

Mirna Rudan Lisak

APSTRAKCIJA U REPRODUKTIVNOJ UMJETNOSTI KAO KRAJ ZAPADNE KULTURE

Teorija i praksa čestom zamjenom uloga zbijaju i ne dopuštaju da se otkrije koja je od njih lice, a koja naličje umjetnosti. Međusobnim suparništvom kao da ne žele da se otkrije koja ima ulogu prethodnice, a koja ulogu sljedbenice. Ipak, mogli bismo reći kako je u slučaju produktivne umjetnosti češća pojava da teorija ne prethodi praksi, ne povlači je za sobom, nego je upravo suprotno. Sve je tu stvar osjećaja, osobito na početku, misli Vasilij Kandinski. Nasuprot tome, budući da produktivna umjetnost može postati teorijskom podlogom za reproduktivnu, čini se da je Novalis više bio u pravu, jer kad bi reproduktivna umjetnost morala čekati vlastito iskustvo, ne bi je nikad ni bilo.

U današnje doba hiperprodukcije izvedbenih umjetnosti susrećemo se s umnažanjem, gotovo trošenjem iste materije, što na produktivnoj razini uzrokuje pravi gubitak benjaminovske *aure*. Budući da simbolizira „ovdje i sada“ originalnog djela, ta se *aura* reprodukcijom nepovratno gubi. Istovremeno se ne možemo oteti dojmu da je i reproduktivna umjetnost, zasnivajući svoju izvedbu na već ustaljenim pravilima, također izgubila vlastitu *auru*. Na taj način, ponavljajući se na razini serijalizma, osnovna ideja više ne zauzima samo određeni prostor nego i trajanje u vremenu. Slijedom toga nameće se pitanje ima li takva praksa uopće smisla i čega bi se reproduktivni umjetnik trebao oslobođiti kako bi i sâm vlastitom interpretacijom ostvario umjetničku vrijednost?

Usprkos kritičarima koji osobito spominju da se pijanist Ivo Pogorelić u potpunosti oslobođio ideje kompozitora, takva primjedba ne djeluje uvjerljivo stoga što zadača reproduktivnog umjetnika počiva na poštivanju napisanog djela bez iznimke. Zato se čini kako bi se reproduktivni umjetnik primarno trebao oslobođiti ideja prethodnih interpretata. Već je postojanje pravila dokaz određenog društvenog pritiska, čije nepridržavanje može izazvati nelagodu publike. Pravila, od čovjeka izmišljena i nametnuta, često ne moraju predstavljati očitovanje višeg. Reda pa se još Platon u antici opirao takvoj praksi, odnosno mimezi, kritizirajući i opisujući umjetnost tek kopijom kopije. Ukoliko je priroda produkt Božje ideje, a umjetnost preslika prirode, ona prema Platонu onda može biti tek sjenom sjene. Poslije Platona filozofi opovrgavaju takvo tumačenje ukazujući na to da Bog ne djeluje samo u vlastitoj ideji, već i u čovjeku i preko čovjeka, pa umjetnost također pripada produženoj Božjoj aktivnosti.

Međutim, u reproduktivnom smislu uvedena pravila reprodukciju zaista ograničavaju u njezinoj mogućnosti da preraste u umjetnost - jer kada bi zbog pravila svaka morala biti nalik drugoj, onda bi se doista radilo o reprodukciji reprodukcije, platonovskoj sjeni sjene, imitiranju ideje čovjeka a ne Boga - pa gubeći mogućnost interpretacije muzička reprodukcija umjetnošću uopće ne bi mogla ni biti. Što se događa kada se prekida takva praksa imitiranja, oponašanja, odnosno kopiranja? Kakav se prostor tada zauzima, ali i ajnštajnovski već objašnjeno, ne samo prostor nego i vrijeme?

Apstrakcija kao početak ili kraj umjetnosti

Apstrakcija je izraz koji se osim u iskazivanju težnje prema beskonačnosti očituje i u težnji prema savršenstvu, a povjesničaru umjetnosti Wilhelmu Worringeru ona predstavlja suprotnost *uživljavanju* - čovjekovoj potrebi za oponašanjem prirode. Utvrđujući jedinstvo raznolikosti, apstrakcija se u raznim povijesnim epohama javlja kao općenitost koja se razvija do razine pojma. Očituje se unutar svekolike raznolikosti umjetnosti, umjetničke prakse i područja čovjekovog djelovanja uopće, pa se analogije mogu pronaći neovisno o tome unutar kojeg se umjetničkog područja predmet nalazi. Omogućava nam da vidimo veze i utjecaje tamo gdje se naizgled može govoriti samo o sličnostima.

Kultura Zapada oduvijek je izmjenjivala razdoblja klasike, koja pod prirodom razumije vidljivu površinu stvari i razdoblja ekspresionizma, koja oslobađaju sadržaj. Međutim apstrakcija, koja se u umjetnosti javlja kao krajnji produkt više umjetničkih izraza, od kojih su ekspressionizam, kubizam i fovizam samo neki od njih, nije se prvi put pojavila u dvadesetom stoljeću. Iz tog se razloga Worringerov rad osim analizom apstrakcije bavi i konstatiranjem značenja što ga ona zauzima unutar cjelokupnog razvoja umjetnosti. Težnja prema apstrakciji stoji na početku svake umjetnosti da bi kod pojedinih naroda na visokom stupnju kulture ostala dominantnom, dok je kod Grka i drugih Zapadnjaka polako jenjavala ustupajući mjesto težnji za uživljavanjem.

Razdvajanjem pojma uživljavanja od težnje prema apstrakciji naglašena je povremena istodobnost obaju fenomena pa se neminovno postavlja pitanje što je moglo nagnati čovjeka da u istom trenutku, koristeći dvi-je suprotne metode, pristupi umjetničkom izražavanju. Očito je da ovdje ne može biti govora o neznanju, nego o zadovoljenju određenog duhovnog nagona. Najveća težnja naroda koji su usvojili apstrakciju kao umjetnički izraz bila je da objekt vanjskog svijeta takoreći istrgnu iz povezanosti s prirodom, da ga učine nužnim i postoji-
janim te da ga približe negovoj *apsolutnoj* vrijednosti.

U likovnoj umjetnosti geometrijski stil je tako bio prvi stil u umjetnosti, premda ni taj podatak nije dovoljan kako bi se spriječilo da se uvijek i iznova ne susrećemo s otporom prema apstrakciji. Uzrok tome možemo pronaći u činjenici da duboko u sebi imamo zapisanu pri-padnost kulturi Zapada, koja je kroz antiku i renesansu odbacila, za razliku od orijentalne i nekih drugih kultura, apstrakciju kao manje vrijednu umjetnost. Banalne teorije oponašanja, kaže Worringer, kojih se naša estetika nikad nije oslobođila zahvaljujući ropskoj ovisnosti čitave naše naobrazbe o aristotelovskim pojmovima, učinile su nas slijepima za prave duhovne vrijednosti koje su ishodište i cilj svekolike umjetničke produkcije.

Usprkos svim klasičnim stilovima proizašlim iz načela uživljavanja u kulturi Zapada u dvadesetom stoljeću događa se zaokret, umjetnost se okreće apstrakciji. Od tada uočavamo da se apstraktna umjetnost ne javlja samo

na početku, već i pri kraju jedne kulture. Dovršava se, rekao bi Oswald Spengler, „kružni tok spoznaje prirode na Zapadu“. Taj njemački filozof povijesti i kulture, poznat po djelu „Propast Zapada“, svaku kulturu opisuje njezinim životnim ciklusom koji ima svoj početak i kraj.

Po Spengleru usprkos međusobnoj raznoodobnosti, svaka kultura na istom mjestu ima karakter početka, u sredini karakter sredine, a na kraju karakter kraja. U svojoj posljednjoj fazi, u fazi agonije, kultura se pretvara u civilizaciju i upravo u tom trenutku, u razdoblju moderne, dolazi do raskida umjetnosti kulture Zapada s vlastitom povijesšću.

U likovnoj umjetnosti figurativnost se kao takva napušta dok apstraktno slikarstvo nastaje iz dubljih, unutarnjih razloga, kao posljedica rastvaranja predmeta i to kao rezultat procesa koji se vršio postupno od Cézannea preko analitičkog i sintetičkog kubizma sve do apstraktnog slikarstva. U duhu vremena, predmet se nastojao dublje spoznati zbog čega je rastvaran, analiziran i sagledavan iznutra. Instinkt u ovom trenutku prerasta u krajnji produkt spoznaje.

Čin nesvesnosti s početka jedne kulture preobražava se u svjesno postupanje na njezinom kraju i to emancipirajući se od izravne ovisnosti o prirodi, koju bismo mogli nazvati početkom kraja. Mnogi su mislili dvadesetog stoljeća u povratku prema apstrakciji uočili da se umjetnost vraća svojim početcima. Radilo se o pravom povratku iskonu. Iskon je postao cilj.

Razaranje kao potraga za novom umjetnošću

Sve što se u modernoj umjetnosti događa po Theodoru W. Adornu podsjeća na nasilan čin, umjetnik postaje subjektom koji u potrazi za istinom razara vlastitu disciplinu. Taj njemački sociolog, filozof i muzikolog, takvu umjetnost naziva *novom umjetnošću*, čiji je zadatak da svu ljepotu pronalazi u tome da se odrekne lijepog privida. Ni tada, na početku dvadesetog stoljeća, nitko s takvom umjetnošću nije htio imati veze, ni pojedinci ni kolektivi.

Jasno je što uznemiruje duhove kada umjetnost dolazi do cilja. Napredak, koji je pojedine umjetnosti uvek održavao na životu, postupno se povlači i zamjenjuje načelom *remakea*. Učinimo još jednom ono što je već učinjeno, promišlja Worringer, a nama se - u trenutku u kojemu više nije neobično naići na knjige koje su napisane o knjigama, slike naslikane o slikama, a muzika skladana o muzici - doista može učiniti da produktivna umjetnost u dvadesetprvom stoljeću još može proživljavati samo vlastitu agoniju.

Kada je riječ o kraju umjetnosti, njemački povjesničar umjetnosti Hans Belting smatra da se kraj ne smije miješati s težnjom prema apokalipsi, osim u slučaju ako se ta riječ u starom smislu razumije kao *otkrivanje* ili *razotkrivanje* onoga što se u našoj kulturi shvaća kao promjena. Primjerice, kada se slika danas vadi iz okvira, zato što joj više ne odgovara, dosegnut je kraj upravo one povijesti umjetnosti o kojoj je ovđe riječ. Čini se da nakon

vadenja umjetnosti iz okvira slijedi novo doba otvorenosti i neodređenosti, čak i neizvjesnosti, koja se s povijesti umjetnosti prenosi na samu umjetnost.

Kraj, međutim, ne implicira da je sve završeno, nego podnosi zahtjev za promjenom diskurza, predmet se promijenio i više ne odgovara starome okviru. Belting tvrdi da je u međuvremenu arheologiziranje postalo modom, a ta historizacija ukazuje na to da smo dosegnuli aleksandrijsku situaciju u kojoj se stvari skupljaju i proučavaju. Stoga se može zaključiti kako je naše doba i visoko reproduktivno, jer se dokumentiranjem stvaraju okolnosti koje potiču na analiziranje, što pak neminovno dovodi do interpretacije. Nismo više u situaciji da je čitatelj samo čitatelj, on je postao subjektom koji ulazi u materiju i to s jednakom odgovornošću kao i autor. On postaje *koautor*.

U taj se koncept uklapa „Umjetnost u doba tehničke reprodukcije“ Waltera Benjamina, ali ne samo tehničke. Sve izvedbene umjetnosti, od kojih Benjamin rado ističe glumu, u sebi nose potencijal čitanja. Pritom se čini kako se reproduktivna umjetnost ponaša baš kao produktivna, kao da i ona na špenglerovski način pokušava zatvoriti *svoj* krug. Bi li ovakvo poimanje stvari moglo značiti da je i reproduktivna umjetnost kultura za sebe, *kultura reprodukcije*, koja, kao i druge kulture, sve svoje mijene proživljava tijekom *vlastitoga* životnog ciklusa? Ukoliko je takav pogled preambiciozan ne bi li reproduktivna umjetnost, kao paradigmatski jednakovrijedni dio kulture Zapada u malome, trebala iskazati sve ono što izražava kultura koje je ona sastavni dio?

Ako je tako, u tom bi se slučaju Spenglerova „raznodobnost istovjetnosti“ pojavila danas, upravo u naše vrijeme. Reproduktivna umjetnost bila bi jekom produktivne umjetnosti stotinu godina nakon razdoblja moderne, što zapravo ne čudi s obzirom da je reproduktivna umjetnost oduvijek bila pratnja produktivnoj, izvedbom joj udahnjujući život. Svest o tome osobito dolazi do izražaja kada je o muzici riječ, jer malobrojni su dovoljno educirani i sposobni čitati notni tekst na način kao što čitaju bilo koju dramu.

Može li se onda i unutar reproduktivne umjetnosti kao prvobitni impuls javiti potreba za zadovoljenjem onog istog duhovnog nagona kojeg je Worringer imenovao temeljem stvaralaštva produktivne umjetnosti? Može li prethodnim zapisom uvjetovana reproduktivna umjetnost također iskazati težnju prema *apstrakciji*? Kako bismo takvu umjetnost nazvali? *Novom reproduktivnom umjetnošću?* I što bi ona značila za produktivnu umjetnost, bi li predstavljala odjek kraja, kraj kraja, ili pak smrt već proživljene smrти? Jer i Walter Benjamin ističe da se postauratska umjetnost nalazi onkraj povijesti.

Bez obzira radi li se o *gubitku aure* u kojoj je Benjamin vidio povjesnu prigodu za novu umjetnost, ili o *gubitku središta* na koji se Hans Sedlmayr žalio kod „zalutale moderne“, epilog je uvjek i odmah bio pri ruci i to i za produktivnu umjetnost onda, i za reproduktivnu danas, jer danas je ponovno došlo vrijeme za Hegelovu

tvrđnju: „Umjetnost je došla do svojega kraja tako što je postala nešto drugo, a to je filozofija.“

Ne radi se više o načinu pisanja, slikanja, skladanja ili reproduciranja, radi se o načinu shvaćanja, interpretiranja i tumačenja. To je razlog zbog kojega reproduktivna umjetnost kao postauratska ima svoje mjesto na samom kraju povijesti. Ona ima na raspolaganju sve alate za bavljenje upravo time, shvaćanjem materije. Ali i reproduktivna, kao i svaka produktivna umjetnost, doći će do *vlastitoga kraja* u trenutku u kojem svojim preobražajem postane filozofijom.

Reproduktivna kao produktivna umjetnost

Kako bi se provjerila istinitost prepostavke da se kraj umjetnosti kulture Zapada događa danas i to u obliku odjeka sebe same u reprodukciji vlastite produkcije, nužno je ustvrditi u kojoj se mjeri teorija produktivne likovne umjetnosti i muzike dvadesetoga stoljeća može primjeniti na suvremenu reproduktivnu umjetnost. Jer ono što je u modernoj umjetnosti dvadesetoga stoljeća bilo novo nije tražilo povjesno utemeljenje, ali danas, pristupajući razmatranju nove reproduktivne umjetnosti, u umjetnosti moderne imamo povjesno utemeljenje i nećemo ga se odreći. U slučaju da reproduktivna umjetnost sto godina nakon produktivne doista proživiljava vlastiti sumrak Senglrove „Propasti Zapada“, ne bi trebalo biti nemoguće i u njoj pronaći težnju prema apstrakciji.

Likovna i glazbena umjetnost, ističući se kao sestrinske umjetnosti, u povijesti su bile pripadnicama istih stilova. U dvadesetom se stoljeću, doduše, događa da glazbena umjetnost u spoznaji pomalo kasni za likovnom, međutim brzo to nadoknađuje. Primjerice, slikaru Vasiliju Kandinskemu muzika je bila istovremeno i ishodište promišljanja o apstrakciji, iako kaže da su u različitim umjetnostima skrivene u osnovi različite snage, pa svaka umjetnost na vlastitu ruku izolirano stvara.

Ono što se dalo naslutiti u djelu ruskog skladatelja Aleksandra Skrabina do maksima razvija djelo austrijsko-američkoga skladatelja Arnolda Schönberga, a Adornova paralela između nefigurativnog slikarstva i atonalne muzike ne samo da potpuno odgovara stanju stvari već i ukazuje na zajedničke uzroke. Tonalitet je muzici bio čvrsta točka oko koje se mogao organizirati izraz, kao što je za slikarstvo bio predmet slikanja. Rastvaranjem umjetničkoga djela izgledalo je da se otvaraju neograničene mogućnosti, a sva načela selekcije kojima tonalitet sputava kompozitora srušila su se, skladatelj se emancipirao zajedno sa suzvucima.

Ivo Poqorelić kao novi reproduktivni umjetnik

Nova reproduktivna umjetnost danas preraста у оквир унутар којега уметници изнова могу растварати, већ постојећем садржају дajući нове форме. Притом се музичка репродукција истиче као уметничка практика на цijем је

području moguće ispitati je li reprodukcijom moguće postići neprepoznatljivost originala, usprkos činjenici da reproduktivna umjetnost u produktivnoj također ima vlastiti okvir koji mora zadržati. Promatranje koje provodi reproduktivni umjetnik u tom bi slučaju moralno, benjamnovski rečeno, doprijeti do gotovo mistične dubine. Na putovanju prema vrhuncu vlastite spoznaje, reproduktivna umjetnost bi do te mjere uronila u dubinu zapisa da bi on prerastao u plotinovski pojam sebe samoga. Jer, koji smisao može imati bilo kakvo ograničavanje reproduktivnog umjetnika u stvaranju vlastitoga izraza, pogotovo na način da se od njegovog *umjetničkog doživljaja* originalnog djela također zahtijeva da bude u skladu sa skladatelievom zamisli?

Očito jest da takvo poimanje aludira na strah od gubitka autentičnosti predmeta, čiju srž i Benjamin vidi kao srž svega onoga što on prenosi od svog postanka do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva. „Kako se to temelji na materijalnom trajanju, u reprodukciji je, gdje je čovjek lišen prvoga, poljuljano i drugo: vrijednost povijesnog svjedočanstva“, zaključuje Benjamin.

Nasuprot tome, novo čitanje jest ono koje ima potencijal udahnuti suvremenost djelima katkad starima i nekoliko stotina godina, pogotovo stoga jer reproduktivna umjetnost nikada nije tek reproducirala, već je imala mogućnost interpretacije napisanoga djela. U tom je smislu Sedlmayr u pravu kada tvrdi da interpretacija umjetničkog djela nije ništa drugo negoli njegovo posadašnjenje. Slijedom toga, činjenica kako su se umjetnička djela nakon svih smjerova dvadesetog stoljeća već sama raščlanila na sastavne dijelove, ne znači da i takva djela ruka reproduktivnog umjetnika ne može rastaviti još i više.

U tom slučaju gubitak *aure* neminovna je sudbina svakog originalnog djela, jer i kod najsavršenije reprodukcije, tvrdi Benjamin, gubi se *ovdje i sada* umjetničkog djela, gubi se njegova autentičnost, te je u tom smislu na istoj poziciji kao i Sedlmayr koji tvrdi kako je upravo reproduktivska tehnika ona koja izdvaja reproducirano iz područja tradicije. Nasuprot tome, iz perspektive Adorna, reproduktivni umjetnik time što se potpuno odriče vanjskog privida autentičnosti pruža nam jedini znak da mu je tvorevina autentična.

Stoga pijanist Ivo Pogorelić, danas možda jedini novi reproduktivni umjetnik, rastvarajući muziku kako bi prodro do njezine srži, baš kao i Schönberg u vlastitim ekspresionističkim godinama, revoltom protiv zatvorenog umjetničkog djela zapravo je poljuljao pojam autentičnosti kao takve. Ali estetska autentičnost oduvijek je bila tek društveno nužan privid. Možda bi tek ona umjetnost, pita se i Adorno, bila autentična koja bi se oslobodila same ideje o autentičnosti, ideje da mora biti takva i nikako drugačija. Ne sastoji li se, uostalom, kvaliteta napisanoga djela upravo u neiscrpnim mogućnostima interpretacije, odnosno, kada Novalis kaže da pjesma mora biti „posve neiscrpiva poput čovjeka ili dobre izreke“, ne misli li upravo na to? „Kao i u znanosti, citat predstavlja autoritet“, naglašava Adorno, prema čemu bi i citat teorije produktivne umjetnosti dvadeseto-

ga stoljeća u razmatranju reproduktivne dvadesetprvoga predstavljao isto.

Zahvaljujući Pogoreliću, reproduktivna je umjetnost danas na razini moderne. Mudro je bilo karijeru ne započeti na toj spoznajnoj razini. Uostalom, svi veliki slikari dvadesetoga stoljeća prvo su u svojim ranim radovima u potpunosti demonstrirali vlastito klasično slikarsko umijeće, jer to je bio jedini način da steknu ugled. Zato je moderni umjetnik najugroženiji od svih umjetnika, „nigdje nije veća pogibelj od šarlatanstva“, upozorava Sedlmayr.

Budući da pripada zapadnoj kulturi, početke Pogorelićevih muzičkih interpretacija možemo usporediti s primjerom klasične ljepote i savršenstvom izvedbe Michelangelovih renesansnih skulptura. Usporedba njegove rane reproduktivne umjetnosti s umjetnošću renesanse ima smisla, jer datum nekog djela ima manju težinu od njegove starosti unutar ciklusa i slijeda stilskih koncepata koji su ga stvorili.

Pogorelićeva sadašnja sposobnost interpretiranja, bez obzira što se našem vremenu čini i prenaprednom, zapravo pripada razini dvadesetog stoljeća. Profinjenost se na kraju plaća ogrubljenjem, rekao bi Adorno, a nama se čini kao da je reproduktivna umjetnost cijeli svoj špenglerovski životni krug odlučila proživjeti u rukama jednog pijanista.

Izmjena funkcije muzičkog izraza

Pogorelićev pomak od klasike prema ekspresionizmu možemo usporediti s Adornovim opisom Schönbergove muzike, čiji se istinski trenutak prevrata sastoji u izmjeni *funkcije* muzičkog izraza. Više se ne glume strasti, nego se u mediju glazbe registriraju šokovi i traume koji napadaju sve postojeće tabue forme na isti način na koji to čine i postupci *novog reproduktivnog umjetnika*.

U intervjuu njemačkom *Die Weltu* 2006. Pogorelić tumači: „Moram ostati djelotvoran, suočavati se s muzikom. I dekonstruirati je, također, iako ču uvijek zbog toga biti kritiziran.“ Zato unutar njegovog pijanizma nalazimo raslojavanje, sve mogućnosti rasapa, baš kao što je to činilo slikarstvo moderne, a u eksperimentima Paula Kleea takve su metode isprobane u određenoj mjeri sustavno. Ekspresionisti pritom osamljenost otkrivaju kao općenitost. Ekspresionist citira još i onda kada se ništa ne citira, kaže Adorno, a hrabrost koju je Pogorelić imao ne bi li se otrgnuo tradiciji, nikako ne znači da je raskinuo s njom.

Ekspresionizam se u iskazivanju težnje prema apstrakciji prožima s kubizmom, koji preko svojeg najvećeg predstavnika Pabla Picassa kao da opisuje temeljnu problematiku reproduktivne umjetnosti, i to onda kada u vlastitom samoostvarenju nastoji dovesti do čudesnog izjednačavanja elemenata uživljavanja i apstrakcije. Primjenjujući neku vrstu komadanja pojedinih dijelova, Picasso na slici ipak istovremeno želi zadržati pridiv materijalnosti i figurativnosti.

Zbog toga što je figurativnost i apstrakciju povezivao bez napora, može ga se nazvati i reproduktivnim umjetnikom, jer reproduktivni umjetnik mora činiti baš to: istovremeno zadržati sadržaj zapisa oslobođajući vlastitu ideju, koja je, lišena tjelesnosti, već sama po sebi apstraktna. Kontrast, baš kao i u Pogorelićevim interpretacijama postaje formalnim zakonom, nimalo u manjoj mjeri obvezan negoli prijelaz u klasičnoj muzici.

Adorno smatra da bi se i Schönbergovu dodekafonijsku ljestvicu mirne duše moglo definirati kao sustav kontrasta, kao integraciju nepovezanog, a zahvaljujući tome što je odnos nizova dodekafonijske ljestvice univerzalan ona je po svojem podrijetlu kontrapunktalna – u njoj su sve note podjednako samostalne. „Ne namećući više materijalu polifonijsku organizaciju izvana nego izvodeći je iz njega, Schönberg se pokazao kao primjer najskrivenijih tendencija muzike. Već to ga stavlja u red najvećih kompozitora.“, zaključuje Adorno.

Prema tome, identičan pristup čitanju napisanog djela Pogorelića stavlja u red najvećih interpreta. Nikada slušatelj nije u potpunosti siguran koje će elemente napisanoga djela izvući u prvi plan, a često mu se i lijeva i desna ruka ravnopravno bore za dominaciju. Stoga je najbolje da slušatelj prije odlaska na Pogorelićev koncert svoju *inficiranu* glavu u potpunosti oslobođi drugih interpretacija. U takvom protuzvuku, naizmjeničnom djelovanju pojedinačnih zvukova i potpunoj izvanjskoj samostalnosti svakoga pojedinog elementa, Kandinski vidi „načelo nutarnje nužnosti“. Krug se na ovom mjestu zbog nedosegnutog apsoluta ipak još ne zatvara. Do preokreta nužno dolazi, a on potječe upravo otuda što sadržaj ekspresionizma, apsolutni subjekt, nije apsolutan. Možda je ta činjenica tjerala Pogorelića da tijekom svoje umjetničke karijere čak tri puta mijenja vlastitu tehniku, kako je to 2010. izjavio u intervjuu danom *Radio Franceu*.

Budući da je pijanistička tehnika alat, sredstvo za postizanje nečega, makar i stila, Pogorelić je tehniku nužnu za ostvarenje klasičnog, a kasnije i ekspresionističkog izraza već realizirao. S takvom sposobnošću preobražaja ponovo pokazuje sličnost sa Schönbergom koji se možda ni po čemu ne razlikuje tako temeljito od svih drugih kompozitora koliko po svojoj sposobnosti da uvi-jek iznova, svakim obratom u svom postupku, odbaci i negira ono što je prije toga posjedovao.

Ako je ponovnim proživljavanjem istih stilova reproduktivna umjetnost kultura Zapada u malom, onda je i Pogorelić svijet u malom, jer za čovječanstvo, koje ju je iz svojih duhovnih potreba stvorilo, svaka stilska faza predstavlja cili njegova htijenja, pa stoga i najviši stupanj savršenstva.

Ono što nas danas odbija kao krajnje izobličenje, nije prema Worringeru krivnja manjkave vještine, nego posljedica drukčije usmjerenog htijenja. Premda je Pogorelić već dokazao da je ovlađao tradicionalnim načinom sviranja, na današnjem stupnju njegovih reproduktivnih sposobnosti takve interpretacije ne bi imale nikakvoga smisla. Worringer za likovnu umjetnost koja je postigla istu razinu spoznaje kaže da ništa drugo nije mogla, jer ništa drugo nije htjela.

Praznina kao utočište apsolutnog

U iskazivanju težnje prema apstrakciji intenzitet nagona za samoodricanjem neusporedivo je veći i konzervativniji nego što to nalazimo u postupcima oponašanja prirode. Iz toga razloga, kada bi djela koja izvodi Pogorelić doista sva zvučala identično, uvijek *kao Pogorelić*, tada u njegovom pijanizmu ne bismo uspjeli pronaći na samoodricanju utemeljeno iskazivanje težnje prema apstrakciji, nego isključivo želju za uživljavanjem, a starost njegovih interpretacija i dalje bi se mogla poistovjećivati s renesansom.

Ono što trenutno kao interpret radi, unutar reproduktivne umjetnosti ranije se nigdje nije moglo susresti. Upravo takav način sviranja potječe od zadowoljenja onog istog unutarnjeg nagona kojega čovjek iskazuje putem streljanja prema apstrakciji, *nutarnjoj nužnosti* svake umjetnosti kulture Zapada u trenutku točke samouništenja.

Je li pritom slučajnost da apstraktni slikar Kan-dinski, dok promišlja o glazbi, spominje i *vrijeme*? „Glaz- ba na primjer ima na raspolaganju vrijeme, trajanje u vremenu.“, kaže on te nastavlja; „Nasuprot tome, ne raspolažući spomenutom prednošću, slikarstvo može gledatelju pokazati čitav sadržaj djela u jednom trenutku, što glazbi nije dano.“ Kada bi i muzička reproduk- cija težila izvanjskom vremenskom ograničenju trenutka - usprkos tome što bi u maniri slikarstva sačuvala vlastiti sadržaj u cijelosti - iščezla bi, također bi postigla apsolut, čistu apstrakciju.

Međutim, izvođenje cijele kompozicije u minijaturnom vremenskom odsječku ne bi imalo smisla, budući da takva harmonija oblika ne bi počivala na načelu svrhovitog doticanja duše. Stoga bi muzička reprodukcija, težeći prema apstraktnom izvođenju napisane skladbe, morala pribjeći protupolu, odnosno promjeni njezinog formata *beskonačnim* vremenskim trajanjem. Slično umjetničko htijenje pronalazimo u Schönbergovoj muzičkoj monodrami *Iščekivanje*, koja u četiri stotine taktova razvija vječnost sekunde, a od brzog izmjenjivanja slika u *Sretnoj ruci*, jedan život vraća u sebe još i prije nego se on mogao smjestiti u vrijeme; od toga je nastala Bergova velika opera *Wozzek*.

Predstavnicima produktivne umjetnosti takva se umjetnička htijenja ipak malo lakše oprštaju. Od izvedbenih umjetnosti uvijek se očekuje poštivanje već napisanoga te, budući da svako muzičko djelo sadrži i zapis o preporučenoj brzini izvođenja i očekivanom emotivnom karakteru interpretacije, zaboravlja se da takve upute rijetko sa sobom nose i metronomski određeno točno trajanje kompozicije.

Nejasno je zbog čega se u vrijeme faustovske kulture Zapada, kako ju je Spengler nazvao, očekuje da se prema vremenskom trajanju napisanoga djela reproduktivni umjetnik ponaša na apolonski način. Jer dok je broj u antičkoj kulturi doista predstavljao supstanciju, u faustovskoj kulturi, kao i kod Descartesa i Leibnizza, broj

se javlja kao *funkcija* i to u koordinatnom sustavu. Broj postaje relacija. Prema tome ne bi trebalo biti bitno kolika je izmjerena brzina izvođenja nekog djela, već odnose li se njezini elementi ispravno jedni prema drugima.

Stoga kada Pogorelić, ne izostavljajući ništa od napisanoga, promijeni format djela u tom se trenutku može povući analogija s Adornovom teorijom da sve pritom ostaje isto. Polazni materijal je tako napravljen da zadržati ga znači ujedno i promijeniti ga. On uopće nije *po sebi*, nego tek u odnosu na mogućnosti cjeline. To je upravo taj trenutak u kojem čitatelj postaje *suautorom*, a reproduktivna umjetnost *koproduktivnom*. „Zahvaljujući takvom ne-identitetu identiteta, muzika dobija jedan potpuno nov odnos prema vremenu, u kojem se ponekad gubi. Ona više nije ravnodušna prema vremenu, jer se u njemu proizvoljno ne ponavlja, nego mijenja. Ali ona ne pripada ni golom vremenu, jer se i kroz tu promjenu dobija kao identična.“, piše Adorno.

U tom je smislu Spengler bio u pravu kada je originalnu kulturu - koja se, za razliku od kulture Zapada, nikada nije bila spremna odreći apstrakcije - nazvao magijskom kulturom. Kulturom u kojoj broj nije samo identičan algebri nego on postaje *nevidljivi* broj. Na tom se putu praznina čini posljednjim utočištem apsolutnog, pa kada Spengler infinitezimalnu muziku bezgraničnog prostora svjetova naziva „najdubljom čežnjom zapadnjačke kulture“, tada izgleda da je dodekafonijska ljestvica koja se uvijek vraća u sebe, beskonačna u svojoj bezvremenjskoj statici, bliža gornjem idealu nego što mu se ikad Spengler, pa i Schönberg, mogao približiti. Ujedno bliža i Adornovom idealu majstorstva kao vladanja, čija se beskonačnost zapravo očituje u tome da ne preostaje ništa heteronomno što ne bi bez ostatka ulazilo u njegov kontinuum. Beskonačnost je prema Adornu čist identitet.

Ton kao boja

U trenutku stremljenja prema apstrakciji, majs-torstvo vladanja tehnikom do punog izražaja nužno dolazi i kod reproduktivnog umjetnika, jer svaki muzički interpret zna da je sobom vladati najteže u sporim tem-pima. U suvremenom kontekstu težnja prema apstrakciji modernih umjetnika reflektira se upravo putem dodekaf-onijske tehnike, odnosno ljestvice koja čitavo bogatstvo kompozicijske strukture apsorbira i prevodi u strukture boja. Stoga nije nimalo čudno da je Pogorelić svoju treću promjenu pijanističke tehnike nazvao *tehnikom nijansiranja*.

Takav postupak ima smisla jer struktura boja, koju je Schönberg ranije potpuno podredio kompoziciji, danas postaje potpuno podređena njezinoj interpretaciji. Drugim riječima, kada Pogorelić vremenski produžuje trajanje izvedbe, on poput apstraktnog umjetnika skladbu dovodi gotovo do razine neprepoznatljivoga, a uz pomoć vrhunske pijanističke tehnike postiže savršenstvo u iznalaženju bezbrojnih nijansi glazbenih tonova. Nužno je pritom imati na umu da nijansa u slikarstvu predstavlja ton boje,

dok je u muzici obrnuto, nijansa je zapravo boja tona. „Tu se očituje psihička snaga koja izaziva duhovnu vibraciju“, kao da Pogorelića tumači Kandinski.

Jasno je dakle da harmonija boja mora počivati samo na načelu svrhovitog doticanja ljudske duše. Vremensko rastezanje napisanog djela usporavanjem, prema takvoj definiciji, Pogorelić provodi sa svrhom duhovnijeg doživljaja komponiranog djela, ostvarujući na taj način *nutarnju nužnost* i djela i vlastite interpretacije. Iako se čini kako je već na pragu filozofije, njegova interpretacija još uvijek nije u potpunosti na kraju svih mogućnosti. Tek kada se izvođena djela više uopće neće moći raspozнатi, rukom suvremenog *novog reproduktivnog umjetnika* zatvorit će se puni krug.

Simboli kao nagovještaji kraja

Prava je šteta što kao krajnju potvrdu teorije o Pogorelićevu reproduktivnoj umjetnosti, osim u teoriji moderne umjetnosti, nemamo i u njegovim novijim snimkama. Kao protivnik dokumentiranja vlastitih interpretacija zauzeo je stav kako je „puno ukusnije jesti svježu ribu od konzervirane paštete“. Benjamin bi takav bijeg od tonskih studija protumačio strahom od gubitka vlastite *aure*, jer ona je ta koja Pogorelićevu umjetnost veže uz *ovdje i sada*. Ne postoji kopija *aure*, ističe Benjamin.

Okolnosti u koje može dospjeti proizvod tehničke reprodukcije ne moraju nauditi strukturi umjetničkog djela, ali u svakom slučaju obezvrađuju njegovo *ovde i sada*. U takvom poimanju stvari možda se skriva razlog zbog kojega Pogorelić, baš kao i Novecento, lik iz istoimenog kazališnog monologa Alessandra Baricca, jednostavno ne želi da njegova muzika ikamo ide bez njega. Ili možda jer tehnika stvara tehnički svijet koji je danas, osobito u medijima, potpuno dosljedno svijet privida? Ne predstavlja li upravo takav svijet najvišu razinu apstrakcije? Stoga možda još nije preostalo dosta vremena do zatvaranja životnoga kruga reproduktivne umjetnosti kao odjeka kraja produktivne umjetnosti kulture Zapada.

Bez obzira hoće li to učiniti Pogorelić ili netko drugi, simboli početka kraja oduvijek su bili simbolima kraja samog. U likovnoj umjetnosti činjenica što Picasso nije bio predstavnikom apsoluta već kubizma, ne znači da upravo on nije postao simbolom apstrakcije. Ono što je Picasso za produktivnu, Pogorelić je za reproduktivnu umjetnost. U trenutku potpune spoznaje, onom istom trenutku u kojem se vlastitim nestankom reproduktivna umjetnost preobražava u apstrakciju, Ivo Pogorelić bio je izrastao u apstraktног umjetnika, dok bi publika nazоčila konačnoj propasti kulture Zapada.

LITERATURA

- LITERATURA**

 1. Novalis, *Himne noći, Fragmenti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
 2. Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
 3. Walter Benjamin, *Novi anđeo*, Izdanja antibarbarus, Zagreb, 2008.
 4. Wilhelm Worringer, *Apstrakcija i uživljavanje*, u: *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.
 5. Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umjetnosti*, u: *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.
 6. Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd 1968.
 7. Hans Sedlmayr, *Gubljenje središta*, Verbum, Split 2001.
 8. Hans Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?*, Muzej suvremene umjetnosti, 2010.
 9. Oswald Spengler, *Propast Zapada*, Demetra, Zagreb, 2000.