

Marksizam i filozofija umjetnosti na primjeru estetike Danka Grlića

Jurković, Denis

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:980714>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2023-06-05**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij filozofije i pedagogije

Denis Jurković

Marksizam i filozofija umjetnosti na primjeru estetike Danka Grlića

Diplomski rad

Mentor: doc.dr.sc. Boško Pešić

Osijek, 2015.

SAŽETAK

Danko Grlić zasigurno je jedan od najutjecajnijih hrvatskih marksističkih filozofa. Uz bogat spisateljski opus, istaknuo se i kao suosnivač filozofskog časopisa Praxis koji je svojedobno uživao velik ugled među jugoslavenskim, ali i svjetskim, marksističkim filozofima. Grličeva temeljna preokupacija svakako je filozofija umjetnosti i na tom području se s pravom može reći da je njegov doprinos hrvatskoj filozofiji nakon Drugog svjetskog rata izniman. Kao marksistički filozof njegovo nastojanje oko afirmacije slobodnog stvaralaštva i, jednako takve, umjetnosti u modernom društvu, često je nailazilo na razilaženja s drugim marksističkim filozofima od kojih su mnogi zastupali, za njega neutemeljenu, takozvanu teoriju odraza. U stalnom intelektualnom sukobu s oponentima, sav trud uložio je dokazivanju da njihovi stavovi nipošto nisu utemeljeni na filozofiji Karla Marxa, nego su vulgarizacije te filozofije. Također, kritike nisu bili pošteđeni niti razni filozofi koji nisu smatrani marksistima, a jednako je istupao i protiv svih onih koji su imali potrebu umjetnost tumačiti izvanumjetničkim mjerilima, među kojima su i brojni sociolozi, psiholozi i biolozi. Grličev trud oko umjetnosti imao je za posljedicu i razilaženje s postavkama Baumgartenovskog pojma estetike, no ukoliko je to značilo da će time umjetnost dobiti mjesto u društvu koje je on smatrao da zaslužuje, za Grliča nije predstavljalo problem ni potpuno negirati potrebu za estetikom. Njegova filozofska misao o umjetnosti u potpunosti ide u smjeru uspostavljanja novog odnosa između društva i umjetnosti u kojem će umjetnost, kroz samoafirmaciju sebe kao slobodne aktivnosti, imati i ulogu afirmacije čovjeka kao slobodne individue u društvu slobodnih ljudi te ga takav pristup razotuđenju smješta među istinske nasljednike Marxove misli.

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

SADRŽAJ

1. Uvod	4
2. Komparativni prikaz Marxovog i Engelsovog pristupa umjetnosti	6
3. Razvoj marksističke misli o umjetnosti nakon Marxa.....	12
4. Danko Grlić o umjetnosti.....	15
4.1. Estetika je filozofska disciplina	15
4.2. Sloboda i slobodno stvaralaštvo	17
4.3 Tko je umjetnik?	19
4.4. Umjetnost i tehnika	20
4.5. Odnos prema suvremenom.....	22
5. Estetika i marksizam.....	24
5.1. Marksizam i romantizam.....	24
5.2. Marksizam i estetika kao znanost	26
5.3. Umjetnost kao ideologija	27
5.4. Umjetnost kao odraz stvarnosti	28
5.5. Umjetnost kao socijalna analiza	30
6. Komparativni prikaz Grličevog i Fochtovog pristupa umjetnosti.....	33
7. Zaključak.....	35
8. Popis literature.....	36

1. Uvod

Danko Grlić¹ je hrvatski marksistički filozof, rođen 1923. godine, a preminuo 1984. godine. Završio je studij filozofije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a jedan period svog života bio je zaposlenik Jugoslavenskog leksikografskog zavoda. Predavao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu te na Filozofskom fakultetu u Beogradu, a posljednjih deset godina svojeg života i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je predavao na katedri za estetiku. Uz bogat opus filozofskih radova,² posebice radova o estetici i Friedrichu Nietzscheu o kojemu je napisao i doktorsku disertaciju, istakao se i kao jedan od utemeljitelja filozofskog časopisa *Praxis*.

Estetika, životno djelo Danka Grlića u četiri sveska, problematski je prikaz filozofije umjetnosti od prvih problematiziranja umjetnosti u Antici pa sve do moderne umjetnosti i promišljanja o njoj u njegovo doba. Djelo ne pruža tipičan historijski pregled razvoja misli o umjetnosti nego, iz marksističke perspektive autora, pruža uvid u probleme s kojima se suočava filozofska misao u umjetnosti kroz povijest, pri čemu se najviše pažnje pridaje razvoju estetike kao filozofske discipline od Baumgartena do autorovih dana. Autor izniman trud ulaže u pojašnjenje marksističkog pogleda na umjetnost te na koji način je uopće moguća interpretacija umjetnosti i estetike kroz prizmu marksizma. Također, cjelokupno njegovo djelo, kako *Estetika* tako i članci u raznim časopisima, usmjereno je protiv vulgarizacije marksizma što se posebice očituje u njegovim stavovima protiv teorije odraza i poistovjećivanja umjetnosti s ideologijom.

Zbog potpunijeg razumijevanja problema koje Grlić ističe kao bitne i neophodne za bavljenje filozofijom umjetnosti, u prvom dijelu rada ukratko ću pružiti pregled stavova Karla Marxa i Friedricha Engelsa u kojima do izražaja dolaze njihova poimanja umjetnosti, ali i društva, politike i socio-ekonomskih uvjeta koji okružuju kako umjetnika tako i umjetničko djelo.

Vremenski razmak od gotovo sto godina od Marxa do Grlića zahtijeva prikazivanje filozofskih stavova o umjetnosti u tom razdoblju te ću zbog toga, nakon prikaza stavova Marxa i Engelsa, iznijeti stavove marksističkih mislilaca, od kojih su neki bili Grlićevi suvremenici, dok su drugi živjeli prije njega. Kriterij odabira filozofa, prije svega, bio je srodnost, odnosno

¹ Za više biografskih podataka vidi: Eva Grlić, »Kratka biografija Danka Grlića«, u: Danko Grlić, *Odabrana djela – Zašto*, sv. 1, [ur.] Milan Marić i Miloš Stambolić (Zagreb: Naprijed, Nolit: Beograd, 1988), pp. 21-29

² Za više bibliografskih podataka vidi: Milan Kangrga, »O djelima Danka Grlića«, u: Danko Grlić, *Odabrana djela – Zašto*, sv. 1, [ur.] Milan Marić i Miloš Stambolić (Zagreb: Naprijed, Nolit: Beograd, 1988), pp. 5-20

razilaženje sa stavovima koje zastupa Danko Grlić. U svrhu ovog dijela rada, poslužiti ću se stavovima Antonia Gramscia, Herberta Marcusea, Györgya Lukácsa i Georgya Valentinoviča Plehanova. Prva dva autora pripadaju istoj struji mišljenja kojoj pripada i Grlić, dok se potonja dva od njega razlikuju ponajprije u stavovima o mjestu umjetnosti u društvu.

S obzirom da *Estetika* nije koncipirana kao povijest estetike, u radu ću se pokušati prikazati problemske momente na koje se u najvećoj mjeri svela autorovu misao o umjetnosti, ali i mogućnosti estetike iz marksističke pozicije. Budući da Grlić mnogo piše o umjetnosti i izvan same *Estetike*, treći dio rada biti će posvećen njegovim stavovima koji se ponajviše mogu pročitati u izdanjima časopisa *Praxis*. U ovom poglavlju neće biti mnogo ulaženja u dubinu marksističkog pogleda na umjetnost, iako je on preduvjet shvaćanja Grličevog filozofiranja, ponajprije zbog toga što se gotovo cijeli četvrti svezak *Estetike* bavi takvim pogledom, ali i zbog toga što su u člancima jasnije definirani polazišni pojmovi za svako bavljenje Grličevom *Estetikom* te će mi stoga ovaj dio rada i poslužiti kao svojevrsni uvod u njegovo mišljenje.

Četvrti i glavni dio rada posvećen je stavovima o umjetnosti koje Grlić iznosi u *Estetici*. S obzirom da je u poglavlju prije ovoga bilo riječi o autorovim stavovima o umjetnosti općenito, ovaj će dio biti usmjeren na marksistička poimanja umjetnosti. Glavna preokupacija ovog dijela rada biti će njegovi stavovi protiv vulgarizacije marksizma i to s obzirom na tri tipične interpretacije umjetnosti s marksističkog stajališta, od pripisivanja umjetnosti ideološki karakter, preko teorije odraza, do interpretiranja umjetnosti kao socijalne analize. Također, poglavlje će se baviti i odnosom marksizma i romantizma, kao i marksističkim viđenjem estetike kao znanstvene discipline.

Posljednje poglavlje rada, s obzirom da Grlić nije jedini hrvatski filozof umjetnosti, ukratko će pružiti komparativni uvid u shvaćanje umjetnosti i estetike iz perspektive, također istaknutog hrvatskog estetičara, Ivana Fochta.

2. Komparativni prikaz Marxovog i Engelsovog pristupa umjetnosti

Prvi dio rada ću posvetiti stavovima o umjetnosti Karla Marxa³ (1818.-1883.) i Friedricha Engelsa⁴ (1820.-1895.). Pri tom prikazu se neću služiti stavovima Marxa i Engelsa koji se odnose na komentare *ad hominem*, niti stavove o radovima određenog umjetnika, osim ukoliko ne odražavaju i općeniti stav o određenoj umjetnosti, koji bi se mogao primijeniti na bilo koji njezin vid ili koji bi mogao ukazati na stavove jednog od njih u vezi određenog vida umjetnosti. Zbog što boljeg uvida u njihova slaganja i razilaženja, pokušati ću dati komparativni prikaz mišljenja o umjetnosti ovih filozofa. Što se tiče stavova iznesenih u zajedničkim radovima, kriterij svrstavanja bit će sličnost s drugim stavovima koji su izneseni u samostalnim radovima jednoga ili drugog.

Umjetnost je za Marxa izričito ljudski proizvod koji nastaje u trenutku kada čovjek postaje oslobođen nužnosti proizvodnje da bi zadovoljio osnovne potrebe preživljavanja. Samim time umjetnost spada u društvenu nadgradnju, iz čega se otkriva i smisao umjetnosti kao nužno društvenog proizvoda u suprotnosti s izoliranim pojedincem. Sam način proizvodnje materijalnog života, odnosno baze, prema Marxovom mišljenju »*određuje opće društveni, politički i intelektualni proces života.*«⁵ Prema navedenom je jasno, s obzirom da je umjetnost dio nadgradnje, da ona biva izravno pod utjecajem materijalnih uvjeta proizvodnje. No, Marx također navodi da »*što se tiče umjetnosti, poznato je da određeni periodi njenog procvata ne stoje ni u kakvom srazmjeru s općim razvitkom društva, pa prema tome ni materijalnom osnovom društva, kao s kosturom njegove organizacije*«,⁶ prema čemu se može prosuditi da, bez obzira što je ona društveni proizvod, u nekim svojim fazama može biti razvijena i u suprotnosti ili nesrazmjeru prema bazi. Drugim riječima, iako ljudski proizvod uvjetovan društvom u kojem nastaje, umjetnost i dalje ima svojevrsnu slobodu ispoljiti se i naizgled neovisno o navedenim uvjetima. Marx za to pronalazi potkrjepu u razvoju grčkog epa, za kojeg kaže da je primjer da se u umjetnosti »*neki njeni značajni vidovi mogu pojaviti jedino na nerazvijenom stupnju njezinog*

³ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Karl-Marx>, 6. rujna, 2015.

⁴ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Friedrich-Engels>, 6. rujna, 2015.

⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, »A Contribution to the Critique of Political Economy«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 16 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 469: »the proces of social, political an intellectual life in general is determined by the mode of production of material life.«

⁶ Karl Marx, »Outlines of the Critique of Political Economy«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 28 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 46: »As regards art, it is known that certain periods of its florescence by no means correspond to the general development of society, or, therefore, to the material basis, the skeleton as it were of its organisation.«

razvitka.«⁷ Također, samim imenovanjem grčke umjetnosti kao nerazvijenog stupnja vidljiv je odmak od Hegelovog poimanja razvoja umjetnosti prema kojem je grčka umjetnost ostvarenje klasičnog ideala zbog sklada onog izvanjskog i onog unutrašnjeg u prikazu, harmonije sadržaja i forme.⁸ Iako je jasno da se ne slažu o poziciji i stupnju na kojem se nalazi grčka umjetnost, Marx implicitno prihvaća Hegelov stav o mjestu grčke umjetnosti u povijesti te stoga tvrdi da »čar koju njihova umjetnost vrši na nas ne stoji u proturječnosti s nerazvijenim društvenim stupnjem na kome je nikla. Naprotiv, ona je njegov rezultat, i ona je nerazrješivo povezana s činjenicom da se nezreli društveni uvjeti pod kojima je nastala i jedino mogla nastati, više nikad ne mogu povratiti.«⁹ Također, iz navedenog stava vidljiv je i Marxov stav o neponovljivosti onog umjetničkog. Ono što je stvoreno na određenom socio-ekonomskom tlu nije ponovljivo u drugim uvjetima, a ukoliko bi se i pokušalo ponoviti, s obzirom da prema Marxu »ne određuje svest život, već život određuje svest«,¹⁰ nužno ne bi bio stvarni odraz duhovnog razvoja određenog društva. Za razliku od Marxa koji dopušta nesrazmjer u razvoju baze i umjetnosti, Engelsu je potpuno jasno da je ekonomska baza, uz prožimanje s nadgradnjom, stalan i povijesni temelj razvoja nadgradnje te će stoga reći da su ekonomski odnosi uvijek »u konačnici odlučujući faktor.«¹¹ Da to ne ostane samo puka formalnost njegove teorije, na primjeru zemalja govori da »i u Francuskoj kao i u Njemačkoj, filozofija je, kao i opći procvat književnosti tog doba, bila također rezultat ekonomskog poleta.«¹² Engels, naime, mnogo eksplicitnije nego što to čini Marx, govoreći o umjetnosti, određuje ekonomsku bazu kao uporište svih dijelova nadgradnje. Dakako, s obzirom da dijalektički put nije put bez stalnog osvrta na prijašnje, nužno je i prožimanje baze i nadgradnje te se stoga »politički, pravni, filozofski, religiozni, književni, umjetnički itd. razvoj zasnivaju na ekonomskom. Ali svi ovi djeluju kako jedan na drugoga tako i na ekonomsku bazu.«¹³ Ovim materijalističkim, ali ujedno i povijesnim, putem razvitka nadgradnje, pa samim time i umjetnosti, mnogo jasnije nego što to čini Marx, istupa protiv

⁷ Ibid., p. 46-47: »certain important creations within the compass of art are only possible at an early stage of its development.«

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetika*, sv. 2, preveo Vlastimir Đaković (Beograd: Kultura, 1970), p. 133-214

⁹ Marx, »Outlines of the Critique of Political Economy«, p. 48: »The charm their art has for us does not conflict with the immature stage of the society in which it originated. On the contrary, that charm is a consequence of this and is, rather, inseparably linked with the fact that the immature social conditions which gave rise, and which alone could give rise, to this art can never recur.«

¹⁰ Karl Marx, Friedrich Engels, »Njemačka ideologija«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 6, [ur. Božidar Debenjak], prevela Olga Kostrešević (Beograd: Prosveta, 1974), p. 23

¹¹ Friedrich Engels, »Engels to W. Borgius. 25 January 1894«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 50 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 266: »ultimately the determining factor.«

¹² Friedrich Engels, »Engels to Schmidt. 27 October 1890«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 49 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 62: »But in France as in Germany, philosophy, like the general flowering of literature at that time, was also the result of growing economic prosperity.«

¹³ Engels, »Engels to W. Borgius. 25 January 1894«, p. 265: »Political, juridical, philosophical, religious, literary, artistic, etc., development is based on economic development. But each of these also reacts upon the others and upon the economic basis.«

subjektivističkog pogleda na umjetnost, pa na koncu i zastupanja umjetnosti kao ahistorijske i apovijesne ljudske djelatnosti. Drugim riječima, samim time što postoji ekonomska baza kao prvotno odredbena, nije moguće govoriti o umjetnosti kao čovjekovoj djelatnosti koja je indiferentna prema njenoj materijalnoj osnovi života; ili pak još jednostavnije: umjetnost nekog vremena javlja se u materijalnim uvjetima tog vremena, a zbog toga postaje jasnije zašto se Engels zalaže za realizam u umjetnosti.

S obzirom na stvarnost u kojoj umjetnik stvara Marx smatra da umjetničko djelo mora biti istinito ukoliko se ima zvati umjetnošću. Iako sama odredba *istinitosti* u ovom slučaju ne razrješuje mnogo u vezi sa samim poimanjem istine u umjetnosti za Marxa, u pismu Engelsu iz 1873. godine u kojem komentira stvaralaštvo *François-René de Chateaubrianda* (1768.-1848.)¹⁴ te tvrdi da se u njemu šepure »*lažna dubina, bizantsko pretjerivanje, koketiranje s osjećajima, šarolika blistavost, slikanje riječima, teatralnost, uzvišenost, jednom riječju, jedna takva lažna mješavina svega kakva dosad još nije postignuta ni po formi ni po sadržaju*«,¹⁵ daje naslutiti da je za njega istinitost u umjetnosti jednako što i prikazivanje materijalnih uvjeta života, socio-ekonomske, pa na koncu i duhovne zbilje povijesnog razdoblja u kojem umjetnik živi i stvara.

Francuska revolucija kao i vrijeme nakon nje, u pogledu umjetnosti, stoje na tlu romantizma za kojeg će Danko Grlić, iako tvrdi da to nije samo umjetnički pokret jedne epohe te da je u osnovi revolucionaran,¹⁶ reći da gubljenje sadašnjosti sam »početak te fantastične igre. Stoga je biti bolestan od sadašnjosti i spas vidjeti u uspomenu na prošlost, tipično stanje duše cjelokupnog romantičkog duha iz kojeg proizlazi ne samo temeljno nastrojenje poezije, već i raznovrsne zakonomjernosti romantičkog filozofiranja.«¹⁷ Iz navedenog citata se daje naslutiti razlog Engelsonog ustrajanja na realizmu za kojeg će reći da »*osim istinitosti detalja, pretpostavlja vjerno prikazivanje tipičnih karaktera u tipičnim uvjetima*.«¹⁸ Romantičarski subjektivizam, samim time što iznosi autorove stavove i poglede na život, svijet i prirodu, nikako ne može zadovoljiti potrebu točnosti detalja, a vrlo često niti stvarnih detalja uopće. Na koncu, Engelsa niti ne zanima autorovo mišljenje, nego činjenice i detalji, što eksplicitno i tvrdi kada

¹⁴ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Francois-Auguste-Rene-vicomte-de-Chateaubriand>, 6. srpnja 2015.

¹⁵ Karl Marx, »Marx to Engels. 30 November 1873«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 44 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 543: »the spurious profundity, Byzantine exaggeration, the coquettishness with regard to the feelings, the flamboyant schillerising, WORDPAINTING, theatrical, SUBLIME—in a word it is hotchpotch of lies never before achieved in either form or content.«

¹⁶ Vidi: Danko Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog* (Zagreb: Naprijed, 1978), p. 189-192

¹⁷ *Ibid.*, p. 195

¹⁸ Friedrich Engels, »Engels to Margaret Harkness. Early April 1888«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 48 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 167: »beside truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances.«

kaže da »što skriveniji ostaju pogledi autora, to bolje za umjetničko djelo.«¹⁹ Realizmu pak treba biti stalo do detalja, do očitavanja naravi odnosa između pojedinaca, no nipošto pojedinaca *per se*. Engelsa ne zanimaju u ovom slučaju konkretni individualci, osim ukoliko su tipični predstavnici određene klase, pa stoga u pismu *Ferdinandu Lassalleu*²⁰ i tvrdi da ima pravo kada istupa »protiv „jeftine“ individualizacije koja danas prevladava, a koja se sva svodi na sićušne mudrolije i predstavlja bitnu oznaku neuspješne epigonske literature.«²¹ Također, autor ne treba biti nikakav prorok, ne treba pružati nadu niti utjehu, nego prikazati stvarnost onakvu kakva jest sa svim njezinim detaljima, jednako kao što Engels tvrdi da »ne postoji potreba da pisac upoznaje čitatelja s budućim povijesnim rješenjem društvenih sukoba koje opisuje«,²² a onome koji uživa određeni vid umjetnosti preostaje da zauzme stav. Iz svega navedenoga jasno je da za Engelsa realizam ima pomalo dokumentarističku notu. No, nipošto se ne smije zaboraviti da je realizam umjetnički pravac i kao takvome njemu u temelju nisu logičke činjenice i logički fakti što može potkrijepiti i stav o jednom grčkom komediografu za kojeg tvrdi da »za ankreontske gazele njegova je pjesnička stvaralačka moć bila dovoljna; ponekad je ona zabljesnula poput meteor i u njegovim komedijama; ali treba da priznamo da je od onoga što je Platen bilo svojstveno najveći dio proizvod razuma, i kao takvo bit će uvijek priznato.«²³ Iz navedenog citata je jasno da za Engelsa umjetničko stvaranje nije samostalni proizvod razuma, ali s obzirom da ne navodi što je još potrebno uz razum da bi se stvorilo umjetničko djelo, daljnje izvođenje ove teze ovdje nije moguće. Također, uz sav ovako opisan realizam, u umjetničkom djelu treba biti ono čovječje, a stoga i nije dopustivo da se u umjetnost miješa religija. Drugim riječima, potrebno je emancipirati ljudskost od okova religije što je na koncu uspjelo Goetheu pa to i čini njegovu veličinu.²⁴ Nadalje, kao što je potrebno prikazati stvarnost, za umjetnost je i nedopustivo idealističko moraliziranje pa stoga, uz brojne zamjerke djelu *Eugène Suae* (1804.-1857.),²⁵ Marx i Engels mu zamjeraju i to što u djelu *Les Mystères de Paris* u jednom trenutku opisuje

¹⁹ Ibid., p. 167: »The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art.«

²⁰ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Ferdinand-Lassalle>, 7. srpnja 2015.

²¹ Friedrich Engels, »Engels to Lassalle. 18 May 1859«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 40 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 443: »You quite rightly oppose the *cheap* individualisation now prevalent, which amounts to nothing more than petty intellectual fireworks and is an essential characteristic of ineffectual imitative literature.«

²² Friedrich Engels, »Engels to Minna Kautsky. 26 November 1885«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 47 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 357: »nor is there any need for the writer to present the reader with the future historical solution to the social conflicts he describes.«

²³ Friedrich Engels [pod pseudonimom Friedrich Oswald], »Platen«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 2, [ur. Predrag Vranicki], preveo Viktor Žmegač (Beograd: Prosveta, 1968), p. 43

²⁴ Vidi: Friedrich Engels, »Položaj Engleske«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 4, [ur. Grigorije Erajković], preveo Stanko Bošnjak (Beograd: Prosveta, 1968), p. 62

²⁵ Pseudonim Marie-Joseph Sue. vidi: <http://www.britannica.com/biography/Eugene-Sue>, 6. srpnja 2015.

Rigolettu u njenom čovječnom karakteru pariške grizete, a nakon toga je »opet morao iz slepe odanosti buržoaziji i iz najsopstvenije zanesenosti da *moralno* idealizuje grizetu.«²⁶

S obzirom da je u prijašnjem citatu spomenuta buržoazija, smatram potrebnim navesti da Marx i Engels smatraju da je ona »sa svih dotad, uvažениh djelatnosti, na koje se gledalo sa strahopoštovanjem, skinula svetiteljski oreol. Ona je lekara, pravnika, sveštenika, pesnika i naučnika pretvorila u svoje plaćene najamne radnike«,²⁷ što se ima promijeniti u komunističkom društvu u kojem »nitko nema isključivi krug delatnosti, već se može usavršavati u bilo kojoj grani, društvo reguliše opštu proizvodnju i upravo time mi omogućava da danas činim ovo a sutra ono, da ujutru lovim, posle podne pecam, uveče se bavim stočarstvom i posle jela kritikujem, - kako god mi je volja, - a da ne postanem lovac, ribar, pastir ili kritičar.«²⁸ Iz navedenih stavova o buržoaziji i komunističkom društvu može se izvući zaključak da bi umjetnik u komunističkom društvu bio prije svega društveno biće. Buržoazija nameće strogu podjelu rada pa prema tome umjetnik mora biti umjetnik i ništa osim toga. Ukoliko bi umjetnik i bio nešto drugo osim umjetnik, slijedom toga, ne bi se smatrao umjetnikom u pravom smislu riječi, nego bi njegov status nužno određivala ona djelatnost koja mu osigurava osnovne materijalne uvjete za život. U komunističkom društvu pak, svaki član tog društva imao bi pravo birati djelatnost prema svojim sposobnostima, a ono što smatram ključnim u toj podjeli jest da on odabirom svoje djelatnosti ne bi bio više ili manje pripadnik tog društva. Buržoaskom podjelom rada, uz alijenaciju, čovjek je u stalnoj brizi za svoju egzistenciju što se svakako odražava i na područje društvene nadgradnje, a da bi uživao u umjetnosti čovjek mora imati osigurane materijalne uvjete za život. Stoga Marx i tvrdi da »*zabrinut, siromaštvom obuzet čovjek nema smisla ni za najljepšu kazališnu predstavu*«. ²⁹ Također, za samu podjelu rada usko je povezano i obrazovanje članova takvog društva. Marx tvrdi da »*ako želiš uživati u umjetnosti, moraš biti umjetnički obrazovan čovjek; ako želiš vršiti utjecaj na ljude, moraš biti čovjek koji poticajno i ohrabrujuće djeluje na njih*«, ³⁰ iz čega se nameće i pitanje o mogućnosti obrazovanja izvan onoga što buržoasko društvo, u kojem su svi plaćeni najamni radnici, dozvoljava pojedincu.

²⁶ Karl Marx, Friedrich Engels, »Sveta porodica ili kritika kritičke kritike protiv Bruna Bauera i drugova«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 5, [ur. Vuko Pavičević], preveo Svetomir Ristić u suradnji s Vukom Pavičevićem i Zvonkom Tkalcem (Beograd: Prosveta, 1974), p. 67

²⁷ Karl Marx, Friedrich Engels, »Manifest komunističke partije«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 7, [ur. Ljubomir Tadić], preveli Moša Pijade, Rodoljub Čolaković i Nika Miličević (Beograd: Prosveta, 1974), p. 382

²⁸ Marx, Engels, »Njemačka ideologija«, p. 33

²⁹ Karl Marx, »Economic and Philosophic Manuscripts of 1844«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 3 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), p. 302: »The care-burdened, poverty-stricken man has no sense for the finest play«

³⁰ Ibid., p. 326: »If you want to enjoy art, you must be an artistically cultivated person; if you want to exercise influence over other people, you must be a person with a stimulating and encouraging effect on other people.«

Za kraj ovog kratkog pregleda stavova Karla Marxa i Friedricha Engelsa o umjetnosti, smatram potrebnim naglasiti da Marx, iako je ne komentira onoliko često koliko to čini Engels, visoko cijeni umjetnost. S obzirom da čovjek proizvodi po mjeri svake vrste, za razliku od životinje koja proizvodi samo njoj neposredno potrebno, čovjek oblikuje i prema zakonima ljepote.³¹ Iz toga je moguće zaključiti da je u čovjeku kao proizvodu svoga rada duboko ukorijenjen princip ljepote koji je kroz povijest mišljenja o umjetnosti često stajao kao odredben za nju, a potreba za otpočinjanjem umjetničkog načina života i proizvodnje prema zakonima ljepote, a ne neposredne nužnosti, svakako je put ka razotuđenju čovjeka. Što se pak tiče Friedricha Engelsa smatram da je sve njegove stavove i zahtjeve moguće tumačiti i kao priznanje umjetnosti za onu djelatnost koja ima moć za realno prikazivanje, odnosno za onu djelatnost koja ima moć, a samim time i dužnost ukazati na društvene nejednakosti i klasnu borbu. S obzirom na nužnost prožimanja teorije i prakse, takav potpuno ljudski čin prema tome u sebi obuhvaća moć da potakne pojedinaca za djelovanje što naposljetku ukazuje i na revolucionaran karakter umjetnosti. Drugim riječima, umjetnost možda nema samostalnu moć za izmjenu ekonomske osnove, no u stalnom prožimanju s bazom ona bi svojim realizmom trebala na svoj način utjecati na izmjenu, kako ukazivanjem na stvarnost odnosa tako i buđenjem svijesti o nejednakostima u društvu.

³¹ Ibid., p. 277: »An animal forms objects only in accordance with the standard and the need of the species to which it belongs, whilst man knows how to produce in accordance with the standard of every species, and knows how to apply everywhere the inherent standard to the object. Man therefore also forms objects in accordance with the laws of beauty.«

3. Razvoj marksističke misli o umjetnosti nakon Marxa

S obzirom da je od Marxove smrti do izdavanja prvog sveska Grličeve *Estetike* prošlo gotovo sto godina, smatram potrebnim dati uvid u smjerove kojima se kretala marksistička misao o umjetnosti, kako u razdoblju prije Grličeve *Estetike*, tako i u njenom vremenu. S obzirom da je Grličeva misao o problemima pri konstruiranju estetike s marksističkog stajališta, ili pak više takvih estetika, išla u smjeru protiv vulgarizacije Marxovih ideja i to ponajviše protiv takozvane teorije odraza, smatram korisnim ukratko uputiti na mislioce sa sličnim stavovima kao Grličić, ali jednako tako i na one koji su bili zastupnici navedene teorije. Budući da se mnoštvo uvažениh marksističkih mislilaca, između ostaloga, bavilo umjetnošću, u ovom sam dijelu rada odabrao svega nekoliko filozofa čije ću stavove pokušati prikazati i to bez pretenzije da prikažem cjelokupnu misao tih autora, nego ću prikazom njihovih stavova uglavnom pokušati dati uvid u problematiku koju sam prepoznao kao jednu od glavnih preokupacija Grličeve *Estetike*.

Već Engels, iako s dubljim i konkretnijim objekcijama o umjetnosti od Marxa, otvara vrata jednoj struji marksističkog mišljenja o umjetnosti koja će se održati do Grličevih, pa čak i današnjih dana. Naime, zahtjevom za skrivanjem umjetnikovih stavova i prikazivanjem isključivo činjenica, što do izražaja dolazi u realizmu, postavljaju se temelji za marksističke interpretacije umjetnosti kao odraza stvarnosti. Pri prikazivanju mišljenja te struje marksista poslužiti ću se stavovima Georgya Valentinoviča Plehanova³² (1856.-1918.) i Györgya Lukácsa³³ (1885.-1971.). S druge strane, postoji također i struja mišljenja koja je, na tragu Marxa, tumačila umjetnost kao novu zbiljnost koja, samim time što je umjetnost, nije manje zbiljska od one političke ili ekonomske. Za prikaz te struje mišljenja, kojoj pripada i Grličić, poslužiti ću se stavovima Herberta Marcusea³⁴ (1898.-1979.) i Antonia Gramscia³⁵ (1891.-1937.).

Bez obzira što svi navedeni filozofi imaju zajedničko polazište njihova mišljenja se razilaze čak i unutar samih gore navedenih struja. Iako je moguće ustvrditi zajedničke točke, koje su prije svega izraz marksističkog pogleda na umjetnost, u principu su njihova mišljenja dijametralno suprotna. Poveznica između navedenih filozofa očituje se u tome što je za njih umjetnik nužno društveno biće koje u svojoj genijalnosti nipošto nije izolirano od društva kojem pripada pa samim time ni kulturnog dosega tog društva. No, upravo pri momentu njegove

³² Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Georgy-Valentinovich-Plekhanov> , 5. rujna, 2015.

³³ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Lukacs> , 5. rujna, 2015.

³⁴ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Herbert-Marcuse> , 5. rujna, 2015.

³⁵ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Antonio-Gramsci> , 5. rujna, 2015.

društvenosti se događaju najznačajnija razilaženja u stavovima. S jedne strane Lukács tvrdi da »umetničko delo mora (...) da odražava u pravoj i tačno srazmernoj vezi sva bitna, objektivna određenja koja objektivno determinišu deo života što ga ono uobličava«,³⁶ pri čemu je vidljivo pristajanje uz teoriju odraza kao konstitutivnu za umjetnost. S druge strane, Gramsci tvrdi da svi koji promatraju što određen umjetnik, a samim time i njegovo djelo, znači ili izražava na društvenoj razini, odnosno koliko uspješno sažima obilježja određenog društveno-povijesnog trenutka, zapravo uopće nisu na tragu stvarne umjetničke problematike.³⁷ Gramsci ovakvim stavom pokušava razgraničiti umjetnost od onoga što je njoj izvanjsko i strano, dok ono što umjetnost zaista jest Marcuse naziva prividom te dodaje da »umjetnost sebe može ostvariti jedino ako ostane privid i ako stvara privide.«³⁸ Upravo ovakvo inzistiranje na tome da umjetnost jest i treba biti privid otvoreni je odgovor zastupnicima teorije odraza među kojima je Lukács, iako Ivan Focht tvrdi da je za njega »važno da književno djelo istinito djeluje, pa makar i obmanom«,³⁹ svakako jedan od najutjecajnijih pristalica. Dakako, Marcuseov zahtjev nipošto ne ide u smjeru degradacije umjetnost, nego upravo suprotno. Umjetnost za njega mora biti stvarna koliko i sam život,⁴⁰ te treba biti sastavni dio života, ali u isto vrijeme i privid zato što njezino tlo nije u sadašnjosti nego je upravo negacija sadašnjosti i ustaljenog načina života bez progresa. Utoliko privid treba čitati kao „još ne postoji u sadašnjosti“, a nipošto kao laž i obmanu.

Također, Plehanov tvrdi da »svaka politička vlast uvek stavlja na prvo mesto utilitarni pogled na umetnost, razume se, ukoliko obraća pažnju na taj predmet. A to je i razumljivo: u njenom je interesu da sve ideologije upravi na služenje onom delu kome i ona sama služi«. ⁴¹ Iz političke perspektive to svakako može biti ispravan zaključak, no ovdje je potrebno naglasiti da se umjetnost, ako se želi zaista doći do njene stvarnosti, mora promatrati iz perspektive upravo umjetnosti, a politika je umjetnosti izvanjska. Smatram potrebnim naglasiti da će se Grlić usprotiviti i samom poistovjećivanju umjetnosti i ideologije, no o tom problemu će biti više riječi kada budem pisao o marksističkoj poziciji Grličevih promišljanja o umjetnosti. Nadalje,

³⁶ György Lukács (Đerđ Lukač), »Umetnost i objektivna istina (Objektivnost istine u marksističko-lenjinističkoj teoriji saznanja)«, preveo Konstantin Petrović, u: *Estetičke ideje – za marksističku estetiku (izabrani spisi)* (Beograd: BIGZ, 1979), p. 115

³⁷ Antonio Gramsci, »O književnoj kritici i metodologiji književnosti: Umjetnost i borba za novu civilizaciju«, u: *Marksizam i književnost*, prevela Dubravka Zorić (Zagreb: Školska knjiga, 1984), p. 22

³⁸ Herbert Marcuse, »Umjetnost u jednodimenzionalnom društvu«, u: *Estetska dimenzija – eseji o umjetnosti i kulturi*, preveo Boris Hudoletnjak (Zagreb: Školska knjiga, 1981), p. 122

³⁹ Ivan Focht, »Temelji Lukačeve estetike«, u: Đerđ Lukač [György Lukács] *Prolegomena za marksističku estetiku – posebnost kao centralna kategorija estetike*, preveo s njemačkog Milan Damnjanović (Beograd: Nolit, 1960), p. XXV

⁴⁰ Herbert Marcuse, »Umjetnost kao oblik stvarnosti«, u: *Estetska dimenzija – eseji o umjetnosti i kulturi*, preveo Boris Hudoletnjak (Zagreb: Školska knjiga, 1981), p. 156

⁴¹ Georgij Valentinovič Plehanov, »Umetnost i društveni život«, u: *Umetnost i društveni život*, preveo Bogdan Stevanović (Beograd, Rad, 1963), p. 20

pristajanjem uz mišljenje Antonia Gramscia da »pođemo li od načela da u umjetničkom djelu valja tražiti samo njegovu umjetnost, to nikako ne znači da isključujemo istraživanje o mnoštvu osjećaja i o stavu prema životu, koji cirkuliraju u umjetničkom djelu«,⁴² postaje jasno da sve izvanjsko umjetnosti i dalje postoji te da je u svakom slučaju moguće istraživati i proučavati i te i takve pojave vezane za umjetnost. Iako je jasno da su uz umjetnost vezani i politički i socio-ekonomski uvjeti određenog društva, oni se ne postavljaju kao mjerilo za više ili manje lijepo umjetničko djelo. Na koncu ovog prikaza smatram potrebnim i ponuditi jedno tipično mišljenje koje ukazuje na dubinu problematičnosti odnosa umjetnosti i teorije odraza. Naime, za Lukácsa »efekat umetničkog dela prestaje u času kada onaj koji prima postaje svestan nesklada što tu postoji, kad on oseća umetničko delo kao pogrešan odraz stvarnosti«. ⁴³ Iz toga je vidljivo potpuno nerazumijevanje kako samog umjetničkog bića tako i njegove stvarnosti pa se, u skladu s time, ovakvim definicijama isključuju iz područja umjetnosti sve njezine apstraktne forme kao i razni rodovi književnosti, a sve to uz postavljanje svojevrsnog roka trajanja određenoj umjetnosti, ne bi li se negirala mogućnost umjetničke progresivnosti s ciljem očuvanja sadašnjeg stanja, a razlog tomu možemo pronaći u tome što se, tvrdi Focht, »kod Lukača (...) sav sadržaj odnosi na prikazanu predmetnost i obrađenu tematiku, a ne na djelo kao takvo, u cjelini, na duhovni svijet *samog* djela.«⁴⁴

Na koncu ovog poglavlja smatram potrebnim ponoviti, zbog lakšeg razumijevanja ostatka ovog rada, da Grlićevi stavovi o umjetnosti u potpunosti stoje na tlu onoga što su o umjetnosti govorili Marcuse i/ili Gramsci. Kao što ću prikazati u nastavku, kroz gotovo cjelokupno svoje djelo je nastojao dati umjetnosti status koji smatra da zaslužuje. Prema njegovom mišljenju, umjetnost nastaje u određenim društvenim uvjetima iz slobodnog stvaralačkog akta te samim time nije nikakva kopija ili odraz zbilje nego je u njoj prikazana njena vlastita zbilja za koju nije nužno da ima podudarnosti s njoj izvanjskim elementima.

⁴² Antonio Gramsci, »O književnoj kritici i metodologiji književnosti: Kriterij književne kritike«, u: *Marksizam i književnost*, prevela Dubravka Zorić (Zagreb: Školska knjiga, 1984), p. 28

⁴³ Lukács (Lukač), »Umetnost i objektivna istina (Objektivnost istine u marksističko-lenjinističkoj teoriji saznanja)«, p. 115

⁴⁴ Focht, »Temelji Lukačeve estetike«, p. XXXIV

4. Danko Grlić o umjetnosti

U prvom sam dijelu rada iznio ukratko stavove Marxa i Engelsa o umjetnosti, u drugom komparirao stavove o umjetnosti četiri marksista, dok ću u trećem dijelu prikazati stavove Danka Grlića o navedenoj temi. S obzirom da je u *Estetici*, a posebice u posljednjem svesku pod nazivom *S onu stranu estetike*, uglavnom prikazao svoje stavove iz marksističke perspektive, u tom kapitalnom djelu od četiri sveska čitatelji su uglavnom ostali uskraćeni za općenite stavove o umjetnosti. No, bez obzira na samu *Estetiku*, kao jedan od osnivača časopisa *Praxis*, njegove općenitije stavove možemo pronaći u izdanjima toga časopisa, ali i u brojnim drugim časopisima u kojima je objavljivao svoje eseje, rasprave i sl. Zbog boljeg i potpunijeg razumijevanja, prvi dio ovog prikaza posvetit ću prikazu stavova koji su objavljeni u drugim djelima i člancima, pri čemu ću se najviše orijentirati na radove objavljene u *Praxisu*, dok će drugi dio biti posvećen isključivo *Estetici* i prikazu stavova o umjetnosti s obzirom na marksističko polazište samog autora. S obzirom da njegova *Estetika* nije pisana kao povijest estetike, nego se dotiče problemski bitnih točaka u razvoju estetike do autorovog vremena, prikaz ovih stavova će ići tim smjerom.

4.1. Estetika je filozofska disciplina

Za sam početak predstavljanja mišljenja Danka Grlića smatram potrebnim objasniti i definirati što je po njegovom mišljenju estetika. Bez obzira na brojne izvanfilozofske pokušaje estetike, ona je definitivno i prvenstveno filozofska disciplina. No, već pri toj prvoj odredbi estetike kao filozofske discipline nalazimo se pred problemom. Ako prihvatimo filozofiju kao totalitet, na što autor pretendira, onda je nemoguće neki njezin dio nazvati disciplinom jer ga se time odvaja iz jedinstva cjelokupne filozofske misli. Stoga, kada se kaže *disciplina*, potrebno je takvo određenje uzeti s brojnim ogradama. Na koncu, kao što kaže Grlić, i sama estetika kao dio totaliteta filozofije »nije i ne može biti identična ne samo s analizom pojedinih umjetničkih škola već uopće i pojedinih vrsta umjetnosti.«⁴⁵ Iz navedenog je jasno da kako filozofija kao totalitet u sebi sadrži brojne *discipline* koje nisu ništa drugo nego filozofija sama, tako i estetika u sebi nosi *discipline*, no one se ipak u ovom slučaju ne mogu nazivati općenito estetikom s obzirom da ona predstavlja totalitet mišljenja o umjetnosti i lijepom. Nekoliko je razloga zašto je estetika

⁴⁵ Danko Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, u: *Praxis*, broj 3 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1970), p. 352

zasigurno filozofska disciplina, a najvažniji od njih Grlić vidi u tome što »svaka estetika koja s pravom nosi to ime mora odgovoriti i na neka fundamentalna filozofska pitanja, prije svega gnoseološka i ontološka, da bi uopće mogla raspravljati o bitnim problemima estetike«,⁴⁶ na što bih dodao da estetika ima stalnu tendenciju preispitivanja svojih postavki i rezultata te naposljetku i preispitivanje vlastitog predmeta, što je prije svega osnova filozofskog pristupa određenom problemu. Također, na toj liniji promišljanja o estetici kao filozofskoj disciplini, svakako je potrebno uzeti u obzir i Fochtovo stajalište prema kojem se estetika »ne može ni koncipirati ako se ne osloni na fundamentalne filozofijske stavove, odnosno ako samo iz svog specijalnog kruga ne transcendirira i ne prodre do njih.«⁴⁷

Čini se paradoksalnim da jedan filozof, koji nedvojbeno estetiku smatra filozofijom, s tolikim naporom u gotovo svim djelima koja su navedena u ovom radu,⁴⁸ pokušava negirati potrebu za estetikom koja propisuje pravila umjetnosti, jer upravo naglašavanje totaliteta filozofije, a potom negiranje jednog od njenih dijelova, nije ništa drugo doli napad na samu filozofiju u njenom totalitetu. No, kao i u drugim sličnim slučajevima, ovakvim stavovima treba pristupiti krajnje oprezno te pokušati ući u dubinu Grličevog mišljenja i pokušati pronaći prave izvore takvog stava. Prije svega, čitajući njegova djela, niti u jednom trenutku nisam stekao dojam da želi negirati ili ukinuti filozofiju jer, naposljetku, i sam autor je filozof. Izvor za stavove da je estetika »ograničena zadanošću tematike i ne dopire do horizonta smisla što ga umjetnik u sebi nosi, ne može nikad doprijeti do izvora umjetničkog djela«,⁴⁹ ne nalazim stoga u antagonizmu prema estetici, nego ih prije svega smatram izrazom želje i težnjom za onim slobodnim umjetničkim, za pristupanjem umjetnosti kao bitno ljudskoj i slobodnoj stvaralačkoj aktivnosti. Grličevi negativni stavovi prema estetici uglavnom su takvi prema njoj u Baumgartenovskom⁵⁰ smislu, pa stoga je njegovo protivljenje mnogo više upravljeno prema negaciji estetike kao gotovo pozitivističke znanstvene discipline, nego što je to prema estetici kao filozofiji. Na koncu, sam Grlić tvrdi da »samo ako je estetika znanost, znanje o umjetnosti, ona zna ne samo kako izgleda umjetničko djelo već i kako treba da izgleda«,⁵¹ a takvo postupanje spram umjetničkog djela kao slobodnog stvaralačkog čina za njega nije dopustivo te se s takvim stavom slaže i Ivan Focht pa tvrdi da »ljudi pogrešno od estetike očekuju da im učini pristupačnim pojedina umjetnička djela i pomogne da ih razumiju time što bi im ukazivala na

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ivan Focht, *Uvod u estetiku*, 3. izdanje (Sarajevo: Svjetlost, 1984), p. 12

⁴⁸ Posebice vidi: Danko Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike* (Zagreb: Naprijed, 1979)

⁴⁹ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 359

⁵⁰ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Alexander-Gottlieb-Baumgarten>, 5. rujna, 2015.

⁵¹ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 354

neke njihove momente i strane, te gotovo pokazala gdje leži njihova vrijednost i u čemu se sastoji⁵², dok se, zapravo, »estetika ne bavi stvarnošću, tj, ona ne objašnjava konkretna umjetnička ostvarenja nastala tokom historije umjetnosti, nego se trudi samo oko pojma umjetnosti, odnosno pitanja: „Šta je umjetnost?“⁵³

Estetika kao znanstvena disciplina koja koristi pokuse i eksperimente ne bi li dokazala svoje postavke, potpuno promašuje bit onoga umjetničkog. Takva estetika nipošto ne stoji na tlu umjetničkog djela, a svaka njezina interpretacija umjetnosti ima za cilj naučiti i pokazati gledatelju što treba gledati, kako treba razumijevati djelo ili pak zašto djelo postoji i koja mu je svrha. Danko Grlić, prije svega filozof umjetnosti, koji sam za sebe tvrdi da je »radikalan protivnik svakog akademizma u umjetnosti, svakog konzervativizma«,⁵⁴ nipošto za takve pristupe ne može imati riječi hvale. Upravo oni su, prema njegovom mišljenju, doveli do toga da u muzejima i „obični“ ljudi i eksperti prolaze ispred slika, poznaju sve što se tiče umjetnika i njegovog djela, pravca kojemu umjetnik pripada, godine kada je slika nastala, a da nikada zapravo sliku niti ne vide. Taj, nazovimo ga, moderni pristup umjetnosti nije u mogućnosti odgovoriti na bitna pitanja o umjetnosti. Štoviše, estetika ovog tipa, iako se predstavlja kao znanstvena, nema nikakvo znanje o umjetničkom biću, o umjetniku, njegovim porivima za stvaranje. Dakako, ona je potpuno upoznata s tehnikama izrade, s poviješću određenog pravca, određenog umjetnika, njegovom životu i navikama, a s obzirom da se udaljila od filozofije, toliko da je upitno može li se nazvati filozofskom disciplinom, ne shvaća da poznavanjem povijesti umjetnosti i dalje nikako ne objašnjava niti analizira umjetnost samu, kao ni umjetničkog genija i njegove osobine. Upravo jedan Grličev zahtjev »da se prekine s izdvajanjem i hipostaziranjem života ili zatvaranjem umjetnosti u samu sebe i da se, po Marxovim riječima, otpočne umjetnički živjeti«,⁵⁵ najjasnije što je moguće razjašnjava prije navedeni paradoks i daje uvid u stvarnu tendenciju njegovog istupa protiv estetike.

4.2. Sloboda i slobodno stvaralaštvo

S obzirom da je slobodno stvaralaštvo bitan moment svake umjetnosti, što i sam Grlić naglašava u mnogo svojih radova, smatram bitnim dati kratak pregled njegovog poimanja

⁵² Focht, *Uvod u estetiku*, p. 11

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 360

⁵⁵ Danko Grlić, »Društvena organizacija i teatar« u *Praxis*, broj 3-4 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1973), p. 490

slobode. Prije svega, bez slobode nema umjetnosti pa se stoga i termini poput *slobodna umjetnost* u mnogome mogu shvaćati kao tautologija ako ne i namjernim iskrivljavanjem termina *umjetnost* i *sloboda*, ne bi li se time dao legitimitet za sve ne umjetničke utjecaje na umjetnost. S obzirom da ne može postojati *neslobodna umjetnost*,⁵⁶ umjetnost u svom totalitetu nužno je slobodna jednako koliko je i ljudska aktivnost. Ukoliko umjetnost nema tu odredbu slobode, ona se ne može nazvati umjetnošću uopće. Nasuprot čovjeku, pa i umjetnosti kao bitnoj aktivnosti koja je moguća samo kod njega, stoji sve ono što čovjek proizvodi, pa i definira, stoje i tehnika i priroda. Bitno je i naglasiti da prema Grliću »tehničko ostaje efemerno i ne može nikad postati sukus umjetnosti, nešto što daje smisao samoj biti njenog bića«,⁵⁷ pa je prema tome upitno koliko tehnika uopće može pridonijeti umjetnosti u onome njoj bitnome – u onome što se tiče njenog smisla. Upravo zbog toga što je čovjek tvorac tehnike, ona prema ovom stavu nužno i stoji ispod njega i njegovih mogućnosti. No, kada se govori o podređenosti tehnike čovjeku, ne govori se o takvoj podređenosti u kojoj tehnika ne može nešto što čovjek može, nego je ovdje riječ o onim stvarima koje su čovjeku svojstvene. Čovjeku sloboda nije dana izvanjski ili parcijalno pa mu se stoga i ne može oduzeti na taj način. Slijedom takvog stava, Grlić će reći da je čovjekova sloboda »u svemu onome što je na njemu ljudsko i po čemu upravo on zaslužuje dignitet ljudskog bića«.⁵⁸ Potpuno je sigurno da se ovdje ne pokušava negirati mogućnost fizičkog oduzimanja slobode niti takav stav proizlazi iz jednog romantičarskog stava prema čovjeku i njegovoj slobodi. Ovdje je prije svega na djelu jedan marksistički stav koji je moguće protumačiti iz etičkih pa i ontoloških pozicija, no on u svakom trenutku ima za cilj dati uvid u mogućnost svakog čovjeka da postane čovjekom. Upravo to postajanje stoji u korijenu svakog govora o slobodi, kako onog iz perspektive etike, tako i onoga iz perspektive estetike. Za Grlića sloboda nije dana po sebi niti je ona imenovana određenim dekretom. S obzirom da se dekretima reguliraju akti, također je posve izvjesno da sloboda nije u samom aktu nego u procesu, pa stoga nadalje i navodi da »i njen temelj i izvor nisu u ostvarenju, već u stvaranju.«⁵⁹

Želja da se čovjek ogradi, pa na koncu i oslobodi, svih utjecaja koji sputavaju njegovu stvaralačku moć i kreativnost, krajnji je cilj Grlićevog djela pa će stoga pišući o teatru ustvrditi da u umjetničkoj organizaciji, ali i u društvu općenito, »sve mora biti podređeno ispoljavanju slobodnog stvaralačkog čina i to ne samo zbog neke afirmacije teatra i pojedinih stvaralaca, već i

⁵⁶ Vidi u: Danko Grlić, »Pitanja o slobodi«, u: *Čovek danas - Zbornik filozofskih ogleda*, broj 5 (Beograd: Nolit, 1964), p. 84

⁵⁷ Danko Grlić, »Čemu umjetnost«, u: *Praxis*, broj 2 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1966), p. 162

⁵⁸ Grlić, »Pitanja o slobodi«, p. 79

⁵⁹ *Ibid.*, p. 83

zbog samog društva u kojem živi taj teatar.«⁶⁰ Iako često u svojim djelima više pristaje uz umjetnost nego estetiku, krajnje mu je nastojanje sloboda čovjeka i slobodno stvaralaštvo umjetnika. Oštro protivljenje birokratskom i nekreativnom društvu i samog ga je dovelo do lišavanja fizičke slobode, no bez obzira na to i dalje je izražavao potrebu da »u akciji kojom se mijenja svijet taj svijet bude mijenjan samo za čovjeka i za svo bogatstvo njegovih kreativnih moći«. ⁶¹

4.3 Tko je umjetnik?

Iako je Grlić pisao o umjetnosti, nisam naišao na njegovu definiciju onoga što bi trebao biti umjetnik. Umjesto toga, na mnogim mjestima daje samo njegove kratke opise. Prije svega, s obzirom da je bit umjetničkog uvijek revolucionarna, sam umjetnik je stoga nositelj revolucionarnog naboja kroz sav svoj rad. Također, ukoliko zaista živi u umjetnosti, a prema Grliću to je nužno ukoliko se netko želi zvati umjetnikom, on je nužno uvijek »usamljenik, određen svojom vlastitošću, spreman na individualnu avanturu pa i progonstvo, moreplovac koji ne trpi bilo koga drugog za kormilom.«⁶² Iako marksist, autorovi zaključci vrlo često su mnogo više nošeni mišlju Friedricha Nietzschea,⁶³ kojim se također bavio veći dio svog života,⁶⁴ nego što su to ideje o umjetnosti koje su iznijeli Marx i Engels ili pak neki od utjecajnih marksističkih filozofa umjetnosti. Takvi, ničeanski momenti njegovog filozofiranja o umjetnosti, umjetničkom i umjetniku, vrlo su česti i posebice izraženi kada govori o odgovornosti umjetnika spram društva i svijeta u cjelini. Umjetnik kao umjetnik, prema njegovom mišljenju, odgovoran je samo pred sobom samim, pred svojim izrazom i svojom umjetničkom formom. No, budući da je Grlić prije svega marksist, svjestan je da je umjetnik ujedno i član društva te da nije moguće misliti niti umjetnika niti umjetnost odvojeno od društva i svih njegovih komponenti, a na koncu niti odvojenog od ekonomske baze. Autor stoga apelira na to da je u današnjem svijetu, ukoliko taj svijet želi i dalje ostati ljudski, umjetnik odgovoran i pred totalitetom u kojem djeluje i stvara. Naposljetku, tek u svijetu⁶⁵ on može sebe ostvariti kao čovjeka i umjetnika i samo svijet može odrediti vrijednost ili bezvrijednost kako njega kao umjetnika, tako i njega kao čovjeka.

⁶⁰ Grlić, »Društvena organizacija i teatar«, p. 498.

⁶¹ Danko Grlić, »Kreacija i akcija«, u: *Praxis*, broj 5-6 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1967), p. 577

⁶² Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 156

⁶³ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Friedrich-Nietzsche>, 5. rujna, 2015.

⁶⁴ Vidi: Danko Grlić, *Friedrich Nietzsche* (Zagreb: SNL, 1981)

⁶⁵ Kada govori o »svijetu«, Grliću nije na umu kozmologija nego naprosto govori o društvu u cjelini

Umjetnik je, nadalje, u stalnom sukobu sa svime što održava *status quo* društva, sa svime što želi stalno i trajno održavanje postojećeg stanja pa je prema tome njegov duh potpuno suprotan onom birokratskom koji mari samo za pravilnu formu bez sadržaja. Njegov revolucionarni duh ne može se pomiriti s društvom bez progresa pa je zbog toga često izopćen iz takvog društva, ono mu je nesklono i svim silama se trudi ne poistovjetiti se s njegovim duhom. S obzirom da je pravi umjetnik uvijek revoltiran pukim postojanjem, svaki onaj koji iz svoje vlastitosti nema što reći svijetu zapravo je kvazi umjetnik pa se od njega i ne može očekivati stvarni bunt i revolt. Takav kvazi umjetnik samo je prodavač traženih roba, on ne promišlja niti sebe niti svoj rad, a njegov navodni bunt samo je refleks koji postoji samo zbog potrebe da što lakše pronade kupca za svoju robu. S druge strane, smatra Grlić »revolucionari u svom istinskom entuzijazmu istovremeno su vrlo rigorozni ne samo spram pojedinaca nego i spram akcije u cjelini«,⁶⁶ a upravo to je ono što čini i umjetnost svakog umjetnika. Stalni progres prema boljem, slobodnijem i ljepšem je ono što umjetnik želi za sebe, ali i društvo u cjelini, jer umjetnost je, zaključuje Grlić, »premda vezana uz realno, tom realnom kao realnom i suprotstavljena jer ga mijenja, oblikuje, očovječuje, preobražava po svojem liku i jer ruši egzistenciju postojećeg, ne umnim *projektom ideje* već novim umjetničkim realitetom.«⁶⁷

4.4. Umjetnost i tehnika⁶⁸

U stavovima o odnosu tehnike i umjetnosti, Grlić je vrlo jasan i nedvosmislen te uvijek kada piše o tom odnosu zauzima stav protiv onoga tehničkog u umjetnosti. U poglavlju o slobodi i slobodnom stvaralaštvu se jasno može uočiti i dio razloga zbog čega je tako. Tehnika, naime, nije ono slobodno, ona je ono od čovjeka osmišljeno i realizirano, a njena uloga je da služi čovjeku kako bi mu olakšala rad i proizvodnju. S obzirom da nije slobodna, nego u potpunosti ovisna o čovjeku, kao takva ne može se dovest u istu poziciju kao i slobodan stvaralački čin. Iako je moguće pružiti i protuargument da je i umjetnost ljudska tvorevina te da bez čovjeka ona ne može postojati, pa se samim time i ne razlikuje od tehnike, nikada nije dovoljno naglašavati da je kod umjetnosti, kao i kod slobode, smisao u stvaranju, a ne u stvorenome. Tehnika služi da bi nam olakšala svakodnevicu dok umjetnost, ne služi niti da nam olakša svakodnevicu niti da ju oteža. Umjetnost je dio nadgradnje i kao takva njena uloga je duhovno obogaćivanje i razvoj

⁶⁶ Grlić, »Kreacija i akcija«, p. 575.

⁶⁷ Danko Grlić, »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, u: *Praxis*, broj 5-6 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1973), p. 717

⁶⁸ Tehnika u ovom slučaju predstavlja civilizacijski doseg u vidu razvoja tehnologije, no s obzirom da Grlić koristi izraz *tehnika* odlučio sam koristiti jednak termin

svakog čovjeka koji joj pristupa, a na koncu i društva u cjelini. Na tragu tih i takvih stavova, mišljenja sam da umjetnost ipak može služiti da olakša ili oteža svakodnevicu. No, a u tome se slažem s autorom, to nisu za umjetnost bitna pitanja. Njezin smisao nije u onome njoj izvanjskom, pa prema tome, to može biti dio pozitivnog ili negativnog određenja spram umjetnosti, no nipošto same umjetnosti.

Grliću je jasno da su njegov život i njegov svijet gotovo u potpunosti determinirani tehnikom i tehničkim, no i dalje, vrlo često iz romantičarskih pobuda ustraje na tome da umjetnost ima mogućnost svoje afirmacije u takvom vremenu; u vremenu u kojem je postala »nepotrebna izraslina, parazit, pa se — imajući u svojem temelju samo pragmatički smisao, a stoga i prilagodljivost tehnici — svojom realnom neupotrebljivošću pokazuje ubrzo kao *contradictio in adiecto*.«⁶⁹ Upravo iz navedenog citata postaje jasan drugi dio razloga za takav poricateljski stav prema tehnici. Ključni dio sveg njegovog pisanja o tehnici vidim upravo u *pragmatičnom* momentu koji moderna tehnika u sebi neminovno nosi. Vrijeme tehnike zaista jest vrijeme isključive pragmatičnosti, a to se ogleda ne samo u načinu rada i proizvodnje nego i u svakodnevnom životu. Izlažući stavove Marxa i Engelsa već sam naglasio suodnos baze i nadgradnje, odnos koji Grlić lucidno provlači kroz analizu odnosa tehnike i umjetnosti. U svijetu u kojem je korist postala osnova svakog odnosa, pa tako i odnosa baze i nadgradnje, mjesta za umjetnost, ako ga i ima, vrlo je malo. S obzirom da su ovi stavovi napisani 1966. godine, odnosno u vrijeme kada tehnička razvijenost Jugoslavije (pa samim time i Hrvatske) nije u rangu s tehnički razvijenijim Zapadom,⁷⁰ a već tada autor vidi polagano rastapanje umjetnosti u koristi i tehnici, nesumnjivo je da je taj proces danas, u vrijeme kada Hrvatska ide u korak s tehnikom na Zapadu, još izraženiji, ako ne i dovršen.

Na žalost po estetiku kao filozofsku disciplinu, ponovna afirmacija umjetnosti moguća je odbacivanjem svih onih odredbi koje govore kakva umjetnost treba biti, što joj je zadaća i kako treba stvarati. Na žalost po estetiku, jer upravo je to obilježje gotovo svih sistematskih estetika, a sistematizacija umjetnosti, propisivanje zadaća i dužnosti te pretvaranje umjetnosti u oruđe vladajućih, najčešća je zamjerka koju Grlić iznosi pri prikazivanju gotovo svakog znanstvenika koji se bavio estetikom, bilo da se radi o filozofu, biologu ili pak nekog drugog područja znanosti. Njegov cilj je stvarni povratak dostojanstva umjetnosti, a to je moguće jedino u obrnutom procesu od onoga koji je na snazi. Drugim riječima, umjetnost treba govoriti kakav

⁶⁹ Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 163-164

⁷⁰ Ilustracije radi, televizori u boji se počinju proizvoditi 1953. godine, a u Hrvatskoj je 1956. godine na Sljemenu tek pušten u rad prvi televizijski odašiljač

svijet treba biti ukoliko taj naš svijet još uvijek želi ostati ljudski,⁷¹ a svako sputavanje slobode koju umjetnost ima i nosi u sebi u svakom slučaju je udaljavanje od onoga ljudskoga u čovjeku. Osim toga, to predstavlja prestanak bivanja čovjekom u onome u čemu je najviše čovjek, što je za autora svakako sloboda. Na koncu, sama umjetnost u sebi nosi revolucionarni karakter pa stoga i ne treba nekoga tko će joj davati takav karakter, a zaoštravajući taj stav, Grlić tvrdi da je »umjetnost kao istinska umjetnost revolucionarnija (...) od onih kojih su kao profesionalni revolucionari za nju „zaduženi“«,⁷² pri čemu se njena revolucionarnost ogleda u tome što, nastavlja Grlić, »nije ni odraz ni izraz postojećeg, već uvijek, čak i tada kad je krajnje pesimistička i na izgled rezignirana, radikalna negacija postojećeg kao postojećeg.«⁷³

4.5. Odnos prema suvremenom

Kada je već riječ o tehničkom, nužno je spomenuti i vrijeme u kojem se ono pojavljuje i zbog toga što je odnos prema suvremenom za Grlića usko vezan za odnos prema tehnici. S obzirom da živimo u dobu tehnike vrlo često se, ne samo kod autora, upravo suvremenost poistovjećuje s tehnikom, odnosno tehničkim napretkom. Budući da je tehnika problematizirana u prethodnom poglavlju, ovdje će većinom biti riječi o percepciji suvremenosti, a za početak smatram bitnim naglasiti Grlićev stav da »suvremeno samim tim što je suvremeno nije još i umjetničko, ali isto tako samim tim nije ni apriorna negacija umjetničkog«,⁷⁴ pri čemu autor još jednom daje do znanja da nije konzervativno nastrojen kada je riječ o umjetnosti te da u potpunosti prihvaća mogućnost suvremene umjetnosti. Dakako, s obzirom na već spomenuti tehnički razvoj i njegov stav o njemu, ovdje se neće problematizirati sama umjetnost suvremenog doba, kao što se na koncu nije komentirala ni sama tehnika, nego je cilj dati uvid u to kakav je utjecaj te umjetnosti ukoliko ga uopće ima te na koji način ta umjetnost uopće uspijeva doći do svojih „konzumenata“, a ako se već govori o konzumentima umjetnosti, potrebno je i ustvrditi tko su oni u suvremenom dobu.

Suvremeno doba donijelo je sa sobom i procvat nekih već pomalo zaboravljenih vidova umjetnosti, ponajprije arhitekture. Sam razvoj moderne arhitekture omogućio je svakodnevno susretanje s umjetnošću te je, samim time, umjetnost postala dio svakodnevnice. Za Grlića problem suvremene umjetnosti nije u tome što se umjetnost nalazi na svakom koraku, nego se

⁷¹ Vidi: Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 166

⁷² Grlić, »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, p. 720

⁷³ Ibid., p. 717

⁷⁴ Ibid., p. 721

njegova bojazan usmjerava prema tome da umjetnost »u pokušaju takozvane humanizacije svijeta i stvari, samu sebe ne dehumanizira i ne postvari«,⁷⁵ no, izražavajući takav „strah za budućnost“, previđa da se to u njegovo vrijeme već događa na svakom koraku. Iz tog pojavljivanja umjetnosti u našoj svakodnevici rađaju se mnogi paradoksi te je očito sama ta pristupačnost umjetnosti učinila ljude otupljenima za umjetnost. Slušajući umjetnost u javnom prijevozu, gledajući je na putu na posao, s posla, pa čak i dok ručamo, svakodnevni čovjek potpuno je otupio na njezino pojavljivanje. Svepristupačnost umjetnosti potpuno razvodnjava umjetnost i ono što ona treba biti pa taj paradoks sveprisutne umjetnosti kulminira u praznim galerijama, odgođenim predstavama zbog nedovoljno zainteresirane publike te pokušajima stvaranja elita koje „razumiju“ umjetnost ne bi li sebe proglasili „spasiteljima umjetnosti“. S druge strane, zbog navedene sveprisutnosti, onih koji se „upuštaju“ u kritiku umjetnosti sve je više pa samim time svaki vid umjetnosti nužno postaje meta kritike svih onih koji se s njom susreću. S obzirom da ju svi percipiraju, svi se osjećaju pozvanima i mjerodavnima na iznošenje kritike. Budući da se suvremeno doba i tu i takvu kritiku podiže na rang umjetnosti, smatram korisnim zapitat se postoji li umjetnost u vremenu kada se sve proglašava umjetnošću?! Grlić lucidno uočava rasap umjetnosti u suvremeno doba, detektira ga kao potrebu umjetnosti da postoji u tom dobu pa makar kao privjesak, da se svugdje provlači bez tendencije da nešto znači, a potpuno se zaboravlja da umjetnost »ako zbiljski želi ostati umjetnost, doista ne može biti nešto usputno, nešto što se može naći pri ruci, nešto samo dražesno ili umirujuće, bonvivansko, nešto čiji nam lijep oblik postaje naprosto ugodan, ali nas ne preokupira u totalitetu i u fascinantnosti cjelovitog i nedjeljivog umjetničkog doživljaja.«⁷⁶ Sama umjetnost, zbog toga što nema tendenciju da nešto znači, jednako kao što je nekoć bila namijenjena elitama i takozvane ljude najvišeg ukusa, danas obrće svoju ulogu i djeluje na sve članove društva, a samim time postaje »masovna i svačija, opća, standardizirana a upravo zato i ničija.«⁷⁷

⁷⁵ Grlić, »Čemu umjetnost«, p. 162

⁷⁶ Ibid., p. 163

⁷⁷ Ibid.

5. Estetika i marksizam

Drugi dio tematiziranja filozofije umjetnosti kod Danka Grlića bit će posvećen njegovim stavovima koji su eksplicitno vezani za odnos estetike i marksizma. Iako bi za uvid u takve stavove bilo dovoljno poslužiti se poglavljima pod zajedničkim nazivom »S onu stranu estetike«⁷⁸ iz četvrtog sveska njegove *Estetike*, pokušati ću uzeti u obzir sve momente iz sva četiri sveska tog djela u kojima autor naglašava marksističku perspektivu svojeg mišljenja i odnos te perspektive spram umjetnosti. Također, cjelokupno mišljenje o tome što je umjetnost i filozofija umjetnosti za marksizam može se iščitati iz tzv. *tri zablude*, kako ih naziva Grlić, koje dominiraju marksističkim diskursom o umjetnosti te ću, upravo zbog toga, najveći dio ovog dijela rada posvetiti svakoj od te tri zablude pojedinačno. Nadalje, upravo zbog navedene *tri zablude*, neću se baviti vidovima umjetnosti pojedinačno poput Grlića i to zbog toga što se svi njegovi stavovi za i protiv marksističkog pogleda na određenu umjetnost mogu pronaći upravo u dijelovima u kojima komentira navedene *zablude*.

5.1. Marksizam i romantizam⁷⁹

O romantizmu i odnosu spram njega već je bilo govora pri predstavljanju stavova Friedricha Engelsa, a spomenut je i u odnosu tehnike i umjetnosti pri predstavljanju Grličevih stavova iz časopisa te se čini da bi upravo ovdje trebalo dati поближе objašnjenje za, u nekoliko slučajeva, spomenuto Grličevo predstavljanje romantizma kao progresivne ideje. Kao što je ranije navedeno, za njega romantizam ni u kojem slučaju nije isključivo pokret određene epohe, već se vrlo teško može uopće nazvati pokretom u uobičajenom smislu te riječi.

Prije svega, romantizam odlikuje najdublji senzibilitet za ono umjetničko što nipošto nije nekritičko obožavanje svega što se naziva umjetnošću. Iako se u (našem) modernom vremenu umjetnici često smatraju neradnicima i neodgovornim pojedincima koji u toj stvaralačkoj aktivnosti pronalaze bijeg od svakodnevnih obaveza, romantičarski umjetnik duboko promišlja svijet i sebe u tom svijetu te ga je, zbog toga, moguće ujedno nazivati i filozofom. Romantizam, za razliku od svih *pokreta* prije njega, umjetnost ne doživljava kao važnu djelatnost naprosto zbog toga što je umjetnost, a time i oku ugodna, nego, smatra Grlić, »samo i jedino stoga što ona

⁷⁸ Vidi: Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, p. 233-361

⁷⁹ Za dublji uvid u odnos marksizma i romantizma preporučujem studiju: Janion, Maria. *Romantizam, revolucija, marksizam*, preveo Stojan Subotin (Beograd: Nolit, 1976)

i samo ona može spasiti ostatak čovječnosti u čovjeku. A taj smisao ona nije izgubila ni danas.«⁸⁰

Iako se, zaista, romantizam vrlo često na prvi pogled ne čini progresivnim *pokretom*, smatram bitnim uočiti razloge njegovog pojavljivanja kao i stvarne pobude te i takve romantične umjetnosti. Pojavio se krajem 18. st. kao reakcija na klasicizam⁸¹ i njegovo normirano stvaralaštvo u kojem »blijede sve individualizacije, sjene i boje, a historijska svijest gotovo uopće nije prisutna.«⁸² Upravo se zbog te formalnosti u umjetnosti za romantičarski cilj postavlja umjetnost vođenja maštom i slobodna od shema i pravila koje su postavljene u tom, za njega, omraženom razdoblju. Već se u ovoj intenciji može primijetiti da romantizam nema potrebu održavati stanje onakvim kakvo je bilo prije njega, kao i da nema za cilj iz starih temelja promovirati svoje ideje. Nadalje, što je vrlo indikativno, ovaj pokret se javlja za vrijeme prve industrijske revolucije i sve jačeg prodiranja tehnike u svakodnevni život, a samim time i polaganog otuđivanja ljudi od svega što je nekoć važilo za lijepo, plemenito, i povrhu svega ljudsko. Otuđenje, koje romantičari jasno vide, a kasnije ga i Marx lucidno detektira, obuzima cjelokupno društvo i romantičarsku svakodnevnicu pa stoga izlaz najčešće traže u onim motivima za koje su sigurni da ih je nemoguće otuđiti – u prošlosti. Također, smatram da njihove težnje za povratkom prirodi, vidljive iz mnoštva motiva pejzaža tog vremena, nisu daleko od Marxovog zahtjeva za razotuđenjem čovjeka kroz ukidanje klasnog društva. Upravo je povratak čovjeku u punini njegovih mogućnosti, a ne robovanje njemu izvanjskim uvjetima, točka u kojoj se marksizam odlikuje u punini svog humaniteta, a Vasiljevič Lunčarski⁸³ (1875.-1933.), za kojega će Maynard Solomon zapisati da je pred kraj političke karijere postao oštri lenjinist kada se radi o umjetnosti,⁸⁴ će reći i da je »kultura proletarijata (...) kultura snažno osobena, klasna, borbena, kultura romantičnog tipa«,⁸⁵ zbog čega romantičarski duh nipošto nije suprotan duhu revolucionara i revolucionarne borbe, što svojim zahtjevom za skrivenim stavovima umjetnika i preferiranjem realizma Engels nažalost nije uvidio.

Na koncu, uz prihvaćanje pretpostavke da romantizam nije samo *pokret* jedne epohe, zasigurno je da i u našem vremenu postoji potreba, ukoliko on više ne postoji, za sličnim pokretom, jer se vrijeme u kojem živimo, ponovno nalazi na raskrižju onoga ljudskog i onog

⁸⁰ Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, p. 192

⁸¹ Vidi više: <http://www.britannica.com/art/Classicism>, 1. rujna, 2015.

⁸² Danko Grlić, *Estetika II – epoha estetike, 2. izdanje* (Zagreb: Naprijed, 1983), p. 92

⁸³ Vidi više: <http://www.britannica.com/biography/Anatoly-Vasilyevich-Lunacharsky>, 7. rujna, 2015.

⁸⁴ Vidi: Maynard Solomon, *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, [ur.] Maynard Solomon (Detroit: Wayne State University Press, 1974), p. 220

⁸⁵ Antolij Vasiljevič Lunačarski, »Kulturni zadaci radničke klase« u: *Marksizam i umjetnost*, [ur] V. Mikecin (Beograd: 1972), p. 331; prema: Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, p. 191

tehničkog, a samim time i mogućnosti i mjestu umjetnosti uopće. Jasno je da ukoliko se pitamo o čovjeku, ne možemo ne upitati i o svakoj posebično i isključivo ljudskoj aktivnosti, pa si prema tome moramo postaviti i pitanja o umjetnosti danas, a sva za umjetnost bitna pitanja naposljetku moraju dovesti i do pitanja o mogućnosti istinske egzistencije čovjeka, ali i mogućnosti čovjeka uopće.⁸⁶

5.2. Marksizam i estetika kao znanost

Za Grlića je marksizam u svakom pogledu daleko iznad svake građanske filozofije pa samim time i njenih stručnih, odnosno posebičnih disciplina. Marksizam svojom otvorenošću i, prije svega, revolucionarnošću ne samo da ne može biti okvir svega onog što je predefinirano i standardizirano nego je iznad svakog takvog okvira pa se iz tog razloga i javlja potreba da estetika, ukoliko zaista želi pomoći umjetnosti i biti na tlu umjetnosti, dokine sebe kao estetiku. Upravo ova potreba za samo-dokidanjem estetike jest i razlog zbog kojeg je Grlić marksizam uvrstio u svoj četvrti svezak *Estetike*, koji glasi »S onu stranu estetike«.

No, pri dokidanju estetike nipošto nije riječ o dokidanju na način da se estetika obrne, da postane anti-estetika. Štoviše, dokidanje pa i prevladavanje estetike nije u potpunom smislu u njezinim rukama. Drugim riječima, pobuna estetike protiv nje same ne dovodi do dokidanja estetike na način koji Grlić zahtjeva. Prva točka dokidanja estetike u marksizmu leži u Marxovim postavkama. Odsustvo razgraničenih disciplina kod Marxa potrebno je gledati kao potrebu za njihovim ukidanjem, pa je samim time, prema Grliću, »nemoguće u Marxovo ime provesti zamjenjivanje estetike sociologijom umjetnosti ili njeno svođenje na bilo koju drugu „temeljniju“, „materijalniju“, znanstvenu disciplinu.«⁸⁷ Upravo na tragu ovakve formulacije, zbog naravi prakse, što je druga točka dokidanja estetike, marksizam se ne može zadovoljiti jednom općom estetikom, a na koncu zbog potrebe za ukidanjem posebičnih disciplina marksizam se ne može zadovoljiti niti estetikom uopće. Treća točka potpunog i pravog dokidanja estetike, prema tome, nije na način da se estetika odrekne dosadašnjih postulata nego da se prevladaju duhovni i materijalni uvjeti koji su ju takvom stvorili te je sada vidljivo i da je dokidanje estetike zapravo prevladavanje takvih uvjeta, a nipošto odluka same estetike da se promijeni.

⁸⁶ Vidi: Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, p. 201

⁸⁷ Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, p. 274

Problem estetike jest u njenom praktičnom momentu. Naime, u svojoj potrebi da objasni umjetnost ili pak da ju savjetuje, ona ostaje isključivo na teorijskoj podlozi i ne ulazi u samu umjetnost, nego se uglavnom bavi pravilima i normama, zbog čega nema mogućnost sinteze s umjetnošću, a upravo je umjetnost ono što joj je omogućilo i nastanak i opstanak. Estetika kao *cogito* umjetnosti u stvarnosti nema dodira sa stvarnom biti umjetničkog nego se kreće u svojim zatvorenim krugovima bez da shvaća da njezino normiranje umjetnosti, ukoliko uspije u tome, nužno vodi do propasti umjetnosti, a samim time i njezine propasti. Čak i one „najrevolucionarnije“ estetike ostaju pri zahtjevu za obrtanjem tradicije, za promjenom, za cjelokupnim progresom, a taj njihov zahtjev ne stoji na čvrstom tlu. Grlić smatra da su njihovi zahtjevi za obrtanjem tradicije iluzorni, dok s druge strane svi oni pokušaji „materijalističkih“ dokidanja estetike, odnosno onih koji pokušavaju umjetnost postaviti u okvire isključivo društveno determinirane aktivnosti, imaju problem sa shvaćanjem, pa i prihvaćanjem, činjenice da je misao također dio realne zbilje.

5.3. Umjetnost kao ideologija

Već je bilo govora o tome kako se cjelokupni Grličevi stavovi o umjetnosti, pa i esteticu, u marksizmu mogu iščitati kroz nekoliko zabluda u koje upadaju gotovo svi mislioci o umjetnosti tog usmjerenja.

Prva takva „zabluda“ za Grlića je da je sva umjetnost u službi ideologije te da mora biti prva točka diferenciranja umjetnosti od pseudo umjetnosti, kako zbog same naravi umjetnosti tako i zbog mogućnosti da se uistinu dopre do samog umjetničkog bića bez njemu izvanjskih utjecaja. Umjetnost je dio nadgradnje, te ukoliko je pokušamo podrediti ideologiji, nekakvoj političkoj struji ili utjecajima koji ne samo da joj nisu bliski nego i izravno negiraju njezinu bit kao slobodnu ljudsku aktivnost, ostajemo u društvu kontrolirane mašte, među umjetnicima bez slobode, a samim time se nameće pitanje koliko se imamo pravo nazivati kulturnim društvom? Također, za opstanak umjetnosti nužno je da bude upravo suprotno od svih onih otuđenih manifestacija duha koji se nazivaju nadgradnjom i »koje u sebi nose ideološke elemente kao za njih određujuće«, ⁸⁸ a potreba svih ideologa da ju ili ukinu ili stave pod svoju vlast te njen opstanak usprkos tim naporima, dovoljno govori o tome kako njena svrha nije biti u službi ideologije, već dapače, najizvornija pobuna protiv ideologizacije.

⁸⁸ Ibid., p. 277

Već je Della Volpe (1895.-1968.), uviđa Grlić, uočio nemogućnost prevodivosti jednog umjetničkog žanra u drugi,⁸⁹ i bez obzira što njegova argumentacija ostaje na gnoseološkoj razini, vrlo je lako uočiti isti princip i kada se radi o prevodivosti umjetnosti općenito u izvanumjetničke ciljeve. Sama Marxova izjava o potrebi za otpočinjanjem umjetničkog načina života i proizvodnje, smatra Grlić⁹⁰, dovoljno govori da ukoliko je konačno došlo vrijeme da čovjek živi i proizvodi na umjetnički način, a Marxova teza ide za tim da je vrijeme da čovjek prestane biti podređen stvarima izvan sebe, utoliko je konačno došlo vrijeme za slobodnog čovjeka i radnika, umjetnika. U tom slučaju je teško pomisliti da sama umjetnost ima mogućnost biti podređena, a istodobno ostati umjetnost. Slažem se s Grličem da je navedena teza razlog zbog kojeg Marx nema sustavnu estetiku. Svaka sustavnost izmiče biti onog umjetničkog, svaki oblik propisivanja pravila i načina izvedbe promašuje ono što umjetnost jest, a to je slobodna i samo maštom umjetnika ograničena isključivo ljudska aktivnost. Također, nije na odmet upitati se i koliko su upravo takve redukcije umjetnosti na ideologiju doprinijele da se kritička dimenzija Marxova mišljenja pretvori u ideološku manipulaciju, jer sve ideologije, prema Grliču, imaju tendenciju nametati se dok »svijet koji stvara umjetnik supstancijalno se ne nameće nikome, već ga ljudi, kad su ljudi, zbog svog vlastitog ljudskog bića ne mogu ne prihvatiti.«⁹¹ Upravo to što se umjetnost ne nameće nikome, daje joj pravo da traži da joj se ništa ne nameće izvana.

Dakako, umjetnost se u mnogome i vrlo često čini kao ideologija te niti jedan mislilac koji ju je povezivao s ideologijom zasigurno nije tako mislio bez ikakvog temelja. No, umjetnost koja se čini, ili jest ideologija, služi održavanju postojećeg stanja što, prikazano je ranije, nipošto nije njezina istinska bit. Kada se i koristi u takve svrhe prije je to stvar onih koji ju koriste nego nje same, a za Grliča, kada se govori o takvoj umjetnosti koja se želi dodvoriti vladajućoj klasi, nipošto se ne govori o pravoj umjetnosti. Prava umjetnost uvijek ima bunt prema postojećem i ustaljenom pa stoga revolucionarnost nije njezina izvanjska, nego potpuno unutrašnja odlika.

5.4. Umjetnost kao odraz stvarnosti

Nadalje, teorija odraza vjerojatno je najdestruktivnija po marksizam i po svim je svojim obilježjima takva da ima najmanje veze s Marxovom misli. Ova teorija u nekim slučajevima ide

⁸⁹ Ibid., p. 278

⁹⁰ Vidi: ibid., p. 274

⁹¹ Ibid., p. 277

toliko daleko da ju bez zadržke možemo zvati anti-marksističkom. S obzirom da je najbolje razrađena od svih filozofskih teorija o umjetnosti, a njena povijest seže još od Platona,⁹² vjerojatno ju je i najteže iskorijeniti, kako iz estetike općenito, tako i iz marksističkog pogleda na umjetnost. Bez obzira na svoj povijesni razvoj i procvat, posebice u doba srednjovjekovlja kada je, prema Fochtovom mišljenju,⁹³ njen zagovornik bio Toma Akvinski, ovaj nauk je, na čelu s Todorom Pavlovom, pronašao najplodnije tlo upravo u tzv. estetici socijalističkog realizma, dok su u filozofiji posebice utjecajni stavovi o umjetnosti kao odrazu Györgya Lukácsa. U svojoj osnovi, ova teorija na skriven i prešutan način negira kako umjetnost tako i njenog stvaraoca. Iako često na vrlo smislen i rafiniran način sebe predstavlja kao legitiman nazor o umjetnosti, ova teorija nije ništa drugo doli negacija umjetnosti. Sama ideja o umjetnosti kao načinu odraza socio-ekonomske zbilje može se učiniti vrlo razboritom i korisnom, no upravo u tome i leži ono „pseudo“ ove teorije. Iako se zapravo negira sam smisao umjetnosti, njoj se, zbog izvanjskih ciljeva kojima bi trebala služiti, još uvijek ne oduzima legitimno pravo postojanja unutar kulture određenog društva, a već sama ta dozvola da bi postojala čini ju više ideologijom nego li umjetnošću.

Cjelokupna doktrina teorije odraza počiva na ideji čovjeka kao gotovog i statičnog, završenog proizvoda, a samim time i takve umjetnosti u njegovoj službi, što nipošto nije Marxova misao. Ako umjetnost kao slobodna, izrazito ljudska aktivnost, ima samo odražavati postojeće stanje, time se nužno negira njezin karakter, dok se umjetnik vrlo jednostavno mijenja strojem te mu se oduzimaju sve odlike koje posjeduje, osim one za tehničku reprodukciju. Nadalje, samom tom identifikacijom sa strojem, umjetnik udaljen od umjetničkog djela kao svog proizvoda postaje otuđen od njega, što Marxu nipošto nije bila namjera. Povrh svega, ukoliko se prisjetimo Marxove tvrdnje da periodi procvata umjetnosti nisu uvijek u srazmjeru s općim razvojem društva u kojem se javlja,⁹⁴ potpuno je jasno da umjetnost ne može samo odražavati stanje te da ovakva teorija niti na jedan način ne može biti utemeljena na Marxovim tezama već jedino na izvrnutim interpretacijama njegove filozofije, a sve u svrhu održavanja postojećeg stanja, što je također nedosljedno tumačenje Marxa. Također, Marxova praksa potpuno pokušava prevladati stari smisao objekt-subjekt pa samim time i teorija odraza, odnosno subjektivni odraz objektivne stvarnosti, nipošto nema plodno tlo kod njega.

⁹² Vidi: Platon, »Fedar«, u: *Ijon, Gozba, Fedar*, preveo Miloš N. Đurić (Beograd: BIGZ, 1979), pp. 103-183

⁹³ Focht, *Uvod u estetiku*, p. 117

⁹⁴ Vidi bilješku 6 ovog rada

Nadalje, s obzirom da je već navedeno da ovakva teorija ima svrhu da umjetnost podredi odražavanju postojećeg stanja, što dalje implicira da ne postoji potreba za mijenjanjem tog stanja, Grlić tvrdi da »kako čovjekov svijet ne može za marksistu biti naprosto dan ili zadan, kako on ne može biti ukotvljen jednom za svagda u empirijskoj datosti, tako ga upravo umjetnost ne može ponajmanje samo odražavati.«⁹⁵ Nije na odmet ni zapitati se kako bi, prema zastupnicima te teorije, trebala izgledati umjetnost u komunizmu s obzirom da se tada ukidaju nejednakosti, no umjetnosti kao isključivo socijalnoj analizi temeljitije ću se posvetiti u idućem odlomku. Na koncu, iako zastupnici ove teorije nemaju smjelosti poput Platona izravno reći da umjetnost treba negirati, njihov najveći nedostatak je što ne uviđaju da umjetnički svijet nije ni manje realan niti manje smislen, a ni manje vrijedan ukoliko isključivo ne odražava postojeće stanje. Štoviše, za Grlića je umjetnost »stvarnija, prisutnija od svake tzv. »prave« svakodnevne stvarnosti i njen bitak postaje pravim bitkom svijeta«,⁹⁶ te je prevladavanje ove teorije, ukoliko se želi umjetnost tumačiti prema Marxovim stavovima, jedan od načina da se uvidi stvarna revolucionarna moć umjetnosti.

5.5. Umjetnost kao socijalna analiza

Posljednja koju navodim, a ujedno i najčešća zabluda u estetici koja se naziva marksističkom, jest da umjetnost mora biti socijalna analiza i kritika. Na samom početku smatram bitnim naglasiti da moj stav nije da se iz umjetnosti mora isključiti ono socijalno. Dapače, analiza društvenih odnosa, političke klime određenog razdoblja, povijesni uvjeti nastanka tih odnosa i slično, svakako imaju svoje mjesto u svakoj od pojedinih umjetnosti, jednako kao i socio-ekonomski, politički i klasni uvjeti u kojima određeno djelo nastaje. No, ono što, kao i Grlić, smatram nedopustivim u pogledu na umjetnost, koji sebe naziva marksističkim, jest isključivost s kojom se pristupa određivanju onoga što jest, a što nije umjetnost. Upravo na ovaj način cjelokupna kritička moć marksizma upada u stranputicu, a marksistički pobornici ove teorije očito ne uviđaju koliko se na taj način »marksizam degradira jedino na marginalne sociološke komentare djela i koliko mu se eo ipso oduzima (...) pravo da progovori o umjetničkom karakteru umjetnosti.«⁹⁷ Takvim pogledom umjetnost se dijeli samo na dvije mogućnosti: onu koja prikazuje navedene odnose, odnosno pravu umjetnost, i onu koja to ne

⁹⁵ Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, p. 282.

⁹⁶ Danko Grlić, »Umjetnost i filozofija«, u: *Odabrana djela – Umjetnost i filozofija*, sv. 3, [ur.] Milan Marić i Miloš Stambolić (Zagreb: Naprijed, Nolit: Beograd, 1988), p. 22

⁹⁷ Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, p. 283

radi, odnosno pseudoumjetnost. U tom trenutku prestaju biti relevantni svi čimbenici koji umjetnost čine umjetnošću, odnosno sve se svodi na to da je jedino važan konačan proizvod. Drugim riječima, ne postoji obzir prema umjetniku, procesu stvaranja, izvedbi i načinu izvedbe, a sve što je bitno jest sociološki moment gotovog proizvoda, odnosno umjetnine. Upravo takva konstrukcija „sociološki moment umjetnosti“ objašnjava o čemu je riječ. U takom pogledu na umjetnost, jedan njezin moment se podiže na rang umjetnosti te ukoliko on izostaje, jasno slijedi da nema niti same umjetnosti. Nadalje, Danko Grlić o takvom pristupu umjetnosti tvrdi da »samo umjetničko djelo ne mora biti prije svega umjetnost već sociološki prikaz općeg stanja jednog društva«. ⁹⁸ U osnovi tog i takvih stavova ne stoji ništa drugo doli jedan antiumjetnički, za umjetnost čak i pervertirani stav, prema kojem umjetnost treba postajati sociologijom sve dok zaista ne postane sociologija za široke društvene mase, uočljiva na svakoj građevini i na svakom platnu ili ekranu. Tek onda, prema ovim tumačima, više neće biti potrebno oštro i negativno kritizirati umjetnost i ona će ispuniti svoju misiju. Smatram da zagovornici takvog stava samim time promašuju samu njenu bit. Iako niti u jednom trenu ne odričem mogućnost umjetnosti da prikazuje sve što se od nje u ovakvom pogledu, kao i u prethodna dva, zahtjeva, no njena svrha nipošto ne bi morala biti isključivo socijalna analiza.

Bez ulaska u samu kompleksnost, možda i nedokučivost, rasprave o biti umjetnosti te iako time nećemo odgonetnuti što njena bit jest i dalje možemo utvrditi što ona nije. Ona zasigurno nije znanstvena analiza, a njena bit nipošto ne može biti takva da daje egzaktne znanstvene podatke koji su plod znanstvenog istraživanja, budući da ni samo umjetničko stvaranje nema za uvjet vođenje logičkim zakonima. Također, umjetnost nije sociologija. Dakako da se u njoj pojavljuju ideali i ideje određene povijesne epohe o čemu je govorio već Hegel, a kasnije u svojim analizama, tvrdi Grlić, ⁹⁹ i Nicolai Hartmann ¹⁰⁰ te Benedetto Croce. ¹⁰¹ Također, u njoj se pojavljuju i empirijske datosti određene socio-ekonomske i političke klime, no to i dalje ne znači da nije slobodna stvarati iz sebe, neovisna od samoprovanih kritičara koji svim snagama pokušavaju zadržati postojeće stanje i *status quo*, kako umjetnosti tako i društva u cjelini. Također, nameće se pitanje, na istom tlu kao i u prethodnom poglavlju, kako pak pobornici ove teorije vide umjetnost i njenu svrhu u besklasnom društvu? I na koncu, čemu uopće umjetnost u tom društvu ako je jedina svrha umjetnosti analiza socijalno-ekonomskih nejednakosti u njemu?! Na koncu, ukoliko ćemo zaista slijediti Marxa, vrlo je lako uočiti da niti

⁹⁸ Ibid., p. 285

⁹⁹ Ibid., p. 286

¹⁰⁰ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Nicolai-Hartmann> , 10. rujna 2015.

¹⁰¹ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Benedetto-Croce> , 10. rujna 2015.

ovakav pogled nema kod njega plodno tlo. S jedne strane, ukoliko se zahtjeva da se kroz socijalnu analizu u umjetnosti mijenja svijest uživaoca umjetnosti, očito se zaboravlja na potrebu prvenstvene promjene materijalnih uvjeta života, dok, s druge strane, ukoliko je zadatak samo prikazivanje socio-ekonomskih odnosa bez apeliranja na svijest uživatelja, očito se teži stagnaciji pa i regresu, što, također, nipošto nije Marxova zamisao.

6. Komparativni prikaz Grličevog i Fochtovog pristupa umjetnosti

Budući da Grlić nije jedini hrvatski filozof koji je svoj interes usmjerio k pitanjima umjetnosti, u posljednjem poglavlju ovog rada prikazati ću stavove, također istaknutog hrvatskog estetičara i Grličevog suvremenika, Ivana Fochta. To ću učiniti komparacijom slaganja i neslaganja sa stavovima koji su u predočeni u pregledu Grličevog filozofiranja o umjetnosti, što se ponajviše svodi na stavove o tome što je estetika i koja je njena uloga te na kritiku »teorije odraza«.

Prema Fochtovom mišljenju, opseg zadatka koji je isključivo estetski svodi se na odgovor na pitanje: »što je umjetnost?«,¹⁰² dok su sva ostala pitanja izvana nametnuta estetici i zapravo nisu dio njezinog djelokruga. Dakako, time se ne isključuju pitanja o umjetniku kao bitnom elementu umjetnosti, no isključuju se pitanja koja se odnose na konkretna umjetnička ostvarenja. Na istom tragu kao Focht, Grlić će ustvrditi da »samim pukim shvaćanjem umjetničkog fenomena i znanjem o tome kako treba da izgleda takozvano pravo umjetničko djelo, pa i najpreciznijim i najsavršenijim takvim znanjem, dakle ostajanjem na toj reflektivnoj poziciji, umjetnost još nije postala i ne postaje istina cjelokupnog čovjekovog života.«¹⁰³ Iako je ovdje vidljivo slaganje u stavovima, Grlić i Focht ipak imaju različita mišljenja o aktualnosti estetike. Za Fochta, estetika je, kao filozofska disciplina, nadasve živa i trudi se oko onoga što si postavlja kao temeljni zadatak, dok za Grliča »ona ipak više ne može odgovoriti na bitno pitanje o umjetnosti, jer je pitanje o umjetnosti s onu stranu neke specijalne discipline, specijalne znanosti, već je postalo pitanje samog opstanka svijeta«,¹⁰⁴ pa se stoga njihovo razilaženje čini konstitutivnim za sam odnos prema estetici u njihovim radovima. S jedne strane, Focht umjetnosti prilazi sa strane estetike kao filozofske discipline koja se njome bavi, a s druge strane, Grličev pristup umjetnosti je iz jedne marksističke pozicije prožete ničeanskim pogledom na nju, u kojoj je svijetu potrebija sama umjetnost nego što je to estetika, a pogotovo ukoliko ta estetika ostaje u »vlastitom zatvorenom krugu misli i nemogućnosti sinteze s umjetnošću, dakle nečim zbog čega je i u ime čega uopće nastala kao teoretski subjektivitet, kao cogito.«¹⁰⁵

Najvažnije pitanje za Grliča, na koje je usmjereno i svo njegovo filozofiranje o umjetnosti, jest mogućnost opstanka umjetnosti u modernom svijetu, svijetu tehnike u kojem

¹⁰² Vidi bilješku 52 ovog rada

¹⁰³ Grlić, »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, p. 360

¹⁰⁴ Ibid., p. 358

¹⁰⁵ Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, p. 272

»razne nestvaralačke, državotvorne, činovničke i policijske duše ne zabrinjava samo aktivno ili rušilačko ispoljavanje kreativnosti već ih smeta i sama egzistencija kreatora«,¹⁰⁶ svijet kojeg Focht detektira kao ždanovičevski¹⁰⁷ krug svih „boja“ u kojem se umjetnost ne uživa, nego iskorištava.¹⁰⁸ Teorija odraza je, iz vizure oba filozofa, zasigurno reprezentativni primjer takvog postupanja spram umjetnosti te zbog toga obojica vrlo žustro istupaju protiv nje. Već je bilo govora o Grličevim stavovima kada je riječ o *teorij odraza*, kao što je i očita pozicija Ivana Fochta ranije predočena u stavovima o djelu Györgya Lukácsa. Focht se svakako slaže da su u »krugu umjetničkog djela, naime, zatvoreni (...) i elementi koji nisu umjetnički. To su prije svega tema i predmet umjetničkog djela«,¹⁰⁹ no problem se pojavljuje kada se ti elementi pokušaju staviti u prvi plan umjetničkog djela pa stoga i nastavlja s tvrdnjom da bi u »umjetničkom krugu trebalo (...) da su prisutni samo umjetnički momenti.«¹¹⁰ U svakom slučaju, potrebno je primijetiti i razliku između »kruga umjetničkog djela« i »umjetničkog kruga«. »Umjetnički krug« u ovom se slučaju odnosi na ono što se tiče autentičnog umjetničkog kao slobodnog stvaralaštva, dok se »krug umjetničkog djela« odnosi na sve ono što tom djelu prilazi iz vana, kojeg Grlič detektira kao utjecaje iz »sfere određenih političkih ili ideoloških doktrinarnosti.«¹¹¹ Iako su utjecaji *teorije odraza* i tehnikacije umjetnosti posve očiti, čak i pri ostajanju na samo fenomenološkoj razini bavljenja njom, Focht ipak tvrdi da je moderna umjetnost uz filozofiju »ona ljudska djelatnost koja upravo ovoj općoj tendenciji pruža najveći otpor«¹¹² te s obzirom da »istinsko ljudsko spoznavanje nije u odslikavanju stvari, nego u njihovom proizvođenju«,¹¹³ cjelokupna doktrina teorije odraza »direktno protivuriječi velikoj Marxovoj misli po kojoj je spoznavanje praktično mijenjanje stvari, stvaralački zahvat.«¹¹⁴

¹⁰⁶ Grlič, »Kreacija i akcija«, p. 568

¹⁰⁷ Vidi: <http://www.britannica.com/biography/Andrey-Aleksandrovich-Zhdanov>, 10. rujna 2015.

¹⁰⁸ Vidi: Ivan Focht, »Put ka ontologiji umjetnosti« u: *Svijet umjetnosti – marksističke interpretacije* (Zagreb: Školska knjiga, 1976), p. 200

¹⁰⁹ Focht, »Put ka ontologiji umjetnosti«, p. 196

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Grlič, »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, p. 712

¹¹² Ivan Focht, »Umjetnička tehnika i tehnikacija umjetnosti« u: *Praxis*, broj 2 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1966), p. 168

¹¹³ Focht, *Uvod u estetiku*, p. 190

¹¹⁴ Ibid., p. 176

7. Zaključak

Danko Grlić je zasigurno jedan od najvažnijih filozofa umjetnosti u Hrvatskoj nakon Drugog svjetskog rata, a uz objavljene knjige i prijevode, s opusom od oko 650 članaka, eseja i studija te s 292 napisa u bibliografiji prikaza, kritika i recenzija, svakako spada i u najproduktivnije hrvatske filozofe. Uz filozofiju umjetnosti, preokupacija mu je bila i filozofija Friedricha Nietzschea, o kojem je također pisao knjige, studije i članke. No, bez obzira na misao tog njemačkog filozofa, čiji su stavovi ostavili dubok trag na Grličjevo mišljenje, njegova glavna usmjerenost je umjetnost i filozofija umjetnosti. Stavovi o umjetnosti, esteticici kao znanstvenoj disciplini o umjetnosti, od koje se Grlić, kao što smo vidjeli, pokušao distancirati, pa na koncu i filozofiji umjetnosti kao filozofskom promišljanju umjetnosti, duboko su prožeti marksističkim pogledom na čovjeka kao njezinog tvorca, no uvijek s odmakom od svih vulgarizacija koje su percepciji marksističkog pogleda donijele mnogo više štete no koristi. Dakako, kroz njegovo cjelokupno djelo očit je utjecaj Friedricha Nietzschea, kako po pitanjima statusa kojeg umjetnost ima uživati, tako i mjesta koje umjetnost treba zauzeti u društvu.

Nastojanje oko čovjeka kao slobodnog tvorca umjetnosti, koja u društvu treba uživati ugled upravo zbog tog predznaka, odredilo je čitavo njegovo mišljenje i filozofiranje. Iako u potpunosti svjestan povijesnog mjesta umjetnosti, Grlić pokušava iznaći za nju novo mjesto u modernom svijetu. U potpunosti svjestan da su vremena u kojima ona uživa ugled kakav je imala u, primjerice, filozofiji Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, postala samo dio udžbenika filozofije umjetnosti, on pokušava pronaći novo mjesto umjetnosti te se pri tome okreće kritici svih stavova koji pokušavaju održati *status quo*, kako društva tako i umjetnosti. Pri tom i takvom istupanju prema stavovima koji nužno vode u regres društva, pred sebe postavlja zadaću da pokuša rasvijetliti pogrešnost svih stavova koji umjetnost ne vide kao slobodno stvaralaštvo slobodnog čovjeka. Najvećeg oponenta takvom shvaćanju vidi u vulgarizaciji marksizma koja najočitije dolazi do izražaja u »teoriji odraza« te zbog toga sav trud upravlja ka argumentacijama o neodrživosti te doktrine pa, na koncu, i nefilozofičnosti onih filozofa umjetnosti koji se vode takvom teorijom. Dakako, Grlić problemu vulgarizacije Marxove filozofije prilazi iz detaljno promišljenih postavki o neutemeljenosti takvih teorija, kao i s jasnim stavom što umjetnost treba biti, no njegovi zaključci nipošto nisu kategorički. Potpuno svjestan svih utjecaja koji umjetnosti prilaze „izvana“, kao i snage tih utjecaja i realno slabe mogućnosti da se oni dokinu, Grličjeva intencija uvijek je slobodna umjetnost u slobodnom društvu te ga to svrstava u sam vrh najdosljednijih nasljednika Marxove misli na našem području.

8. Popis literature

Engels, Friedrich [pod pseudonimom Friedrich Oswald]. 1968. »Platen«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 2, [ur. Predrag Vranicki], preveo Viktor Žmegač (Beograd: Prosveta, 1968), pp. 43-45;

Engels, Friedrich. 1968. »Položaj Engleske«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 4, [ur. Grigorije Erajković], preveo Stanko Bošnjak (Beograd: Prosveta, 1968), pp. 45-65;

Engels, Friedrich. 2010. »Engels to Lassalle. 18 May 1859«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 40 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 441-446;

Engels, Friedrich. 2010. »Engels to Margaret Harkness. Early April 1888«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 48 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 166-169;

Engels, Friedrich. 2010. »Engels to Minna Kautsky. 26 November 1885«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 47 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 355-358;

Engels, Friedrich. 2010. »Engels to Schmidt. 27 October 1890«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 49 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 57-65;

Engels, Friedrich. 2010. »Engels to W. Borgius. 25 January 1894«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 50 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 264-267;

Focht, Ivan. 1960. »Temelji Lukačeve estetike«, u: Đerđ Lukač [György Lukács] *Prolegomena za marksističku estetiku – posebnost kao centralna kategorija estetike*, preveo s njemačkog Milan Damjanović (Beograd: Nolit, 1960), pp. IX-XXXV;

Focht, Ivan. 1966. »Umjetnička tehnika i tehnifikacija umjetnosti« u: *Praxis*, broj 2 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1966), pp. 167-180;

Focht, Ivan. 1976. »Put ka ontologiji umjetnosti« u: *Svijet umjetnosti – marksističke interpretacije* (Zagreb: Školska knjiga, 1976), pp. 195-212;

Focht, Ivan. 1984. *Uvod u estetiku*, 3. izdanje (Sarajevo: Svjetlost, 1984);

Gramsci, Antonio. 1984. »O književnoj kritici i metodologiji književnosti: Umjetnost i borba za novu civilizaciju«, u: *Marksizam i književnost*, prevela Dubravka Zorić (Zagreb: Školska knjiga, 1984), pp. 21-26;

Gramsci, Antonio. 1984. »O književnoj kritici i metodologiji književnosti: Kriterij književne kritike«, u: *Marksizam i književnost*, prevela Dubravka Zorić (Zagreb: Školska knjiga, 1984), pp. 28-30;

Grlić, Danko. 1964. »Pitanja o slobodi«, u: *Čovek danas - Zbornik filozofskih ogleda*, broj 5 (Beograd: Nolit, 1964), pp. 77-92;

Grlić, Danko. 1966. »Čemu umjetnost«, u: *Praxis*, broj 2 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1966), pp. 155-166;

Grlić, Danko. 1967. »Kreacija i akcija«, u: *Praxis*, broj 5-6 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1967), pp. 565-576;

Grlić, Danko. 1970. »Neki temeljni problemi suvremene estetike«, u: *Praxis*, broj 3 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1970), pp. 352-361;

Grlić, Danko. 1973. »Društvena organizacija i teatar« u *Praxis*, broj 3-4 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1973), pp. 489-500;

Grlić, Danko. 1973. »Postoji li građanska i socijalistička umjetnost«, u: *Praxis*, broj 5-6 (Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1973), pp. 711-722;

Grlić, Danko. 1978. *Estetika III – Smrt estetskog* (Zagreb: Naprijed, 1978);

Grlić, Danko. 1979. *Estetika IV – S onu stranu estetike* (Zagreb: Naprijed, 1979);

Grlić, Danko. 1981. *Friedrich Nietzsche* (Zagreb: SNL, 1981);

Grlić, Danko. 1983. *Estetika II – epoha estetike*, 2. izdanje (Zagreb: Naprijed, 1983);

Grlić, Danko. 1988. »Umjetnost i filozofija«, u: *Odabrana djela – Umjetnost i filozofija*, sv. 3, [ur.] Milan Marić i Miloš Stambolić (Zagreb: Naprijed, Nolit: Beograd, 1988), pp. 5-409;

Grlić, Eva. 1988. »Kratka biografija Danka Grlića«, u: Danko Grlić, *Odabrana djela – Zašto*, sv. 1, [ur.] Milan Marić i Miloš Stambolić (Zagreb: Naprijed, Nolit: Beograd, 1988), pp. 21-29;

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970. *Estetika*, sv. 2, preveo Vlastimir Đaković (Beograd: Kultura, 1970);

Janion, Maria. 1976. *Romantizam, revolucija, marksizam*, preveo Stojan Subotin (Beograd: Nolit, 1976);

Kangrga, Milan. 1988. »O djelima Danka Grlića«, u: Danko Grlić, *Odabrana djela – Zašto*, sv. 1, [ur.] Milan Marić i Miloš Stambolić (Zagreb: Naprijed, Nolit: Beograd, 1988), pp. 5-20;

Lukač, Đerđ [György Lukács]. 1979. »Umetnost i objektivna istina (Objektivnost istine u marksističko-lenjinističkoj teoriji saznanja)«, preveo Konstantin Petrović, u: *Estetičke ideje – za marksističku estetiku (izabrani spisi)* (Beograd: BIGZ, 1979), pp. 105-123;

Marcuse, Herbert. 1981. »Umjetnost kao oblik stvarnosti«, u: *Estetska dimenzija – eseji o umjetnosti i kulturi*, preveo Boris Hudoletnjak (Zagreb: Školska knjiga, 1981), pp. 156-167;

Marcuse, Herbert. 1981. »Umjetnost u jednodimenzionalnom društvu«, u: *Estetska dimenzija – eseji o umjetnosti i kulturi*, preveo Boris Hudoletnjak (Zagreb: Školska knjiga, 1981), pp. 118-130;

Marx, Karl. 2010. »Economic and Philosophic Manuscripts of 1844«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 3 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 229-346;

Marx, Karl. 2010. »Marx to Engels. 30 November 1873«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 44 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 541-543;

Marx, Karl. 2010. »Outlines of the Critique of Political Economy«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 28 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 49-537;

Marx, Karl; Engels, Friedrich. 1974. »Manifest komunističke partije«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 7, [ur. Ljubomir Tadić], preveli Moša Pijade, Rodoljub Čolaković i Nika Miličević (Beograd: Prosveta, 1974), pp. 377-405;

Marx, Karl; Engels, Friedrich. 1974. »Njemačka ideologija«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 6, [ur. Božidar Debenjak], prevela Olga Kostrešević (Beograd: Prosveta, 1974), pp. 9-451;

Marx, Karl; Engels, Friedrich. 1974. »Sveta porodica ili kritika kritičke kritike protiv Bruna Bauera i drugova«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Dela*, sv. 5, [ur. Vuko Pavičević], preveo

Svetomir Ristić u suradnji s Vukom Pavičevićem i Zvonkom Tkalcem (Beograd: Prosveta, 1974), pp. 1-185;

Marx, Karl; Engels, Friedrich. 2010. »A Contribution to the Critique of Political Economy«, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Collected works*, Vol. 16 (Lawrence & Wishart: Electric Book, 2010), pp. 465-478;

Platon. 1979. »Fedar«, u: *Ijon, Gozba, Fedar*, preveo Miloš N. Đurić (Beograd: BIGZ, 1979), pp. 103-183;

Plehanov, Georgij Valentinovič. 1963. »Umetnost i društveni život«, u: *Umetnost i društveni život*, preveo Bogdan Stevanović (Beograd, Rad, 1963), pp. 5-77;

Solomon, Maynard. 1974. *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, [ur.] Maynard Solomon (Detroit: Wayne State University Press, 1974).