okrnjiti. Raspolažanje „adekvatnim radnim prostorom” spada stvaraocu u onu vrstu okolnosti koje omogućavaju razmah njegovog dara, iako naravno, posjedovanje ili nemanje ateljea nije dovoljni uvjet da djelo bude ostvareno niti zadovoljavajuće opravdanje što ono nije sačinjeno. Atelje prije svega ima funkcionalni, praktični karakter: u njemu se umjetnik smješta. Ali, tu ničeg od malograđanskog stanovanja. Atelier (od astella, daščica) jest radionica, doduše ovdje ne zanatlijska, nego stvaralačka. U tom prostoru rađa se djelo kojemu sve treba biti u službi. Sa sjevera dopire svjetlo, obasjavajući raspeto platno na koje će slikar upisati svoju muku, osvjetljavajući čudesni raspored stvari – sve one stalke, stolove, zastore, paravane, podije, praktikable i neočekivane predmete – čiji je prividni kaos u službi stvaralačkog rada. Samo se neupućenom čini da se u ateljeu širi zadah nereda, jer ne shvaća da se radi o posebnom načinu postojanja stvari, jednako kao što sa podsmje-

hom dočekuje umjetnikovu rastresenost, ne razabirući da je stvaraočeva odsutnost od svakodnevnog znak jedne dublje sabranosti. Umjetnik se pred takvim i inim nerazumijevanjem ograđuje zidovima svoga ateljea; atelje je sklonište u kome je umjetnik sam sa svojim iskusem.

.....

Sve je za umjetnika u ateljeu: i priroda, i modeli, i objekti, i prijatelji, i publika... cijeli svijet je na okupu; sve se pred stvaraočem odvija dok motri u vizije i dodiruje duhove. Zaštićen od vanjskog okoliša, a opkoljen dobroćudnim utvarama, gledajući istovremeno u mnoge mogućnosti od kojih svaka ima podjednako pravo na postojanje, a samo će jedna postojati, stvaralac osjetiti onu vrstu napetosti kakva sapne biće pred izazovom neznanog, premda već prisnog djela. Sada će sve postati pokus. Već otrcanu krilaticu o iskušenju prve stranice i svakog prvog stvaralačkog koraka (što su, uostalom, daleko više nada nego neizvjesnost) spominjem samo utoliko što tada stvaralac staje pred prazninu u koju valja upisati biće. Ta praznina je samo jedna strana stvaralačkog

procesa – strana materijala kojim se umjetnik služi. Ova opaska o materijalu više pristaje uz uvid promatrača, koga uglavnom malo zanima tehnologija i materijal djela, nego uz stajalište izvođača, jer ovaj drugi, kada prema određenom materijalu osjeti sklonost a u samom materijalu izazov, nikada od materijala neće praviti puku materijalnost: stvaralac ne upotrebljava materijal da bi se njime okoristio, već da bi ga ponovo stvorio. Zato se on u susretu sa materijalom na drugi način susreće sa sobom samim, jer je, sada, figurativno rečeno, „materijal” umjetnika umjetnik sâm.

.....

Suočavanje sa materijalom svaki stvaralac u svojoj radionici osjeti na svoj način – pisac za stolom pred bjelinom papira, violinista u sali za probe pred javorom instrumenta, a glumac, drastično, pred vlastitim tijelom. U ovom sučeljavanju odluka je već donesena. Ali i kad je donesena, iskušenje nije otklonjeno. Nije, jer varljivi stvaralački mir raznosi kovitlac činjenja; nije, jer početnu muku sustiže radost djelanja; nije, jer spokoj ostvarenog

opet razdrma neiscrpna bit stvaralaštva. Niti je prvi korak početak, niti se zavisnim put okončava: sve je uvijek nanovo na probi. Zato stvaralac uvijek poput prvog puta staje pred izazov djela. Sve mu se tek otkriva, on sve tek vidi i osluškuje dok usplahireno kruži po ateljeu kružeći oko sebe samog, nastojeći u ritmu svijeta razaznati vlastiti otkucaj. Još proviruje prema „svom jablanu”, prema okolišu koji mu je postao toliko prisan da ga više i ne opaža, još prebire i rovari („Mehr Licht!”) po onome što mu je najbliže a stalno izmiče, još tumara jer se namjera otima: ideja neće u riječ, vizija ne može u oblik... Tek kada pišćev junak povede svog autora, kada uloga ponese glumca, kada potez ovlada slikarom, tek tada je djelo započeto. Od tog trenutka ne gospodari više stvaralac djelom, već stvaranje tvorcem.

.....

Spoj dara i dugog strpljenja rađa djelo. Stvaralac se povlači u osamu ateljea da bi prionuo poslu u kome je svaki trenutak djelatan, povlači se da bi sve još jednom sagledao iz daljine, povlači se da bi stao sam pred

sebe, da bi bio svoje ogledalo iz koga treperi neočekivani lik njega samog. Oslobođen svih stega, bez svog trnovitog oreola i javne maske, umjetnik u ateljeu postaje svoj vlastiti saveznik i protivnik, postaje onaj koji se istovremeno izgrađuje i ništi dok goneta tajnu onoga što nikada odgonetnuti neće. U stvaralačkom procesu, u kome je sve ranjivo (pa otuda nijedan autor ne voli da mu zaviruju u skice onoga što će tek nastati), stvaralac iskušava i sebe i djelo kao svoje vlastito drugo. Tada sve u ateljeu dobiva maestrovo obilježje, sve nosi znak njegove stvaralačke egzistencije. Otuda ne treba da čudi ustreptalost posjetilaca Goetheove spomen-kuće ili Delacroixovog ateljea na Place Furstenberg, koji kao da očekuju da iz sačuvanih rasporeda stvari ponovo iščili duh njihovog nekadašnjeg posjednika, kao da se nadaju da će im radionica otkriti tajnu djela. Doduše, i kritičar sklon biografskoj metodi rado zalazi u umjetnikov radni prostor, jer zna da u ateljeu umjetnik „živi”, jer zna da atelje za njega nikada nije puka okolnost, već i naznaka ostvarenja jednog svijeta. Ali, atelje više prikriva nego što otkriva. Umjetnik sve

svoje sobom nosi i nikada ne uradi ono što već nije bilo u njemu. On je svoj vlastiti prostor, a njegova radionica posvuda. Iako svako okruženje može biti atelje, ipak se umjetnik tek u njemu, skriven i zaštićen, usuđuje da ogoli sve svoje dvojbe i iskušenja. Udomljena u djelu, muka stvaranja ostaje optočena u predjelima autorove intime. Sav nemir koji je pratio nastajanje djela, primiren je i utajen u dovršenom djelu. Stvoreno je maska u kojoj razabiremo njenog tvorca.

2

Sredstvo za rad

.....

Namjerno koristim ovaj termin, ma kako izgledao rogobatno i neprimjeren temi. Veza alata i zanata, prisutna u jednoj maksimi narodnog mudroslovlja, i u govoru o stvaralaštvu ima svoje opravdanje. Jasno je da bi bez tehničke strane izvedbe, bez oblikovanja u materiji i korištenja pristupačnih sredstava autoru bilo nemoguće ostvariti zamišljeno djelo. I „materijalnost“ artističkog čina dokazuje da djelo nije proizvod „čistog duha“. Da toga nije, stvaralaštvo bi ostalo na nivou „ideje“, u domenu subjektivnog neiskazanog doživljaja. Djelo ne bi ni postojalo. Ova ovisnost u upotrebi materijala ne smije biti suviše naglašavana, jer sredstva imaju inicijalnu ali tek djelomičnu participaciju u konačnom obliku djela. Jedna od karakteristika diletantske svijesti jest prenaplašena vjera u presudnu ulogu alatke u ostvarenju djela, prem-

da obično i laik brzo ustanovi da ono što nedostaje nije materija već ruka majstora. Brzopleti a naivni početnici požure da nakrcaju pretince najboljim papirom, usplahireno kupuju Van Goghove boje, čeznu za Canonovim kamerama... sve dok ne shvate da im nikakvo sredstvo samo po sebi neće pribaviti cilj o kome su sanjarili, pa se stanu pravdati „okolnostima“ i „nedostatkom inspiracije“, iako su još jedanput samo potvrdili da drveni sanduci ne čine da njihov posjednik dosegne nivo dara Thomasa Wolfea. Doduše, ni vrhunski majstor ne krije svoj respekt prema materijalu, s tom razlikom što on zna njegovu upotrebnu vrijednost. Niko kao pisac ne cijeni dobar papir, niko kao slikar dobro impregnirano platno, ali samo zato jer ga umiju upotrijebiti kao sredstvo. Materijal stvaraocu služi. On se posluži materijalom da bi u njega upisao vlastiti svijet, u tkivo neorganskog urezao biće, da bi u liku stvari tkao tako daleko a blisko mu ime iskona: pra-tvar, Ursa-che, arché. Materijal je meštru pretpostavka tvorenja bića djela.

.....

Stvaralac oživljava tvar. On udahnuje život bjelini papira i grubosti kamena. Čak izjavljuje da ga sama materija poziva i nagovara da u nju nastani Biće, da od nje načini oblik. Sam materijal stvaraoca zavodi, pruža mu otpor, podaje mu se...Vremenom umjetnik ovlada njegovim tajnama, ali ne da bi ga podčinio, ne da bi se njime rutinski služio, već da bi u prirodu tvari unio svoj vlastiti lik. Susret između stvaraočeve duhovnosti i materijala njenog ostvarenja izraste u djelo. Veza duhovnog i materijalnog obećava vječnost, pa „rukopisi ne gore“, jer duhovnost čini materiju živom, pa bi trebao da „vrisne ovaj papir...“. Jedna anegdota o Michelangelu na još izraženiji način potvrđuje prisustvo hилоzoističkog stajališta u stvaraočevom odnosu prema tvari. Pripovijeda se da je meštar običavao reći kako se njegovi kipovi već nalaze u bezličnom kamenu, samo ih iz njega valja osloboditi. Nadalje se ispreda da je, dovršivši svog veličanstvenog Moj-sija, Michelangelo ostao na trenutak zagledan u čudnovati lik proroka, a onda čekićem udario skulpturu u koljeno:

„A sad progovori...“. Trag ovog udarca ponovo vodi ka saznanju da stvaralac u materiji neće da podražava stvarnost, već da je oblikuje u samu stvarnost i da svoje djelo učini živim po sebi. I tako dalje...

.....

Uvažavanje funkcije materijala u umjetničkoj produkciji jest uvažavanje nužnih pretpostavki za razvoj stvaralačke djelatnosti. Posjedovanje neophodnih alatki i materijala ovdje nije u cilju potrošnje ili gomilanja stečenih dobara, jer niti se materija od koje se stvara umjetničko djelo „potroši“ niti njen stvaralac želi da je zadrži za sebe kao „posjed“. Materija omogućava pojavljivanje duhovne egzistencije. U njoj je ona ostvarena, a i sama materija na novi način uspostavljena: preoblikovana u lik umjetničkog djela, ona se otvara pogledu Drugog.

.....

Dosad pretpostavljam da je materija nešto čime umjetnik uvijek raspolaže. Ali očito nije tako. Nijedno društvo nije spremno da unaprijed pokloni povjerenje umjetniku, nego ga – naprotiv – prečesto i predugo nago-

ni da se bori za pribavljanje osnovnih materijalnih pretpostavki, kojih se mnogi stvaralac ne domogne ni kada je već uveliko ostvario svoj opus, jer ga društvo i tada nehaljno tretira kao „pticu nebesku“. Čak se smatra da je oskudica pravi poticaj za stvaralačku domišljatost a neimaština prilika da se vježba duhovni asketizam. Uz ovo ide i uobičajena sumnjičavost u „moralni lik“ umjetnika i nevjericu u svrhovitost njegovog djela, što sve zajedno ima za posljedicu marginalizaciju njegovog društvenog statusa. Stvaralac je ponekad ugledan, gotovo nikad utjecajan. Koliko puta je morao uvjeravati ravnodušnog financijera da je dvorana neophodna teatru, dokazivati cariniku da je platno slikarski materijal, moljati da bi uopće što-god zaradio... Takav stvaralac suviše dobro zna da mu tek raspolaganje neophodnim sredstvima – i onim za rad i onim za osnovno održanje egzistencije – omogućava slobodni zamah njegovog talenta. Ako nadaren umjetnik zbog nečeg može osjetiti zavist prema svom društveno promoviranom kolegi, onda je to prije svega zbog njegove olakšane mogućnosti realizacije djela: tek tamo gdje stva-

ralaštvo ne trpi od vanjske prikraćenosti moguć je sklad između želje i mogućnosti.

.....

Ova dostupnost materijalnog nema samo funkciju pretpostavke u ostvarenju djela već zauzima vidno mjesto i u napredovanju ostvarenja stvaraočeve ideje. Primjer onih umjetnosti – kao što je film, slikarstvo, pa i muzika – čije je obogaćenje izraza vezano i uz tehnološki razvoj njegovih sredstava, to jasno dokazuje. Kamera, akrilik, kompjuter – sve su to tehnička sredstva koja transformiraju tradicionalni umjetnički izraz. Ona receptora mogu i da ne zanimaju, on može i da ih ne primijeti, ali umjetniku moraju biti na raspolaganju. A tada, kada su mu sva sredstva dostupna, umjetnik između svoje namjere i ostvarenja djela ima „još samo“ svoju vlastitu sposobnost: svoje umijeće i dar, što su u osnovi njegova osnovna „sredstva“. Što je više obuzet stvaralaštvom, umjetnik je sve manje „svoj“ a sve više vođen djelom koje stvara, sve dok i sam ne bude u vlasti djela, sve dok ne postane njegovo „sredstvo“. Takav zna da nema pravila u korištenju

materijala, jer se „pravila“ uvijek nanovo ispisuju, u toku samog stvaralačkog procesa, kao što zna da ne postoji u stvaralaštvu sredstvo koje bi unaprijed obećavalo ostvarenje djela, jer tek ostvareno daje smisao upotrijebljenom sredstvu. Zato se stvaralac s brižnošću odnosi prema svemu što naziva svojim „sredstvima za rad“. Više i nije riječ samo o materijalnim predmetima kojima se koristi: riječ je i o navikama koje upotpunjavaju njegov stvaralački ritual, riječ je i o formiranju štimunga u kakvom osjeća potpunu disponiranost, napokon i o mediju vlastitog izraza, prema kome mora biti posebno pažljiv. Čak i kada izjavljuje da je najbolja ona knjiga koju nije i neće napisati, čak i kada misli da bi najbolji bio onaj spis koji bi bio neprekidno ispisivan, brisan i ponovo pisan, čak i tada – ili naročito tada – on gaji povjerenje i brižnu nadu da će u materiju udjenuti smisao oblika – smisao slova. On zna da stvaralac, za razliku od diletanta, nikad ne iskorištava materiju upropaštavajući je. Da je ne oplemenjuje, odavno bi od svog poduhvata odustao.

3

Ime djela, potpis autora

.....

Prvo se napiše vlastito ime, zatim naslov djela. Odatle, misli s pravom čitalac, knjiga započinje. Pisac, međutim zna da se ovaj stvarni početak djela teško ostvaruje u početku djelovanja; teško kada je u pitanju naslov, još teže kada je u pitanju upisivanje vlastitog imena. Ova muka odgađanja nije slučajna. Najprije s naslovom. Smatralo se, još od Adama, da ljudi koji daju imena imaju posvećeno značenje i vlast nad imenovanim: bogovi, gospodari, očevi, napokon stvaraoci. Ime je bilo pratilac i simbol ličnosti, identično s dušom i spojeno s magičnim primislama. U značenju imena skrivala se tajna ljudske sudbine i karaktera. Ime je određujuće po biće, u njemu je biće sadržano. Ponešto od toga mori i autora djela, jer će imenom djelo biti definitivno označeno i upisano u registar značenja. Od tog trenutka djelo će biti oslovljavano

naslovom. Nije u pitanju neki puki naziv: pod naslovom upućeni uvijek podrazumijeva cijeli jedan sklop događaja, jedno biće, jedan svijet. Zato je često kolebanje oko izbora imena. Doduše, iz različitih razloga.

.....

Priroda naslova je najprije određena prirodom, odnosno vrstom samoga djela. U takozvanim egzaktnim naukama se može tolerirati deskriptivni, obično predug naslov, kojim se izravno želi uvesti u problematiku samog djela, dok je takav naslov – ukoliko nije riječ o namjernom karikiranju – u duhovnim naukama, a umjetnosti pogotovo, rogobatan i suvišan. Naslov treba da bude upečatljiv, ekonomičan, ekspresivan i indikativan. Njegova funkcija je funkcija najave. Otuda naslov najčešće predstavlja jednostavno konstatiranje sadržaja djela. Naslovom se nagoviješta ili čak jasno oglašava i usmjerava tema spisa. Tako se u filozofskoj literaturi za adekvatan naslov može uzeti onaj koji na taj način najavljuje djelo da sam iz njega ponovo proizlazi. Hegelova Fenomenologija duha je lijep primjer koincidencije između djela i

njegovog imena: tema koja stoji u naslovu u potpunosti se razvija kroz cjelinu djela, da bi svoj puni oblik stekla tek na kraju iz koga ponovo proizlazi. U filozofskom poslu se nastoji da naslov bude lema u svom prvom značenju, odnosno da bude tako sročan da se njime lapidarno iskaže ono o čemu je u djelu riječ.

.....

Ovakva eksplicitnost umjetnosti ni u nadijevanju naslova nije neophodna. Premda su mnogobrojni primjeri bukvalnog nagovještaja osnovne teme djela, naročito u stvaralaštvu starijih vremena, umjetnost je ipak sebi zadržala pravo da naslovom daleko više skriva nego što otkriva. Nijedan naslov, naravno, ne može iskazati „sve“, ali je onaj u umjetnosti ponajviše ostao samo diskretni nagovještaj. Čak i kada su na ovojnici bila ispisivana kakva važna obavještenja, o nekoj obitelji, opasnim vezama ili ubojstvu u toj i toj ulici, i tada se čitalac provokativnim naslovom nastojao samo uvući u klopku radnje. I dok mlađan literat prvo raspali neki gromki naslov, iza koga obično zjapi provalija, iskusan pisac naslo-

vom prvenstveno nastoji da centrira osnovnu temu djela. Takvom obuhvatnošću postiže se organska veza naslova i tkiva djela. Ali, iako se ovakav postupak pokazao kao svrsishodan, iako je često rezultirao atraktivnošću i efektnošću, stvaralačko iskustvo je ipak iznjedrila svijest o izlišnosti naslova kao „ogledala predmeta“. Dok je u nauci naslov nužno u adekvaciji sa svojim predmetom, u poetici je „slobodan“ u odnosu na djelo koje zastupa. O tome dovoljno svjedoči uvijek metaforični jezik umjetnosti. U takvom jeziku je izborena i mogućnost za slobodno poigravanje značenjima, pa otuda nije rijetkost da umjetničke tvorevine bivaju krštene potpuno proizvoljno odabranim a često i zbunjujućim imenima, čija je veza sa djelom ostajala samo posredna, formalna i vanjska, ili čak sasvim suprotna imenu koje bi trebalo da zastupa djelo. U kompozitorskoj djelatnosti odavno je uobičajena upotreba formalnog, nereferencijalnog naslova, jer je svaka referencijalnost koja se mogla razabrati u imenu kakve sonate ili simfonije potpirivala laičko razumijevanje muzike. Literarni moment naslova, uziman često za ključ u

tumačenju djela, iščezava i iz konkretnog slikarstva, postajući i sam „apstraktan“ i „muzikalan“: Kompozicija I Kandinskog je rezultat nastojanja da se na slici opredmeti „unutarnja harmonija“; Kompozicija I ne dopušta da o njenom značenju referira riječ, nego njena vlastita likovnost. Naslovom se čak upućuje na nešto što djelo nije, ali što jest njegova intencija. Smisao se, uostalom, ne iskazuje u imenu, već u biću djela. Naslov nije opis, nego oznaka. Ali ono što jest mora imati ime. Ono se može zamisliti, ali se ne može dati prije no što egzistencija bića postane realna. Tek dovršeno biće djela može ponijeti puni teret onog smisla koji je autor skrio pod nekim imenom. Tada se po imenu djelo identificira, ali se po djelu pamti ime.

.....

Ima doduše djela bez naslova, koja označavamo i svrstavamo po imenu njihovog autora. Ima i takvih, kakva je Aristotelova Metafizika, kojima njihov pisac nije dao ime, ali su djelu ipak pristali jer su očuvali njegov duhovni integritet. Kada djelo imenuje urednik, izdavač ili producent, trebalo bi da brinu o prirodi djela i njegovog

tvorca, e da djelo ne bi bilo okrnjeno. Cjelovitost djela, pak, slobodan pisac ovjerava svojim potpisom. Ime autora jest na početku knjige, ali se potpis stavlja tek kada je djelo dovršeno. Autor svojim potpisom djelo odobrava, jamčeći da je u pitanju djelo koje je u skladu sa njegovom stvaralačkom savješću. Njegov potpis čini djelo relevantnim. Nije jedan slučaj da su razni eksperti izgubili svaki respekt prema nekoj duhovnoj tvorevini onoga trenutka kada je ustanovljeno da njena atribucija nije bila točna. A kao što bi tada iščezlo svako intelektualno divljenje i zanosno dopadanje, tako bi ono naglo izbilo kada bi se ustanovilo da je neko zanemareno djelo „autentično“ (još jedan od dokaza da povijesne i estetske vrijednosti nisu u suglasju!). Slava djela je slava imena, a slava imena slava djela. Ova sprega je podjednako pogodovala, u likovnim umjetnostima posebno, razmahu ideje o originalu, kao o jednom i neponovljivom biću, i originalu kao jedinstvenoj materijalnoj vrijednosti čija unikatnost određuje njegovu prodajnu cijenu. Upravo je ovaj drugi moment naročito potakao plimu falsifikatora, koji su posebnu pažnju

posvećivali oponašanju autorovog potpisa, potpisa koji je čak i izvan djela stekao status kolekcionarske vrijednosti, jer se sama ličnost potpisanog smatra za „rijetkost“: Dali-jev uokviren potpis se prodaje poput kakve dobre grafike, bankovni službenici nisu unovčavali Chagalove čekove na manje sume... Potpisom se u izvjesnom smislu osigurava prisustvo njegovog nosioca, potvrđuje njegova egzistencija. I dok svojim potpisom potpisnik otvoreno na nešto pristaje, dotle pseudonimom nešto prikriva. Bez obzira što je bio razlog upotrebe lažnog imena – zvučnost krivotvorenog, utaja porijekla, šala, podvala, stidljivost, paranoja... - sam pseudonim je na kraju uvijek identificiran sa vlastitim imenom i postajao zastupnik određene ličnosti. Uzgred, možda se najviše ironije sručilo na sud one kritičarke koja je kudila djela koja je potpisivao Romain Gary, a hvalila ona objavljena pod pseudonimom Emile Ajar. Možda već i upotreba pseudonima, koja dokazuje da se može bez rodnog imena, navodi stvaraoca na ideju da bi djelo trebalo da postoji bez zaštite njegovog autoritativnog potpisa. Svjedoci smo da su imena autora postala

slavnija od njihovih djela. Čak su i kritičari pripomogli zabludi da iza čuvenog potpisa uvijek stoji kontinuitet velikog djela. Ali djelo daleko više veliča ime, nego što „ime” garantira da će djelo biti veliko. Pisci velikih knjiga – tvrdi Henry Miller – nisu oni koji ih potpisuju. Stvaralac bi se imena mogao čak i odreći. Mogao bi ga se odreći jer zna da su istinska djela s onu stranu taštine, da postaju, kao Odiseja, pojam o čijem autoru ne moramo imati nikakvu predstavu, da se izgrađuju kao jedan svijet koji se sam o sebi drži. Veliko djelo je veliko i bez imena autora. Veliko je čak i bez naslova, jer ga sobom nadilazi. Zato se stvaralac, koji na kraju u naslov sabija najavu djela a potpisom ovjerava njegovu autentičnost i potvrđuje svoje autorstvo, nada da i jedno i drugo podržava biće djela, djela koje samo o sebi jest. A ako je zaista tako, onda o imenu više ne treba brinuti...

4

Posveta

.....

Posveta je znak darivanja. Naročito su joj sklone literate! Poklanjajući svoju knjigu oni na prvoj stranici, odmah ispod naslova, dopisu kakvu galantnu frazu u čast onoga kome knjigu poklanjaju. Takvu knjigu njen posjednik čuva s brigom, jer joj je posveta dala pečat ličnog i jedinstvenog. Čak i kada naročito ne drži do knjige ili njenog autora, njen vlasnik se, barem iz osjećaja pristojnosti, nerado rastaje od ovakvog primjerka, ma samo i stoga što knjiga označena posvetom stiče status posebnog predmeta ili barem poklona koji se više ne može pokloniti. Ova dopisana posveta nikada nema značaj one koja je urezana u samo djelo, upisna na prvoj stranici, odmah iza naslova, kao nešto što djelu pripada, kao nešto što mu nije naknadno i vanjsko. Čitalac takvu stranicu s posvetom uglavnom samo letimice osmotri, ja joj se vraćam s

pitanjem: što neka posveta znači?

.....

Posveta je oblikovana na različite načine. Iskušavane su mnoge literarne forme, od slogana do epistole, od svečane izjave do duhovne vježbe. Iskazana u stihu, posveta djelu prethodi ili, kao *envoi*, stoji na kraju kakve balade ili *chant royal*. Upućivane poznatim i neznanim, uglednim i cijjenjenim, voljenim i bliskim, ovakve posvete, pune patetičnog zanosa i zvonkog dodvoravanja, postaju uobičajena *politesse*, shematizirani iskaz kojim se ispunjava okoštala forma. Nisu od toga daleko ni oni snishodljivi iskazi nezaslužene blagodarnosti kakvoj moćnoj osobi, čemu nije izmakao ni jedan J. Locke, kao ni ona, danas učestala kurtoazna zahvaljivanja koja skorašnji doktorand ispisuje na prvoj stranici svoje objavljene teze, čak i onda kad bi imao dobre razloge da svojoj „cijjenjenoj komisiji“ uputi drugačije riječi. Svako namjerno zahvaljivanje je porod (samo)obmanjivanja: ja sam autor moga djela, u njemu je moj trud, u njemu sam ja. Zato je svako pretjerano isticanje uloge drugog u nastanku djela

ili rezultat svijesti o vlastitoj slabosti ili dokaz pristojnosti koju više ništa ne dijeli od ljigavog poltronizma. Ovakve posvete mogu poprimiti i obilježje komedijantskog, čak i protiv posvetiočeve namjere: zar nema blage ironije u Baudelaireovoj posveti Cvijeća zla Théophileu Gautieru, zar katkada samo djelo ne izvrgava poruzi onoga kome je posvećeno? Zna takva odbojnost biti i bjelodano iskazana, bilo da je riječ o posveti koja narasta do temeljitog obrazloženja u kome ne manjka polemičnosti, bilo da je riječ o djelima koja su nastala kao izričit protustav onome kome je djelo posvećeno. Takvi izazovi ne manjkaju ni u filozofskoj literaturi. Na jedan drugi način obrazloženje češće slijedi posvetu. Navode se razlozi divljenja, ukazuje se na porijeklo duhovne srodnosti, nabrajaju točke bliskosti... Simpatija je osnovno osjećanje, poticaj da se djelo kome posveti.

.....

Opaska da posveta može nastati iz osjećanja straha ili kakvih kalkulantских razloga ne umanjuje snagu argumenta da on zauvijek počiva na (ovdje doduše nega-

tivnoj) afektivnosti, kojom odišu one posvete kojima se oslovljavaju neznani, i one koje se obraćaju imaginarnom i one koje su po svom karakteru apersonalne. Simpatija je ipak, i nadasve, dominantno osjećanje tamo gdje je posveta slobodan, intiman čin; kod posvete bliskoj osobi. Ona ovakva, nije potaknuta smo osjećanjem duga i zahvalnosti, niti se njome neko samo pozdravlja i slavi, premda ona od svega toga ponešto ima. Intimna posveta je javna objava privatnosti. Kao iskaz duhovnog suučesništva, pijeteta ili emocionalnog naboja, ona je ispovijest i priznanje. Duboko vezana za ličnost svog autora, ona i ne može biti stvar konvencije. Intimnom posvetom autor iskazuje svoj afinitet, svoju naklonost; njome dokazuje svoj izbor; njome pokazuje svoje opredjeljenje: intimna posveta je osobna, neopoziva odluka. Zato podozrivi tvrde da djela ne treba nikome posvećivati: „Nikada čovjek ni u koga nije siguran” – kažu, brkajući svoju smutljivost sa općim stanjem čovječanstva. Koga vodi pretjeran oprez, taj od samog života škrtari i zato sve promaši. Intimnu posvetu, pak, rukovodi otvorenost bića koje nema razloga da uta-

ji svoju iskrenost. Nju potpiruje uvjerenje da se trenutni osjećaj bliskosti nikada neće izmijeniti, a ako se tako što i desi – ne mari! – u posvetu je možda bila ugrađena nedozrela nada, ali ne i laž... Primjetna je, doduše, jedna određena vrsta domišljatosti kod većine pisaca, koji svoja prva djela posvete roditeljima, potom zaredaju po cijeloj bližoj i daljoj familiji, a tek u kasnim godinama, kada im stvari izgledaju definitivne, posvete neki redak „životnoj suputnici” ili „najboljem drugaru”. Ali ma kako stvari stajale, rijedak je slučaj da netko posvetu negira ili briše. Posveta je dokument. Bijedna Heideggerova gesta, koji je 1926. posvetio svoje djelo Bitak i vrijeme Edmundu Husserlu „u znak poštovanja i prijateljstva“, a desetak godina kasnije izostavio posvetu svom jevrejskom učitelju, mnogo kazuje. Iza posvete mora stajati emocionalna čvrstina i moralna dosljednost. Iza posvete mora stajati biće onoga koji posvećuje. Zato u njenom tekstu ne mora biti nikakvog dopunskog iskaza, ne mora je podupirati nikakva maksimila ili gromoglasna izjava. Dovoljno je navesti ime onoga kome se djelo posvećuje. Samo ime, ništa više. Ostalo se

podrazumijeva. U tom neiskazanom podrazumijevanju leži od javnosti skrivena intimnost.

.....

Svaka intimna posveta je ex voto.

.....

Zaviještanjem se djelo daruje drugom kroz oslovljavanje. Djelo se gdjekad direktno obraća onome kome je posvećeno, gotovo po pravilu ga ima u vidu. Posvećeno djelo više nije samo za sebe, već i za drugog. A čitalac, može biti zatečen intimnim posvetama u onim filozofskim djelima koja pretendira na „objektivnost”.) Kroz ispovijedanje pisac iskazuje svoju vjeru u drugog i nadu da njegovo djelo ima smisla, da stvaranje ima svrhe. Iz dubine posvete odzvanja hommage postojanju.

.....

1673. u ime glavnokomandujućeg francuskih okupacionih trupa princa Condéa bi prognanom i osiromašenom Baruhu de Spinozi, za koga povijest bilježi da je živio od optičarskog zanata a za svjetlo mudrosti, ponuđena neviđena čast: neka Njegovom veličanstvu kralju

Francuske posveti neko djelo, neka samo udari jednu šaru na bilo koju od svojih knjiga pa će mu Njegova milost do-dijeliti doživotnu penziju i druga dobra koja će ga izbavi-ti od mnogih nevolja..., ali Spinoza izaslanikove ponude odbi, jer je svoja djela posvetio samo istini.

.....

Posveta: za autora prisna, za istraživača po-datak, za čitaoca zanemarljiva. U bitnom smislu, posveta niti djelu što pridonosi, niti mu što oduzima. Svako je dje-lo pojedinačno i opće, a svaka posveta prividno upućena jednoj osobi i svima odjednom. Posveta je varljiv znak. Zar svako djelo nije posvećeno sebi kroz drugog, drugom kroz sebe, zar svako nije za nekog i za svakog, zar se svako ne obraća nekome i apsolutnom ili nikome? Zar svaka in-timna posveta nije zatvorena, samo u sebi samoj do kraja razumljiva gesta, zar svaka nije samo jedan ganutljivi iz-ljev od koga se djelo udaljilo i osamostalilo?

5

Moto

.....

koji u obliku sažete misli, izreke, poslovice ili citata stoji na početku nekog spisa kao geslo, lozinka ili epitaf nagovještavajući smisao ili sadržaj onoga što slijedi. Kao perjanica koju sve u djelu podržava, kao naknadni alibi što vlastitim slabašnim idejama treba da dâ snagu i opravdanje, kao dokazivanje duhovnog srodnštva ili znak hommagea, moto je uvijek dokaz pristajanja na suglasnost sa prethodnicima, u čijoj smo vlasti čak i kada za njih ne znamo, čiji smo sinovi čak i kada ih napuštamo i odbacujemo. Motom se vraća neposušeno, otvara nezatočeno; motom se zahvaljuje i opredjeljuje; motom se iz daleka ono blisko započinje...Moto postoji i kada ga nema.

6

Iz druge ruke

.....

Djelo je ono što je samosvojno. Ali, za koje djelo autor može reći da je samo njegovo? Postoji li uopće originalno u apsolutnom smislu, ili je djelo vlastito samo u smislu apsolutne subjektivnosti? Ovo načelno pitanje ne gubi na značaju ni kada je riječ o danas rasprostranjenom običaju citiranja. A na sve strane udaramo na tekstove otežale od navođenja tuđih ideja. Pod plaštem „naučnosti” mnogi discipulusi oživljavaju jalovi duh skolastike; recenzenti knjiga gomilom citata nastoje uvjeriti čitaoca kako oni sve znaju, a autor prikazivane knjige ama baš ništa; razni epigonima, za koje se mazno kaže da su „na duhovnom tragu” tog i tog autora, ne mogu napraviti ni jedan korak a da se ne oslone na kakvu autoritativnu tvrdnju...Duhovna sirotinja u neimaštini orobljava tuđe ideje, nastojeći svoju razmetljivu citatomaniju da proturi kao

dokaz „obrazovanosti” i „utemeljenosti”. Pisac koji se citatima prikriva, pisac koji se ukopao u tuđe gledište i pozajmljenim zakrčio put do vlastite manjkavosti, s pravom izaziva podozrenje. Tko mnogo citira, sam malo kaže. Da nema djela drugih, mnogi ne bi imali što reći. Takvi citat ne upotrebljavaju, nego zloupotrebljavaju.

.....

Svaki priručnik o metodici naučnog djela nastoji uputiti u pravilan način navođenja tuđeg teksta. Kaže se da citat treba poslužiti kao ilustracija onoga što se izlaže i dokaz onog što se tvrdilo. Kaže se da citat mora biti u skladu sa vlastitim tekstom, da mora biti tako ukomponiran da ne strči iz cjeline izlaganja, da sadržajem i oblikom ne smije narušavati osnovni ton napisanog. Ove metodološke opaske već upućuju ne samo na zahtjev da citat kao sažetak nekog ili nečijeg stajališta bude potvrda i posvjedočenje vlastite ideje, nego i na mogućnost da se kroz navođenje tuđih riječi iskaze i osobno gledište, a kroz prisvajanje misli drugog i osobito duhovno suučestništvo, u kome se svijet drugog otkriva kao nešto vlastito,

ili barem prisno. Prizivanjem drugih pisaca autor najprije radi na kultiviranju, uzgajanju vlastitog stajališta, otkrivajući kroz naukovanje da umjetnost više inspirira nego što je inspirirana, da kroz iskustvo drugih dolazi do sebe samog, da čitajući i sam postaje pisac. Stvaralac se kroz labirinte biblioteke probija do vlastitog značenja: razlika između njega i interpretatora je i u tome što ovaj prvi citat upotrebljava da bi rekao svoje, onaj drugi da bi obnovio, odnosno pravilno shvatio ono što u bitnom smislu ostaje tuđe. I dok interpretator u bukvalnom smislu „poziva za svjedoka“ upotrijebljeno djelo, dotle stvaralac citiranom katkada daje potpuno novo značenje, bilo da posredstvom citata uspostavlja vezu s tradicijom, kao Montaigne, bilo da ga uklapa u unutarnju strukturu djela, kao Thomas Mann, da ga smjesti u neočekivan vremenski period, kao Umberto Eco ili da se, pak, poput Borges, poigrava sa izmišljenim citatima, koji ne dozvoljavaju da razaberemo gdje počinje stvarnost, a gdje maštarija e da bi nam na još jedan način pokazao da je sve, pa i naše znanje privid. Kao što u naučnom djelu pogrešno upo-

trijebljen citat pokazuje da navedeno djelo nije ispravno shvaćeno (jer citat treba da podrazumijeva cjelinu djela), i u umjetničkom djelu postoji izvjesna obaveznost prema duhu tuđeg slova, jer ono sâmo tada može biti oduhovljeno na novi način: bez obzira da li je u pitanju izričito, indirektno ili samo nagoviješteno prizivanje nečijeg djela, samo ono koje u sebi nosi obilježje vlastitog razumijevanja ima pravo na legitimno postojanje. To naročito vazi za danas učestalo „citiranje“ u filmskoj industriji, citiranje koje je najčešće eufemizam za plagijat.

.....

Ustaljeno je pravilo da se u naučnom ili književnom tekstu preuzeti citat obilježi znakovima navoda. Izvor ne treba prikrivati, nego je, naprotiv stvar intelektualnog poštenja da se oni objelodane, ali taj običaj katkada ukazuje i na činjenicu da se duhovne tvorevine sve učestalije shvaćaju kao privatno vlasništvo, što nikad nije bilo sadržano u njihovoj prvobitnoj intenciji. „Citiram sa dozvolom autora...“ - naznačuju često američki pisci, čime se pridržavaju pravila po kojem nije dozvoljeno zaći

u tuđi intelektualni posjed, a da se ne zatraži dozvola ili pruži kakva satisfakcija njegovom „vlasniku“. U antička vremena su drugačije shvaćali „upotrebu djela“. Niti je navođeno ime autora, niti su posebno obilježavane riječi koje su od njega preuzimane. Smatralo se da se oponašanjem ili navođenom piscu takvim postupkom odaje priznanje, a da sam autor koji ga koristi time dokazuje svoj dobar ukus. Ovakvo shvaćanje „originalnosti“ ni danas nije u potpunosti napušteno. Nije riječ samo o autorima koji nastoje da neprimjetno potkradaju svoje prethodnike i uzore. Postoje i takvi koji smatraju da je sve stvaranje samo „veliko prepisivanje“.

.....

Time što citiram i što moje djelo može biti citirano dokazujem da djelo nikada nije samo moje. Niti je iskustvo utkano u djelo samo moje, niti sam autor samo ja. Do vlastitog udomljenja stižem i putem koji je neko već prohodio. Tuđa ideja, doduše, uvijek ostaje ideja drugog, ali može postati i moja vlastita ukoliko je doživljam i razumijevam kao nešto prisno, ukoliko se s njom

„saživljam”: ulazim u svijet to potpunije što on može biti i moj vlastiti. Zato u izvjesnom smislu pisac uvijek „citira sebe”, samo prividno druge. Prividno, jer uz tuđi stav pristaje kao uz nešto sebi blisko. I zato je sve citat i to ništa nije; sve, ako uvijek ponavljam ono što je već bilo; ništa, ako smo navedeno ponovo mislili. Tu nitko nije bez prethodnika, i nitko nema sljedbenika. Ali, to više nije stvar puke upotrebe citata, već sjećanja i misaone imaginacije. Uostalom, od osvita svijeta do danas postoji samo nekoliko temeljnih ideja i bezbroj njihovih parafraza. Odvjkada je sve kazivanje kazivanje Istog samo na drugačiji način...

7

Pohvala skribomaniji

.....

Skribomanija je nevolja. Ona nalikuje na one bezopasne a neizlječive boljke, od kojih nema pogibelji ali ni lijeka, pa se vremenom pretvori u napast i po pacijenta i po njegovu okolinu. Prvi simptomi ove infekcije opažaju se veoma rano: budući skribent obično započinje kao razredni pisac i mudrac, kao „pjesnička duša” čije pismene sastave nastavnica, uz pohvale, uvrštava u školske zidne novine, a dvorišna manguparija izvrgava podsmijehu u kome se miješaju sirova objest, jed i zavist. Ovo dvostruko iskustvo, iskustvo hvale i prezira, prati kao usud svakog pisca cijelog života. Takva sudbina je pratila i one genijalne „skribomane”, kakvi su bili Dostojevski ili Nietzsche, čiju je skribomaniju opravdavala veličina njihovog djela, za koje je sasvim proizvoljno tvrditi da je moglo „biti i kraće”, jer je njegova obimnost nastala po diktatu

same stvari, što postaje jasno već i pri površnom uvidu u razna sakata, skraćena izdanja Braće Karamazov ili Volje za moć. Ali, dok se veliki autori upuštaju u pisanje kao u sudbinu, pred piskaralom barem isprva treperi samo njegova blještava slika u kojoj je djelo ovjenčano slavom a autor okružen svakojakom pažnjom i pohvalom. Skribomanu nije do djela, već do ugleda. On sam sebe brzo počne oslovljavati kritičarom ili poetom, dodajući svom potpisu taj naslov gdje god mu se ukaže prilika. Marljivo obilazi klubove knjige i čitaonice, raspitujući se što ima novo, posjećuje javne tribune, na kojim mu je više do prisutnih nego do tribune, obilazi redakcije časopisa I ritualno davi iscrpljene urednike, koji mu – iznemogli – povlađuju...U svojoj biblioteci s brigom čuva sve što je ikada objavio, u tašni nosi još dva puta toliko, što sve zajedno nije ništa spram onoga što ima nepokolebljivu namjeru da tek učini. Grafomana odlikuje upornost: ništa ga ne može pokolebati u njegovom nastojanju da postane priznata i poznata javna ličnost, u čemu mu napisano služi kao posrednik i zaštita istovremeno.

.....

Takvo pisanje nipošto nije stvaranje, već vrsta mentalnog ispada, u kome se jasno dâ razabrati neurotična potreba za samopotvrđivanjem i kompenzacijom u čistom stanju. Takvo pisanje nije literatura, već psihogram. Shvativši pisanje kao ugodnu terapiju, skriboman se neprekidno s nestrpljenjem baca u nove duhovne avanture, u kojima nema ni duha ni avanture, a sve u nadi da će obimnost njegovog „djela” nadoknaditi pomanjkanje talenta. Njegova žudnja za neprekidnim iskazivanjem uvijek rezultira onom vrstom gnjavatorske prekomjernosti u kojoj nema ni traga onog osobitog prekoračenja koje krasi istinska djela. Razlika između pisca i skribomana jest ona vidljiva razlika između autora koji ima što reći i piskarala koje neobavezno upotrebljava riječi, odnosno razlika između nužde stvaranja i neobaveznog kazivanja. Skriboman doduše može postati pravi „autoritet” za neupućenu publiku, koja vremenom postaje opsjednuta učestalošću njegovih nerazumljivih literarnih radova. I dok se za naivnog čitaoca skriboman može pretvoriti u

mentalnu opasnost i perceptivnu napast, ozbiljni znalac brzo prestaje citati njegove pisanije. Ne uzima ga ozbiljno ni iskusni autor, kome je svaki njegov istup podjednako nevažan, jer zna da je skriboman u osnovi varalica, iluzionista koji vješto barata neuvjerljivim opsjenama. Jer skriboman čita da bi kradomice prepisivao, skuplja površne informacije da bi se njima razmetao, objavljuje da bi se pokazivao: on je kompilator pred čijim umotvorinama čitaoca obuzme osjećaj jednog „dèjà lu“ (već čitano). Skriboman prati kulturna zbivanja, da bi na njih mogao da „reagira“ i da bi bio „obaviješten“: u njemu odjekuju pomodni intelektualni trendovi; iz njega izbija presjek aktualnog duhovnog života, u kome je u stanju svako zlato da pretvori u olovo. I premda se u načelu bavi „teškim temama“, o kojima govori velikim i svečanim riječima – pri čemu često izgrađuje „svoj“ vokabular i sintaksu, ne samo zato što mu je gramatika strana, već i zato što se nada da će sam jezik iskazati više no što je on uopće mislio, iako za svaku nedaću svog mišljenja optužuje taj isti jezik, koji nije u stanju da iskaže njegove „misli“, odnosno „istinu“

– ovo škrabalo o svemu ima nešto reći, pošto ni o čemu nema čvrstog stava, što naziva duhovnom otvorenosću i intelektualnom širinom. Zato on može da trabunja „u mašinu“, proglašavajući svoju nenadarenost i površnost za lakoću pisanja. Uz svu svoju poletnost i zanos, on nikada ne postaje pisac: on izigrava pisca, premda svoje igre vremenom prestaje biti svjestan. Njegova maska postaje on sam.

.....

Andrić je negdje izjavio da se divi novinari-
ma, dodavši, u maniru svog biranog i distancirajućeg ci-
nizma, da su oni sposobni da mnogo pišu. U literarnoj
hiperprodukciji, koja je slična svakoj drugoj serijskoj pro-
izvodnji, moguće je čak ponuditi pouzdane upute kako
treba pisati: postoje različite norme kojih se valja pridrža-
vati i u literarnom radu. Iz uštogljenog pridržavanja odre-
đenih normi lako izraste shema, čijom je dosljednom pri-
mjenom moguće sigurno i brzo sačiniti svaki tekst. Ne
jednom, a svaki put s razlogom, izvrgavani su ruglu ra-
zni stihoklepci i nebulozni tekstopisci. Ali, ma koliko je

karikiranje ustaljenog praznoslovlja i nedopustive proizvodnosti bilo žestoko, skribomanija je ipak do te mjere naplavila sve literarne oblasti da nije zaobišla ni ostrvce filozofske strogosti: u ovovremenoj navali autentičnih ignoranata, nekritičkih interpretatora koji ne interpretiraju već ponavljaju, i besramnih kompilatora koji bez najave porobljuju tuđe ideje, postaje moguće ocrtati jednu sve učestaliju recepturu čijom primjenom filozofski radnici zgotovljuju svoje umotvorine. Evo kako se na primjer može pripremiti

.....
filozofsko d-jelo
.....

Sastojci: Dvije do tri prisvojene ideje, razna sezonska literatura, citati, parafraze, napomene, pleonazmi, neologizmi, arhaizmi. Ostalo prema potrebi.

.....

Priprema: odbaciti svaku aktivnost, pozivati se na vlastitu zauzetost, distancirati se od svega što nije od lične koristi, prezirati narod i društvo, sport, šah i veseli život kao takav.

.....

Pripravljanje: Najprije udariti jedan epohalan naslov, ali ga odmah demantirati podnaslovom. Odmah poslije mota na latinskom izvršiti sučeljavanje različitih stajališta i kultura, oštro nagrditi evropsku filozofsku tradiciju u cjelini i dijelovima, vajkati se na vlastito vrijeme, napasti svaku teologiju, a posebno kršćansku, odbaciti misticizam i pozitivizam, dva-tri filozofa po izboru i neki noviji filozofski pravac, služeći se frazama kao su „on je promašio jer...; nije dosegnuo...; njegovi su pogledi uski zbog...; to stajalište je neodrživo pošto...“, ukazati da je Hegel recimo „dobro zapazio“, ali – eto – „nije shvatio da...“, čime se dokazuje kritičnost i intelektualna superiornost koju Hegel više ne može opovrgnuti, ali nipošto javno ne stavljati primjedbe prisutnim kolegama, koji su sudeći po

novinskim recenzijama, nadmašili ne samo žive a pogotovo mrtve filozofe, nego i samu filozofiju. (Iste međutim kritizirati potajno i kao ljude i kao filozofe dokazujući da sve što vrijedi stoji u obrnutoj proporciji sa onim promašenim nikogovićem. Čim on kaže „smisao“ pokazati da je u pitanju besmisao, čim on da je pojam „otvoren“, nastojati da isti bude zatvoren). Zatim izvršiti „obrazovanje na očigled javnosti“, izvještavajući pučanstvo o vlastitoj lektiri, pri čemu uz prepričavanje pročitano „svojim riječima“ treba navesti što je moguće više najnovijih knjiga i citirati iz njih isključivo na stranim jezicima, pogotovo ako su već prevedene, iz čega svako može zaključiti da pred sobom ima štivo superiorne sveznalice. Ukoliko ponešto treba i prevesti, onda to prevesti tako da prijevod, ako već nije sasvim nerazumljiv barem bude teži i zamršeniji od originalnog teksta. Nipošto ne citirati žive kolege (bezrezervno se mogu poštovati samo preminuli) jer njihovo djelo ne ulazi u okrug „svjetskog duha“, a u slučaju da u tim knjižuljcima ima štogod lijepo i istinito, slobodno prisvojiti (duhovna kultura je narodno blago!).

Prema gramatici se ponašati bezbrižno. Pisati velikim slovima imenice i svaku posebno proglasiti za kategoriju ili barem pojam. Ponekad izostaviti subjekt, a rečenicu tretirati kao slučajni red riječi. Redovno obrtati sintagme, kako bi „sve“ bilo obuhvaćeno, a pleonazmima ukrasiti praznine u dugim, kompliciranim rečenicama kojima je teško odrediti početak i kraj, a bome i njihov sadržaj. Uz ovo obavezno ponešto natuknuti o nemoći i nedovoljnosti vlastitog jezika i neizostavno citirati Wittgensteina. Pošto je tekst učinjen dovoljno nerazgovjetnim, obavijestiti da takav stil zahtijeva „sama (ona u pitanju) stvar“, da je filozofija „teška“ i da nije „zabava“, već nešto sasvim suprotno. Iz istih razloga odbaciti i svaku duhovitost, jer su filozofi „ozbiljni na smrt“. U nedostatku vlastitih ideja prisvajati tuđe po slobodnom izboru. Omjer: jedna vlastita rečenica, tri tuđe, po mogućnosti kontradiktorne ideje, ili bolje: samo tri tuđe, čime se rizik svodi na minimum. Zato je najbolje nemati nikakav stav, ili ga barem sa pojavom svakog novog filozofskog pravca ili uvidom u novo djelo mijenjati. Gajiti nelogičnost i paradoks (što

je uspostavljena veza pojmova nelogičnija, to je filozofija izvornija), a istu rečenicu obrtati više puta i u više navrata (uz svaki navrat priložiti broj žiro-računa). Ukoliko se ne teži demonstriranju znanja, iza koga se prikriva nedostatak dara, onda pisati slijedeći isključivo vlastito uvjerenje, „iz glave“, originalno, tj. neodgovorno. Ukoliko je pak u tekstu riječ o umjetnosti ili kakvoj estetskoj temi, tekst rimovati, a u slučaju opredjeljenja za marksističku filozofiju pridjev marksistički učestalo upotrebljavati kao dekorativni element u svakoj prilici. Sve zajedno dovršiti nizom dilema i otvorenih pitanja. Djelo mora obilovati citatima, napomenama i brojem stranica. Ovaj polugotovi proizvod odmah iznijeti na uvid javnosti. Zatim biti dostojanstven i važan, blago zamišljen i, kao i svaki nedovoljno shvaćeni i slavljani majstor svog posla, pomalo uvrijeđen.

.....

Htjeli su nam podvaliti. Htjeli su nas uvjeriti da je neko to veći filozof što je lošiji pisac. Kao što autodidakt neprekidno gomila svoje iskaze uglavnom kaotičnom obrazovanošću, tako i nenadaren mislilac pretvara

filozofiju u skup nesnosnih teškoća kojima se ima fascinirati laička publika. Nitko ne priča tako mnogo kao loš majstor, nitko kao diletant ne pravi od svega nepremostive teškoće. Skriboman uostalom nikada mnogo ni ne napiše, jer mnogo govori a malo kaže: njegove ispisane stranice su prazne. Postoji, doduše, i posebna vrsta potencijalnih skribomana koji rijetko sroče red, premda povazan najavljuju neko epohalno djelo ili čak cijeli filozofski, svakako fundamentalni sistem, od čega srećom nikada ništa ne bude. Srećom, jer ako za štampanje svake knjige treba utrošiti jedno stablo, onda grafomani nisu samo duhovna napast, već i ekološka opasnost. Ali, čemu onda pohvala?

.....

Najprije stoga što skriboman nikada nije bezvoljna ljenčina. Njegov silni zaludni trud obeshrabruje sve malodušne, bezvoljne početnike: skriboman na indirektan način dokazuje da literatura nije olaka zabava. Skriboman, nadalje, dokazuje sazrijevanje kulture kojoj pripada, premda je njegova značaj društvenog, a ne kulturnog porijekla. On je derivat prosvjećivanja i proizvod

općeg porasta pismenosti, ljubitelj učenosti i često korisni znalac literature, izvrstan čitalac i neumorni suradnik revija za kulturu, umjetnost i sva druga pitanja, on je, napokon, pretpostavka za nastanak istinske literature, jer svojim entuzijazmom, ma i protiv svoje volje, otvara prostor budućim talentima, a svojim djelom pokazuje kako ne treba, što pisanje nije, što može poslužiti kao negativna poduka za svakog ozbiljnog stvaraoca. A tamo gdje opća prosvjećenost i kultura odmaknu u svom razvoju, skriboman gubi na značaju. I dok ga skromna tradicija još opravdava i podržava, u razmahanom duhovnom životu on biva naprosto prešućen i odbačen. Njegovoj maniji nema mjesta, jer je izrasla na račun slova. Opsjena koja vodi pravog pisca doduše nalikuje skribomanovoj, ali se nikada ne prikriva iza lažne licentia poëtica i košmarnog „toka svijesti“, niti se iskazuje kao puki zbir ekshibicionizma, autoseksualnosti i sujete. Skriboman, doduše, ima sve odlike pisca, osim što nije pisac. U njegovom nastojanju nema ničeg lošeg sve dok ne počne da uzurpira pravo drugog, sve dok ne počne da svoju upornost nameće

kao agresivno samopotvrđivanje. Ali i tada skribomanija ostaje praznoslovlje; i samo ako nas prva navikava na ljudski glas, onda nas i druga navikava na literaturu, na riječ, što je u oba slučaja malo vjerojatno. Jer, kada se pisac upita o smislu pisanja, to doživljavamo kao iskaz njegove muke, dok se pred obiljem skribomanskih spisa upitujemo ima li pisanje ikakvog smisla, pošto oni nebrižno potvrđuju proizvoljnost, besmisao rečenog i nevažnost napisanog. Vođena izvanliterarnim porivima, skribomanija na koncu dokazuje nihilizam pisanja. A stvaranje je ono što se ovoj ništavnosti suprotstavlja, premda mu samom, ali na jedan ozbiljan način, destrukcija smisla pisanja nije strana.

8

Ulični artisti

.....

Mladić sjedi na pločniku. Svira. Nešto dalje drugi završava crtež kredom. Na suprotnoj strani trga dvije djevojke izvode kratku baletnu etidu. Pred velikom robnom kućom cijeli latinoamerički ansambl u narodnim nošnjama. Pantomimičari, žongleri, iluzionisti... Za lijepog vremena i praznika ispune ulice i trgove, u kišno doba se spuste u podzemne prolaze i hodnike metroa, obnoć utihnu.

.....

Oni su umjetnici. Ulični umjetnici.

.....

Prvi turisti iz socijalističkih zemalja su ih često smatrali za posebnu vrstu prosjaka, što im je dokazivalo da u okrutnom kapitalizmu svi moraju da rade, pa čak i oni koji ljendohanski prose. Bolje obaviješteni ulične

artiste prihvaćaju kao besplatne zabavljače kojima katkada treba udijeliti novčić-dva, malograđani u njima vide potencijalno leglo razvrata i svakojakih nepodopština, a dobroćudni ljubitelji i neostvareni talenti izgrađuju pravu mitologiju o ovim anonimnim veličinama, čime barem pomalo, potajice, slave i svoju vlastitu nepriznatu „genijalnost“. Najlakše bi bilo reći da je svaka od ovih opaski upotrebljiva. Ulični artisti se međusobno ne razlikuju manje u svojoj izvođačkoj vještini od onih drugih, poznatih i priznatih umjetnika. Razlika međutim nije samo u kvalitetu, nego i u motivaciji. Prvi, možda najčešći motiv uličnog nastupa počiva na saznanju da je to oprobani način da se zaradi neka para. U tom pogledu su oni socijalistički turisti bili blizu istine: veliki gradovi su puni isluženih muzičara i mladih studenata konzervatorija, ali i svakojakih „umjetnika iz nužde“, kojima instrument služi kao nevješta kamuflaža njihovog stvarnog stanja, a i kao dokaz njihovog ponosa, jer neće nezasluzenu milostinju. Slučajni prolaznici i dokoni šetači se zbog ovih potonjih nikada ne zaustavljaju. Daleko su atraktivniji mladi po-

četnici, kojim je ulica prilika da iskušaju svoj talent javno. Još veću pažnju izazivaju oni entuzijasti koji prirede kakav mali folklorni spektakl, što je doprinos izvođača održavanju tradicije kojoj pripadaju, a za gledaoce splet egzotičnog i bizarnog. Ovi prvi to vješto koriste proširujući katkada svoje „poslovanje“ nudeći okupljenom mnoštvu različite talismane, suvenire, pa čak i vlastite kasete. Gužva se stvara i oko onih profesionalnih zabavljača koji su izašli na ulicu zato što su u tom trenutku ostali bez stalnog angažmana. Njihov znak raspoznavanja je izvođačka vještina. Takvim profesionalcima se ponekad priključi i neka istinska zvijezda show businessa. Na ulici je pjevao Mario Lanza, svirao Woody Allen. Ova prividna ekscentričnost vedete je dijelom izraz njene nostalgije za neposrednošću, za spontanom kontaktom lišenim menadžerskog represivnog posredništva, jednako kao što bi trebalo biti i dokaz njoj dopustive demokratičnosti. Krajnji smisao ovakvog nastupa zvijezde jest ignoriranje oficijelnog: Woody Allen više ni u masi nije anonimn, pa je otuda njegova demokratičnost lažna, jer je on i tu zvijezda koja izaziva golemu

pažnju, doduše prkosna zvijezda koja se opire kodeksima onih koji su ga zvijezdom i učinili. Tako vedeta i na ovaj način dokazuje svoju samostalnost, posebnost i veličinu. Konačno, nije mali broj ni onih koje je među ulične artiste doveo čisti umjetnički poriv, bez obzira da li je riječ o junošama kojima je to prilika za prvi javni nastup ili su u pitanju izrasli izvođači koji ispituju mogućnost ostvarenja spontanog uličnog happeninga. Poneki neizbježni ekshibicionista uokviruje ovu sliku uličnog performancea.

.....

Nada je zajedničko obilježje svih uličnih artista. Nije pri tome presudno da li se nadaju maloj zaradi ili velikoj slavi; presudna je njihova odluka da ustraju u svom životnom iskušenju, presudna njihova volja koja im ne dopusta da se prepuste komociji nedjelatnog nihilizma, presudna njihova želja da se suoče sa postojanjem. Svaka stvaralačka djelatnost dokazuje da čovjek nije abdicirao.

.....

Druga skupna osobina je vanjskog karaktera. Svi ulični artisti priskrbljuju svoju, katkada im neophodnu, zaradu „na šušir“. Prihod im nije unaprijed osiguran, nego uvijek nanovo mora biti zaslužen, tako da su i u tom smislu oni pravi slobodni umjetnici, koji se uvijek iznova bore za svoju egzistenciju. Ulični artisti još više nalikuju svojim zabavjačkim prethodnicima – putujućim glumcima. I jedni i drugi očekuju novčanu nadoknadu za uloženi trud. I jedni i drugi učestalo mijenjaju mjesto svoje priredbe. I jedni i drugi su upućeni na slučajnu, neselektivnu publiku, kojoj se moraju dopasti. Ukoliko se dopadnu, publika će blagonaklono nagraditi njihov napor, premda u tom blagonaklonom zasipanju sitnišem uvijek postoji i nijansa prezira i nadmoći, kakvu situiran čovjek nerijetko osjeti prema sirotoj umjetnosti. (Nije zgorega podsjetiti da je bacanje metalnih novčića na izvođače, što je svojevremeno doživio i Pirandello, bio znak podcjenjivanja i poruge, daleko pogubnijeg od svakog zvižduka ili kakve druge poduke). Dopasti se! – to postaje imperativ

za ulične artiste. Oni na drastičan način potvrđuju da sva umjetnost „živi“ od hirovitosti javnog ukusa, premda su više od drugih umjetnika prinuđeni da se služe trikovima zavoda i metodama povlađivanja publici. Zato nastoje da u svojim izvedbama izbjegnu svaku slučajnost. Dobro organizirane grupe uličnih artista imaju čvrsto koncipiran program, sastavljen od kombinacije efektnih i pouzdanih numera. Oni uostalom uglavnom i nisu u stanju da improviziraju poput vrhunskih sviraca na jazz-session, već ponavljaju ono što im je već odavno postalo rutinsko. Njihovo umijeće bliže je mehaničkom ponavljanju nego stvaralaštvu, bliže serijskom reproduciranju nego umjetničkoj proizvodnji. Na tom nivou, ulični artisti nisu umjetnički. Oni su zabavljači.

.....

Tako ih publika i doživljava. Vremenom se na njih sviknu kao na dio gradskog dekora, kao na ukras okoliša i besplatnu zabavu kojom se razbija monotonija i stvara privid sreće, kao na zabavnjačku kulisu gradskog štimunga. No ljubitelji i znalci među uličnim artistima

znaju razabrati i istinske talente. Ne samo da su mnogi od kasnijih veličina na prometnim mjestima imali svoje prve „audicije“, nego su katkada čak znali vješto uklopiti svoju izvedbu u zatečeni ambijent, što je rezultiralo osobitom konceptualnom gestom. Nadopunjavanje izvođačkog čina i nasumice odabranog prostora izvedbe daje i djelujući u prostoru neslućenu kvalitetu: u hodnicima podzemne željeznice sonata potvrđuje svoju nerazorivu vrijednost oduhovljujući depresivni prostor metroa. Ovu „ambijentalnu“ mogućnost umjetnosti do njenih krajnjih konzekvenci dovele su one teatarske družine koje su, računajući na neposrednost, spontanost i iznenađenje, bez ikakve najave ili objašnjenja na kakvom trgu ili parku započinjale svoje predstave. Umjetnost je moguća uvijek i svagdje – taj utopijski slogan predvodi ovakvo nastojanje. Raspoložujući odvažnošću, visokim stupnjem samopouzdanja i koncentracije, ovakve trupe su morale biti spremne i na svaku vrstu improvizacije. Improvizacija je bila uobičajena već u *comedia dell'arte*. Puškin u jednoj svojoj priči spominje glumca koji je bio u stanju da istka cijeli mono-

log potaknut nekom riječju koji bi mu tkogod nasumice dobacio iz okupljene publike, a sličnih nastojanja je bilo i u suvremenoj teatarskoj praksi. U takvim pokušajima su čak i nedostatci pretvarani u prednost, od Paganinijevog sviranja na jednoj žici do Hamleta u farmerkama. I dovitljivost u oskudici je znala potpomoći i usmjeriti poneko duhovito konceptualno rješenje.

.....

Improvizacija se naravno, može smatrati dokazom vrhunskog umijeća. Kao otpor svakom šablonu i danom uopće improvizacija se opire svakom pravilu i „propisanoj“ nužnosti iskazujući kroz svoju vlastitu spontanost – koja je igra u kojoj se otkriva jedan novi red – svekoliku težnju umjetnosti ka slobodi. Zato improvizacija nije samo stvar trenutne izvođačke reakcije, jer spontanost uvijek izvire iz dubine bića, ali nije ni pitanje isključivo unutarnje motivacije, jer iskazuje i stav svojega tvorca prema svakom umjetničkom, pa i društvenom kanonu. Otuda je moguće reći, premda s neophodnim oprezom, da u nastupima pojedinih uličnih umjetnika postoji doza

bunta i neskrivenog prkosa spram svake institucionalizacije i njenih zastupnika. Nezaštićeni, prepušteni sebi i čudima prolaznika, ulični umjetnici na drastičan način potvrđuju da je svaka sloboda nesigurna. A i čemu sigurno pribježište? Ono što je u igri pronađeno, u igri može biti i izgubljeno. Bez strepnje pred vječnim, otkrivajući smisao prolaznog i neponovljivog, pravi umjetnici ulice ne služe sujeti, već djelu. Njihovo pristajanje na autorsku anonimnost i propadanje vlastitog djela jest prihvaćanje imanentnog smisla života samog. Pjesma neće biti snimljena, glumac će biti zaboravljen, crtež će saprati prva kiša, ali je upravo ovim stvaranjem za određeni trenutak potvrđen potencijalni smisao svakog mogućeg trenutka: osoba u igri slavi slobodu, u slobodi život, u životu slobodnog igrača – osobu. Ulični umjetnici su tek ponekad i tek bližedi nagovještaj ovakve mogućnosti, ali u svijetu u kome živimo i tanušna nada mnogo znači.

9

Imprimatur

.....

Pisca obuzme zebnja: ovaj tekst neće biti objavljen. Neće se dopasti vlastima. A bez imprimatura, bez oznake „neka se štampa“ napisano ne može postati javni čin. Iako u novije vrijeme imprimatur predstavlja datiranu i potpisanu suglasnost pisca, urednika ili izdavača da se određeni tekst može štampati, njegovo staro tlačiteljsko značenje nije iščezlo. Sabijen na početku ili kraju knjige, ovaj znak cenzorske moći je neupućenom čitaocu i neiskusnom piscu izgledao kao nevažan, čak suvišan detalj, na koji su oko i svijest toliko navikli da su ih počeli smatrati za stvar konvencije: samo još jedan od dokaza da smo prisilu prihvatili kao nužnost.

.....

Dugo postojanje cenzure je učinilo da ju je čovjek stao doživljavati kao konstantu, a uporan stvara-

lac kao neprijatelja koga mora pobijediti ili nadmudriti. Od antičkog doba do naših dana cenzura je štitila vladajući interes. Kao produžena ruka vlasti, cenzura se samo prerusavala u zaštitnika ćudoređa ili dobrog ukusa, a u osnovi je uvijek bila zastupnik one moći koja joj je davala snagu prisile. Oficijelna cenzura čak i ne štiti „javnost“, ma što se pod ovim mutnim pojmom podrazumijevalo, već instituciju koja ju je ustoličila. Ono što je za cenzora sablažnjivo jest napad na vladajući princip koji je princip vladajuće klase. U tom smislu cenzorsko pozivanje na moral i ukus je ideološka hipokrizija, jer se takvim puritanstvom opet nastoji poduprijeti privilegirana pozicija vlasti, očuvati nadzor i dokazati postojanje neprikosnovenog kriterija, kriterija vladajuće klase. A takav kriterij je moguće uobličiti u slovo zakona. Takva regulativnost javlja se već krajem IV. stoljeća prije naše ere, kada se zakonski zabranjuje lični napad sa pozornice, što će uveliko uticati na promjenu forme i sadržaja antičke komedije, oduzimajući joj britkost na kojoj je gradila svoj stilski i kulturni efekt. Od Platonovih opaski o štetnosti poezije, preko

cenzure arhonta i ideološkog utemeljenja cenzure u doba Augustinove vladavine, Ovidijevog progonstva i različitih vidova cenzure u imperijalnom Rimu započinje priprema neprikosnovenih i trajnih propisa koji su u svom najcjelovitijem vidu iskazani u *Index librorum prohibitorum*: u znaku bodeža koji je utiskivan na zabranjenu knjigu oslikava se sve značenje represije. Svi kasniji cenzorski metodi i propisi samo su oponašali pravovjernost kanonskog prava. Bilo da je u pitanju preventivna ili suspenzivna cenzura, uvijek je riječ o nadzoru kojim se narušava integritet djela, a utvrđuje privilegiranost vladajućeg principa i princip vladajuće privilegiranosti. Zato je Kodeks kanoničkog prava jasno precizirao proceduru i uvjete pod kojima je moguće dobiti imprimatur i, tome primjereno, odredio da ulogu cenzora može vršiti samo vremešan i u dogmu upućeni svećenik, a konačan sud dati biskup, čija povoljna ocjena rezultira dozvolom da se djelo štampa – imprimaturom. Ako se, pak, takva dozvola uskrati, Kodeks... predviđa da razloge zabrane treba predložiti autoru, ukoliko on to zatraži, izuzev u slučaju kada postoje

posebni razlozi da se takvo obrazloženje utaji. A razlozi da se djelo ne objavi ili zabrani su mnogobrojni: nepoželjna su djela koja izvirgavaju ruglu crkvu, njene obrede i njene zastupnike, nepoželjna i ona koja zastupaju herezu ili govore o shizmatičkoj ideji, neželjena i ona koja hvale nova čuda i svece, i ona koja hvale magiju, vradžbine, poganstvo, spiritizam, u nepravovjerna djela spadaju i ona koja govore o samoubojstvu, o poligamiji, o skarednom i lascivnom, ukratko – sva djela koja se na bilo koji način suprotstavljaju dogmi. Ova eksplicitnost prisile, inkorporirana u programe različitih ideologija, opravdava svoje cenzorske metode zaštitom „zdravlja“ većine od izopačenih nasrtaja pojedinaca, koji navodno ugrožavaju opću sreću, blagostanje i solidarnost u ideji o jednoj i jedinoj istini. Takva cenzura je djelatna sve dok raspolaže efikasnim instrumentima prisile. Sve dok vladajuća dogma ne strahuje za dosege svoje moći, sve dok smatra svoje područje utjecaja neograničenim, vlast se ne libi od svakoja-kih kaznenih mjera, kojima nastoji suzbiti sve što narušava društveni status quo. Tek tada osjeti da su je snage

otpora uzdrmale, ona udari prizivati u pomoć „tekovine demokratskih tradicija“. Od tog trenutka i bahatost njenih cenzora biva zamijenjena diskretnom perfidnošću.

.....

Napadni nadzor ustupa mjesto prikriivenom provjeravanju. Pod plaštem estetskih poriva, cenzor se odlučuje na „stručno“ čitanje djela, pri čemu u svom apriornom pretpostavljanju krivice poseže za ideološkim dešifriranjem metafore, vlastitom ukazivanju na aluzije i otkrivanju subverzivnih rečenica u tekstu, koji u takvom čitanju više ne može biti umjetničko djelo, već nadasve odurni politički pamflet. Tako kontrola u ime „viših ciljeva“ postaje izopačeni oblik „kritike“ koja ne prihvata različito, jer smatra da je uvijek u pravu: ideološka istina, kao i božanska, uvijek je jedna i jedina. Utemeljena na (pri)sili, cenzura izrasta u „privilegiranu kritiku“, koja svoje moći ne demonstrira samo u domenu zakonodavstva, već ih nastoji proširiti i na područje moralnih sudova i estetskog vrednovanja. U drugoj verziji, cenzor određuje „porez na kič“ i „zakon protiv šunda“, gdje ga

od sve opscenosti i razularenosti u osnovi vrijeđa samo neartikulirana a potencijalna razbludnost slobode. Demonstrirajući moć kroz zabranu, koju opravdava najširim društvenim interesima, vlast u osnovi nikada ne strahuje od samog djela, već njemu odgovarajućeg čina. Čak se ne boji ni novog, ukoliko joj doprinosi, već različitog, koje nudi alternativu njoj samoj. Stražareći nad svojim vlastitim dobrima, svaki inkvizitor se u branjenju dogme učestalo poziva na slobodu i šarene laže blagodati za koje stvaralac zna da su oličenje ropstva, ali su za inog inkvizitora jednom i, nada se, zauvijek osvojena sloboda. Zato on sumnjičavo motri na sve stvaralaštvo, jer je ono u svojim zahtjevima za promjenom, u svojoj nepredvidljivosti i anarhičnosti stalna prepreka nesmetanom ostvarenju plana o stabilnom redu, u kome ničim ne smije biti ugroženo ono što je jednom stečeno. Da ovaj egoistički interes ne bi bio odveć proziran, vlast nastoji da posao institucije cenzure spontano krene obavljati sama manipulirana masa, koja u liku „kolektivnog cenzora“ a u ime demokracije štiti interese svojim predstavnik. Tako društvena norma

i moralna sankcija postaju zastupnici i zaštitnici povlaštene klase, odnosno njenih viđenih predstavnika, što se u svakom obliku despotizma pretvara u zaštitu ličnosti despota, od koga ovisi objektivna norma i subjektivna volja. I bez obzira da li u obranu uzima dogmu, vlast ili vlastodržca, cenzura svojim određenjem tko, gdje, kada i što smije da iskaže ili učini daje djelu legalnost i legitimnost. Na taj način ona postavlja granicu stvaralačkoj slobodi, pošto je u svakoj regulativnosti nužno prisutan moment prisile. Koristeći se metodama zastrašivanja, lišavanja i blamiranja, cenzura nastoji suzbiti svako stvaralaštvo u kojem se raskrilio spontani izbor, a sve u strahu da bi heresis mogao raskriti doxu kao privid koji je suprotan onome što je istina i znanje, onome što je episteme.

.....

Da bi potpuno umrtvila priliv neželjenih ideja i spriječila njihov prodor u javno mnijenje, cenzura nastoji da njena vanjska prisila postane unutarnje stanje subjektiviteta, čime je ugrožena sama bit slobode. Autocenzurom sam autor radi na vlastitoj duhovnoj destrukciji,

što totalitarni režim slavi kao sprega vlastite prosvjetiteljske didaktičnosti i autorovog osvješćenja koje je rezultiralo neophodnom „kritičkom korekcijom“. Kako totalitarna moć svaku individualnost smatra potencijalnom opasnošću, ona nastoji ukinuti njenu posebnost i uklopiti je u bezličnu cjelinu općih normi, čijim se prihvaćanjem suspendira svaka nekontrolirana promjena. Zato autocenzura kao intimno stanje duha ne ugrožava samo autorovo djelo nego i samog autora. Čak i priklanjanje ezopovskom jeziku i svakojakoju intelektualnoj gerili nije u potpunosti spasonosno, budući da vuče u nasilnu hermetičnost i neželjeno prikrivanje. Ima, doduše, pisaca koji smatraju da od takve nevolje mogu načiniti vrlinu, kao što ima i onih koji cenzorsku zabranu smatraju dokazom svoje veličine i doprinosom vlastitoj slavi. Kao da djelo ne bi bilo ono što jest tek kad je oslobođeno i jednog i drugog...

.....

Otkuda izvire ova paska nad duhovnim tvorevinama, otkuda strah od njihovog pogubnog djelanja? Cenzor se ne pribojava same ideje, već mogućnosti da ta

ideja postane vladajuća. Vlast je svjesna da agitacija ne mora započeti djelom, nego riječju za kojom ide prevratnička djelatnost. Težnja ka stvaralačkoj slobodi je uvijek i težnja ka stvarnoj slobodi. Otuda mišljenje može biti „delikt“, pa se zabrana ne odnosi samo na ono što se ne može publicirati, nego ni čitati i, u krajnjem slučaju, i na ono što se ne smije ni misliti. Cenzura, koja je starija od zakonodavne institucije što je zastupa, odražava u sebi i neke od temeljnih oznaka naše civilizacije. Nije riječ samo o regulativnoj i potiskivačkoj moći zabrane, ni o zaštiti svakodnevnih vladajućih tabua: riječ je o tragu onog naivnog misticizma koji vjeruje da je ono što je pomišljeno već učinjeno, onog misticizma koji tvrdi da postoji jedinstvo riječi i djela. Iz jednog još dubljeg osnova cenzura, koja uvijek ima snagu diktata, baštini uvjerenje da je svaki čin heretičan a mišljenje protuprirodno, da nitko ne smije taknuti u „prirodni tok“ i da svako narušavanje danog poretka stvari mora biti kažnjeno. Zato pisac ne strahuje bezrazložno: imprimatur je znak mnogovrsne granice...

10

Nagrada

.....

Njegovo djelo je nagrađivano... Smatra se da se ovakvom konstatacijom, tako čestom u biografijama mnogih stvaralaca, odmah ukazuje na njegovu izuzetnost. Smatra se, dakle, da je svako priznanje zaslužno a samim tim da je i točna procjena djela kojem se dodjeljuje. Nagrada je počast kojom nakloni darodavac ovjenčava radosnog laureata. I jedan i drugi se legitimiraju kroz čin nagrađivanja: darodavac kao predstavnik društva koje brine o vrijednostima, laureat kao promovirana „društvena vrijednost“. Oni se slave uzajamno. „Društvo“ nagradom proglašava pisca za „društveno poželjnog“, pisac zahvaljujući proglašava društvo „pismenim“. Zato su rituali dodjeljivanja nagrade tako često ispunjeni blještavim simbolima slavlja i zvonkim tonovima prekomjerne hvale, jer obje zainteresirane strane nagrađivanje smatra-

ju dokazom svoje vlastite prednosti i nadmoći, a samu nagradu aktom pomirenja otvoreno ili pritajeno sučeljenih strana.

.....

Nagrada, doduše, prije svega treba da ima poticajni karakter. Trebalo bi da u nagrađenom potakne osjećaj zadovoljstva i sigurnosti, da učvrsti njegovu vjeru u ono što je već učinio i razmaše nadu u ono što će tek učiniti. Tako bi i bilo da skeptični autor ne zaviri u naličje odličja koje mu dodjeljuju. Najprije se rasprši uvjerenje da je nagrada sama po sebi nesumnjiva, neprikosnovena vrijednost. Ona nikada nije toliko potaknuta autonomnom vrijednošću samog djela, koliko heteronomnom motivacijom institucije ili grupe koja nagradu dodjeljuje. Kako stvaralac očekuje od svakog žirija da bude nepristrani ocjenjivač, upliv svakog izvanestetskog kriterija ga vrijeđa: umjetnik još može i da se pomiri sa nepravdama dragog Boga, ali ne oprašta greške raznim selektorima i ocjenjivačkim komisijama. Kompromisi u dodjeljivanju nagrada, motivirani recimo nacionalnim ili starosnim

„ključem“, nužno kompromitiraju i instituciju nagrade i onoga kome se nagrada dodjeljuje. Pisci s pravom smatraju da je kratka historija mnogih nagrada pravi „prilog historiji beščašća“, jer su ih ponijeli oni ubogi artisti, tako česti miljenici dnevne politike, od čijeg djela ne ostade ništa do prazan eho titula i ordena. A upravo takvi najviše žude za nagradama, jer im jedino ova izvanjska priznanja dokazuju da se ono što su učinili može nazvati djelom, za što će svaki ozbiljniji budući ocjenjivač slabo da mari. Nagrada, naime, nikada ne pripada prirodi djela, iako može da utječe na predstavu o njemu. Ova izmjena odnosa prema djelu od trenutka kada je ono nagrađeno može ići i u pozitivnom i u negativnom smjeru: oni koji imaju povjerenja u instituciju nagrade Oskar navale u kino čim se kakav film zakiti ovom statuom; oni koji nagradi američke akademiji ne vjeruju smatraju da je samim dobivanjem Oscara film diskvalificiran kao „umjetnički“, jer je suviše „komercijalan“. U oba slučaja izostaje pribranost, jer se od nagrade ne vidi djelo.

.....

Razne pohvale i priznanja nemaju za cilj samo odavanje počasti „zaslužnim stvaraocima“, nego i promoviranje njihovog djela u status proizvoda. Što slavnija nagrada, veća prodaja. Indikativan je primjer Nobelove nagrade za književnost: ukazujući i gotovo otkrivajući svojom odlukom o laureatu neke u svijetu do tada nedovoljno poznate i priznate pisce, kakav je slučaj bio i sa I. B. Singerom, ova fondacija je svojom odlukom stvarala takav oreol oko svojih slavodobitnika da su njihova djela preko noći bila upisivana u listu svjetskih bestselera. Ovakva sprega između slave nagrade i djela ipak predstavlja izuzetak. Dokazuje to i nesmanjeno interesiranje za valjanost mnogih odluka žirija Nobelove fondacije, pri čemu se akcent češće stavlja na ocjenjivačke promašaje nego na zasluge u afirmaciji nezasluženo zanemarenih autora. Dokazuje to i elitnost ove nagrade, koju nije lako dobiti, ali ju je još teže nositi. Pisci su, tu gotovo da nema izuzetka, po primitku Nobelove nagrade, posustajali u svojoj literarnoj aktivnosti, što je uveliko objašnjivo podatkom da su u tom trenutku uglavnom već prevalili svoj stvaralački

zenit, ali barem donekle i opsjenom same nagrade, kojom su uzdignuti na pijedestal nepogrešive a definitivno ostvarene veličine. Autoritet ove nagrade ne počiva toliko na njenoj materijalnoj moći koliko na njenom „svjetskom kriteriju“, u čiju mogućnost kao da najviše vjeruju oni koji osporavaju valjanost sudova Nobelovog komiteta. Implicitna vjera u hijerarhiju (literarnih) vrijednosti podupire ovakvo uvjerenje.

.....

Ideja o hijerarhiji ugrađena je u svaku politiku nagrađivanja. Odličje se dodjeljuje onome tko je u najvećoj mjeri zadovoljio opće vrijednosne kriterije onih koji nagradu dodjeljuju. Kada se kome kakva nagrada dodjeljuje, smatra se da on svojim djelom zastupa i interese dodjeljivača. Koliko pisac nagradu osvaja, toliko njome biva osvojen. Nagrada je način podmićivanja, njeno prihvatanje znak pristanka na dati sistem vrijednosti, sistem koji nastoji da u sebe apsorbira čak i ono što mu se opire. Takvo saznanje o represivnom karakteru nagrade navodi stvaraoca da pruži otpor ovom simbolu suptilnog tlače-

nja, mada je u gestu odbijanja rijetko prisutno uvjerenje da autor takvu nagradu nije i zaslužio. Tko pak takvo što iskaže, ili nadmeno drži da je njegovog djela malo tko dostojan, ili skrupulozno uzmiče u korist onih koje vidi kao bolje od sebe. U prvom slučaju je uvrijeđena autorova sujeta, u drugom njegovo poštenje. Ipak, u oba slučaja ima narcisoidnog koketiranja sa zainteresiranom javnošću, od koje se očekuje obilata satisfakcija no što je može pružiti primitak nagrade. U tom smislu odbijanje nagrade je u sebi samom paradoksalna gesta. Možda samo potpuno ignoriranje institucionalnih počasti osigurava potpuno izmicanje zamkama čina nagrađivanja i njegovim posljedicama. Iako ovakav postupak može proizvesti provalu gnjeva, ali – začudo! – i pritajenog strahopoštovanja prema takvom autoru, gesta suzdržavanja autora oslobađa muka sa vlastitom savješću. Oslobađa, ukoliko ovakvo odustajanje jednom neće pobuditi još teže nedoumice... Na sasvim suprotnoj strani stoje oni koji u dobivanju bilo kakvog priznanja ili ordena vide dokaz vlastitog prestiža i časti. Oni su u igri. Pristaju na sva njena pravila, pa i na

ona koja iz modela socijalnog ponašanja prenose takmičarski duh u područje umjetnosti. Upravo ovakav takmičarski mentalitet određuje i njihov odnos prema nagradama: služeći se svim raspoloživim sredstvima, od auto-reklamerstva preko ličnih veza do dodvoravanja, ovakvi autori smatraju da im nagrada pripada, kao dokaz izuzetnosti njihovog djela i osobne privilegiranosti, kao potvrda njihove izuzetnosti i izdvojenosti, kao znamen njihovih nesumnjivih zasluga i osvjedočenje njihovog učešća u općim dobrima. I sam žiri u svom hvalospjevnom obrazloženju autoru potvrđuje takvo uvjerenje. Stimulirajući ono što drži za poželjno, sam nagrađivač se legitimira kroz nagrađenog, a još i više kroz onoga koga odbija da nagradi. Svi načelni stavovi ocjenjivača dobivaju svoje stvarno značenje u praksi nagrađivanja. Otuda i relativizam nagrade ne počiva u njenom proklamiranom načelu, nego u primjeni tog načela u odluci o dodjeli nagrade. U samo načelo doduše moraju biti ugrađeni kriteriji selektivnosti, ali svaki mogući kriterij može biti ugrožen samovoljom ocjenjivača, kao što može biti i prekoračen u primjeni: lo-

kalna nagrada postaje „svjetska“ kada je ponesu „svjetski“ autori. Nagrada nikada nije vrijednost po sebi, bez obzira kakve su njene pretenzije, već po onima kojima je dodijeljena.

.....

Svaka politika nagrađivanja htjela bi da se zaštiti od promašaja. Nagrada se ne dodjeljuje onome što je u fazi eksperimenta (izuzev po starosnom kriteriju, kao nagrada „mladom piscu“), nego onome što se već ustoličio u domeni neospornih vrijednosti. Tako se dešava da bivaju nagrađivani uglavnom oni kojima do nagrade više nije, tako je nastao lančani sistem nagrađivanja prestižnih autora, tako su najlaskavija priznanja postala zastrašujući znak da je neko „klasik“ i pomalo već s onu stranu života. Ako ovakva nagrada više nije stimulativnog karaktera, već samo dopunska satisfakcija za prebrođenu muku i još jedan način da se svrati pažnja na značajnog autora, onda njena zakašnjelost osjetljivu dušu može da uvrijedi. Osjećajući nelagodu ne zbog nagrade, već zbog dugog prešućivanja, on zna da dijeli sudbinu mnogobrojnih čije

je djelo sistematski ignorirano ili negirano samo zato što nije bilo u milosti vladajućeg mišljenja. Zato i samo dobivanje nagrade za njega više postaje dokaz da je njegovo djelo postalo ustaljeno i uobičajeno, nego da je duhovna provokacija i izuzetak. Otuda se rađa i otpor prema nagradama i nagrađenima, ne samo kao otpor prema etabliranim institucijama i njihovim predstavnicima, čak ne samo ni kao otpor volji represije i njenim izvanestetskim sudovima, već i kao otpor danom u ime zadanog. Napokon, jedina istinska nagrada stvaraocu jest njegovo djelo: stvaralaštvo sebe sobom nagrađuje svojim ostvarenjem. Nagrađuje se i u sebi osvojenom slobodom, za koju je svaka nagrada nebitna izvanjskost i lažna granica. Djelo je uvijek svoj vlastiti zakonodavac i sudac. Ono se samo sobom uspostavlja; ono je svoj vlastiti dokaz. Sve ostalo je manje važno.

11

Terorizam kulturne rubrike

.....

Ne bih odmah, u prvoj rečenici, mogao iskazati neki negativan stav prema novinskoj „kulturnoj rubrici“, jer sam svjestan njenih zasluga u „afirmiranju duhovnih vrijednosti“; ali mogu u drugoj: tzv. kulturna rubrika je i sama protivnik kulture. Kulturna rubrika je selektivni dnevni registar događaja. Po tome se bitno ne razlikuje od drugih novinskih rubrika, premda se na izraženiji način lažno zalaže za „konstantne vrijednosti“, koje neprekidno mora iznevjeravati budući da se zalaže za „dnevnost“, a time i prolaznost kao osnovno obilježje sveg žurnalizma. Dovoljno je, ako ne i previše, pogledati samo jedno godište nekog lista ili revije za kulturu i umjetnost, pa da nam relativizam njenih vrijednosti postane bjelodan. Njena, pak, selektivnost se objašnjava „kulturnom politikom“, koja uvijek stoji u određenom

odnosu spram politike kao vladajuće ideologije: ideje i djela se razvrstavaju na „poželjna i nepoželjna“, a s tim u skladu se njihovi zastupnici slave ili podcjenjuju. Sukladna sa politikom svog izdavača, financijera ili političke institucije, kulturna rubrika ne samo da vrši selekciju u skladu sa voljom svog stvarnog gospodara već ne može da ostvari ni svoju proklamiranu autonomnosti: ona je upregnuta u dnevni smisao koji je smisao što ga određuje financijski pokrovitelj njenih novina, bez obzira da li je u pitanju list koji ovisi o subvenciji ili tiražu. Ona je pritaženi zaštitnik određenih interesa i, u krajnjoj konzekvenci, uvijek je podređena tim interesima. Zato nije nikakvo čudo što razni komentari, koje svakodnevno susrećemo u ovakvim rubrikama, odišu neprikosnovenom nadmenošću i neprikrivenom agresivnošću, jer se oslanjaju na „pouz dane kriterije“ onih čije privilegije ili interese zastupaju. U totalitarnim sistemima ovakvi komesari smisla su određivali koji su poželjni a koji nepoželjni autori, tako da je formirana i jedna posebna „sorta“ intelektualaca, koji su kao partijski cenzori i medijski glasnogovornici nani-

jeli najviše nevolje upravo onim ljudima iz čije su sredine i potekli. Kulturi su, da parafraziram Adorna, nanijeli više štete oni koji su se gradili da je zastupaju, nego oni koji su je ignorirali ili prezirali. Nije, uostalom slučajno da razne redakcije dnevnih i nedjeljnih listova vrve od literarnih šeprtlja, bivših aktivista i „stasalih“ novinara koji su pokazali „afinitet prema kulturi“. Uglubljeni u uobičajenu žurnalističku neprincipijelnost, oni „prate kulturna zbivanja“ sa neutralnošću i ravnodušnošću revnosnih službenika, čija se briga i blagonaklonost pred svakom „sumnjivom pojavom“ začas izobliča u goropadno nasrtanje onih koji su oduvijek mrzili svaku duhovnu vrijednost jer joj nisu ni pripadali. Za takve je kultura vašar taštine, sajam bezvrijednog u kome se sve izlaže i sve je na prodaju. Relativizam novina je učinio da pisac i njegovo djelo postanu puka vijest, ništa drugo. Ako, pak, poneki odoli navadi žurnalističkog shematizma onda upada u nezgodu da nije dobar ni novinarima ni piscima, jer ga i jedni i drugi smatraju tek napola svojim, pošto takav ne zastupa i ne sprovodi „politiku“ redakcije, a ne doseže ni samostalnost lite-

rate. Zato su njegove dobre namjere sputane ne njegovom voljom, nego zadatošću posla kojim se bavi. On (ili ona) uvijek piše po narudžbi jer je ovisan o svom naručiocu: on trguje svojim talentom dnevnog pisca, talentom koji mu omogućava da vještije proda „ideju dana“.

.....

I za takvog je umjetnik javna činjenica. Novinar smatra da može da raspolaže ne samo autorovim djelom, već da je čak i njegova privatnost samo informacija, upotrebljiva vijest kojom može zabavljati zainteresiranu javnost. Otuda u kulturnoj rubrici nerijetko nailazimo na sofisticirane salonske intrige, pikanterije i skandale, koji su, za razliku od starinskih šaputanja, sada u visokotiražnom tisku postali „demokratizirani“, što samo pokazuje da je pozicija autora do kraja ogoljena, da je on potpuno izložen i nezaštićen. Umjetnik je, novinstvo to samo potvrđuje, javni zabavljač koji nema načina da odbrani svoj integritet. On doduše na takvu poziciju pristaje prirodom svoje djelatnosti, premda s nadom da ga djelo može zaštititi od svakojakih uznemirenja koja zadiru u njegovu privat-

nost. Nadao se da je javna ličnost odgovorna isključivo za svoj javni čin, a zaboravio da je upravo svojim činom postao zanimljiv kao privatna osoba. Otuda nije rijetkost da su kulturne rubrike prepune pisama iz zaostavštine, namjenski pisanih dnevnika, sjećanja i intervjuja sa poznatim stvaraocima, što sve zajedno ima da služi osvjetljenju neke stvaralačke individualnosti, a u osnovi pripomaže potiskivanju njihovog djela: umjesto temeljnog uvida u opus nudi se površna isповijest na osnovu koje čitatelj donosi površne sudove i o autoru i o njegovom djelu. Iako katkada intervju i njima slični tekstovi mogu biti i djelomična nadopuna ili dodatna informacija o autorovom opusu, on je ipak rekao svoje u svojim djelima, a ne u svojim verbalnim istupima. U ovakvim tekstovima se traga za pikanterijama i bizarnostima, za paušalnim ocjenama i ishitrenim zaključcima. Onaj koji ih objavljuje nada se da će tako ponuditi čitateljima neku senzacionalnu novost. Kopanje po zdravstvenim biltenima, uspomenama površnih poznanika i zaturenim papirima slavnih autora je odlika provincijalnog mentaliteta, koji pod izgovorom da se

zalaže za kulturno-povijesnu istinu ili za biografsku metodu u izučavanju čijeg djela sve iznosi na vidjelo jer mu ništa nije sveto, pa ni ono za što se navodno bori, pošto u toj borbi autora izlaže pogledu javnosti mimo njegove volje a sve zarad neke svoje mutne pobjede. Zato je prava muka za člankopisce kada autor izmakne oku javnosti: koliko je samo uzbuđenja bilo zbog pseudonima B. Travena, koliko nemira i ljutnje zbog nepristupačnosti J. D. Salinger... Ali, interes za ličnost autora i nije potekao iz jedne novinske rubrike, nego ga je, više, poticao njen pokrovitelj i, najviše, sam autor kao vlastiti menadžer, sve u nadi da će interes za njegovu ličnost rezultirati interesom za njegovo djelo. Tako se desi da je autor postane slaviji od svoga djela, ili pak da i nije toliko slavan po djelu koliko po govoru o djelu.

.....

Svjestan te činjenice, autor se i sam počinje pojavljivati kao suradnik kulturne rubrike, što je prije znak njegove potrebe za brzom zaradom i publicitetom, nego potrebe za intelektualnim angažmanom na koji se

poziva. Postajući glas mjerodavne javnosti, on postaje ovisan o javnosti kojoj se obraća. Od tog trenutka pisac očekuje da njegovo stajalište, čak i kada je prividno iznenađujuće, bude dobrodošlo, što ga nagoni na pojednostavljen izraz i prihvatljiv stav, na kompromis prerušen u dopadljivu literarnu formu. Upuštajući se u potjeru za dnevnim značenjem, pisac pristaje da i sam ima dnevni značaj, što ne mora biti pogubno po njegovo djelo ukoliko ono nije iscrpljeno u ovakvoj vrsti angažmana. Oni oprezniji (ili kolebljiviji?) zaviruju u kulturnu rubriku provjeravajući da li ih u kakvom tekstu tkogod spominje. Razne novinske recenzije i prikazi ponekad su jedva nešto uvjerljivije od poruka izdavača o istom djelu, pri čemu dobroćudni čitalac ne može da se oslobodi prisjećanja na plaćene predgovore i recenzije u periodici s početka XX vijeka, bilo da je riječ o neobuzdanom hvalisanju ili za izdavača još poželjnijem, namjernom izazivanju skandala i afere o kojoj se naokolo bruji. Kulturna rubrika tako počinje da proizvodi autora. Učestalim isticanjem nečijeg imena i djela ona vrši presiju na javno mnijenje, propa-

girajući naročito one za koje smatra da su njeni najbolji lokalni ili nacionalni predstavnici. Takvim terorizmom vladajuće mišljenje uvijek daje prednost onim autorima i temama koje smatra za svoje prave predstavnike i zastupnike, a pri tome se ne libi ni da i kakvo palanačko piskaralo promovira u doduše nedovoljno priznatu, ali svakako svjetsku veličinu. Premda ovakva bahatost, koju najčešće prati argumentaciona ispraznost i pompoznost „preloma“, kod upućenih svjedoka izaziva gađenje ili sažaljenje, svaki urednik se njome ponosi, jer smatra da se tako dodvorio svojim pokroviteljima i naredbodavcima, a da je istovremeno izvršio plemenitu prosvjetiteljsku misiju doprinoseći razumijevanju pravih vrijednosti. Za ovakvoga je prava vrijednost uvjetna vrijednost koja se može upotrijebiti u trenutnom kulturnom pragmatizmu, čime kritičko mišljenje definitivno ustupa mjesto praćenju pomodnih trendova, a svaki temeljni uvid iščezava pred navalom atraktivnih, poželjnih informacija. Potonjem ide na ruku i gubitak parametara u ovom dobu relativizma: dok je tradicija počesto olako odbacivala mnoga nova na-

stojanja, naše vrijeme, iz straha od promašaja, brzopleto prihvata svaku ekscentričnu ludoriju. Moment njene pomodnosti je paralelan sa njenom željom za kurentnošću. I za kulturnu rubriku sva je kultura objekt potrošnje. Namećanje stava i sugeriranje izbora pokazuje da se u kulturnoj rubrici posredstvom umjetnosti nadasve želi nametnuti jedan način mišljenja kojim se veličaju privilegirane kulturne i društvene vrijednosti. Stoga sav njen govor o kulturi nije ništa spram onoga što se takvim govorom prešuti, bilo da je riječ o utajenim vrijednostima, bilo da je riječ o nasilju i barbarluku iz kojih je ponikla i koje nevjesto nastoji prikriti. Ono što takva dnevna rubrika favorizira uvijek mora izazvati nevjericu, ne zato što je u njoj sve laž, već zato što je u njoj sve svedeno na nivo prividne vrijednosti i istine. U njoj se ujedno svoj kulturi nameće neželjeni status izoliranog područja, zbog nastojanja da se kao pouzdan svjedok, sudac i usmjerivač postavi čak iznad same kulture. Što sama umjetnost ne haje za takvo uvjerenje, opovrgavajući ga svojim slobodnim razvojem, kulturnoj rubrici ne može mnogo nauditi. Ona će lako

apsorbirati u sebe i ono što je negira. Uostalom, zar i ovaj tekst njoj ne bi pripadao?

12

Oglašavanje i pozivanje

Plakat

Djelo je završeno. Sada o njemu treba obavijestiti javnost! Umjetnik još možda i postavlja pitanje čemu takva obavještenja, propagandista misli samo kako obavijest treba da izgleda, e da bi djelo učinio poželjnim proizvodom. U stvaraočevom „čemu?“ ima i uvjerenja da je djelo nešto po sebi dovoljno, i narcisoidnog koketiranja koje tvrdi da se objavljivanjem i svakim javnim istupom „ideja prostituira“ (što nije samo patetično već i destruktivno, pošto se takvim stavom zalaže za mudrost šutnje i čistoću nedjelovanja, što je s onu stranu stvaralaštva), i bojažljivog „stvaranja za sebe“, koje bi to uistinu i bilo samo ukoliko bi djelo u potpunosti ostalo u domenu autorove privatnosti. Propagandista, pak, nastoji da „proi-

zvod“ kojim raspolaže bude događaj, što ne mimoilazi ni umjetnička djela, jer je i ovdje predstavljanje djela – prodavanje proizvoda. Zato svako javno oglašavanje umjetnost situira između kulturnog događaja i komercijalnog dobra.

.....

Na istom razmeđu nalazi se i najslavniji od svih oblika obavještenja – plakat. Neka ovdje ostanu po strani sve one različite funkcije plakata, od suhoparnih zvaničnih obavještenja i strogih, a katkada i kobnih obznana vlasti, preko agitacionih plakat-poziva i onih predizbornih koji nude političke ideje kao robu na prodaju, do ekonomsko-propagandnih oglasa, koji se dodvoravaju kupčevom ukusu, sugerirajući mu potrebu i provocirajući mu želju. Ovdje ostaje pitanje: kakav je odnos plakata/oglasa i umjetničkog djela o kome obavještava? Pri tome možda najprije treba napomenuti da plakat nije još jedan od izuma „konzumentskog društva“, koje tako spremno a brzopleto optužujemo za svako moguće sknavljene umjetnosti i degradiranje „čovjeka“. Već Plinije Mlađi bilje-

ži da je slikar Kalud oslikavao drvene pločice i na njima ispisivao imena glumaca. Od rimskih vremena do danas plakat mijenja svoja vanjska obilježja, ali njegova intencija u osnovi ostaje neizmijenjena. Plakat je glas i vijest, obavijest i poruka. On je najava koja oglašava i obećava. U biti autoreklamerski, plakat slavi ono što zastupa. Bez obzira da li je riječ o prodavanju proizvoda, oglašavanju događaja ili predočavanju ideja, vizualna i verbalna poruka plakata mora privući pažnju onoga kome se obraća. Kao sredstvo komunikacije, plakat nudi i poziva, sugerira želju i obećava njeno ispunjenje; on oslovljava kupca dodvoravajući mu se, premda u takvom laskanju kupčevom izboru i vlastitom proizvodu nikada ne manjka ni implicitne diskvalifikacije svakog sličnog proizvoda. U žudnji za slavom, prestižem i dominacijom, plakat u uvjetima konkurencije mora težiti posebnosti kako bi razdrmao osjetila naviknuta na plakat kao na ustaljeni ukras urbanog pejzaža. Ova borba za različitost, u kojoj se koriste sva poznata sredstva agitacije a učestala agresija na osjetila čini da se u buci više ni najglasniji ne čuje, rezultira

općom uniformnošću u kojoj je svaki novi pokušaj uspostavljanja originalnosti samo prilog okoštalom maniru provokacije i šoka, pri čemu ne samo da reklamni panoi i afiši počinju nalikovati jedni na druge, nego čak na jedan paradoksalan način postaju i zastupnici svojih vlastitih konkurenata. Moglo bi se čak tvrditi da u osnovi svih komercijalnih i agitacionih plakata leži isti slogan kojim se, poput onog čuvenog američkog mobilizacijskog plakata iz I svjetskog rata, nastoji, doduše na jednom drugom nivou, izvršiti mobilizacija svakojakih osjetilnih i duhovnih prohtjeva: I want you for...

.....

Agitacioni karakter plakata ne izostaje ni u oglašavanju umjetničkih postignuća. Oni nas obavještavaju da je to knjiga koju smo čekali, da ćemo gledati film koji će nas ganuti, oni nas uvjeravaju da su izvrsni ne sebe radi, već zbog nas. Potaknuti konkurentskom željom za prestižem, proizvođači žele da nas osvoje i pridobiju e da bi mi, za uzvrat, slavili njihove proizvode. Svaka sezona ima svoju „knjigu godine“, svaka svoj „film svih vreme-

na“, na svakom plakatu se gordo ispisuju nagrade, kao što se na pivskim bocama ucrtavaju kolajne osvojene na sajmovima namijenjenim protivnicima trezvenosti. Taj autorklammerski moment ponekad nagoni propagandistu da pribjegne svjesnom obmanjivanju svoje publike, što se postiže naglašenim isticanjem kvaliteta i svjesnim prešućivanjem svega što miriše na nedostatak: jest da je ta i ta predstava bila najbolja predstava te i te godine, ali je izostavljen podatak da je tu laskavu titulu stekla na tom i tom okružnom festivalu diletantskih družina. I premda ova mala varka samo nakratko može načiniti prividnu veličinu, propagandisti joj rado pribjegavaju, misleći da time pridonose prividu djela koje zastupaju, mada im je jedini stvarni cilj da ga prodaju. Zato se ne sustežu ni od potpuno izmišljenih i krivotvorenih podataka, služeći se različitim opsjenama i sitnim podvalama. Distributeri i producenti su znali proglasiti talijanski „špageti-vestern“ za američki film, na plakat upisati ime slavne vedete koja u tom filmu ne nastupa ili je tek epizoda, kombinacijom zvučnog imena i prezimena prikrivati anonimnost svojih

glumaca, dičiti se istrgnutom rečenicom iz poražavajuće kritike ili čak servirati svoju vlastitu hvalu kao općeprihvaćeni sud. Ali što je plakat vještije obmanjivao, to je djelo potpunije razočaravalo. Svako neispunjeno obećanje i neostvareno očekivanje prati razočarenje, prezir i bijes, koji katkada izrastu u nadmoćan podsmijeha. Svoje naraslo neraspoloženje publika sruči na djelo, prešutno smatrajući da je i plakat njegov integralni dio. A da li jest?

.....

Nije, ali bi trebao biti. I po porijeklu i po funkciji plakat je djelu vanjski. Premda je najčešće rukotvorina onoga koji nije tvorac djela, plakat ipak može nastati iz nužde samog djela za pokazivanjem, jer se ono, da bi u potpunosti postojalo, mora oglasiti. U tom smislu, plakat je višestruki i višeznačni znak djela. On označava gotovost djela, čini djelo javnim, obavještava-informira o djelu, poziva na osvjedočenje o djelu... To su razlozi koji bi plakat morali učiniti „uvodom u djelo“, jer je on prvi kontakt publike s djelom. Funkcionalnost plakata mora biti u službi onoga o čemu poručuje i što preporučuje. Otuda

se u poruci plakata koji obavještava o kakvom umjetničkom djelu često može uočiti doza didaktičnosti i težnja ka prosvjećivanju, a u likovnom rješenju izrazita sklonost ka stilizaciji i obliku. Iako se ovakva nastojanja katkada znaju izroditi u neosnovanu hvalu i traljavo koketiranje s umjetnošću, plakat pod rukom vještog majstora može izrasti u pravo umjetničko djelo, koje kao takvo postaje djelo po sebi, što djelu koje plakat zastupa može, začudo, više štetiti nego koristiti, ne samo zato što postaje katkada nadmoćni konkurent djelu, već i stoga što postaje samostalan u odnosu na ono što bi trebalo da zastupa. Upravo se ovdje može tražiti mogući korijen svijesti o samosvojnosti plakata, koji vrhuni u nastojanju da se plakat zasnuje kao zasebna umjetnost. U takvoj je primjetno odsustvo svake funkcije. Tada plakat može postojati isključivo sebe radi, kao samostalna vizualna tvorevina, odnosno u specifičnoj tehnici rađena „slika“ koja je uvijek reprodukcija a nikada nije „original“, pa je otuda svaka reprodukcija jednaka originalu, a original moguć samo kao reprodukcija. Uz sav respekt koji mogu da osjećaju prema ovim

tvorevinama u kojima dominira element čistog artizma, autori djela, a naročito institucije koje djelo zastupaju upotrebljavajući ga, više drže do onog namjenskog plakata što pripomaže optičaju djela. Takav plakat čijom pomoću institucija kontaktira s javnošću, doduše nastoji da izbjegne parolaški ton političkog plakata koji reklamira „više ciljeve“, ali zbog svoje namjene i narasle konkurencije ne može da odoli trgovačkoj agresivnosti, pogotovo u vrijeme dok su autor i djelo u potrazi za afirmacijom, a institucija za identitetom. Ono što je nedovoljno poznato mora posegnuti za zavodljivošću: tek slava (bi trebala i mogla da) oslobađa od potrebe za neumjesnom napadnošću i neumjerenom taštinom.

.....

Svojom efektnošću plakat doduše i ne nastoji privući znalce, kojima je referentno ime – proizvoda, autora ili institucije -, nego publiku koja također sebe brzo počne smatrati za „upućenu“. Veliko ime privlači više nego najspektakularnija reklama. Sa tom činjenicom ozbiljne institucije odavno računaju. Zato se one ne libe da

svoje plakate svedu na puko obavještenje, jer je sama objava imena autora djela ili izvođača spektakularna sama po sebi, premda treba napomenuti da je takvoj „spektakularnosti“ prethodilo dugo ili gromovito oglašavanje djela i njegovog autora. Razlog učestalog i napadnog izvikivanja i najslavnijih imena počiva u borbi za prestižem i nastojanju da se i od tananih produkata ljudskog duha načini roba široke potrošnje, što, srećom ili ne, uglavnom ne biva postignuto. Već i sama priroda plakata je formirana između umjetničkog i propagandno-komercijalnog, pa je takva i njegova funkcija u oglašavanju artistske produkcije. Plakat, koji će vremenom postati relevantan povijesni dokument, prvi obavještava javnost da je djelo izloženo javnosti. Kao javna pozivnica, plakat prvi djelo i javno štiti, jer odvraća od djela sve one koji mu iz ma kojih razloga ne bi bili skloni. On je napokon i prva javna pohvala djelu od strane poneke grupe ili institucije: samo ono što se smatra vrijednim zaslužuje da bude javno oglašeno. U tom smislu, plakat postaje iskaz o vlastitom dobu i njegovom proklamiranom duhovnom stajalištu, iskaz kojim se

ne otkriva samo ono što se slavilo već i ono što se prešutjelo ili prikrivalo.

.....

Pozivnica

.....

Njih pozdravljaju iz daleka. Prepoznaju ih na ulici, susreću po izdvojenim klubovima u kojim ih konobarima oslovljavaju po imenu, o njima se govori u poluglasu. Oni imaju najveći broj njima neznanih poznanika, njihovo ime zatičemo u novinama, njihova slika nas motri sa tv-ekrana... Oni su javne ličnosti koje se klone javnosti, jer se njihov pojam „javnosti“ svodi na okrug njihove djelatnosti. Njih upravnici kazališta i direktori galerija pedantno obavještavaju o novim predstavama i izložbama, njima se šalju pozivnice, jer su oni baš oni koji su „pozvani“.

.....

Riječ je dakle o svečanim pozivnicama.

.....

Neka ostanu po strani ona stroga službena obavještenja i one prijeteće naredbe i sudski pozivi, kojima se neopozivo određuje da se taj i taj pojavi i prijavi. Svečanom pozivnicom se neko ljubazno moli da dođe, ako može... Ovakve pozivnice se šalju „odabranima“. U njima prebiva izbljedjeli eho poziva kao poslanja, izabranosti i izdvajanja. Taj smisao podrazumijeva i onaj koji pozivnicu šalje, i onaj koji je prima: prispijeće prvih pozivnica je pozvanom znak društvene promocije, učestalost poziva dokaz društvene etabliranosti. Vremenom, pozvani počinju praviti razliku među različitim pozivima. Ne radi se nikako samo o zasićenosti pozivima ili zauzetosti pozvanog, nego i o pravljenju prvenstva među onima koji pozivaju. Nevažni pozivi, često ostaju neotvoreni, na one od prestiža se gleda obavezno odazvati; pa kada je uzvanik bio istinski spriječen onda hita sa pismenom isprikom; a ako nije bio ni pozvan, to postaje razlogom njegove uvri-

jeđenosti ili čak laži da je poziv primio, ali se – eto – nije mogao odazvati... Koliko je pozvanom do pozivnice, toliko je i pozivaču do pozvanog (reciprocitet nije obavezan). U mnogim institucijama postoje liste osoba koje treba u ovoj ili onoj prilici pozvati, što istovremeno podrazumijeva tko kao uzvanik ne bi bio poželjan. Liste pozvanih se svaki čas revidiraju u skladu s društvenim statusom pozvanih, tako da „politika“ pozivanja predstavlja samo odbljesak proklamirane službene politike, u čijoj je zavisnosti i institucija koja poziva. Zato pozivač skrušeno poziva sve one za koje je iz bilo kojih razloga zainteresiran čak i onda kada ih u potaji, a katkada i otvoreno prezire, zato on poziva moćnike i kada unaprijed zna da ovaj neće doći, poziva ga jer očekuje njegovu naklonost i podršku, poziva ga premda zna da će ova naduta veličina, koja sebi uobražava da ga svako ne bi smio ni pozivati, ignorirati ovaj izljev nezaslužene naklonosti. No, još bi bilo gore takvoga ne pozvati: za instituciju, jer bi se na nju mogao usmjeriti silnikov gnjev; za silnika, jer bi mu to mogao biti znak o početku kraja njegovog vlastodržstva. Iako une-

koliko pretjerana, ovakva tvrdnja ipak nalazi svoje djelomično uporište u saznanju da „izabrani“ ne prelaze lako preko činjenice da ih je neko zanemario, ma kako nemar bio prolazan ili naivan. Izabrani nepokolebljivo vjeruje u svoju neprikosnovenu izuzetnost. Zato mu je jednostavnije poslati pozivnicu, jer ta kurtoazna pozivnica, koja svojom tipiziranom ljubaznošću prikriva indiferentnost, nije ništa drugo do ustaljena konvencija koja je sastavni dio jednog licemjernog bontona. Da li, uostalom, uobičajena naznaka „važi za dvije osobe“ znači i želju da etablirani građanin ima i „sređen“, građanski život? Da li je to naznaka zadiranja u intimu? Ili znak pažnje, uvažavanja partnera onoga koji je pozvan? Ili samo još jedan dokaz ustaljene površnosti? Ta pitanja postaju suvišna ako imamo na umu da se pozivnica nikada ne upućuje pojedincu, već poželjnom mnoštvu, koje se naziva premijernom publikom. U tom smislu pozivanje postaje okupljanje upućenih.

.....

Pozivnica, koja se odašilje u obliku posebnog pisma posebno (ne)zainteresiranim osobama, podjednako predstavlja znak kurtoazije, pažnje i dodvoravanja. Iako joj je svrha da na nešto podsjeti ili o kakvom događaju precizno obavijesti, da na štogod skrene pažnju i upozori, osnovna intencija pozivnice – bez obzira da li se njome poziva na suučesništvo i solidarnost, apelira na zajednički afinitet, udvara, animira ili naprosto obavještava – iskazuje se u nastojanju da pozvanog pridobije za stvar pozivača. Pozivnica doduše može biti i šala i podvala, može biti zamka i nenadana vijest, može biti provokativna informacija i tajnovita obavijest, mnogo što može biti pozivnica, ali ma u kom vidu da se pojavljuje ona uvijek ostaje samo vanjska naznaka umjetničkog djela i vrsta ekskluzivnog, gotovo intimnog oglasa. Ona je znak da čovjek nije slobodan da dođe gdje hoće i kada hoće: sada se pokazuje da javnim oglasom ili plakatom o teatarskoj premijeri javnost samo obavještava ali ne poziva, pošto pozivnica negira demokratičnost javnog oglasa

i mogućnost slobodne kupovine ulaznica, čime se ujedno potvrđuje da je umjetnost unekoliko ostala „salonska“, jer je iz nužde zadržala, barem kada je premijera u pitanju, selektivnost i dozu starinskog elitizma. A sve to je onima s kojima pozivnica komunicira dobro znano. Ili bi barem trebalo da bude. I napokon: zar već sam čin oglašavanja i pozivanja barem u izvjesnoj mjeri ne dokazuje da ostvareno djelo nije događaj za kojim tragamo, da teatarska predstava za nas više nije potreba u bilo kojem smislu te riječi, već sve češće – nažalost – puka kulturna konvencija koja je izgubila unutarnji smisao svoga postojanja. I to je jedan od razloga što posustalu publiku treba uvjeriti, na predstavu nagovarati, pozivati... Sve dok sam teatar ponovo ne postane događaj po sebi.

13

Otmene i druge dvorane

.....

Velike dvorane pune svjetla, male scene zavučene u sporedne ulice ili protjerane u predgrađe, amaterska društva pretrpana isluženim inventarom, ozbiljni domovi kulture, raštrkani, kao u nemaru po gradu razbacana kina... Fanatični pristalica spektakla rekao bi da nije važno ni gdje ni kada se predstava odvija: važno je da se odvija. Ali nije tako. Vanjska razlika koncertnih sala, galerija ili kino-dvorana često legitimira i njihovu osnovnu razliku. Ona se najprije očituje kao materijalna razlika. Blještavilo i kitnjastost nisu obavezno i dokaz većeg bogatstva, ali jasno iskazuju težnju ka razmetljivosti, sjaju i svakojakoj pompi. Subvencionirana kazališta odišu takvim štimungom čak i onda kada ih pritišću mnoge financijske nevolje. Ona su osnovana da bi bila reprezentativna. Takva kazališta, koja se obično nazivaju „narod-

nim“, zaposjedaju centralni gradski prostor. Prema njima se određuje ne samo administrativno nego i kulturno sjedište mjesta. Glavno gradsko kazalište u mnogome naličuje glavnoj mjesnoj crkvi. Upečatljivog eksterijera i provjerenog repertoara, ovo svetište kulture okuplja svoje poklonike i pristalice kao posebnu kastu u kojoj se ipak zna za unutarnje razlike. Da ta razlika postoji, unaprijed je jasno i svakom projektantu svake sale za javne priredbe. Još od grčkih vremena prvi je red, oko orhestre (proeddrija) bio namijenjen svećenstvu, arhontima i počasnim gostima; u Rimu nekadašnja orhestra (cavea) postaje sastavni dio gledališta s mjestima za ugledne; u baroknoj Italiji teatri imaju nekoliko redova loza u kojima se od pučanstva mogu i izdvajaju privilegirani po položaju ili imetku... Ali kazalište nije samo dvorana i scena: mnogobrojne okolne javne i „službene“ prostorije omogućavaju da dvorana bude ugodna, a scena raskošna. Probrana publika smatra svojom civilizacijskom obavezom da dolazi na predstave ovakvih kazališta, mladi glumac golemim uspjehom da na njegovoj sceni zaigra, slavna trupa tu

rado gostuje. Sve je u takvoj vrsti kazališta ispunjeno njegovom vlastitom simbolikom: glomazna vrata na ulazu, teške zavjese na prozorima, maske na zidovima...Kao da ova pozlata i monumentalnost bivaju sažeti u onu tipičnu teatarsku simboliku koja jasno ukazuje da je tu mjesto teatra i da je teatar ono što pokriva njegova simbolička znamenja. I upravo ova ornamentalnost, koja potakne svijest o povijesti teatra i njegovoj autentičnoj funkciji i značaju, čini da u takvim prostorima loša predstava izgleda još gora, jer je u suprotnosti i sa svojim okolišem i sa njegovom tradicijom. Od uglednih dvorana se očekuje da uvijek budu domaćini najboljem. Dodijelivši im titulu „hrama umjetnosti“, njihovi gledaoci očekuju i zahtijevaju svaki put iznova svetkovinu teatra, svaki put iznova praznik filma, svaki put čudo slikarstva. Slavne dvorane su obredna mjesta umjetnosti: u njima se umjetnost posvećuje i slavi. A što je slavnija dvorana izraženije je i razočarenje izazvano neuspjehom u njoj viđene predstave, razočarenje koje može da preraste u potpunu odbojnost i otvoren otpor prema oficijelnim institucijama kulture u

kojima je duh birokratizma potisnuo stvaralaštvo, a autentične umjetnike zamijenili službenici umjetnosti, koji još samo iz formalnih razloga mogu biti nazivani glumcima, piscima, redateljima. Time se potvrđuje da teatar nije zgrada, nije kamen i naziv; sredstvo nije dovoljno da bi se ostvario cilj. Institucija umjetnosti nije umjetnička institucija po institucionalnom, već po stvaralačkom. Inače, ostaje samo institucija. Otuda centralni prostori kulturne djelatnosti ne mogu svoju središnju ulogu dokazivati prostornom lokacijom, nego nadasve stvaralačkom koncepcijom. U suprotnom, i najreprezentativnija sala brzo može biti ispunjena čamotinjom.

.....

Velike kulturne institucije moraju biti u centru grada. Na taj način se i u formalnom smislu dokazuje njihov elitizam, njihova reprezentativnost, kroz koju se legitimira i društvo koje ih podržava, ali i njihova izdvojenost i posebnost, koja ih pretvara u neku vrstu kulturnog geta. Ali tamo gdje poštuje „centralna“ kazališta, brzo se rađaju i druga. Uzmicanje pred institucionalnim – kome

umjetnost izvorno nije ni pripadala – stvara alternativne grupe, koje se u krajnjoj konzekvenci također pretvaraju u osobite institucije. Sve što se dešava u građanskom svijetu dio je tog svijeta, čak i njegova negacija. Potisnuta na marginu oficijelnog, off-trupe i njima srodne umjetničke kolonije nastoje da igraju ulogu kulturne gerile, koja sa svojih periferijskih pozicija atakira na utvrđeni centar. Izvođački prostori „artističke gerile“ samo uvjetno mogu nositi ime galerije ili dvorane, jer su uglavnom u pitanju neke napuštene zabiti, koje na zoran način ilustriraju materijalni i društveni položaj ovakvih grupa, čime se ujedno potvrđuje i njihov nesumnjivi entuzijazam koji pristaje na mnoge nedaće da bi ostvario svoj projekt, što je amaterizam u izvornom smislu riječi. Kako ih oficijelna kultura dočekuje s odbojnošću i prezirom – za razliku od diletantskih družina, koje isto društvo nastoji sačuvati u statusu „svete sirotinje“ i dobroćudne igrarije – sami umjetnici „novih tendencija“ počinju svakojako ignoriranje i diskvalificiranje smatrati svojom prednošću, jer je to dokaz njihove razlike spram okoštalih formi kulture.

Njihove nastupe ne reklamira visokotiražna štampa, ali ih publika ipak lako pronade. Pravi ljubitelji umjetnosti će potegnuti na periferiju kada ocijene da je tamo kulturni „centar“. Neće ih omesti ni neuglednost sale ni žaljanje stolica ako predstava zasluži njihovu pažnju. Neće im nedostajati ni uobičajeni kazališni programi i leci (koji primjetno nalikuju na jelovnik), jer se smatraju upućenim u svekolika kulturna zbivanja. Ta upućenost rađa jednu novu ekskluzivnost – ekskluzivnost connoisseura. Njihov sud stvara famu o posebnosti vaninstitucionalnih umjetničkih stremljenja, što rezultira postupnim ustoličenjem hijerarhijskog odnosa među srodnim alternativnim nastojanjima, istog onog odnosa koji odvajkada postoji među istovjetnim institucijama oficijelne kulture. Tako neko „mjesto“, katkada i mimo svoje želje, ulazi u opticaj društveno poželjnog. Čak se i njegova vanjska neuglednost, naročito u bogatim društvima, proglašava za atrakciju, čime se prisilna neimaština licemjerno opisuje kao artistska ekscentričnost. I dok se off kazališta barem na zaobilazan način uključuju u demokratiziranu javnost

kulture, dotle elitna i subverzivna artistska nastojanja, svako na svoj način, dovode svoju ekskluzivnost do ekstrema, bilo da se povlače u salone u kojima se muzicira za izabrane, bilo da se u stanovima organiziraju „tajne predstave“ koje se iz ma kojih razloga moraju skrivati od javnog oka. Sasvim suprotnu tendenciju u „ukidanju“ institucije dvorane predstavlja pokušaj potpunog demokratiziranja kazališne predstave, kada se napušta institucija i odlazi „u narod“, što je uglavnom štetilo predstavi a narod slabo zanimalo. Svaki iskusniji kazališni radnik zna da zahtjev za adekvatnu scensku prostoriju nije stvar obijesti. Moglo bi se čak donekle tvrditi da se „original“ predstave može vidjeti samo u matičnoj sali njenog ansambla, dakle u onom scenskom prostoru na koje je predstava i nastala. Svaki drugi zahtijeva prilagođavanja i neželjene kompromise.

.....

Takvih problema film barem naizgled nema. Njegove projekcije potvrđuju da je u pitanju demokratska umjetnost. Mnogobrojni su filmski poslenici koji su

svoju vizualnu kulturu počeli izgrađivati u prigradskim domovima kulture i salama mjesnih zajednica, gdje su se vrtjele iskrzane kopije sa obaveznom pauzom za mijenjanje koluta sa trakom, a mjesto je često bilo moguće osigurati jedino ako gledalac donese kakvu stoličicu od svoje kuće. U ljetnim kinima se filmski ugođaj nadopunjuje ugostiteljskim uslugama, propagandni filmovi se prikazuju na trgovima, u drive in kina se ulazi u automobilima, kina sa non-stop predstavama podešena su gledaočevom slobodnom vremenu, sinkronizacijom na jezik područja prikazivanja – što je svakako skrnavljenje umjetničkog djela – nastoji se olakšati praćenje filma...Ali tek ondje gdje je kino sala dovedena do mogućeg tehničkog savršenstva, filmska projekcija ima puni status umjetničkog događaja. Na takvim mjestima limitiranim početkom i označenim sjedištima jasno se stavlja do znanja da je kino postalo institucija kulture. (Uostalom, nemarnim ulaskom za vrijeme „špice“ takav gledalac dokazuje da ne cijeni film i ne shvaća ulogu filmskih autora). U dobro opremljenom kino-gledalištu (teatros) ekran je prekri-

ven zavjesom, koja slično (kazališnoj) zavjesi skriva tajnu i koja je u pravom smislu „podignuta“ tek onda kada je publika uhvaćena u privid. U filmskoj dvorani često, međutim, izostaje ona uzvišena tišina koja prati kazališne predstave, što ne dokazuje samo da je razlika između filmske i kazališne publike razlika u njihovom „porijeklu“ – jer je filmska dvorana izrasla iz cirkuske satre a kazališna iza crkvene misterije – nego i svijest o odsustvu živog aktera, a u trenutku potpunog uživanja, obrnuto, svijest o njegovom prisustvu. Strah od Porterovog „krupnog plana“ nije prestao...

.....

Stvaralac priželjkuje da njegovo djelo bude dostojno reprezentirano, gledalac to očekuje. Zato je adekvatan izvođački prostor onaj u kome je sve u službi privida. Nepovjerenje prema nenamjenskim prostorima jest nepovjerenje prema mogućnosti da se djelo u njima prezentira na adekvatan način: u improviziranim „galerijama“ bez potrebnog osjetljenja, u neakustičnim salama, sa lošim ekranima, kopijama i projektorima djelo nije ono

što jest. Nedostatak neophodnih tehničkih uvjeta onemogućava pravu percepciju. U takvim uvjetima kazališna ili filmska predstava je često samo „informacija“ o predstavi, pa nije slučajno da i sami izvođači mnogo ne mare za takve izvedbe. S te točke gledišta izvođački elitizam je prisilan, jer u osnovi predstavlja zahtjev da njihov trud bude tretiran s brigom i dostojanstvom. Njihova zavisnost od materijalno-tehničke opskrbljenosti ipak je samo posredna i uvjetna i tek je dijelom u njihovoj moći: društvena hijerarhija, koja se uselila i u tretman kulture, ne legitimira kulturu, već društvo. Ono hoće da sebe u kulturi slavi, ali se češće u odnosu na nju negira. Zato je svako hvaljenje društva postignućima kulture ujedno prikrivanje onoga što za kulturu nije učinjeno.

14

Uloga tehničkog osoblja

.....

Djelo je proizvod jednog uzvišenog duha. Recimo da je to točno. Pri takvoj tvrdnji ovaj „uzvišeni duh“ uobičajeno zamišljamo ne samo kao samosvojan nego i kao u potpunosti samostalan duh: on se ostvaruje i razvija bez obzira na vanjske okolnosti pa, prema tome, i bez obzira ili unatoč nekoj prinudi ili ograničenju. Ovakvom idealizacijom se želi otkloniti pogled od svega „materijalnog“, u umjetnosti, a pogotovo od njene veze sa svakom „profanom“ djelatnošću, za koje se smatra da umjetnosti ne samo da nisu bliske, već da su joj i potpuno strane. Kao da bi i jedno umjetničko djelo moglo postojati bez svoje, u bukvalnom smislu tehničke izvedbe, bez onoga što se uobičajeno naziva „tehničkom stranom umjetničkog projekta“. Nije ovdje, naravno, riječ o upotrebi različitih tehničkih pomagala koja nas svakodnevno obrađuju ka-

kvom novotarijom, jer su laserske gramofonske igle, duboki tisak ili kvarcno filmsko platno više u službi receptora nego stvaraoca umjetničkog djela: riječ je o onima „iza scene“, o onima koje učestalo nazivaju ili barem smatraju za „sporedno“, ili, blaže, za „pomoćno osoblje“. Asistenti, slovoslagari, šminkeri, rekviziteri, tehnički urednici, scenski radnici...- cijeli skupovi različitih majstora, stručnjaka i najamnika pripomažu da se ostvari ono „glavno“ – djelo. Zadatak im je da svoj posao obave tako da njihov udio u ostvarenju djela ne bude primijećen: o njima se mnogo govori samo onda kada griješe. Oni ostaju anonimni, ali ne i nepriznati. Za nas, doduše, predstava počinje od novinske najave ili plakata, blagajnika i razvodnika; za izvođača od krojača, šminkera, scenskog majstora, zavje-se, svjetla, inscipijenta...Izvođači dobro znaju za važnost i moć tehničkog osoblja, a iskusniji autori ih čak prepoznaju po njihovom osobnom pečatu. Zato je ljubaznost koju prema njima često pokazuju prije stvar licemjerja nego osjećaja solidarnosti, jer je svaka duhovna vedeta svjesna da je uspješno ostvarenje tehničke strane djela neprimjet-

ni činilac vlastitog uspjeha.

.....

Gdje tehnička strana izvedbe nije na nivou artističke, tu izostaje cjelina ili barem dostojan tretman djela. Šlamperaj se pojavljuje kao mrlja koja u potpunosti može prekriti stvarnu intenciju djela. Dovoljno je prisjetiti se onih grešaka prepisivača ili korektora koje su narušavale smisao i unosile sijaset zabuna i zabluda u čitanju i razumijevanju teksta, od Biblije do Joyceovog Uliksa: koliko dugo se znalo ustrajavati na krivom tumačenju zahvaljujući samo jednog ortografskoj grešci! Koliko neželjene improvizacije, koliko upropaštenih zamisli zbog nespretnosti ili nemara scenskih majstora i tehničkih urednika! Umjetnik iskušava ostvarivost svoje zamisli i u suradnji sa tehničkim osobljem. Njima je djelo prvima predano. Oni dovršavaju njegov vanjski lik, pripremajući ga za javnu promociju. Ali, koliko djelo omogućavaju, toliko ga i sputavaju. „Ovo može...” – kažu majstori – „ono ne može...” - dokazujući tako da ono idealno zamišljeno nije uvijek moguće i ostvariti. Nije ovdje u pitanju onaj ot-

por materijala ili teme koji stvaralac osjeti u svom stvaralačkom traganju: njegov „materijal“ sada postaje sposobnost drugog da realizira njegovu ideju. Kao što je glavni urednik u izdavačkoj kuci, koji uvijek personificira vlast, prva stvarna granica pišćeve stvaralačke slobode, tako i slovoslagar piscu dokazuje da nije potpuni gospodar svog teksta. I jedan i drugi barataju s djelom kao sa proizvodom prepuštenom njihovim moćima ili mogućnostima, i jedan i drugi u osnovi upotrebljavaju djelo, premda bi, barem po mišljenju ojađenog autora, trebalo da mu služe.

.....

Zato autori često optužuju tehničko osoblje za nebrigu i uočljive nedostatke djela. Premda se dešava da umjetnički katkada svojim klevetanjem tehničkih izvođača samo pravdaju i nastoje prikriti svoja vlastita neznanja i promašaje, u većini slučajeva njihova srdžba izrasta iz nastojanja da se zaštiti integralni smisao djela. U tome treba vidjeti porijeklo brižnog redateljevog izbora filmske ekipe, opreznost urednika pri sastavljanju redakcije i skeptično oklijevanje producenata i menadžera pri

izboru studija ili koncertnih sala. Tehnička opremljenost i zanatska okretnost pomoćnog osoblja jesu preduvjeti cjelovitog ostvarenja djela. Kako vještina majstora sve više dolazi do izražaja što je tehnička opremljenost manja, u svakoj tehničkoj ekipi brzo se počne izgrađivati prava hijerarhija među „majstorima“, hijerarhija koja se zasniva na stupnju njihove umještosti. One najbolje među njima ne samo da s radošću i povjerenjem angažiraju pojedinci ili institucije, već ih u nevolji na sve načine dozivaju u pomoć i onda kada izgleda da kakvom projektu više pomoći nema. Takav meštar i sam počinje poprimati osobine „zvijezde“, povlaštene osobe kojoj je djelo barem na neki način u vlasti, pa stoga s pravom očekuje pohvale i svakojaku podršku za svoj majstorluk. Doduše, naročito estradni umjetnici prekomjerno hvale i povlađuju svim članovima tehničke ekipe, strahujući od sitnih podvala i smicalica koje mogu nanijeti trajnu blamažu njihovoj prolaznoj slavi, ali samo pravi majstor zna da „gospoda umjetnici ne podcjenjuju njegov trud“, jer shvaćaju da im je postao suradnik. Takav suradnik, koji u osnovi

zna a i voli svoj posao, može zavoljeti i samo djelo u koje je ugradio svoje umijeće, pa se vremenom počne osjećati kao ko-autor djela, pošto je ono svjedočanstvo njegove životne djelatnosti i života samog. On s ponosom nabraja predstave u kojima je izgrađivao kulise, knjige kojima je napravio „prelom“, izložbe na kojima je postavio slike... Njegovo je sjećanje postaje kronološki registar kulturnih događaja, doduše lišenih kritičkog procjenjivanja i estetskog vrednovanja, ali sagledanih kao konstitutivni dio jednog življenja. Zato povremeno rondanje ovakvog majstora nikada ne treba primati suviše dramatično, jer on spada u one privržene članove institucije kulture koji instituciju stalno napuštaju, ali nikada ne odu.

.....

Majstorovo saživljavanje sa djelom ostaje u okvirima njegovog zanata, što ne proizlazi samo iz nepremostive razlike između rutinske vještine i unikatnosti stvaralačkog čina, već nadasve iz „kuta gledanja“ samog djela. Dok umjetnik djelo vrednuje iz aspekta stvaralačkog napora i postignuća, majstor nadasve brine o nje-

govim tehničkim zahtjevima: postoje teške predstave, pretrpane glomaznim dekorom i kitnjastim kostimima, izložbe zagušene kompliciranim eksponatima, knjige prošarane raznim pismima, opterećene citatima i grozdovima napomena; postoje i „laka“ djela, koja svojom ogoljenošću i reduciranošću materijala ponajviše raduju zamoreno osoblje tehničke službe. Što je djelo složenije u svojoj tehničkoj izvedbi, to je razočarenje tehničkog osoblja zbog kraha djela veće: Iako loše djelo ne spašava ni najbolje „pakovanje“, iako je tehnička ocjena jednog djela rijetko u skladu sa umjetničkim, ipak predstavnici „pomogućnog osoblja“ s ogorčenjem primaju svaki umjetnički promašaj djela, jer osjećaju da je na neki način i njihov trud izigran, ma kako da su uspješno obavili svoj dio postavljenog zadatka. Potom obično uslijedi međusobno prebacivanje krivice, čime se kroz pritajeno ogovaranje ili žestoko optuživanje jasno potvrđuje da je riječ o dva odvojena ceha, od kojih ni jedan nije voljan da olako ispusti svoje osnovne interese, koji su kao osnovni uvijek i prvi. U tvrdoglavom branjenju vlastitog i jedna i druga stra-

na u svakoj zaoštrenoj situaciji neskriveno dokazuju da je njihov odnos prisilan odnos. Obje strane bi rado bez njega, obje bi svaka za sebe.

.....

I majstor i umjetnik drže da bi u samostalnoj djelatnosti ostvarili veće postignuće. A pošto i jedna i druga strana smatra da u ovom odnosu trpi materijalnu ili duhovnu štetu, njihov odnos ostaje odnos nužnih a neželjenih suradnika. Čak i onda kada je u izvedbi postignut sklad zanatskog i umjetničkog, kada među majstovima nema šeptrlja a među umjetnicima diletanata, onda kada zanatlija postaje majstor „umjetnik“ a umjetnik na drugačiji način majstor, čak i tada i u prirodi njihovog umijeća i u samom harmoničnom djelu ostaje čitljiv trag njihove razlike. Jest da je mnogo puta tehničko osoblje doprinijelo užitku u djelu, jest da su mnoga djela omanula zahvaljujući tehničkoj aljkavosti, ali njihov odnos u konačnom doprinosu ostvarenju nikada nije bio proporcionalan: tehnička strana mora da funkcionira, umjetnička hoće da egzistira.

.....

Ideal svakog stvaraoca je djelo koje samo o sebi ovisi. U toj potrazi za neovisnošću autor teži da u svom stvaralaštvu bude oslobođen od svake vanjske prisile, pa čak i od one koja nalikuje na pomoć. Doduše, lišit se pomoći tehničkog osoblja može biti i posljedica ideološke ili materijalne prisile: „samizdat“ i razna jeftina izdanja to jasno ilustriraju. Možda su i mnogobrojne anegdote o Baraultu ili Wellesu također dokazivale da su i najveći katkada u ovoj ili onoj vrsti stiske, ali njihovo posezanje za svakom vrstom posla nadasve je posljedica osjećaja lične odgovornosti i želje da se djelo ostvari. U ukidanju nasilne podjele rada umjetnik postaje svoj vlastiti najamni radnik i potpuni gospodar svoga djela. Ali, u nastojanju da dosegne potpunu nezavisnost stvaralac može ugroziti samo djelo, jer mu rad na sporednom više ne dozvoljava da mu se u potpunosti posveti: sve što je izvan djela prijeti da ugrozi djelatnost i djelo. Zato svaki umjetnik doživljava vještog majstora kao potrebnog saveznika koji olakšava njegovu muku. Što djelu doprinosi ne smije podcjenjivati.

15

Igrokaz pauze

.....

I pauza je ritual. Ona je naizgled sporedni ritual. Ono što opravdava postojanje kazališta – predstava – mnogima je samo alibi za vlastitu javnu promociju. Nemali je broj onih koje na predstavu dovodi neki izvanumjetnički poriv. U šarolikoj procesiji gledalaca tiskaju se i mimoilaze kolege iz branše i mladi entuzijasti, ljudi koje u teatar dovodi konvencija ili navika, oni koji su tu prispjeli zbog lične ili društvene obaveze, oni kojima je do prestiža i oni koji imaju potrebu „da izađu“. Ljubitelji u „Talijin hram“ hrle, oni drugi dolaze. I dok prvi žive sa predstavom, od drugih predstava živi. Teatar postoji po volji svoje „pozvane“ publike, koja ne samo da omogućava materijalnu potporu instituciji, već katkada nameće i neupitne vrijednosne sudove o njenom umijeću. Mali broj posebno označenih mjesta, katkada prvi red ili dva,

ili, još bolje, izdvojena loža iz koje se može, kako i priliči, sve s visoka osmotriti, brižljivo se čuvaju do posljednjeg časa za svakojake velikaše: njihovo upražnjeno mjesto je znalo glumce više obespokojiti no najnesnosnija gužva uspaljene publike. Nije jedanput zbog kašnjenja osoba od prestiža odlagan početak predstave, nije jedanput predlagano da se već započeta izvedba nanovo počne onog trenutka kada bi ove perjanice društvenog života prispjele, pa je nekadašnje pravilo snobovskog bontona o obaveznom kašnjenju na predstavu samo bijedna imitacija ovog očiglednog dokaza o ličnoj važnosti i društvenoj moći. Priča se da je jednog francuskog novinara prisustvo mnogih dostojanstvenika i uopće važnih osoba na premijeri u pariškoj Operi do te mjere uzбудilo da je pedantno pobrojao sve prisutne a u pometnji samo zaboravio da navede koja se predstava te večeri prikazivala. Ako ova anegdota i nije točna, ona je ipak blizu istini, i to prije svega stoga što dokazuje da predstava nikada nije samo artistički, već i društveni događaj, i tek kao društveni događaj, po prirodi svoje naglašene, nužne vezanosti za jav-

nost, postaje i artistski događaj. To je jedan od razloga što sva institucionalizirana kazališta moraju podjednako da brinu o „publici“ koja opravdava njihovo postojanje, ali još više o onim institucijama moći, odnosno njihovim zastupnicima u čijim rukama su sredstva materijalne prisile, sredstva koja oni proglašavaju za izdvajanje, davanje i nagrađivanje, čime u kazališnim radnicima potaknu osjećaj grižnje savjesti u odnosu na onog donatora i svijest o vlastitoj beskorisnosti. Kritičar pak stoji na pola puta između ljubitelja i moćnika: ma koliko kompetentno bila sačinjena kritičarova svjedočanstva o predstavi, ona rijetko publiku nagovore na odlazak u teatar, još rjeđe mogu nešto da izmijene u tvrdokornoj svijesti velmože. Hijerarhija sjedenja, koja se gaji od antičkih vremena do danas, precizno oslikava društveni značaj uzvanika na premijeri: prvi red, drugi red, galerija...Svaki iskusniji glumac u manjem mjestu može unaprijed pogoditi tko će sve na predstavi doći, svaki stariji razvodnik zna gdje zvanica treba sjediti, svaki promućurni upravnik može jednim pogledom obuhvatiti sve koje će u pauzi častiti pićem i nagla-

šenom ljubaznošću. To naravno nije prvenstveni razlog njegovog pogledavanja na sat, premda će i on, kao i svi oni koji su se iz bilo kojeg razloga uzvrpoljili na svojim sjedištima, pauzu dočekati s olakšanjem.

.....

Nije jedan kome je pauza važnija od predstave. Nastala iz potrebe za kratkim, privremenim prekidom, kao neophodni relaksirajući zastoj i privremeno prestajanje (pausis) toka radnje, kao odmor za glumce i gledaoce, pauza od nekadašnjih Horacijevih i Senekinih teorijskih kanoniziranja drame na pet činova, gdje je imala nadasve praktični karakter, vremenom sve više prerasta u osobit društveni događaj. Bilo je i još uvijek ima mnogo pokušaja da se pauza potpuno ukine, kao što je nije ni bilo u starogrčkoj drami ili kasnije u ekspresionizmu, ili barem da se ispuni nekim nepretencioznim ili pak samoj predstavi srodnim sadržajem, kao što ima i predstava u kojima se pauza koristi da bi gledaoce premjestili iz jednog ambijenta izvedbe u drugi, što je često uz samu predstavu dodatni način maltretiranja strpljive i napaćene publike. Po-

stoje međutim mnogi koji su naprosto nesretni ako nema pauze. Nedostatak takve prilike za društvenu promociju ne može im u potpunosti nadoknaditi pompa ulaska u salu prije početka predstave, pa se često u kazališnom foajeu ili na izlazu zadržavaju i poslije kraja, poput seoske mladeži koja se poslije mise zadržava pred dverima crkve.

.....

Pauza je presjek „javnog života“. Ona pretvara kazališni foaje u otvoreni, javni salon u kome sa svih strana sipaju prve, uglavnom nedorečene, lepršave ili reške izjave o viđenom, sve pod izlikom „razmjene mišljenja“ koja je mnogo bliža nestrpljivoj, rastresenoj, odsutnoj izmjeni općih fraza nego bilo kakvom dijalogu. Saznanje da prvi sud o predstavi izlazi iz salunea natjeralo je mnoge upravnike da kazališnom osoblju, a posebno izvođačima preporuče suzdržavanje od spominjanja bilo kakvih mogućih „kikseva“ koji su pratili izvedbu, jer bi takvo priznanje samo svratilo pažnju na učinjenu grešku i dolilo dodatnu argumentaciju na potencijalnu opasnost od negativnog vrednovanja uvijek spremnih neza-

dovoljnika prema svemu postojećem, a naročito prema predstavi. Ali i pored ove opreznosti šapat o promašaju se već razlijeva iz dubine samog teatra, iz bifea u kome su se okupili neraspoređeni glumci i marginalni intelektualci, koji se kunu u dobronamjernost i principijelnost, što im zatim daje za pravo da sve omalovažavaju u detaljima, a i u principu. Njih mahom obuzme takva zlovolja i apatija da pauzu produže u bifeu sve do njegovog zatvaranja. Za to vrijeme ljubitelji se usplahireno presreću u foajeu ili se poput pravovjernih pripadnika iste sekte okupljaju da bi šutke, uz uzdah, podsmijeh ili kakav usklik potvrdili svoju solidarnost poznavalaca, solidarnost koja ni potpuno različitim stajalištima ne može biti ugrožena. I dok oni još ponekad i pogledaju po okupljenoj svjetini, koju preziru kao skup ispraznih laika, samotni znalci, koji i u pauzi nastavljaju živjeti s predstavom, ne napuštaju svoje mjesto u sali, stavljajući i tako jasno na znanje da su u kazalištu zbog sebe i predstave a ne zbog drugih. U stranu se povlači i lokalni kritičar, koji tajanstveno šuti pod prisмотрom zainteresirane strane, kako bi barem jedno veće

imao značaj koji mu se učestalo iza leđa osporava. Mada je sva njegova vještina prosuđivača upućena onome što se ovdje netom zbilo, ovo nije mjesto na kome on nastoji potvrdjivati svoju umnost. To prepusta onima kojima je stalo da ih drže za „pametne ljude“. Zato će on na kraju, u žurbi koja ga izbavlja od ishitrenih komentara a približava kritičarskom notesu, prvi napustiti kazalište.

.....

Oko šanka se stvara gužva, u toaletnim prostorijama se popravljaju šminka i dotjeruje odjeća, u mimohodu se pozdravljaju kulturi neophodni snobovi i maske koje izigravanjem blaziranosti prikrivaju osobnu prazninu, na sve strane pršti koketiranje, ležernost, naglašena srdačnost i nemotivirana sreća: na sceni igraju glumci, u pauzi „izigravaju“ gledaoci. Glumci izlažu vještinu, gledaoci vanjštinu. Sve je upregnuto u nastojanje da gledalac pred drugim izgledom potvrdi predodžbu koju gaji o sebi samom. Zato oni koji u kazalište dolaze da bi vidjeli i bili viđeni nikada nisu u vlasti predstave, jer i sami žele da „predstavljaju“. Na uobičajeno pitanje: „Kako vam se

dopada predstava?“, oni odgovaraju prvenstveno vrijednosno neutralnim izjavama, pošto znaju da je ovo pitanje samo lozinka iza koje će se otkriti ono što radoznalce stvarno interesira. Jer pauza je vrijeme susreta, „prilika da se sretne“, odmjeri, osmotri. Svaka temeljitost je isključena, budući da potencijalno mnoštvo dogodovština i vremenska kratkoća pauze iziskuju brze reakcije i letimične kontakte, kako se ne bi propustilo nešto „bitno“. Znatiželjnik bi da sve vidi i da svuda bude: u događaju pauze on predano učestvuje. Njegovoj pažnji ne promiču moćnici koje vreba iz daleka, moćnici koji, ukoliko u svojoj loži ne izmjenjuju usiljene rečenice sa protagonistima ili u upravnikovoj kancelariji ne slušaju njegovu tiradu žalopojki i hvala, stoje u stavu centralne ličnosti cijelog spektakla dok ih, okupljeni u polukrugovima, slušaju najljubazniji i najpažljiviji slušaoci na svijetu, koji spremno osluškuju i kada njihov govornik ništa ne govori. I dok poneko, zbog same predstave ili smeten kakvom nenadanom zgodom, koristi pauzu da tiho, po mogućnosti neprimjetno napusti kazalište, publika se vraća u salu. Još poneki osmijeh,

poneki diskretni pozdrav i svjetla će se pogasiti. Predstavljanje publike je završeno: „Dolaze glumci, sire...“. Dolaze glumci za koje je pauza bila samo lagano rasterećenje koje je učas natkrilila napetost pred sljedećim činom. Dolaze glumci, koji će povesti gledaoce iz prividne istine pauze u istinski privid predstave. Što i pauza zaslužuje ime privida, ne treba da čudi. Ona taj nazivnik zahvaljuje nedostatku istinskog odnosa i izigravanja života kojim je njeno trajanje ispunjeno. Ali zar u kazalištu nije sve predstava?

16

Aplauz, zatim muk

.....

Valete et plaudite! – uzvikivao je u rimsko doba glavni glumac na kraju predstave. Vremenom je ovaj običaj pozdravljanja i poticanja publike na aplaudiranje napušten, jer je aplauz postao uobičajen. Postao je stvar konvencije. Podrazumijeva se da se aplauzom iskazuje odobravanje, dopadanje, podrška, suglasnost. Pucketajućí prstima, plješćući dlanom o dlan, mašući togom, maramicom ili kakvom krpom, udarajući o tlo stopalima ili praveći buku kakvim predmetima, ove različite varijante aplaudiranja oglašavale su stupanj zadovoljstva prisutnih. Ali prvobitna spontanost ustupa mjesto običaju, redu i organiziranosti, a početnu jednoznačnost zamjenjuju aplauzi u kojima se skrivaju različita, često sučeljena značenja.

.....

Aplauz je pozdrav. Njime je narod kliktao imperatoru, njime se dočekuju slavljenici, otvaraju svečanosti, pozdravljaju drage i značajne pridošlice, ispraju respektirane osobe. Aplauzom se publika oglašava. On je transformirani glas kojim publika šalje poruku. Kao uvodni, početni aplauz u kazalištu on može da bude izraz poštovanja i uvažavanja izvođača, može izazvati dobrodošlicu i pružiti poticaj, ali je nerijetko i znak nestrpljenja, prerušenog gundanja uzrokovanog kašnjenjem predstave. Takav neveseli pljesak je opomena: i strpljenje ima granice, publika mora biti poštovana, a naklonost zaslužena. Zato inspicijenti požuruju glumce, užurbani razvodnici zatvaraju vrata, svjetla se gase: ako se ponovi onaj opominjući topot, predstoji još samo korak do nervoze i po izvođače opasnog nezadovoljstva gledališta. Zavrjesa se diže. Još jedan kratak pljesak, ponekad upućen i scenografu, i predstava počinje. Po pravilu, publika se do kraja više neće oglasiti i ansambl će tek na kraju svoje izvedbe saznati da li su njihove prikrivene strepnje bile

opravdane. Velike predstave takvo pravilo ruše, jer ih uobičajeno – čim se radnja razvije u svojoj širini a izvedba u vještini – prate „aplauzi na otvorenoj sceni“, aplauzi koje obično započinje netko od iskusnijih gledalaca, netko od onih što su istovremeno u stanju da osjete uzlet predstave i bilo ponesene publike. I premda je takav izraz ranog priznanja za izvođače relaksirajući i poticajan, on ipak može i okrnjiti predstavu, bukom prigušiti neku značajnu repliku ili učestalošću čak ozbiljno poremetiti planirani ritam razvoja predstave. Aplauz u toku same izvedbe je ipak nadasve dobrodošao i svaki bolji redatelj ga može unaprijed predvidjeti i s priličnom sigurnošću uračunati u ukupno trajanje radnje, a vještiji glumac sračunatim efektom isprovocirati. U odnosu na svoje različite pristalice glumac i politički govornik ne služe se doduše identičnim sredstvima, ali na sličan način koketiraju sa njihovim zanosom. Katkada je, pak, provala aplauza usred predstave potpuno neočekivana i zbunjujuća. Nije bio jedan koncert, priređen iz edukativnih ili svečarskih razloga, čiji je završetak svakog stava popratilo srdačno tapša-

nje. Od tog trenutka izvođači znaju s kim imaju posla. Ni nerazumijevanje predstave nije daleko od neznanja, barem ne u svojim vanjskim manifestacijama, ali su oni koji ne razumiju daleko oprezniji od dobroćudnih neznalica pa predstavu isprate sa pobožnom tupošću i kurtoaznim odobravanjem. S njihove strane ne dolazi provala pljeska u nezgodan čas. Takva provala neočekivanog i neželjenog „oduševljenja“ kritički nastrojene publike raskiva negativne konotacije aplauza: njegova učestalost i bahata razdraganost iskazuje podrugljiv stav publike prema diletantima, upornim pravljenjem buke zahtjeva se kraj predstave, kaotičnim, kratkim završnim aplauzom predstava se ironizira, a namjerno neprekidno skandiranje u toku cijele predstave, kojim se onemogućava istup neželjenog izvođača ili kakvog govornika, u pozitivnoj formi otkriva negativni sadržaj i punu mogućnost subverzivnog karaktera aplauza. U želji da spriječe po njih neugodne reakcije i izbjegnu ravnodušnost publike sami su izvođači izumili još jednu vrstu aplauza koja je daleko od pozitivnog predznaka. Riječ je o naručenom, dirigiranom aplauzu.

Poznat još od starih vremena, ovaj organizirani i plaćeni izraz odobravanja porodio je sumnju u opravdanost i iskrenost pljeska. I pohvala je potkupljiva. Što je bio veći utjecaj predvodnika i horovođa (choregusa) publike, što je bio veći broj potkupljenih pljeskača (claque), sve se više ukazivala potreba da se aplauz udalji iz kazališta i crkve. Ozbiljnost, dostojanstvo i poštovanje su protjerali razularenost i navijanje, ali je time prigušena i spontanost i svako opravdano iskazivanje gledaočeve ponesenosti. Doduše nakratko. Uurlanje arene i galamdžijska ulična podrška ponovo se u teatar artikuliraju u primiren aplauz. Publika kroz aplauz obavještava izvođače o svom odnosu prema predstavi.

.....

Sve oblike koje ima literarna recenzija umjetničkog djela, u naznakama ima i aplauz. Kod oboje je u osnovi želja za vrednovanjem, samo što u aplauzu dominira neposrednost, dok je u recenziji na djelu posredovanost kritičkom distancom. Ali dok kritičar teži da bude ili nastoji da se predstavi u liku nepristranog ocjenjiva-

ča, gledalac otvoreno iskazuje svoj lični stav. Ta neprikri-
vena iskrenost tradicionalno je dopirala sa galerije, što
je znalo preneraziti one na privilegiranim mjestima koji
su odmjerenim, mlakim dodirivanjem dlana o dlan de-
monstrirali svoju socijalnu ili duhovnu nadmoć. Važno
je tko i kako plješće. Ovo pravilo je mnogo puta i na ra-
zličite načine potvrđeno. „Plješće li princ?“ – uznemireno
je zapitkiavao Mozart. Znao je da od prinčeve volje ovisi
uspjeh njegove opere, jer je znao da će svi pristojni i ne-
razmetljivi pljeskači slijediti prinčev primjer, da će njiho-
va suzdržanost prerasti u oduševljenje ako je oduševljen
princ, jer je znao i već toliko puta vidio da je svaki aplauz
u prinčevom prisustvu na kraju upućen samom princu.
Aplauz ovdje nije izraz ukusa, već način povlađivanja u
kojem se ocrtava nesamostalnost subjekta. Upravo ta ve-
zanost za kodeks određenog ponašanja čini da se u svem
javnom životu počinje praviti razlika između poželjnog i
nepoželjnog, dobrodošlog i nedopustivog aplauza, pa se u
takvom razlikovanju i aplauzi dijele na „kulturne“ i „ne-
kulturne“, što je samo eufemizam za široki spektar druš-

tvne (ne)podobnosti. Društvena konvencija ili čak izričit pritisak katkada nalazu da se općinstvo uzdrži od bilo kakve podrške nekom po javnost skandaloznom kulturnom događaju, čime se rijetki, usamljeni simpatizeri svrstavaju u red otpadnika i smutljivih ekscentrika. Takvi usamljeni pljeskači ponekad se oglašavaju i u teatru. Njihova podrivačka aktivnost često je predmet podsmjeha, prezira i osude, ali i sastavni dio teatarske mitologije. Kada se pak u teškim represivnim situacijama ni ovaj usamljeni glas ne odvaži, naklona publika pribjegava nekoj vrsti šifriranog aplauza, u kome gestom ili stavom izražava svoju podršku nepoželjnom. Na sreću takve su situacije relativno rijetke. Jedna druga vrsta šutnje i jedan drugačiji aplauz u sebi kriju daleko više prijetnje i nevolje.

.....

Aplauz je znak su-učestvovanja. Kada nadra-
ste kurtoazne forme, on u svom spontanom iskazivanju
postaje sinonim za radost i oduševljenje. Povijest, među-
tim, pamti i mnogobrojne primjere „organiziranih“ izra-
za odobravanja, od onih u kojima se aplauz u znak pri-

vrženosti despotu produžava do besvijesti pošto se nitko nije usuđivao da aplauz prekine prvi, što spominje i Solženjicin, do onih kada se aplauzom potvrđivala podrška svakojakom bezumlju, čime je i pljesak postao način iskazivanja okrutnosti, pervertirani izraz civilizacijske forme koja je sasvim prikladno poslužila svojoj suprotnosti – barbarizmu koji joj je implicitan. Takvo je stanje možda donekle pripremilo i artistsčku trivijalnost i svakojaki kič, premda ovdje ni jedna paralela sa umjetničkom produkcijom, ma koliko ova bila nakazna i traljava, nema potpunog opravdanja. Zato se i pojam „kazališnog aplauza“ mora odijeliti od svake druge manifestacije javnog odobravanja, jer niti su uzrokovani istim, niti su nastali iz istih pobuda, a pogotovo ne iskazuju isto. Aplauz izvođači primaju kao zasluženu nagradu, ovacije kao izljev obožavanja od strane zahvalne publike. Za takav kraj, koji se u dramskoj literaturi funkcionalno označava riječju „zavjesa“, priprema se posebna koreografija naklona, mizansen zahvaljivanja, koji je za samu predstavu izvanjski ali ipak njen završni prizor. Ovakav kraj, čak i kada je apla-

uz vješto iznuden, izvođači doživljavaju kao opravdano priznanje za uloženi trud i pokazano umijeće. Zvižduci i protesti su mnogo rjeđi, barem u nedovoljno kultiviranim sredinama, premda je izvođačima i prigušeno nezadovoljstvo jedva čujnog pljeska već dovoljan kazna. Slavni klaun Grock je u svojoj autobiografiji zabilježio jedan takav drastičan slučaj: nitko mu nije pljeskao, nitko mu nije zviždao niti mu se otvoreno rugao; poslije jedne njegove neuspjele izvedbe posjetioči bečkog kabareta su se, bez ijedne izgovorene pokude ili pokazane geste, razišli u potpunoj tišini. No aplauz može izostati i na veličanstven način. Može izostati onda kada uzvišena jeza viđenog izazove jezu u nama, kada zanijemimo od oduševljenja i čuđenja. Možda taj muk traje tek trenutak, ali on kazuje više od svake rječitosti. Publika je tada zatečena u stanju koje nije daleko od onoga što imenujemo kao religiozni zanos. Kada zaprepaštenost popusti, publika se ponovo odazove aplauzom. Odazove se aplauzom, na koji se dobri glumci do te mjere sviknu da naklonu publiku vremenom počinju doživljavati kao svojevrzne saveznike i odane pristali-

ce. Otuda ih svaka njihova drugačija reakcija iznenađuje, zabrinjava i čudi. Kao da nisu isti oni koji nas omalovažavaju i slave, kao da nas ne hvale i ne kude zbog istog...

17

Okvir slike

.....

Prozor kroz koji gledamo i kroz koji možemo biti viđeno ima okvir. Okvir ima i ogledalo u kome se ogledamo, ima okvir koji je – ne slučajno! – bio često izrađivan s najviše pažnje i dopadljivosti. Kroz okvir naočala nas katkada gledaju, iza njihovih zatamnjenih stakala se ponekad skrivamo; „uokviruju“ se pozornice i filmskog platna, djeca uokviruju školske bilježnice, knjiga se štiti i ukrašava ovojnicom; u okvir se nešto stavlja, sabija, njime se štiti i izdvaja.

.....

I slika ima okvir. Uokvirena slika je završena slika. Više ništa neće biti dodatno, ništa više ispravljano, mijenjano: slika je našla svoj okvir, okvir obrubio sliku. Okvir je ovdje pojmljen i u metaforičnom i u realno-tehničkom smislu. U prvom slučaju riječ je o estetskom do-

segu slike, u drugom o jednom ne suviše bitnom praktičnom detalju. Možemo li ovaj rub umjetničkog djela tako olako potisnuti iz domena našeg interesa, ako imamo na umu da i okvir pripada slici i da s njom treba da čini funkcionalno, pa i estetsko jedinstvo? I zatim: da li je okvir nešto što je slici samo izvana pridodano, ili izrasta iz same slike kao njen vlastiti unutarnji zahtjev? Treba li okvir slici? I, ako treba, na koji način?

.....

Slika je imala dugu povijest kada joj je okvir postao sastavni dio. Od svog nastanka do danas okvir ima dvostruku namjenu, praktičnu i dekorativnu. Najprije praktičnu: okvirom se slika štiti, ograđuje, čini pokretljivom; optočene ikone i oltari mogli su se prenositi s jednog mjesta na drugo s lakoćom i bez većeg rizika. U procesiji ili izmještenoj liturgiji Vizantije okvir od plemenitih kovina nema samo smisao tehničkog pomagala. Njegova materijalna raskošnost naglašava i ističe ritualni značaj i vrijednost ikone. Tako se okvir već u svojoj početnoj primjeni pokazao ne samo kao pokušaj da se slici izvana pri-

doda određena vrijednost, već i kao znak da i sam štiti određenu vrijednost: zlatni okvir, koji je materijalna vrijednost po sebi, ujedno potvrđuje da je i uokvireno dostojno te vrijednosti. Svetost ovostranog i onostranog se dopunjuju. Ova statusna funkcija okvira više nikada neće moći biti zanemarena. Od davnina u svijesti tinja saznanje da je uokvirena slika slika svetog, da je uokvirena slika slika dostojanstva i dostojanstvena slika. Nije slučajno da su svi kasniji maniristički portreti raznih velmoža i silnika bili obrubljeni zlatom i da su tim više blještali što je bljeskavija bila moć portretiranog. Uokvirena slika je vrijedna slika. Okvirom se ograđuje materijalno, ali i duhovno dobro. Njime se opasuju ranjivi rubovi slike, njime se slika ističe i slavi, a njegovim pravilnim kvadratnim ili pravokutnim oblikom svjesno se ili nesvjesno asocira na vrata Hrama, na simbole svemira, postojanosti, duhovnosti... Prvobitni okvir označava ulazak u Sveto.

.....

To značenje je u svjetovnom slikarstvu samo transformirano, doduše često na banalan pa i komičan

način. Ono što visi uokvireno po raznim hodnicima ministarstava, u ordinacijama liječnika i „gostinskim“ sobama skorojevića ima uglavnom za svoje posjednike manji značaj od prostirke, ali su oni i ovaj nefunkcionalni „dio namještaja“ spremni da, u slučaju potrebe, predstave i brane kao „kućnu svetinju“. U malograđanskoj hijerarhiji vrijednosti, slika tek sa okvirom stiče status cijenjenog predmeta. Uokvirena slika može biti izložena, jer tek opremljena dokazuje da je njen vlasnik cijeni i da sama ima cijenu, pošto tek tada reprezentira i svog vlasnika i sebe samu. Tako ovaj predmet postaje posvećena građanska vrijednost. Duhovno se ovdje iskazuje kao materijalno, dok se materijalno slavi kao „duhovno“. Ali ne uokviruju se samo umjetnička djela. Uramljuju se i obiteljske fotografije, najčešće dragih pokojnika i ljubljenih supružnika, uokviruju se i diplome, priznanja, čak novinski isječci i značajna pisma, dakle sve ono što reprezentira vlasnika ovih tričarija: ističući ova znamenja njihov vlasnik „ističe“ sebe i svijet svojih posvećenih vrijednosti. Uokvireno je ono što se smatra prestižnim. Vrijednost

okvira potvrđuje vrijednost uokvirenog.

.....

Okvir, međutim, ne mora uvijek biti „izvan“ slike, ne mora uvijek biti slici izvana pridodat. Već u XIII i XIV stoljeću na gotičkim slikama i retablima rezbaren je okvir u istom komadu drvene ploče na kojoj je bila načinjena i slika. Takav okvir predstavljao je „organski“ dio slike. Bio je „u“ slici. „Geometrizam“ je dugo vladao u načinu pripravljanja okvira. Kvadrat, pravokut, u Renesansi krug (rondo), a kasnije i trokut... Tek u naše vrijeme, vrijeme raspada svake harmoničnosti i pravilnosti, nastaje i nepravilni, „anarhični“ okvir koji ne slijedi zakone proporcije. U rokokou okviri se i oslikavaju, da bi u modernom slikarstvu i sam okvir bio „naslikan“ ili kao kod Kleea, naznačen tek jednom crtom. Okvir na taj način postaje integralni dio slike, postaje oznaka slikanog. Njime se označava prostorna granica slike, granica kojom se slika odvaja od svakog drugog prostora. Okvir je, doduše, prividna, formalna granica istinskog umjetničkog djela, jednako kao što je za lošu sliku okvir jedini dokaz da je u pitanju oeuvre. Okvir

je dakle način fiksiranja slike, njeno označavanje i isticanje u odnosu na njen okoliš. On je granica, limes jednoga svijeta. Njime se povlači razlika, njime se slika jasno odjeljuje od zida, svog prirodnog oslonca (nije zgorega ovdje napomenuti da je u osnovi ista težnja da se velikim slikarskim formatom, kojim se hoće zaposjesti zid, dominira prostorom, i minijature, koje uvijek takoreći prostor „ignorira“, zahtijevajući da se pažnja na nju usmjeri). Uvjetno bi se moglo reći da svako radikalno odbacivanje okvira vraća slikarstvo kao umjetnost soboslikarstvu kao vještini: slika se stapa sa zidom, postajući ponovo njegov dekorativni dio. Ali tako je ujedno ponovo, ali sada u obrnutom pravcu, prevaljen put od fresko-slikarstva ka mobilnoj ikoni. Autonomnost ili uklopljenost u svoj prirodni okoliš – to je osnovna estetska dilema koja proizlazi iz načina upotrebe okvira. Dok se u prvom slučaju okvir postavlja kao oznaka integralnosti djela, u drugom se okvir odbacuje i da bi bila ostvarena težnja ka čistoj, sebi dovoljnoj likovnosti kojoj ništa izvanjsko ne smije biti dodano, u kojoj je rub slike slika sama. S tom namjerom su oslikavani cijeli zidovi i

stropovi, s tom namjerom je platno ostavljeno bez okvira, jer je „okvir“ sam zid na koji je platno okačeno. Tako se slika uklapa u svoje okruženje i postaje njegov „prirodni“ dio, razlika između izvedenog i zatečenog se briše, čime slika ne postaje tek jedan od predmeta već dokazuje da je „stvarna“ koliko i ma koji drugi predmet, ali na viši način. Uostalom, rub impregniranog platna je faktičko mjesto okvira slike: rub je mjesto okvira i kada on ne postoji. Slikar ne slika u unaprijed načinjenom okviru, premda mu je format platna granica slike. Poneseni gledalac ne opaža rub slike. Za slikara je okvir imaginaran, za ljubitelja nevažan. Gdje okvir nosi prevlast, gdje izaziva veću pažnju od same slike, slika je manjkava, gdje pompoznošću nadmašuje sliku, slika je ugrožena, ali gdje izvedbom nadvisuje sliku, upozorava da je nepravедno zanemaren kao objekt estetskog interesa. Okvir za slikara dakle nije, ili barem ne bi trebalo da bude, nikakva prethodna zadatost niti posebna vrijednost. Slika se ne razvija u skladu s okvirom, nego se ovaj ima formirati prikladno njoj. To je razlog što su već stari majstori (F. Lippi, S. Botticelli, Michelangelo)

brinuli o izgledu okvira svojih slika, nastojeći da okvir i sliku likovno usklade. Okvir u neku ruku mora biti produžetak slike, odnosno njen sastavni dio, nadopuna njene likovnosti. Da je okvir bitni dio slike, najupečatljivije je pokazano u sakralnom slikarstvu, u kome je i sam okvir znao biti oslikan, čak ispunjen nizom manjih slika koje su obično stajale u tematskom jedinstvu sa slikom koju su obrubljivale. I dok je sa strane autora rasla svijest o potrebi suglasja okvira i slike, posjednici njihovih djela uveli su maniru prema kojoj se okvir ima sačinjavati prema „značaju“ slike ili naslikanog. Ta značajnost okvira, koji su svojom ornamentikom, kitnjastom reljefnošću i svakojačkom intarzijom maltretirali oko promatrača prenatlašenim bogatstvom, dovela je dotle da okvir više i nije bio pravljen za sliku, već se slika naručivala da bi se njome ispunio okvir. Uz ovaj zadati okvir naručilac je postavljao slikaru i sve ostale zadatke: konkretnost ovog okvira je na simboličan način iskazivala umjetnikova stvarna ograničenja. Onaj čiji je talent i ovdje odolio ponos je povijesti slikarstva.

.....

Uostalom, u metafizičkom smislu i ne postoji okvir slike. On mora biti nevažan i neprimjetan, a takav i jest kada prostorom zaista vlada slika: Okvir ne pamtimo tamo gdje se slika prostire u dubinu bića. Čuveni savjet Velazquezovog učitelja da mora slikati tako da „slika prelazi okvir“ ukazuje i na to da prava slika ne smije imati granice, da joj ništa unaprijed ne smije biti zadato, da mora nadilaziti svaku stegu i na neki način iskoračiti izvan sebe, kako bi bila i slika za druge. Okvir postoji za stvaraoaca samo kao imaginarni okvir. Ali jednako kao što dovršena slika zahtijeva određeni okvir, jer je svojom dovršenošću već „uokvirena“, isto tako i okvir katkada traži svoju sliku. Prazni okvir je čežnja za slikom. Ni u bukvalnom smislu se ne može dugo gledati u prazan okvir: ima nečeg bolnog, neizdrživog u tom opustošenom, nenaseljenom prostoru, u tom ništavilu besadržajnog, očaj obuzima u gledanju praznog. U metaforičnom smislu okvir se rađa zajedno sa slikom, kao jedna imaginarna i nikada dosegnuta granica.

.....

Ali dovršena slika je stvarna slika. Ona postaje uokvireno mjesto. Optočivši sliku okvirom, autor je dovršava i osigurava, kao da zatvara vrata sigurnog pribežišta, kao da udomljuje biće slike, sklanjajući ga od svake muke, iskušenja i nevolje. Okvir sliku čuva, ističe i uzdiže. I kao što se „svijet“ ne može sapeti u međe pogleda, tako ni slika nije zatočena u rasponu okvira. Okvir nije znak ograničenja, već dovršenosti. Kao i svaki „životni“ okvir, on zaokružuje jedan svijet. On je magični kvadrat ogledala kroz koje Alice ulazi u svijet čudesa. Zato je okvir čak i kada je identičan sa slikom, uvijek od nje različit: on je znak jednoga svijeta koju mu izmiče, jednog svijeta koga sobom nagovještava i čija je prividna granica. Okvir je formalna oznaka slike. A što je rečeno za okvir slike, može biti rečeno i za bilo koji drugi.

18

Indeks

.....

Slike su dopremljen u galeriju, instrumenti
štamani, ispisane rečenice uobličene u tekst... Prethodna
zamisao je stekla svoj konačni oblik i uskoro će biti obje-
lodanjena. Stvaralac, doduše, ima još jedan zadatak: ima
zadatak da sačini

.....

Indeks

.....

ima zadatak da u katalogu upiše naslov slika,
da u program ubilježi djela koja će izvoditi, da na poseb-
noj stranici ispiše sadržaj knjige. Nije to težak posao. Prije
nalikuje onoj bezbrižnoj opuštenosti koja preplavi dušu
kada osjeti da je od sebe odgurnula težak a drag teret i
da sada spokojno može uživati u postignutom rezultatu.
Ipak, djelo je još uvijek u rukama svog tvorca, još uvijek

je predmet njegove brige. Djelo je za svog autora u potpunosti dovršeno tek onda kada mu ovaj u „sadržaju“ udjene konačan raspored. Od tog rasporeda podjednako zavisi harmoničnost izložbe, intenzitet koncerta i dramaturgija literarnog djela. Svaki stvaralac zna da će kroz indeks (index, 1. popis, kazalo, sadržaj...) po prvi put očitovati ne samo svoje duhovne sklonosti, a često i one drugačije prirode, nego će kroz nj naznačiti i cjelokupnu strukturu djela. To nadasve važi za književno-filozofsko djelo, premda i u drugim slučajevima indeks naviješta što kao temat možemo očekivati u nekom ostvarenju ili izvedbi. Jasno je, doduše, da je stvarni sadržaj djela djelo samo, ali se i kroz sadržaj knjige, katalog izložbe ili koncertni program djelo najavljuje, jer se već tu ogleda autorova osnovna namjera i zadatak koji je pred sebe postavio. Sadržaj je prva detaljnija namjera o tome što djelo sa-drži: sadržaj je obrazloženi naslov djela, prethodno obavještenje o djelu u vidu naznake općih mjesta koja samim djelom bivaju precizirana, obrazložena, opisana, potvrđena... No, dok u umjetničkoj produkciji sadržaj uglavnom ima me-

taforički karakter, u filozofskim spisima nalikuje mreži koja je razapeta nad cjelinom. U potonjem slučaju sadržaj predstavlja detaljnije naslovljavanje, koje valja biti u skladu sa tematskom izvedbom djela. Gdje to nije slučaj, sadržaj postaje gromka najava iza koje odjekuje praznina. A gdje je sadržaj sukladan djelu, on postaje njegov reprezentent, nagovještaj onoga što ćemo u djelu susresti, i obris njegovog smisla. Otud je sadržaj često početna, koliko god općenita toliko i precizna, a po mogućnosti i provokativna informacija. U njemu se ogleda razdioba djela. On je orijentir u kome se ocrta struktura djela, skelet koji otkriva konstrukciju djela, putokaz o čijoj ispravnosti prosuđujemo na kraju putovanja. Sadržaj je naznaka kroz koju se djelo predstavlja, duhovna topografija u kojoj su upisana relevantna odredišta, nit koja uvodi u djelo... Nije rijedak slučaj da je sadržaj znao biti oblikovan i kao prava najava i uvođenje u radnju djela, kakva je recimo manira pikarskog romana, ili podrobno obrazloženje teme i uvid u osnovne teze, kakav je recimo slučaj u *Principia Ethica* G. E. Moorea. Takav iscrpan sadržaj široko otvara pogled

na djelo: on prestaje biti index, a postaje compendium. Ali, ni tada tajna djela nije razastrta; sadržaj uvijek više skriva nego što otkriva. On je naprosto provokacija čija provokativnost tek treba biti dokazana. A to više nije pitanje sadržaja, već djela samog.

19

Vesela rasprodaja nevolje

.....

Ima i takvih koji smatraju da knjigu ne bi trebalo učiniti dostupnom svakome. Takvi, suprotno onima kojima je knjiga zbir mrtvih znakova, još vjeruju u mističnu svetost slova. Između ove dvije krajnosti razmahao se svijet knjižarstva. Od najstarijih oblika trgovine u starom Egiptu i naznaka o prodaji i posudbi knjiga u Talmudu, antičkih bibliopolea i librariia, preko benediktinskih skriptorija i univerzitetskih stationariia, štampara Aldusa Manutiusa iz Venecije, porodice Elzeviera iz Leydena i Ch. Plantina iz Antwerpena, utire se prohod knjizi kao proizvodu široke potrošnje, za čiju su prezentaciju danas potrebni veliki lanci knjižara i čitavi sajmovi, poput beogradskog ili frankfurtskog. Takva masovna produkcija duhovnih vrijednosti može da obraduje, ali i da užasne. Zadovoljstvo podjednako potiče iz saznanja o

demokratizaciji, o naraslom interesu i općoj društvenoj ulozi duhovnih vrijednosti, dok nelagodu izaziva svijest o njihovom relativiziranju i opredmećenju u domenu potrošnje. Masovna proizvodnja knjiga – kojima se prividno uvećava pismenost a sama nastaje iz zahtjeva uvećane „prosvjećenosti“ – doprinosi duhovnoj demokratizaciji, ali i relativiziranju smisla. Slika na zidu galerije, muzika emitirana preko radija, knjiga u izlogu... potvrđuje prisutnost, „društvenost“ umjetnosti, koja je postala „upotrebljiva“ kao i svako drugo opće dobro. Duhovne vrijednosti su upregnute u logiku jednog konfuznog Weltanschauunga, u kome je historičnost pobrkana sa slavljenjem efemernog, individualnost sa subjektivizmom, a sloboda sa proizvoljnošću. Odsustvo svake konstantne vrijednosti i napuštanje trajnih uvjerenja zahvata i stvaralaštvo, a iznutra nagrizi i samog stvaraoca od trenutka kada mu mentalitet tržišta postane imanentan. Veliko je ono što je slavno, slavno ono što se prodaje – to je geslo pod kojim je umjetničko djelo pretvoreno u robu. Pomama za bestsellerima i razne liste „deset najboljih“ poturile su prodajnu

vrijednost pod važeći estetski sud, a trgovce promovirali u posrednika između djela i publike. Jedna od ilustracija takvog stanja je i prodavaonica knjiga.

U izlogu se šareni od atraktivnih naslova, izdavačkih noviteta i korica ukrašenih lentom na kojoj je utisnut broj ponovljenih izdanja, od obavještenja o nagradama, „sezonskim sniženjima“ i drugim pogodnostima kupovine baš „na ovom mjestu“. Glavni aranžer izloga svakog dućana, pa i knjižarskog, jest zakon ponude i potražnje. Djelo u prodavaonici knjižarskih potrepština postoji za onoga koji hoće da ga upotrijebi, ili, točnije, za onoga koji je spreman da ga kupi. Ali, jedan od razvika-
nih „rezona“ trgovine po kome je ono što je dobro ujedno i skupo – u knjižarstvu ne funkcionira. Kitnjasti design i raskošni uvez najčešće su mamac za pohlepne neznalice, kojima je knjiga samo posebna vrsta predmeta. Za upućene, koji tako predano kopaju po policama antikvarnica, knjiga nikada nije sadržana u njenom vanjskom izgledu, već u njenom stvarnom značenju. Nikakvu pažnju ne treba obraćati na njenu pohabanost: za razliku od svih dru-

gih roba, umjetnost je „roba“ koja sve više postoji što se više „troši“. Čak i neuspjeh istinskog djela ne dokazuje njegovu slabost, nego prije vlastitu „preuranjenost“ koju će dozrela publika znati da nagradi.

.....

Pisac je, kaže se, izložen u knjižari. Pri tome se uobičajeno priziva za potporu komična ideja prema kojoj je svako javno iskazivanje duhovnog svojevrсна prostitucija, a svaki dodir sa profanom javnošću i banalnim životom uvredljivi po njihovu autorsku svetost. Kao da profano i banalno nisu konstitutivni elementi samog bića! Srećom, stvaralac je odavno napustio ovu poziciju razmaženih besposličara. On spremno ulazi u sva iskušenja koja obznanjivanje njegovog stvaralačkog čina sobom nosi, svjestan da djelo nije samo za njega i da postaje ono što jest kroz osvjedočenje drugih. To je jedan od razloga što pisac s radošću dočekuje objavljivanje svoje knjige, ne samo zato što objavljivanje njegovog djela označava privremeni kraj njegove stvaralačke muke, nego i zato što mu je javni dokaz njegovog (stvaralačkog) postojanja.

Dode mu da jekne: „Pisac sam dok mi je knjiga u knjižari!“. Cinična optužba prema kojoj on krčmi svoju nevolju, nema mnogo značaja. Djelo više nije njegovo. Autor s pravom može reći da i ne prodaje sebe, nego svoje djelo – pisac knjigu, slikar sliku, glumac ulogu – što jest njegov „život“, ali je sam njegov život veći od djela. Ako je stvaralaštvo jedna privilegiranost, onda me se od djela samog više tiče ono što je na neki način izvan djela, ono što nazivam svojim životom, svojom sudbinom, nego samo djelo. Radost stvaranja traži od djela da služi autorovom životu. Uostalom, djelo ima svoju vlastitu sudbinu. Ono se, samostalno, poigrava s voljom svog tvorca, koji mu više malo što može pridodati ili oduzeti. Zato se pisac i djelo – njegova sjenka - međusobno udaljavaju, sve dok autorova subjektivnost potpuno ne ustukne pred bićem djela, koje postaje svačije i ničije, koje postaje slobodno za sebe. I zato se pisac ne osvrće na rasprodaju svojih knjiga: davno je svoju muku proćerdao. Ako ga pri pogledu na stokove odbačenih knjiga još išta može sneveseliti, onda je to pomisao da će sve jednom prekriti zaborav i da će ovaj svijet

postati antikvarnica neshvaćenih značenja. Neka i bude tako! Ma i neshvaćena, dobro je da još ikakva značenja postoje. Ako jedan svijet i bude zaboravljen, on može barem još jednom nastati. Ako knjiga išta vrijedi, neko će je ponovo napisati...

20

Glumac gleda film

Njegov film još postoji. Likovi su izgubili na jasnoći, glasovi šušte, škripe, predjeli se razlijevaju, slike mute. Sve je iskrzano i zamagljeno, ali film ipak još postoji. Što je za njega, sada vremešnog, od svoje mladosti udaljenog glumca, ovaj film u koji je nekoć slio sve svoje najbolje? Ono što se dešava na platnu za ljubitelje filma uvijek predstavlja sadašnjost. Čak i onda kada znaju da su junaci filma davno preminuli glumci, ljubitelji u njima vide živu prisutnost, a svijest o tome da gledaju stari film im potvrđuje opravdanost ideje o trajnosti pravih vrijednosti. Gledalac gleda film kao takav. Ali što u njemu vidi njegov neposredni učesnik i tvorac? Može li glumac ikada biti svoj ravnodušni gledalac? Može li ikada onaj koji se „uživljavao“ biti pouzdan svjedok? Jer djelo za tvorca nikada nije u potpunosti nešto s onu stranu njega samog:

čak i u onim slučajevima kada neko djelo iz stvaralačkih ili biografskih razloga negira, autor se tim negativnim stavom postavlja u intiman odnos spram svoje tvorevine. On može a da ne brine za sudbinu djela, da ne haje za ispade pokude i hvale, ali ga umjetnina uvijek nanovo podsjeća na njega samog. Stvaranje svakog djela je događaj. Stvaranje filma, po prirodi posla, intenzivna životna dogodovština. Kao sačinjeno djelo, film za njegove učesnike jest prošlo. Kao percipirano djelo, on je uvijek sadašnje. I dok se kao tvorevina pretvara u prošlo, on kao djelo još jednom može to prošlo učiniti sadašnjim. Prošlost je na filmskoj traci fiksirana kao neizmjenjiva sadašnjost. Drugi se mogu sjećati, glumac svoje uspomene vidi. Pred njim se još jednom odmotava album pokretnih slika, potpuniji i življi od svakog spomenara. Gledalac u filmu vidi privid, glumac život. Gledalac se zagleda u srce slike, glumac vidi ono što je oko i izvan slike. Slika glumca podsjeća: iskrsavaju zameteni događaji, pred glumcem ponovo žive nekadašnji partneri, ponovo se uzdižu iščezle kulise i zaboravljeni predjeli, ponovo se dešava jedan život koji više

nije. Glumčevo emocionalno stanje sada sasvim nalikuje onoj zbunjenoj začuđenosti radnika kada su im Lumièrovi po prvi put prikazali film o njihovom izlasku iz tvornice: ono što čudi jest to što onaj koji je bio još uvijek jest. Ovo osvrtnje ka prisutnoj prošlosti je povratak u jučerašnji svijet u kome je subjekt glumca centar sveg dešavanja. Da li je u filmu nešto izmijenjeno? – pita se – da li je fantom vremena napravio s njim kakvu zloradu šalu ili ga je obdario neslućenim sjajem? Ali to nespokoјstvo, koje obuzima umjetnika pri ponovnom susretu sa svojim ranim djelom, traje tek trenutak. Glumac se više ne pita o svom umijeću koje je utkao u film, ne pita se više ni o filmu kao umjetničkom djelu, već o događaju koji je još raspoznatljiv u djelu.

.....

Odavno je glumcu jasno da je njegov film za-
uvijek dovršen. Svaki drugi majstor ima barem teorijsku
mogućnost da na svojoj tvorevini ponešto i naknadno
izmijeni, glumcu je takva mogućnost uskraćena. Film se
definitivno otme od njega. Osjeti to on još za prve pro-

jekcije, kada konačno ustanovi da više ništa ne može popraviti, kada postane svoj vlastiti obamrli gledalac, tijelo kome je „izmakla duša“, kada postane svjedok čina u kome se ništa više ne dâ opozvati. To saznanje je ostalo davno iza našeg glumca. Sada, kada je zauvijek odijeljen od svoje nevješte a nesporne snage, kada se ponovo sučeljava sa jednim tijelom koje mu više ne pripada a ipak je njegovo, sada mogu u njemu još jedanput živnuti sva ona zanemarena osjećanja i iščiliti zapretana sjećanja: ponovno uživanje razbuđuje mladića u gledaocu koji je samo prerušen u oronulog čovjeka. Upravo zato mnogi glumci ne gledaju svoje stare filmove, jer u takvom gledanju ima nešto mučno, gotovo mazohističko, nešto što se ne može podnijeti. Doduše, ganutost nije obavezno osjećanje koje prati ponovno motrenje ovih filmova. Životni stav podjednako dozvoljava da se razmaše osjećaj prezira i cinizma, ironije i poruge, podsmjeha i nadmoći: mladost nije obavezno i znak prednosti. Ali neskrivena narcisoidnost (zar Narcis nije umro kada je ugledao svoj lik?) i nužni ekshibicionizam, ta dva učestala glumačka

svojstva koja neštedimice potpiruju prirodu njegovog umijeća, gone glumca da se učestalo osvrće na pređeni put: najpouzdanije svjedok njegove artistske biografije - takvo je njegovo uvjerenje – jest on sam. I to je jedan od razloga što u filmu vidi nadasve sebe, ali kroz sebe i sve ono što je za gledaoca nepostojeće a što je u njemu još živo sjećanje. Glumac vidi uspomenu koja jest, a kako ubrzo postaje svjestan da nije više u pitanju duhovno već tjelesno prisustvo koje je sada odsutno, on postepeno uočava da na platnu više ne može vidjeti biće, ni svoje ni drugih, već sjenu onoga sebe kojem više ne pripada, ali koji mu dozvoljava da još jednom u sebi obnovi zaboravljeno: svako sjećanje je trag koji prati fantaziranje. Iako je u filmu na djelu dešavanje samo, iako mu nisu nužne nadopune imaginacije i rekonstrukcije, iako je film uvijek konkretna, stvarna i očigledna slika, iako glumac tu jest (ali samo kao nekadašnji glumac), njegovo stvarno biće postoji još samo u sjećanju. Tako je i sa svakim drugim stvaraoцем, pa i svakim drugim čovjekom, bez obzira na djela koja su nam zaviještali. Uspomena u nama čuva nji-

hov živi lik, a djela su im se davno otela i postoje za druge. Djelo, uostalom, nikada i nije isto sa svojim tvorcem. U njemu umjetnik nikada ne vidi svoj jasni lik: ako je djelo ogledalo, onda je u njemu svaki lik, pa i onaj njegovog autora, prurušen, preobražen ili iskrivljen. Zato za stvaraoa ogledalo ne postoji: postoji samo djelo, koje je drugo njega samog.

.....

Dovršena slika je prošlo, slika prošlog. Ona je zauvijek dovršena, zana vijek prošla. Može ona razbuditi usnulo sjećanje, može obnoviti predstavu o prošlom, ali ga više ne može uspostaviti kao sadašnje. Tako film definitivno potvrđuje prolaznost glumca, potvrđuje da on pripada jednom dobu, jednom zaboravljenom, prevaziđenom, teatralnom ili čak komičnom maniru, jednom minulom načinu glume, koji je prošao kao i svijet kome je pripadao. Sve slike su sjećanje. Zato su svi stari filmovi tako ganutljivi: oni glumcu otkrivaju tragizam svijesti o prolaženju, a inom gledaocu kroz kopiju koja blijedi potvrđuju opću trošnost stvari. Film je slika prolaznosti

osjetilnog. I zato je stari film, koji još postoji, samo sjena nekadašnjeg. „Originala“ više nema: izmaglica vremena jasne likove pretvara u konture. Onaj nekadašnji glumcu postaje drugi, postaje svoja vlastita uspomena. Film mu je potvrdio da je i sam postao vlastita sjenka. „Zar ste to vi bili?“ – kaže slučajni gledalac – „Ko bi rekao...“ Zaista, niko više ne bi rekao.

21

Knjiga – izdajica

Nema pisca koga objavljivanje njegovog djela ne veseli i ne žalosti istovremeno, jer nema stvaraoca koji ne uživa više u procesu stvaranja nego u njegovom rezultatu. Kada se knjiga pojavi sabijena među inim naslovima u izlogu ili na polici znane knjižare, autor u čudu opaža vlastitu knjigu: ideja se ostvarila. Nestao je onaj raniji osjećaj ogoljenosti pred pogledom bezbrižnog ocjenjivača. Nestao je i osjećaj praznine koji obuzima pisca kada okonča rukopis. Djelo je sada po drugi put dovršeno. Autor se tada osjeti izložen, a samo djelo postaje bespomoćno.

Od sada će knjiga stajati između njega i drugih. To krhko oslonište postaje putokaz i brana, način na koji se pred svijetom otkriva i skriva. Odjednom se uznemiri... Sudbinu djela nije mogao predvidjeti! S napetošću

osluškuje što o knjizi misli Drugi. Spreman je na grčevit otpor jer ne može bez strasti govoriti o „predmetu“, ne može jer je za njega knjiga, u najgorem slučaju, „dijete koje je razočaralo“. Zar sam tako napisao? – čudi se kada njegovu riječ izgovori Drugi – Pa to nisam htio reći... I nije. Jer ne paradira pjesnik kada na javnoj priredbi čita svoje stihove. On ih zaista ne zna jer mu se napisani stihovi gube između prvobitne zamisli o pjesmi i zrenja budućeg djela. I nema pisaca koji barem potajno ne misli da dovoljno dobro shvaćen. Žalio se Descartes, žalio i Bacon, žalili se i pisali dalje, ne bi li razjasnili one prvobitne nesporazume koji nikada do kraja ne mogu biti otklonjeni.

.....

Objavljena knjiga preobražava imaginaciju stvaralačke ponesenosti u relativnost značaja dovršenog djela. Što je lebdio pred očima njegovog tvorca kao svijet ideja – u kome su se sustizali sjećanje i zaborav, iskustvo i izmaglica imaginacije, stvarno i idealno u liku privida – sada je utjelovljeno u realnost djela, zatomljeno u korice objavljenog. Namjera je postala činjenica. I upravo ona

tehnička strana knjige (design i prelom) katkada još može razveseliti pisca: on zagleda naslovnu stranu kao što svaki majstor sa pritajenim zadovoljstvom mjerka svoju tvorevinu. Čak mu i njegovo vlastito ime ispisano na koricama izgleda nekako svečano, zvanično i gotovo strano. A čim mu knjiga nije pred očima obuzme ga nevjerica. Kao da sumnja u njeno postojanje, jer gubi predstavu o njoj, svaki čas se upita kako knjiga izgleda, što u njoj piše? Kao da odsustvo briše tekst, kao da udaljenost pravi neku skrivenu zavjeru u kojoj će rečenice biti pretumbane, stranice pobrkane a smisao izokrenut. Zato on ponovo vadi knjigu, provjerava, ustanovljava. Sve je onako kao što je mislio, a opet nije tako. Na trenutak čak osjeti žestok otpor, kakav čovjek osjeti prema bliskom znancu kada shvati da ga ovaj obmanjuje. Samozadovoljstvo brzo iščili. Vlastita ga knjiga uskoro počne zamarati, čak nanositi onu vrstu tegobe koja se javlja kao posljedica svakog prekomjernog užitka. Što mu je bilo blisko kao rukopis, neumitno mu postaje strano kao činjenica teksta. Pisac postaje i sam sebi činjenica, sam sebi daleki, u ehu djela prizvani Ja,

sve dok ne postane svoj vlastiti kritičar, sam sebi Drugi... Tada postaje svjestan da je počeo da piše jednu knjiga, a napisao drugu. Postaje svjestan da je iznevjerio svoja vlastita očekivanja: ono idealno pomišljeno osulo se u svoj realni lik. A budući da nova zamisao uvijek više obećava nego što je u realiziranom ostvareno, i pisac postaje sumnjičav, oprezan, čak odbojan. Jer knjiga izdaje! Ona, koja mu je bila jedina dok ju je pisao sada je samo pedantna bibliografska jedinica u rafovima napisanog. Piscu su čak i na „špaltama“ promakle samo njemu sada tako vidljive greške, promakle, jer je i tada čitao svoj „idealni“ tekst, tekst koji je pisao, koji nije i neće napisati premda će ga ponovo počinjati...

.....

Zato se u duhovnom pogledu što se spušta na knjigu sustižu radost i neugodnost. Ono što je pisac htio napisati, nije. A knjiga je ipak tu, napisana, neopoziva. Samo sada su se iz nje iskrali pritajeni duhovi, iščilio mrtvi lišaj neželjenog na sapetom tijelu teksta, a ono presudno mišljeno ostalo prikučeno u maglini namjere. Pisac nije zaustavio tok, nije izmijenio svijet ni okončao beskonačnost: nije stvorio Biće. Shvaća da nije rekao ono što je htio, već ono što je mogao. Zato ga žudnja za nemogućim, - žudnja veća od svake knjige, smislenija od svega što može učiniti, - tjera da pokuša ponovo. Iako će nada ponovo iznevjeriti, jer neće stvoriti Djelo-Svijet. Iako nikada neće napisati Knjigu.

